

Pressereader (deutsch)

SUBVERSIVE PRAKTIKEN

KUNST UNTER
BEDINGUNGEN
POLITISCHER
REPRESSION
60ER – 80ER /
SÜDAMERIKA /
EUROPA

Subversive Praktiken
Kunst unter Bedingungen politischer Repression
60er – 80er / Südamerika / Europa
30. Mai – 2. August 2009
Württembergischer Kunstverein Stuttgart

Subversive Praktiken

Kunst unter Bedingungen politischer Repression
60er–80er / Südamerika / Europa

30. Mai – 2. August 2009

KünstlerInnen

Carlos Altamirano, Gábor Altorjay, Lucy Angulo, Ângelo de Aquino, Luis Arias Vera, Auto-Perforations-Artisten, Artur Barrio, László Beke (Archiv), Horia Bernea, Ricardo Bofill/Taller de Arquitectura, Eugeni Bonet (Archiv), Teresa Burga, CADA, Ulises Carrión, Dalibor Chatrný, Carlfriedrich Claus, COAC Archiv, Attila Csernik, Lutz Dammbeck, Guillermo Deisler, Eugenio Dittborn, Juan Downey, Jorge Eielson, Miklós Erdély, Roberto Evangelista, Constantin Flondor, Fernando França Cocchiarale, Enric Franch (Archiv), Die Gehirne, Carlos Ginzburg, Ion Grigorescu, Claus Hänsel, Rafael Hastings, Paulo Herkenhoff, Emilio Hernández Saavedra, Taller E.P.S. Huayco, Joseph W. Huber, Pavel Ilie, Indigo Group, IPUT (superintendent: Tamas St.Auby), Iosif Kiraly, Jiri Kocman, Kollektive Aktionen, Carlos Leppe, Gastão de Magalhães, Oskar Manigk, Francisco Mariotti, Alfredo Márquez, Gonzalo Mezza, Ivonne von Möllendorff, Muntadas, Paul Neagu, Olaf Nicolai, César Olhagaray, Clemente Padín, Letícia Parente, Grupo Paréntesis, Catalina Parra, Gyula Pauer, Luis Pazos, Dan Perjovschi, Júlio Plaza, Félix Podsiadly, Pere Portabella, Robert Rehfeld, Herbert Rodríguez, Juan Carlos Romero, Lotty Rosenfeld, Jesús Ruiz Durand, Juan Javier Salazar, Hugo Salazar del Alcázar, Valeri Scherstjanoi, Cornelia Schleime, Grupul Sigma, Petr Stembera, Gabriele Stötzer, Grup de Treball, Regina Vater, Cecilia Vicuña, Edgardo Antonio Vigo, Sala Vinçon (Archiv), Krzysztof Wodiczko, Ruth Wolf-Rehfeld, Horacio Zabala, Sergio Zvallos

Idee und Konzept

Iris Dressler, Hans D. Christ

KokuratorInnen

Ramón Castillo / Paulina Varas (Santiago de Chile / Valparaíso); Fernando Davis (Buenos Aires); Cristina Freire (São Paulo); Sabine Hänsgen (Bochum); Miguel Lopez / Emilio Tarazona (Barcelona / Lima); Ileana Pintilie Teleaga (Timisoara); Valentín Roma / Daniel García Andújar (Barcelona); Annamária Szőke / Miklós Peternák (Budapest); Anne Thurmann-Jajes (Bremen)

Inhalt

Einführung	S. 5
Daten, Termine, Credits	S. 6
Progressive Bilder. Kunst in Chile unter der Diktatur von 1973 bis 1990 KuratorInnen: Ramón Castillo und Paulina Varas	S. 9
Politische Körper, konfliktuöse Territorien Kurator: Fernando Davis	S. 13
Alternative Netzwerke Kuratorin: Cristina Freire	S.21
Kollektive Aktionen: Reisen aus der Stadt, 1976 – 2009 Kuratorin: Sabine Hänsgen	S.25
Passagen gegen den Strom Dissidente Taktiken in der peruanischen Kunst, 1968-1992 Kuratoren: Miguel López und Emilio Tarazona	S. 27
Zwischen den Grenzen. Flucht in das Konzept Kuratorin: Ileana Pintilie Teleaga	S. 37
1969–1979: Annäherung an die Wechselwirkungen zwischen Kunst, Architektur und Design in Katalonien Kuratoren: Valentín Roma und Daniel García Andújar	S. 45
Das Morgen ist Beweis! KuratorInnen: Annamária Szőke und Miklós Peternák	S. 49
Das Spiel mit dem System Künstlerische Strategien in der DDR von 1970 bis 1990 Kuratorin: Anne Thurmann-Jajes	S. 57
Programm Symposium	S. 63

Einführung

Iris Dressler, Hans D. Christ

Subversive Praktiken widmet sich den experimentellen und konzeptuellen Kunstpraktiken, die von den 1960er- bis 1980er-Jahren unter den Bedingungen von Militärdiktaturen und kommunistischen Regimes in Europa und Südamerika entstanden sind. Die Ausstellung, die über 300 Werke von rund 80 KünstlerInnen umfasst, wurde von einem dreizehnköpfigen internationalen Kuratorenteam in enger Zusammenarbeit mit dem Kunstverein während eines zweijährigen Prozesses entwickelt.

In neun Sektionen fokussiert die Ausstellung die unterschiedlichen Kontexte und Strategien der künstlerischen Produktion sowie ihre Positionierung gegenüber den politischen wie kulturellen Repressionen in der **DDR, Ungarn, Rumänien, der UdSSR, Spanien, Chile, Brasilien, Argentinien** und **Peru**. Dabei geht es gleichermaßen um die Besonderheiten in sowie die Beziehungen zwischen den verschiedenen zeitlichen und lokalen Umfeldern.

Die Ausstellung unternimmt den Versuch einer verschobenen Kartografie und eines erweiterten Verständnisses konzeptueller Kunstpraktiken, die sich jenseits des anglo-amerikanischen Kanons etabliert haben. Dabei werden insbesondere deren interdisziplinäre, kollaborative und gesellschaftspolitische Potenziale hervorgehoben.

Es geht zudem um künstlerische Praktiken, die nicht nur den tradierten Kunstbegriff, die Institutionen sowie das Verhältnis von Kunst und Öffentlichkeit radikal infrage stellten, sondern die zugleich auf subversive Weise Strukturen der Zensur hintertrieben und gegen die bestehenden Machtsysteme opponiert haben. Der Körper sowie die Aneignung von Sprache, des öffentlichen Raums, der Medien und des Postsystems spielten dabei eine zentrale Rolle.

Zu sehen sind experimentelle Arbeiten aus allen Bereichen der Kunst: Fotografie, Zeichnung, Malerei, Konzeptkunst, Visuelle Poesie, Mail Art, Performance, Film, Video, Installation, Objekt, Interventionen im öffentlichen Raum etc. Viele Werke werden erstmals in Europa gezeigt.

Anstelle einer homogenen lückenlosen Darstellung geht es der Ausstellung um die Reflexion und Konfrontation bestimmter Ansätze, Situationen, Frage- und Problemstellungen. Die KuratorInnen haben, neben dem inhaltlichen Konzept, für ihre Sektionen jeweils auch eigene Präsentationsmodelle entwickelt. Auf unterschiedliche Weise nähern sie sich dabei dem Problem der Präsentation von flüchtigen, prozessualen, zeit- und ortsspezifischen Kunstpraktiken. So wird die Ausstellung auch auf formaler Ebene als ein vielstimmiger Parcours, als eine mehrdimensionale Kartografie erfahrbar.

Das Netzwerk, auf dem die Ausstellung beruht, bildete sich im Rahmen des Forschungsprojektes *Vivid (radical) Memory* (2007), an dem die Universität Barcelona, das Center for Culture and Communication in Budapest und der Württembergische Kunstverein beteiligt waren. *Subversive Praktiken* ist wiederum ein Projekt des Württembergischen Kunstvereins in Kooperation mit dem Center for Culture and Communication in Budapest sowie dem Kulturzentrum Arteleku in San Sebastian. Sowohl in Budapest als auch in San Sebastian finden weitere Veranstaltungen zum Thema der Ausstellung statt.

Eine Publikation zum Projekt *Subversive Praktiken* ist für den Herbst 2009 geplant.

Daten, Termine, Credits

DIESER READER ERSCHEINT ANLÄSSLICH DER AUSSTELLUNG

Subversive Praktiken
Kunst unter Bedingungen politischer Repression
60er–80er / Südamerika / Europa
Württembergischer Kunstverein Stuttgart
30. Mai – 2. August 2009

Hrsg: *Württembergischer Kunstverein (WKV)*

© die AutorInnen/WKV

Übersetzungen ins Deutsche

(wenn nicht anders vermerkt): Iris Dressler

Zitierung aus diesem Reader

... in: Württembergischer Kunstverein (Hrsg.), Subversive Praktiken, Reader, Stuttgart 2009

PRESSEKONTAKT

Iris Dressler
Fon: +49 (0)711 - 22 33 711 / dressler@wkv-stuttgart.de

PRESSEBILDER

<http://www.wkv-stuttgart.de/presse/2009/pressebilder/subversive>

AUSSTELLUNG

Idee und Konzept

Iris Dressler, Hans D. Christ

KokuratorInnen

Ramón Castillo / Paulina Varas, Santiago de Chile / Valparaíso
Fernando Davis, Buenos Aires
Cristina Freire, São Paulo
Sabine Hänsgen, Bochum
Miguel Lopez / Emilio Tarazona, Barcelona / Lima
Ileana Pintilie Teleaga, Timisoara
Valentín Roma / Daniel García Andújar, Barcelona
Annamária Szóke / Miklós Peternák, Budapest
Anne Thurmann-Jajes, Bremen

Ein Projekt des

Württembergischen Kunstvereins Stuttgart

Partner

Centre for Culture and Communication Foundation, Budapest
Arteleku, San Sebastian

und

Kulturinstitut der Republik Ungarn, Stuttgart
Akademie Schloss Solitude

Leihgeber

Die KünstlerInnen
Artpool Art Research Center, Budapest
László Beke, Budapest
Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata
C3 – Center for Culture and Communication Foundation, Budapest
Laura Coll de Deisler, Halle/Saale

Forschungsstelle Osteuropa, Bremen
 Galerie Eigen + Art, Leipzig
 Galerie Michael Schultz, Berlin
 Henrique Faria Fine Art, New York
 Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart
 Claus Löser, Berlin
 Lombard-Freid Projects, New York
 MACBA, Museu d'Art Contemporani de Barcelona
 Norbert Meisner, Leipzig
 Florian Merk
 Miklós Erdély Foundation, Budapest
 Museo de Arte de Lima
 Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
 Museum of Contemporary Art, Bukarest
 Anton Neagu, Timișoara
 ștefan Pelmuș Collection, Bukarest
 Gregor Podnar Gallery, Berlin
 René Rehfeldt, Berlin
 Pedro Sánchez, Santiago de Chile
 Studienzentrum für Künstlerpublikationen, Weserburg – Museum für moderne
 Kunst, Bremen
 Dr. Lutz Wohlrab, Berlin

Hauptförderer



Weitere Förderer

Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst des Landes Baden-Württemberg
 Kulturreferat der Stadt Stuttgart
 Bundesstiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur, Berlin
 SEACEX, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, Madrid
 Institut Ramon Llull, Barcelona
 Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart
 ProLab, Stuttgart
 Restaurant Valle, Stuttgart
 D.P.D.Culture GmbH, Berlin

WÜRTTEMBERGISCHER KUNSTVEREIN STUTTGART

Schlossplatz 2, 70173 Stuttgart
 Fon: +49 (0)711 - 22 33 70, Fax: +49 (0)711 - 29 36 17, info@wkv-stuttgart.de
www.wkv-stuttgart.de

ÖFFNUNGSZEITEN

Di, Do–So: 11–18 Uhr; Mi: 11–20 Uhr

Progressive Bilder.

Kunst in Chile unter der Diktatur von 1973 bis 1990

KuratorInnen

Ramón Castillo und Paulina Varas

KünstlerInnen

Carlos Altamirano, CADA, Guillermo Deisler, Eugenio Dittborn, Juan Downey, Carlos Leppe, Gonzalo Mezza, Letícia Parente, Catalina Parra, Lotty Rosenfeld, Cecilia Vicuña

KURATORISCHES STATEMENT

Die politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Zustände während der Militärdiktatur in Chile haben die künstlerische Bildproduktion nicht nur in inhaltlicher, sondern auch formaler Hinsicht beeinflusst. So zeigen sich in vielen bewegten wie unbewegten Bildern Elemente des Bruchs, der Divergenz, Spaltung und Rekombination, die alle auf eine Neubestimmung der kognitiven wie symbolischen Welt abzielen. In ihrer Unabgeschlossenheit laden die Werke dieser Sektion den Betrachter dazu ein, den Fortgang einer Erzählung zu rekonstruieren, die Zeugnisse von Leid, Unterdrückung, Hoffnung und Gerechtigkeit gleichermaßen in sich birgt. Eine der am häufigsten gebrauchten Metaphern jener Zeit ist der Körper – das heißt der Körper im/als Werk sowie im Sinne des Staatskörpers. Das, was im Werk zum Ausdruck kommt, sollte sich auch auf menschlicher und geografischer Ebene widerspiegeln.

Unsere Absicht ist es, ein Alphabet des visuellen Gedächtnisses zu rekonstruieren, das sich der permanenten Spannung zwischen Erinnern und Vergessen, Verschweigen und Enthüllen in Zusammenhang mit Chile widersetzt. Doch wie lässt sich diese Spannung im Kontext der Ausstellung darstellen?

Das repressive Klima während der Militärdiktatur in Chile (1973-1990) erzeugte eine Serie von Konflikten und Gewaltausbrüchen, die schließlich Teil des alltäglichen Lebens wurden. Der Kunstbetrieb machte diese mehr oder weniger direkten Exzesse sichtbar, während die Sprache der Kunst sich in ein stummes – ein zum Schweigen gebrachtes – Schlachtfeld verwandelte.

Die Zeugnisse dieses komplexen und entropischen visuellen Gedächtnisses – ausgestellt in Form von Kulturfragmenten – lassen sich weder auf deren zeitliche noch lokale Bedeutung zurückführen. Diese "Bilder-in-progress" beziehungsweise visuellen Dokumente, die wir hier präsentieren, warten vielmehr auf eine Neubestimmung, durch die die Kunst, und damit auch die chilenische Geschichte neu formuliert werden könnten. (Ramón Castillo und Paulina Varas)

WERKE (AUSWAHL)

(Alle Texte: Ramón Castillo und Paulina Varas)

Carlos Altamirano (1954, RCH)

Retratos (Porträts), 1979–2007

Digitaldruck, Courtesy: Carlos Altamirano

Porträts ist eine Collage, die auf Medienbildern und Motiven des nationalen kollektiven Gedächtnisses basiert. Auf diese Collage montierte der Künstler Fotografien von vermissten chilenischen Gefangenen.

CADA – Colectivo de Acciones de Arte (1979 – 1985, RCH)

Auswahl aus dem CADA Archiv

Courtesy: Lotty Rosenfeld

Das Colectivo de Acciones de Arte (Kollektiv für Kunstaktionen) wurde 1979 von den SchriftstellerInnen Diamela Eltit und Raúl Zurita, dem Soziologen Fernando Balcells und den KünstlerInnen Lotty Rosenfeld und Juan Castillo gegründet. Die Gruppe führte eine Reihe von Aktionen durch, die sowohl im privaten als auch im öffentlichen Raum stattfanden oder als Interventionen in den Printmedien erschienen. Die Aktionen richteten sich gegen die Militärdiktatur und hinterfragten die Vorstellung vom Gesellschaftskörper als einem Organismus, der seinem historischen Gedächtnis zuwiderläuft.

Para no morir de hambre en el arte (Um in der Kunst nicht zu verhungern), 1979

Am 3. Oktober 1979 verteilte CADA 100 Halbliter-Tüten Milch an die Einwohner des Bezirks La Granja in Santiago de Chile. Dabei baten sie die Leute, ihnen die leeren Tüten zurückzugeben, damit Künstler sie für ihre Arbeiten weiterverwenden konnten. Diese wurden gemeinsam mit Dokumentationen der Aktion in der Centro Imagen Galerie in Santiago ausgestellt. Die Tüten trugen den Schriftzug „1/2 litro de leche“ (1/2 Liter Milch).

Inversión de Escena (Umkehrung der Szene), 1979

Am 17. Oktober 1979 erhielt CADA zehn Lastwagen eines nationalen Molkereiunternehmens und fuhr diese in einem Konvoi zum Museum der Schönen Künste. CADA verhüllte zudem die Fassade des Museums mit einem weißen Stoff, um auf die Zensur zu verweisen, die damals in Chile herrschte.

NO+, 1983

Die Formel „No +“ (= „No más“, etwa „keine weitere/n“), die im Rahmen von verschiedenen Aktionen in Santiago und anderen Städten auf Mauern geschrieben wurde, leitete jeweils eine Parole ein, die sich gegen die Diktatur richtete. Ausgehend von Aktionen der Gruppe CADA, wurde sie für verschiedenste Ausdrucks- und Protestformen zu gesellschaftspolitischen Angelegenheiten in Chile und an anderen Orten der Welt erweitert.

Guillermo Deisler (1940, RCH–1995, D)

Auswahl aus dem Deisler Archiv

Courtesy: Laura Coll

Gemeinsam mit weiteren lateinamerikanischen Künstlern war Deisler während der 1960er Jahre aktiv an künstlerischen Austauschprojekten beteiligt: insbesondere an der Etablierung der Mail Art in Südamerika und deren Vernetzung mit anderen Ländern. Bevor er nach Europa übersiedelte, realisierte Deisler in Chile eine Reihe von Publikations- und Kunstprojekten, die das Fundament dieser alternativen Netzwerke bildeten, über die er seine eigene und die Werke anderer Künstler verbreitete.

Eugenio Dittborn (1943, RCH)

Historia de la física o física de la historia (Geschichte der Physik oder Physik der Geschichte), 1985

Video, Farbe, 18', Courtesy: Eugenio Dittborn

Dittborn verbindet in diesem Video populäre Bilder mit Geschichten aus seinem Privatleben und Dokumentationen einer von ihm 1982 durchgeführten Aktion. Bei dieser Aktion vergoss und verbrannte er 300 Liter Öl in der Atacanáwüste. Während man sieht, wie der Künstler darum bemüht ist, den Ölteppich zu vergrößern, tauchen zwischen diesen Bildern Aufnahmen von Situationen höchster körperlicher Anstrengung auf: Boxen, Schwimmen, ein Sänger, eine Geburt. Die

Bildmontage ist entsprechend der sogenannten Fibonacci-Folge strukturiert, eine Zahlenreihe, in der sich die jeweils folgende Zahl aus der Addition der beiden vorherigen ergibt: 0 1 1 2 3 5 8 ...

Juan Downey (1940, RCH–1993, USA)

Moving, 1974

Video, schwarz-weiß, 27', Courtesy: Juan Downey Foundation

Von 1973 bis 1977 führte Juan Downey das Projekt *Video Trans America* durch, das auf Videodokumentationen verschiedener Reisen quer durch den amerikanischen Kontinent (von New York bis Feuerland) basiert. Diese Aufnahmen bildeten die Grundlage für eine Reihe von Videos, Installationen und Ausstellungen, die in verschiedenen Städten weltweit gezeigt wurden. *Moving* ist eine höchst subjektive Arbeit, eine Art lebendiges Tagebuch über die Beobachtungen des Künstlers auf seinen Reisen und über die unterschiedlichen Erfahrungen von Gemeinschaft, die er machte.

Carlos Leppe (1952, RCH)

El perchero (Der Kleiderständer), 1975

Foto, sw, Courtesy: Carlos Leppe

Carlos Leppe hat für diese Arbeit einige seiner Körperteile mit Klebeband verbunden. Seine Physis wird damit quasi ausgestrichen, wobei der „Panzer“ seinen Körper gleichermaßen zensiert und schützt. Nur seine Brust ist entblößt und unterstreicht – in Anspielung auf die Situation in Chile – die Doppelbödigkeit des erotisierten, missbrauchten und unterdrückten Körpers.

Gonzalo Mezza (1949, RCH)

El Deshielo de Venus (Das Schmelzen der Venus), 1972-1979

Foto und Fotokopie, Courtesy: Gonzalo Mezza

Bei diesem Ausstellungsprojekt ließ der Künstler die Venus von Milo in Form einer Eisfigur vor den Augen der Betrachter schmelzen. Das Foto zeigt die auf die chilenische Flagge anspielende „Trikolore-Venus“.

Catalina Parra (RA; 1940, RCH)

Imbunches, 1977

Serie von 3 Grafiken, Courtesy: Pedro Sanchez

In *Imbunches* greift Catalina Parra auf eine mythologische Figur (Imbunche) aus dem Süden Chiles zurück. Es handelt sich um ein Wesen, das seinen Willen, sein Bewusstsein und seine Kommunikationsfähigkeit verloren hat. Die Serie von grafischen Arbeiten setzt sich aus Zeitungsausschnitten, Fotos, Fasern, Stickereien und anderem zusammen. Es geht um die Repräsentation abweichender und hybrider Körper, die schmerzliche Mutationen und Hilflosigkeit reflektieren.

Lotty Rosenfeld (1943, RCH)

Cautivos (Gefangene), 1989

Video, Farbe, 12', Courtesy: Lotty Rosenfeld

Die Videoarbeit basiert auf Fragmenten aus verschiedenen medialen Quellen, die um Fragen der Legalität und Illegalität gesellschaftlicher Prozesse kreisen, mit denen eine entstehende Demokratie konfrontiert ist. Es handelt sich um eine visuelle Reflexion über Subjekte und Gemeinschaften, die Alternativen für eine Gesellschaft suchen, die sich in einer Krise zwischen Entfremdung, Klarheit und Hoffnung befindet.

Cecilia Vicuña (USA; 1948, RCH)

Archiv der „Künstler für Demokratie“

Courtesy: Cecilia Vicuña

Vicuña, die 1971 nach London zog, führte dort ab 1973 eine Reihe von Kunstprojekten durch: insbesondere als Organisatorin der Gruppe „Künstler für Demokratie“, deren Kampagnen auf die Kriegstaten der Militärs in Chile aufmerksam machen wollten.

Politische Körper, konfliktuöse Territorien

Kurator

Fernando Davis

KünstlerInnen

Carlos Ginzburg, Luis Pazos, Juan Carlos Romero, Edgardo Antonio Vigo, Horacio Zabala

KURATORISCHES STATEMENT

Das verwirrende Szenario, das sich in den 1960er und frühen 1970er Jahren in Argentinien abzeichnete, war geprägt von einer wachsenden politischen Radikalisierung und Konfrontation, die auch auf die Kunstwelt übergriffen. Kunst und Politik schienen in ihren Versuchen, sich in den schwindelerregenden Lauf der Geschichte einzumischen, denselben beschleunigten Takt anzuschlagen. Im März 1976 setzte ein weiterer Militärputsch diesem politischen Vorhaben ein brutales Ende. Unterdessen musste auch die Kunst neue Strategien entwickeln, um dem Staatsterrorismus widerstehen beziehungsweise ihn überleben zu können.

Körper und Territorium sind zwei der zentralen Größen, auf die sich die Avant-Garde in Reaktion auf diese Situation bezog. Der Körper wurde dabei als ein Instrument politischer Aktion interpretiert, das sich zur Unterwanderung der ideologisierten Sinnproduktion eines repressiven Apparats einsetzen ließ. Die Praxis der „Signalisierung“ des städtischen Raums wiederum hatte die taktische Demontage urbaner Ordnungsraster zum Ziel. Es ging darum, ein poetisches Umherschweifen (dérive) dort einzuführen, wo die urbane Ökonomie Machtverhältnisse naturalisiert, Hierarchien etabliert sowie Grenzen und Passagen gezogen hatte. In diesem Sinne bildeten der Körper und das Territorium eine doppelbödig mobile Kartografie. Ihre kritischen Potenziale zeigen sich in den vielfachen Anspielungen auf Gewalt, ebenso wie in der Unterwanderung der staatlichen Ordnung: durch das Auflösen und Aushebeln von Bedeutung im Akt der poetischen Abweichung. (Fernando Davis)

WERKE (AUSWAHL)

(Alle Texte, wenn nicht anders vermerkt: Fernando Davis)

Carlos Ginzburg (F; 1946, RA)

Árbol (Baum), 1970

Fotos der Ausstellung *Escultura, Follaje y Ruidos* (Skulptur, Laub und Geräusche), Plaza Rubén Darío, Buenos Aires, je 8 x 24 cm, Courtesy: Carlos Ginzburg

Ginzburgs Beitrag zur Ausstellung *Skulpturen, Laub und Geräusche* bestand darin, an den Bäumen der Plaza Rubén Darío Schilder mit dem Wort „Árbol“ (Baum) anzubringen.

Vivienda otoñal (Herbstliche Wohnung), 1971

Foto, 18 x 24 cm, Courtesy: Carlos Ginzburg

Ginzburg schrieb zu dieser Arbeit, die ihn in seinem mit Laub bedeckten Heim zeigt:

„Mein sehr sauberes und bürgerliches Haus in der 9. Straße 462 war voller Wind und Herbstblätter. Ich hatte hunderte trockene Blätter über sämtliche Räume verstreut. Sie breiteten sich über Tische, Betten, die gesamten Parkett- und Fliesenböden, das Badezimmer (...), die Garderobe, den Fernseher, das Radio, die Bücherregale, den Kühlschrank, den Kassettenrekorder, Gemälde und Skulpturen, den Boiler, die Küche und andere Bereiche des Hauses aus. Selbst meinen Körper hatte ich mit dem Herbstlaub bedeckt. Für etwa eine Stunde ging ich meinem alltäglichen, nun von Blättern durchdrungenen Leben nach. Das Unterfangen kulminierte mit dem Eintreffen meiner Familie, die sich voller Verzweiflung über mein Werk beklagte.“

Tierra (Erde), 1971

Fotos der Ausstellung *Arte de Sistemas* (Kunst der Systeme), Museo de Arte Moderno/CAYC, Buenos Aires, je 24 x 18 cm, Courtesy: Carlos Ginzburg

Im Rahmen der Ausstellung *Kunst der Systeme* im Museum für Moderne Kunst in Buenos Aires brachte Ginzburg zwei große Transparente auf dem Zaun einer Baulücke an, die sich vor dem Museum befand. Auf den Transparenten waren folgende Texte zu lesen: „Was befindet sich auf diesem Gelände?“ und „Hier wurde ein überraschendes ästhetisches Experiment durchgeführt. Aber ... woraus besteht es? Sie sind eingeladen, in die neunte Etage des Museums für Moderne Kunst, Corrientes 1530 (direkt gegenüber), zu gehen, um das verborgene Werk zu sehen. Wenn Sie aus dem oberen Fenster hinunterblicken, werden Sie entdecken, was sich auf dem Boden befindet.“ Es war das Wort „Tierra“ (Erde).

Ginzburg: 10 ideas de arte pobre (Ginzburg: 10 Ideen zur ärmlichen Kunst), 1971

Mappe mit zehn Projekten, Hrg.: La Flaca Grabada, La Plata, Courtesy: Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata

Die 1971 von Edgardo Antonio Vigo herausgegebene Mappe *Ginzburg: 10 Ideen zur ärmlichen Kunst* umfasst eine Reihe „ökologischer Kunstprojekte“, die durch eine Auswahl von Texten des italienischen Kritikers Germano Celant zur *Arte Povera* eingeleitet wird. Einige dieser Projekte, von denen kein einziges ausgeführt wurde, sehen gewaltsame Eingriffe in die Natur vor und hintreiben so ihre Bezeichnung als „ökologisch“. Ein Konzept betrifft zum Beispiel das Abschmelzen mehrerer antarktischer Eisberge mit Hilfe von Flammenwerfern. Ein anderes sieht vor, den in Patagonien liegenden See Nahuel Huapi verdampfen zu lassen.

Text des Künstlers in der Mappe zu den zehn Projekten:

“MELTINGS

The kinetic energy of molecules in motion is a function of temperature, and as both are modified they modify in turn the states of aggregation of matter. In line with this principle, and with a powerful flamethrower, I am going to melt a number of Antarctic ice floes that have broken off the Ice Shelf. In the course of the 'ecological expedition' on an old whaler I am going to project streams of fire (50 m long) against the spectacular icebergs: as the strength of their molecules is weakened they will be converted into liquid water.

EVAPORATIONS

Evaporation is the transformation of a liquid into gases and the diffusion of these in the atmosphere as a result of the application of heat, the fire of a flamethrower in this case. Accordingly, from a boat, I am going to invade with fire the green waters of the lake 'NAHUEL HUAPI'. The degree of evaporation will be very rapid, sending up an immense cloud of water vapour in continuous ascent. I plan to repeat these vaporizations on the 'lake of Palermo' and on the levels of the 'Atlantic Ocean.'

MOTHER EARTH

An exploration of the intrinsic structure of terrestrial matter in a geopschoanalytical dimension: I am going to dig in the fertile plains of the Pampas a gigantic uterus three kilometres long.

STELLAR SIGNAL ON PLANET EARTH

An exploration of the intrinsic structure of terrestrial matter in a cosmic dimension: I am going to dig in the San Luís desert a gigantic star with 8 (eight) points (three km. long each point).

MAR

The word MAR floating in the Pacific Ocean. The three letters that constitute it will respectively be 100 metres high. They will be constructed of welded or riveted steel plates, and composed of several watertight compartments so that they won't sink if a boat holes them with its keel. Since they will be subject to violent stresses they will be held in place, thanks to an anchoring system, by enormous iron bolts driven deep into the sand or silt of the seabed. In addition, they will have flashing lights at night (white for all three letters, the number of seconds between two flashes will encrypt the word MAR; these will prevent boats from sweeping MAR away) powered by a battery for electric lighting. Finally, each letter will have a specially adapted audio mechanism, intermittently emitting the phoneme MAR, which will function with the rise and fall of the waves.

FLOWER

I am going to plant in the 'ALMIRANTE BROWN' park four mixed beds of multicoloured flowers, which will be laid out to form the word FLOR. During the growth period I will tend the soil, the plants and the flowers with the operations necessary for them to flourish.

ARIADNE'S THREAD IN THE SUBTROPICAL FOREST OF MISIONES

I am going to set out on an 'ECOLOGICAL SAFARI' into the subtropical forest of Misiones, travelling extensively and at random through the bush for several weeks. In the course of the journey we will progressively unwind a red cord (total length 1000 km) in the most heterogeneous sectors of the jungle; almost impenetrable areas of bush; undergrowth; creepers; huge tree trunks; lianas; dandelion; grass; swamps; at ground level, on the gloomy forest floor where few plants can survive, or through the tree tops where birds live; from the waterways to the ruins of the Jesuit Missions and amid orchids, waterfalls and millions of butterflies.

MAN AND PREHISTORY

At Punta Norte in Peninsula Valdés, in the province of Chubut, is the most important colony of elephant seals in the world. The American naturalist William G. Conway, director of the Bronx Zoo in New York, visited the colony in December 1964 and described the time he spent there as 'a day in prehistory.' On the pebble beaches elephant seals rest and sunbathe, untroubled by the proximity of people. Therefore, I am going to walk along the beaches occupied by the colony (3 km), scattering human skulls among the ancient beasts.

BONFIRE TO THE AURORA BOREALIS

One of the most prodigious spectacles nature offers is the aurora borealis: an enormous display of light illuminates the firmament; it rises and falls in great arcs, in constant motion, the rays appear here and there or leap so swiftly that they are called dancers. With the first crackles of electricity that announce 'Eos', I light a giant bonfire made of tree trunks. Then they will be born together as magically influenced [sic], though separated by the ice, the Fire and the Aurora. I intend to repeat this bonfire evoking the Midnight Sun and the evening rainbow.

NOCTURNAL BONFIRES ON THE PATAGONIAN COAST

Over several thousand kilometres of the Patagonian coast, solitary beaches extend in

unbroken succession, their waters of an intense blue and high salinity (Atlantic Ocean). The nocturnal bonfires will be set out from 'El Cóndor' to 'Rada Tilly', spaced at a distance of 100 m from one to another and with a height of 20 to 30 m each depending on the size of the trunks, with a conical form. When the sun goes down the mythical bonfires will be lit and fire will take possession of bays, gulfs, isthmuses, caves, cliffs, peninsulas, beaches and infinite horizons". (Carlos Ginzburg; aus dem Spanischen: Graham Thomson)

La pirámide de la muerte (Todespyramide).

in: *Hexágono '71* cf, 1973

Text des Künstlers

„TODESPYRAMIDE. Projekt für die 8. Paris Biennale

1: Für einen Monat lang werde ich mit Hilfe eines Lastwagens die toten Blumen, die in den Mülltonnen der Pariser Friedhöfe gelandet sind, einsammeln.

2: Im Kontext der Biennale werde ich eine scheußliche, nach Fäulnis riechende Pyramide von hundert Metern anhäufen.

3: Ich werde auf die Blumenpyramide Skelette von Menschen, Spinnen, Fledermäusen und Skorpionen werfen.

4: Ich werde auf die Blumenpyramide hunderte Bücher werfen: über den psychologischen Terror, über Genozide und Kriege, über die ökonomische und soziale Situation in der Dritten Welt, über nihilistische Philosophien, über verschwundene Kulturen etc.“

Hexágono '71

Künstlerzeitschrift, Hrg. Edgardo Antonio Vigo, Courtesy: Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata

Von 1971 bis 1975 gab Edgardo Vigo die experimentelle Zeitschrift *Hexágono '71* heraus. Um 1973 hatte sie sich als Distributionsplattform für Essays, „zu realisierende Projekte“, „simple“ Grafiken, Mail Art, *señalamientos* (Signalisierungen) und politische Botschaften etabliert. Jede Ausgabe besteht aus einer Sammlung loser Blätter, die ohne bestimmte Ordnung in Umschlägen verbreitet wurde.

Luis Pazos (1940, RA)

Hacia un arte del pueblo (Kunst für alle), 1972

Text im Katalog der Ausstellung *Arte e Ideología en CAYC al aire libre* (Kunst und Ideologie. CAYC im öffentlichen Raum)

„Kunst für alle' sollte wie folgt sein: A) KLAR: Das heißt, direkt, zugänglich, für jeden verstehbar. B) ETHISCH: Mit anderen Worten, der Inhalt muss Vorrang vor der Form haben. C) NATIONAL: Die Themen sollten eine Beziehung zur Wirklichkeit des betreffenden Landes haben. D) ENGAGIERT: Künstler sollten mit ihrem Werk immer wieder die Formen der Macht hinterfragen, seien sie kultureller, politischer, ökonomischer, sozialer oder religiöser Art. E) GEWALTSAM: Wie jede Äußerung von Menschen, die für ihre Freiheit kämpfen.“ (Luis Pazos)

Monumento al prisionero político desaparecido (Denkmal des vermissten politischen Gefangenen), 1972

Foto der Ausstellung *Arte e Ideología en CAYC al aire libre* (Kunst und Ideologie. CAYC im öffentlichen Raum), Plaza Roberto Arlt, Buenos Aires, 24 x 18 cm, Courtesy: der Künstler

Im September 1972 nahm Pazos an der Ausstellung *Kunst und Ideologie: CAYC im öffentlichen Raum* teil. Er präsentierte drei Grabsteine mit dem Titel *Denkmal des vermissten politischen Gefangenen*. Während der Ausstellung legten sich drei unbekannte Personen vor die Grabsteine, und belegten damit die Plätze der fehlenden Körper. Verschiedene Werke der Ausstellung bezogen sich auf das sogenannte Trelew-Massaker, bei dem 16 gefangene Guerillakämpfer nach ihrem Fluchtversuch aus einem Gefängnis in Rawson erschossen wurden. Die Ausstellung wurde zwei Tage nach der Eröffnung von der Polizei geschlossen, die alle Kunstwerke konfiszierte.

Transformaciones de masas en vivo (Transformationen lebendiger Massen), 1973

Dokumentation der Aktion, Fotos: Carlos Mendiburu Eliçabe, je 24 x 18 cm, Courtesy: der Künstler

Transformationen lebendiger Massen ist eine Fotoserie, die „Life-Skulpturen“ einer Gruppe von Edgardo Antonio Vigos Studenten dokumentiert. Nach Anweisung Pazos' bildeten sie mit ihren

Körpern eine Reihe standardisierter Formen nach. Die Anordnung der Körper spielte dabei nicht nur auf den militärischen Drill, sondern auch auf die Disziplinierung innerhalb der bewaffneten revolutionären Organisationen an. Pazos präsentierte das Projekt im Rahmen der Ausstellung *Kunst im Wandel*, die einige Tage nach Amtseinführung von Präsident Héctor Cámpora und der Amnestie der politischen Gefangenen stattfand.

Juan Carlos Romero (1931, RA)

Segmento de línea recta (Abschnitt einer Geraden), 1972 / 2009

6 Fotografien (mit Filzstift), je 36 x 24 cm, Courtesy: der Künstler

Text des Künstlers (September 1972)

„KONZEPT: Ausgangspunkt ist die kürzeste Strecke (der Abschnitt einer Geraden) zwischen Orten in Buenos Aires, die durch die gegebene Situation oder durch subjektive Erfahrungen einen direkten Einfluss auf mich und den Betrachter ausüben.

BEZIEHUNGEN:

(A) Ein Ort, an dem ich meiner Tätigkeit als Experte für elektronische Kommunikation nachgehe und einen Teil dessen erhalte, was ich zum Leben brauche.

(B) Ein Ort, an dem ich einen Teil meiner künstlerischen Leistung zeige.

(C) Ein Ort, an dem ich den anderen Teil meiner künstlerischen Leistung zeige.

(D) Der Ort, an dem jene, die für etwas eingesperrt wurden, das die Polizei als schweres Vergehen erachtet, untergebracht sind, bis das Gericht über ihren endgültigen Verbleib entschieden hat.

1. SCHLUSSFOLGERUNG DES SENDERS: Die Möglichkeit, auf kürzestem Wege Orte miteinander zu verbinden, die unsere Wirklichkeit betreffen und die wir als integralen Bestandteil einer Struktur anerkennen müssen, die uns zu dauerhaftem Engagement verpflichten sollte.

1. SCHLUSSFOLGERUNG DES EMPFÄNGERS:“

Destrucción y exaltación del cuerpo I-III (Zerstörung und Überhöhung des Körpers I-III), 1972

3 Fotokopien auf Karton, je 70 x 80 cm, Courtesy: Privatsammlung

In *Zerstörung und Überhöhung des Körpers* konfrontiert Romero zwei Bilder aus den Medien miteinander. Das eine zeigt einen toten oder mit dem Tode ringenden Mann. Auf dem anderen, das einer Anzeige für einen Pornofilm entstammt, sind die eng umschlungenen nackten Körper einer Frau und eines Mannes neben dem Begriff „Prohibido!“ (Verboten!) zu sehen. Auf einer dritten Tafel erscheint ein Zitat aus Max Horkheimers und Theodor W. Adornos *Dialektik der Aufklärung*: „Die Haßliebe gegen den Körper färbt alle neuere Kultur. Der Körper wird als Unterlegenes, Versklavtes noch einmal verhöhnt und gestoßen und zugleich als das Verbotene, Verdinglichte, Entfremdete begehrt (...) Die Natur- und Schicksalsliebe der totalitären Propaganda ist bloß die dünne Reaktionsbildung auf das dem Körper Verhaftetsein, auf die nicht gelungene Zivilisation. Man kann vom Körper nicht loskommen und preist ihn, wo man ihn nicht schlagen darf. Die ‚tragische‘ Weltanschauung des Faschisten ist der ideologische Polterabend der realen Bluthochzeit.“ (in: Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt/M 1988, S. 247 ff.)

Violencia (Gewalt), 1973

Foto der Ausstellung *Violencia (Gewalt)*, CAYC, Courtesy: der Künstler

Im April 1973 besetzte Romero die Hauptverwaltung des Zentrums für Kunst und Kommunikation (CAYC) in Buenos Aires mit seiner Installation *Violencia*. Er bedeckte die Wände und den Boden des zentralen Ausstellungsraums mit Postern, auf denen das Wort „Violencia“ zu lesen war. In einem zweiten Raum versammelte er Textfragmente verschiedener Autoren, die unterschiedliche Definitionen zu diesem Begriff boten. In einem dritten Bereich stellte der Künstler die Titelseiten eines Sensationsblattes aus, die Fotos der Polizeigewalt in Argentinien zeigten und jeweils mit der Schlagzeile „Gewalt“ versehen waren.

Los juegos diabólicos (Teuflische Spiele), 1976

6 Fotos, Courtesy: Privatsammlung

Los emergentes (Die Aufstrebenden), 1976

6 Fotos, Courtesy: Privatsammlung

Teuflische Spiele zeigt eine Gruppe von Kindern, die sich gegenseitig aus dem Gras zerren. In *Die Aufstrebenden* kommen sie aus dem Hudson River. Während sich Romero in anderen Arbeiten sehr direkt auf das Thema Gewalt bezieht, wird hier nur subtil darauf verwiesen.

Violencia (Gewalt), 1977

Künstlerbuch, Courtesy: der Künstler

1977 produzierte Romero heimlich ein Künstlerbuch, für das er verschiedene Elemente seiner früheren Projekte aufgriff: zum Beispiel einen Text aus Leonardo da Vincis *Tagebüchern* (1492), den er bereits 1972 über eine Serie von Flyern verbreitet hatte. Gewalt wird darin auf vier Elemente zurückgeführt: Gewicht, Kraft, Bewegung, Schlag:

“VIOLENCE IS COMPOSED OF FOUR THINGS:
WEIGHT - FORCE - MOVEMENT - BLOW
THE MOST POWERFUL OF THESE IS THE ONE WITH THE SHORTEST DURATION
1 – EVERY WEIGHT WANTS TO DESCEND BY THE MOST DIRECT ROUTE
2 – WEIGHT WANTS TO ENDURE
3 – WEIGHT IS OVERCOME BY FORCE
4 – FORCE IS VIOLENCE
5 – SLOWNESS INCREASES IT, VELOCITY DIMINISHES IT
6 – ITS POTENCY INCREASES WITH CONSTRAINTS
7 – NOTHING MOVES WITHOUT FORCE
8 – FORCE COMES FROM MOVEMENT – IT HAS THREE FUNCTIONS: TO PULL – TO PUSH – TO IMMOBILIZE
9 – MOVEMENT COMES FROM THE DEATH OF FORCE
10 – THE BLOW COMES FROM THE DEATH OF MOVEMENT
11 – THE BLOW IS THE SON OF MOVEMENT AND THE GRANDSON OF FORCE

LEONARDO DA VINCI - BREVIARIES - 1492

J. C. ROMERO - FOR A STRATEGY OF VIOLENCE - 1972

BS. AS. AUGUST 1972” (aus dem Spanischen: Graham Thomson)

Edgardo Antonio Vigo (1928-1997, RA)

Señalamiento I: Manoj de semáforos (Eine Handvoll Ampeln), 1968

Foto, 24 x 36 cm, Courtesy: Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata

Im Oktober 1968 rief Vigo über lokale Medien überraschend zu seinem ersten *Señalamiento* (Signalisierung) mit dem Titel *Eine Handvoll Ampeln* auf. Das Konzept bestand in einer präzise vorgegebenen Aktion: der Markierung eines alltäglichen urbanen Objektes (Ampel) hinsichtlich seiner ästhetischen Potenziale. Im *Manifest: Erste Weiße Nicht-Präsentation* schreibt er dazu: „Die auf den praktischen Nutzen ausgerichtete Funktionalität einiger Konstruktionen muss gekennzeichnet werden, um Fragen aufzuwerfen, die (...) aus einer ästhetischen Abweichung hervorgehen (...)“

Manifiesto: Primera No-Presentación Blanca (Manifest: Erste Weiße Nicht-Repräsentation), 1968

Text des Künstlers

„With this ‘First White Non-Presentation’ which will be held on October 25 at 8 p.m. on Avenida 1 corner 60, and is given the title of ‘A Handful of Traffic Lights’ a series of ‘Señalamientos’ is set in motion in order to exploit to the full the possibilities of communications media. Making a sum of two negative factors (non-poetic-image plus non-visual-image), Edgardo Antonio Vigo, who is the author of the experience, generated a positive result under the equality of real image. The skin that is producing in the world today a constant bombardment of images that alienate being to the point of making it lose its individuality and its profound exploration of aesthetically important factors, so demands it. The functionality of the practical-utilitarian character of certain constructions should be signed so as to produce questions that do not arise from mere vertical utilitarian approach but from the ‘aesthetic digression’. Faced with a society that is based on form-function, which exploits the ‘possession of the thing’ as goal and end, and has taken control of the communications media to grow but to advertise itself, the ‘Señalamientos’ will produce: A halt before the ‘gratuitous act of aesthetic digression’, an admission of ‘community ownership’, and the anonymity of the constructors.

IT IS PROPOSED

Not to construct more alienating images but to sign those that without having aesthetic intent as an end make it possible.

A revulsion in order that the 'depersonalized' man that constructed it observe 'personalized' on that construction being signed.

A return to the everyday urbanistic as activation of society toward the aesthetic process.

IT IS PROCLAIMED

The street hosting the 'signed object' presents to man's constant aesthetic structures the possibility of being present in our daily transit rather than being 'sheltered' or 'hidden' in museums or galleries. The contemporary being leads an urban, not a home-centred 'life'. The collective aspect of living, the demographic, are factors that art must not fail to bear witness to. They are signals that mark an era. But these should not "represent" but "present". Human movement, the boulevards, propaganda, useful objects, which are "outside" and not "inside" the architectonic habitat, are "current issues", but man alienates himself with the souvenir—i.e. picture, sculpture, object, library—and its possessive sense and the physical environment diminished by containing all these things that stifle him. Consequently, man must arrive at "mental communication" by way of the senses. Liberation is in the measure to which man shake off the "heavy baggage of the possessive concept of the thing" so as to be an observer-active participant of a "collective everyday signaled element". (Edgardo Antonio Vigo; aus dem Spanischen: Graham Thomson)

Obras (in) completas ([Un]vollendete Werke), 1969

Postsendung (Umschlag, Anweisung und vier Etiketten), Courtesy: Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata

1969 begann Vigo mit seinen „zu realisierenden Projekten“. Eines der ersten bestand darin, dass er einer Gruppe von Freunden und Künstlern einen Umschlag schickte. Dieser enthielt jeweils vier Etiketten mit dem Titel *(Un)vollendete Werke* sowie eine Anweisung zu deren freien Gebrauch: „Sie erhalten diese vier Titel der *(Un)vollendeten Werke*, die sich der Theorie einer partizipativen Kunst und des Austauschs einiger Schaffensprozente verschrieben haben. Platzieren Sie diese, wo immer Sie möchten.“

Señalamiento V: Un paseo visual a la Plaza Rubén Darío (Ein visueller Rundgang um die Plaza Rubén Darío), 1970

Karte; 2 Fotos der Ausstellung *Escultura, Follaje y Ruidos* (Skulptur, Laub und Geräusche), je 24 x 18 cm, Courtesy: Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata

1970 nahm Vigo an der Ausstellung *Skulpturen, Laub und Geräusche* teil, die auf der Plaza Rubén Darío in Buenos Aires stattfand. Vigo verteilte Kreide an die Besucher sowie eine Karte, die ein „Minimum an Informationen“ für ein „zu realisierendes Projekt“ enthielt: „Nimm ein Stück Kreide und zeichne damit ein Kreuz oder markiere die Grenzen einer oder mehrerer Pflastersteine oder eine Fläche deiner Wahl. Stell dich in das eingezeichnete Feld und drehe dich um 360 Grad. Schreibe auf, was du gesehen hast, und zeichne deine Rückschlüsse auf. Was du getan hast, ist *Ein visueller Rundgang um die Plaza Rubén Darío*.“

Señalamiento IX: Enterramiento y desenterramiento de un taco de madera (Ein- und Ausgrabung eines Holzstücks), 1971-1972

Fotos: Juan José Esteves, je 24 x 18 cm, Courtesy: Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata

Señalamiento IX war eine Aktion, die in zwei Phasen jeweils vor „Augenzeugen“ durchgeführt wurde. Der erste Teil der Aktion fand am 28. Dezember 1971 statt. Vigo steckte einen Bereich seines Atelierhofs mit einer Banderole ab, an der ein Pfeil in Richtung eines bestimmten Ortes zeigte. Hier vergrub er ein Stück Zedernholz. Danach dokumentierte er die Aktion, deren Ablauf durch seine und die Unterschrift der beiden Zeugen bestätigt wurde. Er versicherte, dass er das Objekt im folgenden Jahr am gleichen Tag und zur gleichen Uhrzeit exhumieren würde. Am 28. Dezember 1972 folgte dementsprechend der zweite Teil der Aktion: Vigo grub das Holzstück wieder aus. In der Akte zu diesem Vorgang heißt es: „Hiermit wird bestätigt, dass Edgardo Antonio Vigo auf dem Grundstück in der 15. Straße 1187 in La Plata City am 28. Dezember 1972 um 19 Uhr die Exhumierung eines Zedernholzstücks, dessen Maße 7 x 14 x 28 cm betragen, vorgenommen hat. Damit ist er seiner Verpflichtung, die er bei Eingrabung des Holzstücks am 28. Dezember 1971 um 19 Uhr eingegangen ist, nachgekommen. Er hat auf diese Weise das *Señalamiento IX, '71–72* vollendet.“ Beide Aktionen wurden später durch einen Notar beglaubigt.

Señalamiento IX stellte die bürokratischen Konventionen des Rechtswesens bloß. Zugleich nahm das Projekt eine Überlebensstrategie der kommenden Jahre vorweg: Das Vergraben von Büchern, deren Besitz gefährlich war.

Horacio Zabala (1943, RA)

Este papel es una cárcel / This Paper Is a Jail (Dieses Blatt ist ein Gefängnis), 1972

Foto, 24 x 18 cm, Courtesy: der Künstler

1972 fotografierte Zabala seine Hand, während er die Sätze "Este papel es una cárcel / This paper is a jail" (Dieses Blatt ist ein Gefängnis) auf ein Blatt Papier schrieb.

Art Is a Jail (Kunst ist ein Gefängnis), 1972

Papierarbeit (Bleistift und Stempeldruck), 110 x 35 cm, Courtesy: der Künstler

Für *Art Is a Jail* wurde der Titel der Arbeit unzählige Male auf einem mit feinem Bleistift gerasterten Transparentpapier gestempelt.

Revisar / Censurar (Kontrollieren / Zensieren), 1974

5teilige Papierarbeit, je 15,5 x 23 cm, Courtesy: der Künstler

Die Arbeit besteht aus einer Reihe von Landkarten Südamerikas, die in unterschiedlicher Dichte mit den Begriffen „Revisar / Censurar“ (Kontrollieren / Zensieren) überstempelt wurden. Die letzte Karte ist fast vollständig von Tinte überdeckt.

300 metros de cinta negra para enlutar una plaza pública (300 Meter schwarzes Band, um einen öffentlichen Ort in Trauer zu versetzen), 1972

Foto der Ausstellung *Arte e Ideología en CAYC al aire libre* (Kunst und Ideologie. CACY im öffentlichen Raum), 23,6 x 16 cm, Courtesy: der Künstler

Zabalas Beitrag für die Ausstellung *Kunst und Ideologie: CAYC im öffentlichen Raum* bestand aus einem 300 Meter langen schwarzen Plastikband, das er entlang der Wände, die den Platz der Ausstellung umgaben, anbrachte.

Anteproyecto ..., 1974

Serie, jeweils Bleistift auf Pauspapier, 35 x 50 cm, Courtesy: der Künstler

Anteproyecto de cárcel sobre columna para artistas

Entwurf eines Künstler-Gefängnisses auf einem Sockel

Anteproyecto de cárcel subterránea para artistas

Entwurf eines unterirdischen Künstler-Gefängnisses

Anteproyecto de cárcel flotante para artistas

Entwurf eines schwimmenden Künstler-Gefängnisses

Alternative Netzwerke

Kuratorin

Cristina Freire

KünstlerInnen

Ângelo de Aquino, Artur Barrio, Ulises Carrión, Dalibor Chatrný, Attila Csernik, Roberto Evangelista, Fernando França Cocchiarale, Paulo Herkenhoff, Jiri Kocman, Gastão de Magalhães, Clemente Padín, Julio Plaza, Féliks Podsiadly, Petr Stembera, Regina Vater, Krzysztof Wodiczko

Kuratorisches Statement

In den 1960er und 1970er Jahren traten Künstler verschiedener Länder über alternative Netzwerke in Verbindung miteinander. Der Postverkehr war damals das bevorzugte Medium, über das der weit verzweigte Kreis, der sich nicht um den Kunstmarkt und die Interessen der dominanten Kunstzentren scherte, kommunizierte. In Brasilien zählte ein öffentliches Universitätsmuseum zu den Anlaufstellen dieser künstlerischen Austauschkanäle. Es diente trotz der Militärdiktatur, die das Land beherrschte, als Treffpunkt für Künstler und präsentierte Werke aus aller Welt. Von den vielen europäischen Künstlern, die an den Ausstellungen und Veranstaltungen teilnahmen, kamen die meisten aus Osteuropa. Wie ihre lateinamerikanischen Verbündeten suchten sie nach Strategien, um die durch das diktatorische System verhängte Zensur zu umgehen. Die Fotografie, als ein Aufzeichnungsmedium für Performances, Aktionen und Situationen, spielte in diesem Netzwerk eine besondere Rolle. Nahezu jeder konnte zu Hause heimlich eine Dunkelkammer einrichten. Mit der Post ließen sich die Aufnahmen der Kunstereignisse, die oftmals den Körper des Künstlers miteinbezogen, weltweit verschicken. Über den Körper und die Aktionen der Künstler manifestierten sich innerhalb dieser Austauschkanäle gemeinsame Taktiken des symbolischen Widerstandes. Diese kreisten um Kunst und Leben und weisen bis heute ein provozierendes utopisches Potenzial auf. (Cristina Freire)

WERKE

(Alle Texte, wenn nicht anders vermerkt: Cristina Freire)

Courtesy für alle Werke: Collection: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Brazil

Ângelo de Aquino (1945, BR)

O nadador, aquele que sabe nadar (Schwimmer, der dort schwimmen kann), o. J.

Vierteilige Fotoserie, sw, je 24 x 30,1 cm

Artur Barrio (1945, P)

A constelação da tartaruga (Die Konstellation der Schildkröte), 1981–82

Sechzehnteilige Fotoserie, sw, Maße variierend

Sit.....Cidade.....y.....Campo... (Sit.....Stadt.....und.....Land...), 1970

Diaserie auf DVD

Bei den 1969 begonnenen *Situations* handelt es sich um temporäre Aktionen, die mit vergänglichen Materialien und meist im öffentlichen Raum durchgeführt wurden. *Sit.....Stadt.....und.....Land...* zeigt Aufnahmen einer *Situation*, in der der Künstler – in einer Zeit der massiven politischen Unterdrückung – heimlich Brotbündel an unterschiedlichen Orten in Rio de Janeiro auslegt. Die Brotbündel lösten bei den Passanten Verwirrung aus und wurden vom Künstler als „ein ephemeres Medium kondensierter Energie“ beschrieben.

Ulises Carrión (1941, MEX–1989, NL)

To Be or Not to Be, 1976

Foto, sw, 29,1 x 20,8 cm

Die Arbeit *Sein oder Nichtsein* zeigt ein Foto sowie eine Beschreibung der gleichnamigen Performance, die in der Galerie Kontakt in Antwerpen stattfand. Der Künstler rezitierte jenen berühmten Monolog *Hamlets* und warf dabei nach jedem Wort einen kleinen Ball auf den Boden. Die Dokumentation der Performance wurde nach Brasilien geschickt.

Dalibor Chatrny (1925 , CS)

Spiegelverhältnisse am gegenüberliegenden Horizont, ca. 1973

Neunteilige Fotoserie, je 12,9 x 17,8 cm

Fernando França Cocchiarale (1951, BR)

Sequela (Nachwirkung), 1974

Foto, 23,5 x 14,5 cm

Attila Csernik (1941, YU)

Experimente, 1974

Achtheilige Fotoserie, je 29,8 x 21,1/21,1 x 29,8 cm

Roberto Evangelista (1946, BR)

Mater Dolorosa, 1979

Film auf DVD, Farbe, Ton, 11' 48"

In diesem poetischen Videoessay, der am Arara-See des Rio Negro (Amazonas) aufgenommen wurde, reflektiert der Künstler die "Erschaffung und den Fortbestand von Formen." Mit kritischem Blick verweist das Video auf Umweltzerstörung und die ökonomische Ausbeutung der lokalen Bevölkerung. Die Formulierungen "ertrinkendes Land" und "schiffbrüchige Kultur", die auf Hélio Oiticica zurückgehen, werden hier durch Kürbisse, eine für die Region typische Frucht, verkörpert. Sie schwimmen im Fluss und werden von der Strömung geformt.

Paulo Herkenhoff (1949, BR)

Estômago Embrulhado (Krankheit), 1975

– *Jejum* (Fasten), Film auf DVD, sw, ohne Ton, 07'20"

– *Sobremesa* (Nachtisch), Film auf DVD, sw, Ton, 02'41"

In *Fasten* kaut der Künstler solange auf Zeitungsausschnitten zum Thema Zensur, bis er würgen muss. Dann schluckt er sie, aufgeweicht durch Speichel und Druckerschwärze, herunter. Er absorbiert den Inhalt der Zeitungsberichte in seinem eigenen Körper.

Nachtsch kreist um die Idee, ein Kunstwerk zu verspeisen. Das ausgewählte Werk ist eine der *Heimlichen Schlagzeilen (Maler lehrt Gott zu malen* von Antônio Manoel), die am 29. Mai 1973 in der Zeitung *O Dia* veröffentlicht wurde.

Jirí Kocman (1947, CS)

The End, 1973

Zweiteilige Fotoserie, je 18 x 13,2 cm

Gastão de Magalhães (1953, BR)

Deslocamento do Gramado do Parque (Verlegung eines Rasenstücks aus dem Park), 1974

Achteilige Fotoserie, je 18,2 x 24 cm

Die Fotografien dokumentieren eine Aktion, die der Künstler anlässlich der Ausstellung *6th Young Contemporary Art* (1972) im Museum für zeitgenössische Kunst der Universität von São Paulo durchführte. Bei dieser vom Künstler fotografierten Aktion wurde ein Rasenstück aus dem Garten des Museums in den Ausstellungsraum transportiert. Die Aufmerksamkeit wurde somit auf eine aus ihrem Zusammenhang herausgelöste alltägliche Handlung gelenkt. Mit einem kritischen Unterton brachte die Aktion zugleich die Spannungen zwischen den inneren und äußeren Strukturen des Kunstsystems ins Spiel.

Circulação Postal (Postkreislauf), 1976

Zweiteilige Fotoserie, je 24 x 18 cm

This is Poem (Dies ist ein Gedicht), 1975–2008

Vierteilige Fotoserie, je 29,7 x 21,1 cm

Clemente Padín (1939, ROU)

O artista a serviço da comunidade (Der Künstler im Dienst der Gemeinschaft), 1974

Vierteilige Fotoserie, je 26 x 107 cm

Fotodokumentation eines Projektes, das für die Ausstellung *Visual Poetics* im Museum für zeitgenössische Kunst der Universität von São Paulo eingereicht wurde. Es sah vor, dass ein Künstler das Publikum durch die Ausstellung führt und die gezeigten Werke kommentiert. Da Clemente Padín von der Militärjunta in Uruguay verhaftet worden war, führte Francisco Iñarra, ein spanischer Künstler, der als Exilant in Brasilien lebte, die Arbeit aus. Wir sehen die Umsetzung einer vom Künstler entwickelten nicht-objekthaften Poesie: eine Kunst ohne Objekt, ein „Gedicht“, das durch die Aktion konkretisiert wird.

Leticia Parente (1930 – 1991, BR)

Marca Registrada (Markenzeichen), 1975

Film auf DVD, sw, Ton, 11'44"

Die Arbeiten der frühen brasilianischen Videokünstler zeichnen sich durch die Radikalität aus, mit der hier Bilder eines sozialen und politischen Körpers einem selbstbezüglichen Narzissmus entgegenstellt werden. Im Close-up zeigt diese Arbeit wie sich die Künstlerin mit einer Nadel die Worte „Made in Brazil“ in die Fußsohle sticht.

Júlio Plaza (1938, E – 2003, BR)

Evolução/Revolução (Evolution/Revolution), 1971

Zehnteilige Fotoserie, je 24 x 18 cm

Féliks Podsiadly (1936, PL)

Metamorphose, 1977

Zwölfteilige Fotoserie, je 24 x 18,2 cm

Die Fotoserie des polnischen Künstlers Feliks Podsiadly verweist gleichermaßen auf Erfahrungen von Transkulturalität, Fragestellungen der Anthropologie sowie die Grenzen der eigenen Identität. Im Prozess einer Metamorphose, die eine starke emotionale Aufladung erfährt, verwandelt sich der

Europäer in einen Afrikaner. Die Porträts des Künstlers sind von einer Aura durchzogen, die auch in einem zur Serie dazugehörenden Brief zum Ausdruck kommt. Darin heißt es: „Diese Arbeit ist von einem vierjährigen Aufenthalt in Afrika inspiriert. Ihre Form interessiert mich nicht, sondern vielmehr die Veränderung des Menschen im Verlauf seiner mentalen Entwicklung.“

Petr Stembera (1945, CS)

Körner essen während einiger Tage der Askese, 1973

Zweiteilige Fotoserie, je 24,2 x 18,2

Geißelung, 1974

Zweiteilige Fotoserie, je 24 x 18 cm

Der Künstler schrieb über diese Arbeit: „Gefahr und Gewalt sind wesentliche Elemente der Welt, in der wir leben (...) Ich möchte, dass die Leute verstehen, dass diese Elemente nicht nur negativ, sondern auch positiv sind, und dass die Grenzen und Möglichkeiten ihrer Überwindung nur in der Konfrontation mit diesen aufscheinen. Ich setze meinen Körper gefährlichen Aktionen aus, da es immer mein Körper ist, der frontal mit der Welt zusammenstößt.“

Regina Vater (1943, BR)

PlayFEUillage, 1974

Zwölfteilige Fotoserie, je 16,7 x 22,6 cm

Bei dieser Arbeit handelt es sich um das fotografische Drehbuch für einen Schwarzweißfilm. Antonio Pitanga, ein Schauspieler, der in einer Reihe von Filmen des Regisseurs Glauber Rocha auftritt und zu den wichtigsten Vertretern des brasilianischen Cinema Novo zählt, markiert auf einem Gehweg im Pariser Jardin du Luxembourg das Feld für Filmaufnahmen. In deutlicher Anspielung auf den instabilen und flüchtigen Charakter der Kunst und des Lebens, soll in diesem abgesteckten Feld das Spiel von Licht und Schatten gefilmt werden.

Krzysztof Wodiczko (1943, PL)

Vehicle, 1973

Dreiteilige Fotoserie, Maße variierend

Zu dieser Arbeit schreibt der Künstler: „Gleichförmig bewegt sich das Fahrzeug auf einer geraden Linie in nur eine Richtung. Der Künstler, der auf der schwankenden Plattform auf- und abgeht, verursacht das Schaukeln. Die dabei entstehende Energie wird von einem System aus Kabeln und Mechanismen auf die Räder übertragen und treibt so das Fahrzeug an, dessen Nutzung dem Künstler vorbehalten ist (...). Die Intelligenzija sollte ‚auf dem Weg des Fortschritts‘, durch eine beschleunigte Fahrt auf der ‚Straße zur besseren Zukunft‘ zum rationalen Fortschritt beitragen. Fortschritt wurde unter der Bedingung garantiert, dass jeder, Künstler und Intellektuelle miteingeschlossen, sich dieser Maschine unterwirft und sie als Gegeben akzeptiert. Innerhalb der Maschine waren sie es, die sie wiederbeleben und inspirieren würden.“

(in: Krzysztof Wodiczko, *Critical Vehicles. Writings, Projects, Interviews*. MIT Press, 1999, S. 76)

Kollektive Aktionen: Reisen aus der Stadt, 1976 – 2009

Kuratorin

Sabine Hänsgen

KünstlerInnen

Kollektive Aktionen (Andrej Monastyrskij, Nikolaj Panitkov, Nikita Alekseev, Elena Elagina, Igor' Makarevič, Georgij Kizeval'ter, Sergej Romaško, Sabine Hänsgen)

Die Performances der Kollektiven Aktionen spielten eine entscheidende Rolle bei der Herausbildung eines alternativen Kommunikationsraums in der russisch-sowjetischen Kultur des späten Kommunismus. Sie dienten der Selbstorganisation einer subkulturellen Kunstszene jenseits des staatlichen Kulturbetriebs, zu dem der Zugang durch eine strikte Zensur reguliert war. Verbindendes Sujet der seit 1976 stattfindenden „Reisen aus der Stadt“ ist die gemeinsame Fahrt einer Gruppe von Teilnehmern in die ländliche Umgebung Moskaus – meistens auf ein leeres, weites Feld, das heißt aus dem mit Zeichen gesättigten Raum der Metropole in einen „leeren“ Naturraum. Häufig bildet ein unberührtes Schneefeld die Bühne für rätselhafte minimale Handlungen, die elementare raumzeitliche Strukturen der Wahrnehmung thematisieren.

Die Auseinandersetzung mit der umgebenden ideologischen Kultur von Texten, Manifesten und Losungen erschöpft sich bei den Kollektiven Aktionen allerdings nicht in der unmittelbaren Wahrnehmung einer Situation. Die situative „Erlebnis“-Geste kommt vielmehr einem neuen Impuls in einer unendlichen interpretativen Spirale gleich, in der sich Text und Situation immer wieder wechselseitig auseinander hervorbringen.

Die „Installation als Diagramm“ ermöglicht es den Ausstellungsbesuchern, die vielfältigen Dokumentationsmaterialien als Beziehungsgeflecht eingehender zu studieren. Durch die Eröffnung einer „planetarischen“ Perspektive mittels neuerer Satellitenbilder, auf denen die Orte markiert sind, an denen in einem Zeitraum von über dreißig Jahren Kollektive Aktionen stattgefunden haben, wird die künstlerische Reflexion von Ideologie und Macht im späten Kommunismus auf die zeitgenössischen Prozesse der Globalisierung ausgedehnt. (Sabine Hänsgen)

Online Archiv der Kollektiven Aktionen:

<http://conceptualism.letov.ru>

Auswahl an Texten der Kollektiven Aktionen siehe gesondertes PDF unter:

<http://www.wkv-stuttgart.de/programm/2009/ausstellungen/subversive/sektionen/sabine-haensgen>

Passagen gegen den Strom

Dissidente Taktiken in der peruanischen Kunst, 1968–1992

Kuratoren

Miguel López und Emilio Tarazona

KünstlerInnen

Hugo Salazar del Alcázar, Lucy Angulo, Luis Arias Vera, Teresa Burga, Jorge Eielson, Rafael Hastings, Taller E.P.S. Huayco, Francisco Mariotti, Alfredo Márquez, Yvonne von Möllendorff, Grupo Paréntesis, Herbert Rodríguez, Jesús Ruiz Durand, Emilio Hernández Saavedra, Juan Javier Salazar, Sergio Zevallos und andere

Passagen gegen den Strom unternimmt den Versuch, eine Reihe dissidenter Praktiken und künstlerischer Arbeiten neu zu betrachten, die sich kritisch zu den konformen Repräsentationssystemen sowie den politischen und gesellschaftlichen Verhältnissen positionierten, die in Peru zwischen dem Militärputsch von 1968 und dem Selbstputsch von Präsident Alberto Fujimori (1992) vorherrschten.

Der Militärputsch von 1968 markierte den Beginn einer Diktatur, die in vielerlei Hinsicht einzigartig war: Sie zielte darauf ab, den Zusammenbruch der Oligarchie voranzutreiben und die Modernisierung der Industrie durch radikale Reformen herbeizuführen, was im Gegenzug ein von staatlicher Verfolgung geprägtes Klima erzeugte.

In den 1970er Jahren entwickelten sich die Wege der experimentellen Kunst in Peru in zwei Richtungen: Auf der einen Seite etablierte sich eine „konzeptuelle“, gegen den Kunstbetrieb gerichtete Institutionskritik. Auf der anderen Seite entstanden im Dialog mit der andischen Kultur neue Formen kollektiver Produktion, die von der Militärregierung geschützt wurden.

Die Krise der Militärregierung sowie die Wiedereinführung der Demokratie schufen 1980 eine Atmosphäre kritischer Reflexion, die mit dem Beginn des bewaffneten Kampfes der Untergrundorganisation „Leuchtender Pfad“ zusammenfiel. Ein Kampf gegen die Regierung, der in einem Genozid gegen weite Teile der Bevölkerung kulminierte, an dem die Aufrührer ebenso beteiligt waren wie die Armee.

In den 1980er Jahren führten die kollaborativen Aktivitäten verschiedener Künstlergruppen zu einer Anerkennung der Kunst als Raum der politischen Anklage und Neubestimmung, die an einer „andischen Moderne“ ansetzte. Andere Künstler versuchten mittels Performances und Interventionen die psychologischen und physischen Folgen der Gewalt zu versinnbildlichen. (Miguel López, Emilio Tarazona)

WERKE

(Alle Texte, wenn nicht anders vermerkt: Miguel López, Emilio Tarazona)

Lucy Angulo, Hugo Salazar del Alcázar, Jesús Ruiz Durand, Mario Pozzi-Escott and Leslie Lee *Por el derecho a la vida* (Für das Recht auf Leben), 1985

Videodokumentation der kollektiven Installation, Übersetzung und Untertitelung: Janine Soenens

Im Januar 1985 stellte eine Künstlergruppe in der städtischen Galerie Miraflores in Lima eine Installation mit dem Titel *Für das Recht auf Leben* aus. Es handelte sich um eine der ersten Ausstellungen, in denen Künstler innerhalb des offiziellen Kunstbetriebes auf jene Menschenrechtsverletzungen aufmerksam machten, die von der Armee und der Gruppe PCP Leuchtender Pfad verübt wurden. Das Dokumentarvideo – das hier zum ersten Mal zu sehen ist – zeigt Bilder der Ausstellung und enthält eine Reihe von Interviews mit Künstlern, Intellektuellen, Politikern und Aktivisten, die sich zu der gewalttätigen Situation in Peru äußern.

Luis Arias Vera / Referat für Soziokulturelle Freizeit des Nationalen Instituts für Freizeit, Leibeserziehung und Sport

Carrera de Chasquis (Chasquis-Rennen), 1974 and 1976

Dokumentation des Staffellaufes in verschiedenen Provinzen Perus, Courtesy: Luis Arias Vera

Die *Chasquis-Rennen* waren Kultur- und Sportveranstaltungen, die der Künstler Luis Arias Vera 1974 und 1976 für das Nationale Institut für Freizeit, Leibeserziehung und Sport (INRED) der Militärregierung durchführte. Arias Vera teilte die Veranstaltung auf verschiedene Spielstätten auf, um dadurch mehr als 250 ländliche Gemeinden im Norden und Süden Perus miteinander zu verbinden. Das Projekt bestand in einem Staffellauf, bei dem jede teilnehmende Gemeinde zu einem Ort der Partizipation an multidisziplinären Kunstformen wurde. Das Wort „chasqui“ entstammt der Quechua-Sprache und bedeutet „Empfänger“ oder „Bote“. Die Rennen verwiesen auf jene Boten des Inkareiches, die ihre Nachrichten mithilfe von Staffelläufen über das gesamte Reich hinausstrugen.

Teresa Burga, (1940, PE)

Autorretrato. Estructura. Informe. 9-6-72 (Selbstporträt. Struktur. Werte. 9-6-72), 1972

Installation aus grafischen Arbeiten, Fotos, einer Ton-Licht-Einheit und anderem, Courtesy: Teresa Burga und Archiv Miguel López/Emilio Tarazona

Unter dem Begriff „Selbstporträt“ stellte Teresa Burga eine Reihe von Dokumenten und Diagrammen aus, die eine Annäherung an die Künstlerin erlaubten. Die Installation war in drei Bereiche unterteilt – *Gesichtswerte, Herzwerte, Blutwerte* –, die auf Daten basierten, die alle von einem Tag (9. Juni 1972) stammten.

Contacta. Festival de Arte Total (Contacta. Totalkunst Festival), 1971–1979

Das *Contacta Totalkunst Festival*, das von Künstlern wie Francisco Mariotti und Luis Arias Vera betrieben wurde, ist eines der außergewöhnlichsten Beispiele multidisziplinärer Kunstexperimente der 1970er Jahre. Es wurde später von der Militärregierung mithilfe der Institution „Nationales System zur Unterstützung der Sozialen Mobilisierung“ (SINAMOS) übernommen. Das ursprüngliche Festival, das auf einer öffentlichen Ausschreibung basierte, fand im Juli 1971 und 1972 jeweils über vier Tage – und jeweils 24 Stunden non-stop – statt. Es brachte „offizielle“ und experimentelle Künste, Theater, Lyrik, Musik, Film und traditionelles Handwerk zusammen. Der Erfolg von *Contacta 72* führte zu weiteren Festivals im Inland Perus, wie etwa die *Inkarri Festivals* (1973). 1979 führten einige Künstler der Gruppe Paréntesis und Mariotti noch einmal das *Contacta Festival* durch.

Jorge Eielson (1924, PE – 2006, I)

Serie Unterirdische Skulpturen, 1966-1969

Verschiedene Formate, Courtesy: Privatsammlung

Während der späten 1960er Jahre entwickelte Jorge Eielson eine Serie von Skulpturen, die in verschiedenen Städten, in denen er Kontakte hatte, vergraben werden sollten. *Unterirdische Skulpturen* bestand aus zehn Objekten, die in ihrer gezielten Unsichtbarkeit und Unrealisierbarkeit als Utopien konzipiert waren. Das unvollendete Werk umfasste Skulpturen für Rom, Paris, Lima, Antwerpen, Bangkok, Sardinien, New York, Tokio und die Eninger Weide in Reutlingen. Ein weiteres Objekt, das Eielson für den Mond vorsah, schickte er ohne Erfolg an die NASA.

Escultura Horripilante (Entsetzliche Skulptur), 1967, aus der Serie Unterirdische Skulpturen

Text der Arbeit (deutsche Übersetzung)

„Bei einer Arbeitszeit von nur 27 Minuten pro Nacht brauchte es mehr als zweieinhalb Jahre – oder exakt 915 Nächte – der unermüdlichen Anstrengungen meiner engsten Mitarbeiter, um folgendes Objekt 17 Meter unter dem Grund zu platzieren:

1 Material:

- a) ein auf synthetischem Knochenmark basierendes Gemisch, das als ein elektronisches (Feld) genutzt und in die Skulptur integriert wurde, um als lebendige Flüssigkeit zu agieren;
- b) eine Methangasleitung der Stadt;
- c) eine lückenlose Fernsehverbindung zwischen (dem Auge) der Skulptur und der Außenwelt;
- d) tausende Schrauben, Gewinde, Haken, Gelenke etcetera;
- e) ein Winchester Maschinengewehr;
- f) der Kopf einer sprechenden Puppe;
- g) zwei Arme eines erwachsenen Schimpansen;
- h) Fäkalien;
- i) ein vollständiges Rundfunksystem;
- j) Tiefkühlkost;
- k) der Schalltrichter eines RCA Phonographen, 1920er Model;
- l) 14 Liter menschliches Blut;
- m) 15000 Meter Tonband, das Aufzeichnungen der wichtigsten poetischen Schriften aller Zeiten enthält, die Bibel eingeschlossen;
- n) Toilettenpapier;

2 Funktion

- a) die Skulptur ist eigentlich unbegrenzt, wenn Sie ihr auf Ultrakurzwellen basierendes Rundfunksystem bedenken;
- b) jeder, der eine Kopie machen möchte, sollte zwei Faktoren von höchster Bedeutung beachten

I. die Skulptur regeneriert sich regelmäßig in der festgelegten Maßeinheit von 75 Gramm Materie pro Sekunde

II. ihre Abfallstoffe, die absolut unumkehrbar sind, nehmen in der variablen Maßeinheit von 57 bis 65,7 Gramm toter Materie pro Sekunde zu, was eine reale Steigerung der Objektgröße zwischen 18 und 10,3 Gramm pro Sekunde bei einem gesamten Wachstumsvolumen von 0,10 Kubikmeter pro Tag bedingt;

- c) die Skulptur, die über den Puppenmund unentwegt die schönsten von der Menschheit je erdachten Gedichte rezitieren wird, wird sich entsprechend verhalten; das heißt, sie wird ihre Grundbedürfnisse befriedigen, indem sie menschliche Gebärden des Essens, der Zeugung, der Darmentleerung etcetera nachahmt, wobei solche Bedürfnisse in diesem Fall nur Hilfsmittel sind, um das Rezitieren der Gedichte zu veredeln. (Anders, als man zunächst annehmen könnte, wird es sich bei der Skulptur weniger um ein schreckliches Simulakrum des menschlichen Wesens handeln, sondern vielmehr um das Resultat abertausender Jahre der Zivilisation);
- d) trotz ihres unvermeidlichen Kontaktes mit der Außenwelt, wird sie nur in äußerst seltenen Fällen zum Maschinengewehr greifen oder einen einzelnen Tropfen ihres wertvollen Blutes vergießen, um eine gerechte Sache zu verteidigen.
- e) als Besitzerin einer poetischen Seele wird die Kreatur häufig dem Schoß der Erde entsteigen und mit ihren haarigen Armen (entscheidend für die Kunst der Rezitation) eine Rose oder Lilie des Feldes auswählen;
- f) mit vernichtenden Folgen wird die Kreatur an genau jenem Tag explodieren, an dem sie mit dem Rezitieren aller auf dem Tonband aufgezeichneten Gedichte fertig ist.“
(*Escultura horripilante*, Plaza de Armas, Lima, 20. Juni 1967, für César Moro, S. Salazar Bondy und Javier Sologuren)

Rafael Hastings (1945, PE)

Ohne Titel, 1970

Dokumentation der Installation, 3 Fotos, Courtesy: Archiv Miguel López/Emilio Tarazona

Die Einzelausstellung des Künstlers im Institut für zeitgenössische Kunst (ICA) in Lima wurde von einer Zeitung mit der Schlagzeile angekündigt: „Hastings beurteilt peruanische Malerei“ – nicht ohne im Artikel hervorzuheben, dass dieser der Malerei „abgeschworen“ hatte. Hastings zeigte zwei Serien von Informationstafeln: Die eine bezog sich auf die Entwicklung der peruanischen Malerei, die andere enthielt Daten zum Leben des peruanischen Kunstkritikers Juan Acha. Die Rolle des Kritikers wurde dabei als eines unter vielen Elementen im System gesellschaftlicher und politischer Beziehungen bloßgestellt, auf denen der Kunstbetrieb beruht.

Projet de non-réalisation (Unrealisierbares Projekt), 1971

Papierdruck, 114 x 84 cm, Privatsammlung

Unrealisierbares Projekt ist Teil einer Serie von Arbeiten, in denen der Künstler die Rolle des Kritikers, der „Konzeptkunst“ und des Publikums reflektiert. Das Werk wurde mit der Post verschickt und/oder als Fotokopie verbreitet, sodass es überall ausgestellt werden konnte. Ohne dessen Namen zu erwähnen, antwortete der Künstler damit auf die Einladung des französischen Kritikers Jean Marc Poinot, an einer Mail Art-Ausstellung im Rahmen der Paris Biennale von 1971 teilzunehmen. Sarkastisch forderte er den Kritiker dazu auf, das Werk zu „beseitigen“ oder zu „vollenden.“

Taller E.P.S. Huayco (Francisco Mariotti, Maria Luy, Rosario Noriega, Herbert Rodríguez, Juan Javier Salazar, Armando Williams, Mariela Zevallos), 1980 – 1982

Cojudos (Arschlöcher), 1980

Siebdruck auf Holz, 65 x 50 cm, Courtesy: Museo de Arte de Lima Collection, Schenkung von Jorge Gruenberg

1980 eignete sich die Gruppe Taller E.P.S. Huayco in einigen Siebdrucken und Aufklebern das Porträts des linken Poeten César Vallejo an. Das Wort, das sie über seinem Kopf anbrachten – „COJUDOS“ („Arschlöcher“) – scheint darauf abzuzielen, den politischen Gehalt seiner Schriften zu betonen und so seinem offiziellen Image als „melancholischer Poet“, das ihm unfreiwillig zuteil wurde, entgegenzuwirken.

Arte al paso (Kunst auf dem Weg), 1980

Dokumentation eines Gemäldes aus 10.000 leeren Dosen verdunsteter Milch, Courtesy: Francisco Mariotti

Sarita Colonia, 1980

Dokumentation eines Gemäldes aus 12.000 leeren Dosen verdunsteter Milch, Courtesy: Francisco Mariotti

1979 begann eine Gruppe junger Künstler damit, auf der Basis einfacher Materialien populäre Ikonen des städtischen Lebens aus einer linken Perspektive neu zu interpretieren. Dies war der Beginn der Werkstatt von E.P.S. Huayco, die für rund zwei Jahre aktiv war.

Eines der wichtigsten Projekte war die Installation *Kunst auf dem Weg*, die in der Galería Forum in Lima präsentiert wurde. Ein auf dem Boden arrangierter Teppich aus bemalten Blechdosen stellte ‚salchipapas‘ (ein Fastfood-Produkt) dar. Zudem gaben die Künstler ein Manifest mit einem Text des linken Kritikers Mirko Lauer heraus, in dem der bürgerliche Kunstgeschmack angegriffen wurde. Etwas später stellte die Gruppe das Bild der inoffiziellen Heiligen Sarita Colonia nach, die in den Kreisen peruanischer Immigranten und sozialer Randgruppen verehrt wurde. Das Bild, das erneut aus Blechdosen bestand, wurde diesmal auf der Autobahn Panamericana Sur installiert. Die Landschaft der Migrationsroute wurde bald zur Pilgerstätte der Gläubigen.

Text über Kunst auf dem Weg von Mirko Lauer (englische Übersetzung):

Art on the way. Take One

Art on the way: it doesn't fill you up, you won't need a siesta, in the midst of everyday activity – for an instant – it will help you satisfy an urgent hunger that goes beyond conventional media genres and boldly explores beyond strictly aesthetic realms. At a time when galleries flourish and each new exhibition is more conventional than the last, this combination of screen prints,

industrial waste, theoretical formulas, photos and sellers of salchipapa [a kind of sausage and potato fast-food] screams out that the reality of art is more complex than the reality of the 'Fine Arts' or the 'Plastic Arts'. It also tells us that the visual forms of the new sensibility of the people are writ everywhere: in the unsubstantial films that advertising agencies design to stultify us, in the forms and metamorphosis of the already-consumed, in the beset shapes of objects handled by the oppressed. Today the most up-to-date visual forms are those of merchandise, which contains within its colours, its textures, the everyday history of exploitation.

Art on the way: a response, an effort to destroy what has grown old retaining its best aspects. Critical of galleries in an attempt to save them from their status as mere display windows for fleeting commercial transactions, the legendary fifteen days that lie between the artist's workshop and the buyer's gallery: what matters most here cannot be sold. Critical of the famous religious-expressionist 'methods' that show young artists how to 'feel' rather than think: here lies the work of plastic artists who approach their own and society's problems, and try to resolve them politically through the visual. Critical of the role of the plastic artist as a maker of a particular product, proposing instead a kind of work that begins with the visual and projects itself into all areas of culture: the creator is an agitator, unloved by the enemies of the people's freedom. Critical also of the false modernity of the imported. Only the popular is truly modern in Peru today.

Art on the way: an environmental exercise revealing the umbilical cord that connects the waste of the city to the art of the city; in the midst of tins that are empty when they reach the shantytowns and then find their way to the gallery, painted, and will return to the shantytown tomorrow painted, so that for once they will be full when they reach the shantytown. An ecosystem exists among the waste, food and art, and it must be revealed with increasing clarity. Just as the double edge of advertising forms must be revealed: they are the very image of abundance for some, the very image of need for others. Here, art wants to see itself reflected in the double face of the visual, which is often its own double face also. In a medium that had lost the political drive in art since the 50s, Luy, Mariotti, Noriega, Salazar and Zevallos are among the truly new and valuable things in today's plastic arts. And not because we are now dazzled by their forms – fresh and undoubtedly high quality – in a kind of parade of avant-garde novelties, but because they express themselves in relation with the fundamental reality of art in Latin America, poverty.

Art on the way: a collective work effort and a proposal for a new relationship among artists and between artists and their work. Not a group working under any old heading within the fiction of 'the collective', but a true division of labour and a process of debate that even ends up changing individual directions. Today, one of the outstanding characteristics that defines young plastic artists in Peru is their isolation, their neglect at the hands of theorists, their non-existent access to information, their weakness in the face of a plastic arts market that is starting to regain its power as the State begins to be run directly by entrepreneurs. Young plastic artists must come together, they must learn the disciplines of collective work, precisely in order to safeguard their individualities, which will otherwise be gradually flattened by the fashions that update markets or by the stagnation of those doomed to follow these fashions.

Art on the way: is not comfortable, is not likeable, does not dazzle; but for a few days it is the point of convergence for some of plastic arts' biggest hopes in Peru: today it is the work of five people, but its spirit is the spirit of many artists who have talent but not 'success' – equally important – it is the spirit of a growing sense of being fed up with the 'dumb art' that generations of paintbrush specialists try to perpetuate. Art on the way: can be taken away, but there is only one way to do it: put it in your mouth through your eyes, and chew it up as you go. (aus dem Spanischen von Nuria Rodriguez)

Francesco Mariotti (1943, CH)

Lavatorio artificial para uso especial (Künstliches Waschbecken für besonderen Gebrauch), 1975 / 2009

Intervention in öffentliche Toiletten, Courtesy: Francesco Mariotti

Künstliches Waschbecken für besonderen Gebrauch war 1975 ursprünglich für eine Ausstellung in der Galerie der Banco Continental in Lima produziert worden. Die Arbeit wurde jedoch nie ausgestellt, und wie viele andere Werke dieser Zeit wurde sie anschließend zerstört. Auf kritische Weise kommentiert sie das repressive Umfeld und die ökonomische, soziale und politische Krise des Landes. Die aktualisierte Version dieser nie gezeigten Arbeit wird nun als eine Intervention in den beiden öffentlichen Toiletten des Kunstvereins präsentiert.

Francesco Mariotti (mit Gerardo Zanetti)

CARLOS MARX canta y baila para usted LA INTERNACIONAL (KARL MARX spielt und tanzt für Sie die DIE INTERNATIONALE), 1984

Mechanisches Objekt und Video (Video: Ulrike Buck), Courtesy: Francesco Mariotti

1984 stellten Francisco Mariotti und der Journalist Gerardo Zanetti ein amüsantes mechanisches Objekt her, das Karl Marx darstellt. Es handelt sich um eine kritische Anspielung auf die ikonische und diskursive Verwertung des einflussreichsten Kommunisten, der hier symbolisch zum Spielzeug wird.

Alfredo Márquez (1963, PE)

CHINACHOLA, 2006

Siebdruck auf Papier, 74 x 55 cm, Courtesy: Museo de Arte de Lima Collection, Ankaufskommission zeitgenössische Kunst 2007, Schenkung von Manuel Velarde und Carlos Marsano

Die Gruppe Taller NN (NN steht für die Initialen unidentifizierbarer Personen) wurde 1989 zur 3. Architekturbienale von Havanna eingeladen. Sie zeigte einen Siebdruck mit dem Gesicht Mao Zedongs, das durch ein Foto von Gefangenen der Gruppe Leuchtender Pfad sowie den Slogan „Viva el Maoismo“ (Lang lebe der Maoismus) überlagert wird. 1994, während der Diktatur von Alberto Fujimori, wurde der Künstler, der die Grafik unterzeichnet hatte (Alfredo Márquez), verschleppt und eingesperrt. Der „Verteidigung des Terrorismus“ bezichtigt, wurde fast die gesamte Auflage vernichtet.

Yvonne von Möllendorff (PE)

Ohne Titel (Verbal-Ballett), 1970

Dokumentation einer Performance im Institute of Contemporary Art in Lima (6. August)

Die Choreografin Yvonne von Möllendorff führte im Institut für zeitgenössische Kunst (ICA) in Lima eine Tanzperformance auf. Während sie regungslos vor dem Publikum verharrte, beschrieb eine Stimme vom Band die Schrittfolgen verschiedener Tänze, die als Teil der Vorführung angekündigt worden waren. Möllendorff verteilte ein Manifest, in dem sie erklärte: „Es ist erforderlich, eine Kulturrevolution in Gang zu setzen, denn ohne sie kann es keine gesellschaftliche Revolution geben.“ Auf diese Weise sprach sie sich offen gegen die reformistischen Restriktionen und die Rhetorik der sogenannten „Revolutionären Regierung“ der bewaffneten Kräfte aus.

Grupo Paréntesis (Lucy Angulo, Fernando Bedoya, Emei [Mecedes Idoyaga], José Antonio Morales, Rosario Noriega, Juan Javier Salazar, Raúl Villavicencio), 1979 gegründet und aufgelöst

Proyecto mecenas (Mäzenatenprojekt), 1979 (10-03-79 / 18-03-79 / 25-03-79)

3 Anzeigen, je 58 x 37 cm, Courtesy: Museo de Arte de Lima Collection, Ankaufskommission zeitgenössische Kunst 2008

Die Grupo Paréntesis trat in Lima erstmals mit der Veröffentlichung dreier Anzeigen in Erscheinung, die im Kulturteil von *El Comercio* geschaltet wurden – einer Zeitung, die in der Mittel- und Oberschicht weit verbreitet war. In den Anzeigen heißt es: „Bildende Künstler suchen Mäzene“, ein Satz, der ein ironisches Wortspiel birgt: „mecenas“ (Mäzen) kann auch im Sinne von „me-cenas“ („du verspeist mich“) gelesen werden.

Herbert Rodríguez, (1959, PE)

Peru, 1984

Assemblage, 62 x 96 x 46 cm, Courtesy: Herbert Rodríguez

Tenga esa figura que siempre soñó (Habe diese Figur, von der du immer geträumt hast), ca. 1983-1984

Fotomontage, 36 x 25 cm, Courtesy: Herbert Rodríguez

Taller y Proyecto Arte-Vida (Werkstatt und Projekt Kunst-Leben), 1986-1991

Dokumentation der Werkstatt und Intervention im öffentlichen Raum, Courtesy: Herbert Rodríguez

Mitte der 1980er Jahre schuf Herbert Rodríguez, ein Ex-Mitglied von Taller E.P.S Huayco, eine Reihe von Arbeiten, die sich mit der inneren Gewalt in Peru auseinandersetzte und dabei Bilder aus den Bereichen Sex, Politik und Religion miteinander verschränkte. 1986 begann er im Carpa Theater in Puente Santa Rosa (Lima) mit dem Projekt *Kunst-Leben*: einer experimentellen Werkstatt, in der Objekte aus einfachen Materialien und Fotomontagen für verschiedene öffentliche Orte entwickelt wurden, die einer Ästhetik zwischen Punk und Dada folgten. Ab 1988 siedelte er die Werkstatt an

verschiedenen Universitäten und anderen Orten an. Hier entstanden Wandzeitungen und -malereien, die sich im Sinne widerständiger Räume gegen Entmutigung und Tod wandten.

LUZCA BELLA CADÁVERES (GLÄNZT SCHÖN KADAVER), 1984-2000

Buch aus Fotokopien, 42,5 x 30 cm, Courtesy: Herbert Rodríguez

Ab 1984 schuf Herbert Rodríguez eine Reihe von fotokopierten Notizbüchern, die aus Duzenden von Collagen und Fotomontagen bestanden. Basierend auf Pressebildern und -texten stellen sie eine Art Chronik des Todes dar. *GLÄNZT SCHÖN KADAVER* ist eine Kompilation aus verschiedenen frühen Notizbüchern und kann als eine alternative, subversive und politisch unkorrekte Geschichte der inneren Gewalt zwischen 1980 und 1992 gelesen werden. Die raue Ästhetik steht dabei im direkten Gegensatz zu den jüngsten Versuchen der offiziellen Kulturelite, die Verbrechen zu verarbeiten.

AN DIE ÖFFENTLICHE MEINUNG, ca. 1988

Manifest; deutsche Übersetzung

Gewalt nimmt weiter zu ...
... wie auch Passivität, Gleichgültigkeit !!!

Sex und Gewalt das lukrativste Gewerbe, das Scheinheiligkeit
harmlose Konsumgüter verkauft: Reinigungsmittel, elegante Kleider, ein exklusives
Restaurant ...
all dies wie eine obszöne illusorische Welt angesichts der
KÖRPER-KRANKHEITEN-ARMUT unseres Alltags.

(unterbrochene Diskurse, Bilderflut)

wozu dieser Schwindel? warum versuchen, die Wut, die Machtlosigkeit in Worte und Bilder zu
übertragen,
die Angst, die durch den Mangel an Harmonie in den Menschen und der Welt verursacht
wird? ...,
ein idiotisches Unterfangen in diesem anmaßenden Diskurs!

VISUELLE PROMISKUITÄT ... so ein Vergnügen! die Realität zurückzuweisen,
die verfaulten autoritär-dogmatisch-paternalistischen Diskurse zurückzuweisen, die
darauf bestehen vorzuschreiben, was Gut und Böse ist, was wir denken sollen, was wir
begehren sollen, was wir sein sollen ...
wir setzen uns durch mit unserer Einsicht,
dass dieser Erdrutsch aus zusammenhanglosen Bildern – eine Ehrung des Interruptus –,
aus Unverschämtheit und Verzweiflung, Teil einer Suche nach Authentizität ist,
nach einem Raum, in dem wir unser ganzes kreatives Potenzial freisetzen können ...

INSTALLATION: eine Reihe von Collagen, Postern und Fotomontagen, in der wir mit
Fragmenten aus den täglichen Nachrichten und der Werbung experimentieren und
uns über die engen Grenzen des künstlerischen „guten Geschmacks“ lustig machen.

Um unsere Fähigkeit zur Wut zurückzugewinnen und den Ausdruck unserer
ABSCHEU VOR DEM BLUT, DAS VON ÜBERALL HER AUF UNS SPRIZT

all dies, um angesichts der Grausamkeit und Schrecken unserer tagtäglichen Tragödie zu
beschließen,
dass wir nicht auf das Schreien verzichten können,
dass wir es nicht mehr ertragen können, dass wir nicht fähig sein wollen, noch mehr zu
ertragen,
dass wir nicht ALLES hinnehmen werden: ALLES IST SCHLECHT, ALLES IST TOD ...

wir geraten durcheinander, wir kommen von unserem Weg ab, wir zweifeln dabei ...
DEN WEG UNSERER AUTONOMIE ZU FINDEN.
(Herbert Rodríguez, Lima, ca. 1988)

Jesús Ruiz Durand, (1940, PE)

Cuatro afiches de difusión de la Reforma Agraria (Vier Propagandaposter der Landreform), 1972
Offset-Druck, 100 x 70 cm, Courtesy: Museo de Arte de Lima Collection, Ankaufskommission zeitgenössische Kunst 2007

Unter der Militärregierung von General Juan Velasco entwarf Jesús Ruiz Durand einen Propagandafeldzug, mit dem die Agrar- und Industriereform des Regimes beworben werden sollte. Die Reform zielte darauf ab, Land an die Bauern zurückzugeben und die sozialen Strukturen in Peru zu verändern. Im Gegensatz zu anderen Reformprozessen in Lateinamerika ging dieser nicht aus einer Massenbewegung hervor, sondern wurde von der militärischen Führung gesteuert. Dies nötigte die Regierung dazu, Strategien der Massenverbreitung zu entwickeln. Die von Durand produzierten Poster, die in Zusammenarbeit mit SINAMOS entstanden (eine Institution, die dazu diente, unabhängige soziale Organisationen zu kanalisieren), wurden massiv unter den andischen Bauern gestreut. Der Künstler eignete sich hierfür die nordamerikanische Pop Art an, um einen andischen „Pop“ mit Anleihen bei den eigenen Mythen zu schaffen.

Emilio Hernández Saavedra (1940, PE)

Galería de arte (Kunstgalerie), 1970

Fotos aus dem Katalog (Nachdruck 2007), 124 x 124 cm, Courtesy: Archiv Miguel López/Emilio Tarazona

In seiner Ausstellung *Kunstgalerie* zeigte Emilio Hernández Saavedra eine Reihe von Fotografien, Tabellen und Daten, mit denen er den Ausstellungsort – die Galería Cultura y Libertad, die damals für ihre gewagten Ausstellungen bekannt war – auf visuelle Weise demontieren wollte: Er zeigte die Produktionsmechanismen, Verbreitungs- und Ausstellungsstrukturen der Institution auf. Zugleich veröffentlichte er einen Katalog, der einige konzeptuelle Kunstprojekte enthält. *Ausradiertes Museum* zeigt zum Beispiel eine Ansicht des historischen Zentrums von Lima, aus der er das Kunstmuseum symbolisch entfernte: eine der maßgeblichen Autoritäten auf dem Gebiet der Kunst und verbürgten historischen Traditionen.

Juan Javier Salazar, (1955, PE)

Náufragos (Schiffbruch), 1985-2006

Installation, Courtesy: Juan Javier Salazar

Ñoba Ritual (Rituelle Waschung), 1986

Siebdruck auf Holz, beidseitig, 60,5 x 46,5 cm, Courtesy: Privatsammlung

Juan Javier Salazar, Mitglied der Gruppe E.P.S. Huayco, schuf ein zutiefst ironisches Werk, das sich kritisch gegen den Kunstbetrieb sowie die Verbreitung und den kommerziellen Charakter von Kunstobjekten richtete. 1985 realisierte er die Ausstellung *Rituelle Waschung*: ausgehend von einer Stadt (Lima) und einem Land (Peru), die trotz hoher Luftfeuchtigkeit, aufgrund mangelnden Regens gestrandet sind. Die Assoziation von Regen mit einem Akt der Reinigung aufgreifend, zeigte er Pressebilder von Überschwemmungen, die einige Jahre zuvor den Norden des Landes erfasst hatten. Die Holzplanke eines kleinen gesunkenen Schiffs nutzte er zur Gestaltung der Bilder.

Sergio Zevallos, (D, 1962, PE)

Aus der Serie Rosa Cordis (Rose meines Herzen), 1986

Fine art Print auf Hahnemühle-Papier, 11 Fotos, je 50 x 37 cm

Courtesy: Sergio Zevallos

Als Mitglied eines kollektiven Arbeitsprojektes, das sich 1983 in den Außenbezirken von Lima (Chaclacayo) gebildet hatte, begann Sergio Zevallos damit, den Körper als ein kritisches Instrument der Auseinandersetzung mit Gewalt einzusetzen. Obwohl die lokale Szene die Arbeiten der Gruppe ignorierte, wurden sie zum wichtigsten Bezugspunkt der politischen Kunstproduktion – und deshalb auch zu den am stärksten unterdrückten. Die Serie *Rose meines Herzens* zeigt eine halbnackte Figur mit Make-up, einer schwarzen Tunika und Dornenkrone. Sie verweist unmissverständlich auf die Heilige Rosa von Lima, Amerikas wichtigste Heilige.

Text des Künstlers zu dieser Arbeit

„Rosa Cordis (Rose meines Herzens). Die Ekstase und das Martyrium der Heiligen Rosa von Lima, Chacacayo, 1986

Die Heilige Rosa von Lima starb 1617 im Alter von 31 Jahren, besessen davon, ihre Fleischeslust zu überwinden. All ihre Bemühungen waren darauf fixiert, durch die Zerstörung ihres Körpers ein Höchstmaß an Reinheit der Seele zu erlangen. Inmitten einer Ära, die besessen davon war, Körper zu zerstören, um das Individuum zu überwinden, stellte ich mir meine Rosa vor. Du bist der Androgyn in deinem von der Hölle umgebenen Garten der Lüste. Selbstversunken in dein Begehren. Du verleugnest den Tod, der jedoch so nahe ist, dass du keine Unschuld erlangst.

In deinem zynischen Narzissmus verklärst du das Verbrechen zu einer Himmelfahrts-Fantasie. Plötzlich der unwiderrufliche Fall. Deine Welt fällt in den Zustand der Pubertät zurück. Dein Jahrhunderte langer Wahnsinn.

Während dessen hast du von einer Fixierung auf dich selbst, zu einer Fixierung auf den anderen, den du beherrschen willst, gewechselt.

Banalität ist dein neuer Fanatismus. Sobald der Körper des Verbrechens verschwunden ist, verbirgt sich der Engel der Erlösung hinter dem Vorhang. Könnte es sein, dass er sich schämt?“ (Sergio Zevallos, 2009)

Zwischen den Grenzen. Flucht in das Konzept

Kuratorin

Ileana Pintilie Teleaga

KünstlerInnen

Horia Bernea, Constantin Flondor, Ion Grigorescu, Pavel Ilie, Iosif Kiraly, Paul Neagu, Dan Perjovschi, Grupul Sigma

Zwischen 1965 und 1989 fielen in Rumänien zwei Entwicklungen zusammen: der Aufstieg von Nicolae Ceaușescu kommunistischer Partei zur Staatsmacht und die langsame aber vorhersehbare Errichtung seiner persönlichen Diktatur. Als Ceaușescu 1965 gewählt wurde, entstand zunächst der Eindruck, er würde den ersehnten innerstaatlichen Wechsel, eine Befreiung vom Einfluss Stalins und den Beginn eines Dialoges mit der westlichen Welt vorantreiben. Das Bestreben, sich von den Nachbarn im Osten unabhängig zu machen, zeigte sich vor allem in Rumäniens Abspaltung von den Mitgliedern des Warschauer Paktes, als diese im Sommer 1968 in Prag die Reformbestrebungen der tschechoslowakischen Regierung mit militärischem Druck beendeten. 1971 jedoch, nach einem Besuch in China und Nordkorea, weitete er, beeindruckt vom totalitären Kommunismus und der Kulturrevolution in Asien, die Zensur und ideologische Kontrolle in allen gesellschaftlichen Bereichen aus: von der Bildung und Kultur über das öffentliche Leben bis hin zu staatlich gesteuerten Initiativen zur Geburtenreinerhöhung.

Parallel zur offiziellen Kunst, die von der politischen Macht diktiert wurde, versuchten einige Künstler, ihre eigenen „Überlebensstrategien“ zu etablieren. Sie entwickelten experimentelle Praktiken, die im Wesentlichen um ephemere Formen sowie ironische und gesellschaftskritische Positionen kreisten. Obwohl sie unter recht isolierten Bedingungen arbeiteten, gelang es den Künstlern hin und wieder, in alternativen Räumen auszustellen: in Kulturclubs, der Halle des Architekturinstitutes in Bukarest, oder in ihren eigenen Ateliers und Wohnungen. Andere versuchten offene und nonkonformistische Kommunikationsforen aufzubauen. Die Mail Art bot dabei ein unabhängiges, ironisches und subversives Medium – und einen Weg, die Zensur zu umgehen. (Ileana Pintilie)

WERKE (AUSWAHL)

(Alle Texte, wenn nicht anders vermerkt: Ileana Pintilie)

Horia Bernea (1938, RO; 2000, F)

Horia Berneas Arbeiten, die zwischen 1968 und 1972 entstanden, wurden vom ihm als „persönliche künstlerische Ideologie“ betrachtet: als individualistischer Akt der Distanzierung und des Protests gegen die kommunistische Ideologie, die den Künstlern bei offiziellen Ausstellungen abverlangt wurde. Bei den gezeigten Objekten und Bildern handelt es sich scheinbar um abstrakte konzeptuelle Restfragmente einer experimentellen Aktion.

Constantin Flondor (RO; 1936, UA)

Ich – Du – Zeuge (Das Visuelle Bewusstsein), 1979

DVD Aufnahme einer 3-Kanal Filminstallation, 8mm, Farbe, 13' 6"

Courtesy: Constantin Flondor

Constantin Flondor war Mitglied der wichtigsten experimentellen Gruppen in Rumänien der 1960er und 1970er Jahre (Gruppe 111 und Sigma) und beschäftigt sich als Multimediakünstler mit unterschiedlichen visuellen Experimenten. *I – You – Witness* ist ein Film über die „Triontizität“: eine Wahrnehmungstheorie des rumänischen Psychiaters Eduard Pamfil, der zufolge es nicht nur ein visuelles „Bewusstsein“, sondern mehrere gibt.

Andplevision, 1979

DVD Aufnahme einer 2-Kanal Filminstallation, 8mm, Farbe, 7' 24"

Der Film basiert auf einer Collage aus experimentellen Bildern, die bei unterschiedlichen Gelegenheiten aufgenommen wurden. Er gibt einen Überblick über die von konstruktivistischen Ideen geprägten visuellen Recherchen des Künstlers bzw. über seine Auseinandersetzung mit natürlichen Elementen.

Bolting and Modelling, 1985

8mm auf DVD, Farbe, 5' 24"

Anno-Aversion, 26. Januar, 1982

8mm auf DVD, s/w, 2' 30"

Anno-Aversion entstand anlässlich des Geburtstags von Nicolae Ceaușescu. Der kommunistische Diktator wurde landesweit von allen Medien gefeiert. Vor allem der staatliche Fernsehsender, der täglich über nur zwei Stunden Sendezeit verfügte, wurde von diesem Ereignis vollständig in Beschlag genommen. Bei dem Titel handelt es sich um ein Wortspiel zwischen Geburtstag und Magenschmerzen. Der Künstler sitzt vor dem schwarzen Bildschirm des staatlichen Fernsehsenders an einem Tisch voller damals nicht erhältlicher Lebensmittel. Mit Beginn der Sendung verschwinden diese plötzlich...

Ion Grigorescu (1945, RO)

Grigorescu zählt zu den wenigen Multimediakünstlern in Rumänien, die sich während des kommunistischen Regimes mit der visuellen Erforschung des Körpers befassten – zur damaligen Zeit ein Tabuthema. Der Körper des Künstlers wurde zum Arbeitsmaterial, Medium und zur Oberfläche. Seine Körperperformances können als Post-Happenings betrachtet werden, bei denen der Fokus nicht länger auf der zeitlichen Dimension liegt, sondern auf der fotografischen Momentaufnahme, die jedoch einen performativen Charakter bewahrt. Wie viele andere Arbeiten aus den 1970er und 1980er Jahren waren auch seine Werke erst viel später öffentlich zu sehen.

Văcărești, 1975

Serie von 4 Fotogrammen, s/w, je 20 x 30 cm

Courtesy: Ion Grigorescu

Die Fotogramme zeigen die Räume eines riesigen sakralen Gebäudekomplexes (das Kloster Văcărești), der in ein Gefängnis umgewandelt wurde. Die verschiedenen historischen Stadien der Gebäude sind von Graffiti überlagert: subkulturelle Zeichen einer marginalen Welt.

Trăisteni, 1976

Serie von 5 Fotogrammen, s/w, je 20 x 30 cm

Diese Fotos von spontanen Aktionen entstanden in der Nähe des Dorfes Trăisteni. Anlass war die Entdeckung einer Kirchenruine.

Election meeting, 1975

6 Fotogramme (aus einer Serie von 28), s/w, je 20 x 30 cm

Courtesy: Ion Grigorescu

Der Künstler nahm diese Fotos mit einer an der Hüfte versteckten Kamera während einer Kundgebung in Bukarest auf. Sie zeigen die Vertreter der Securitate bei der Überwachung der Menge.

Pyjamas, 1978

Serie von 4 Fotogrammen, s/w, je 20 x 30 cm

Courtesy: Ion Grigorescu

Bei diesen Fotos handelt es sich um Aufnahmen einer merkwürdigen Performance: einer Art Frühstücksritual des Künstlers im Pyjama. Der an die Aufnahmen von Überwachungskameras erinnernde Bildausschnitt, die Streifen auf der Kleidung des Künstlers sowie die Atmosphäre von Abgeschlossenheit und Entfremdung spielen auf eine Gefängnissituation an.

Party, 1960s

Fotoserie, Readymade, s/w

Snagov, 1971

Serie von 4 Fotogrammen, s/w, je 20 x 30 cm

Schnappschüsse eines Ausflugs nach Snagov, einem beliebten Ausflugsziel der Bukarester.

Mimicry, 1976

N8mm film auf DVD, 1'

Courtesy: Ion Grigorescu

Boxing, 1977

N8mm film auf DVD, 2' 44"

Courtesy: Ion Grigorescu

Der Künstler boxt und schlägt sein Alter Ego k.o., dessen physische Existenz auf die Größe eines Schattens geschrumpft ist.

Masculine – Feminine, 1976

N8mm Film auf/on DVD, 11' 21"

Englische Übersetzung der Texte im Film

„Penis as Pinsel (paintbrush) and masculine as mask

On the one hand, it occupies a large part of my person, but no one ought to occupy this place overly much: as regards status you have a sensibility that is almost feminine, hysterical, sickly and feverish, with veritable disturbances of language.

It is my interlocutor in the masculine, although it goes by a feminine name. It gives me a conception of myself and of my status in the world, it corrects my behaviour, which tends towards the feminine. Our dialogue is not limited to the organic. I have to recognise its intelligence, its capacity to create, compose and imagine, to impose a diversity of trouser-forms greater than that of skirts and even cleavages, detaching themselves from the rest of the body.

The more its demands on my personality, the more I tell it: I give you everything, which is to say, independence and authority, but not space, there are also others in the body.“ (Ion Grigorescu; aus dem Rumänischen: Dana Chetrinescu Percec)

In Our Beloved Bucharest, 1977

N8mm film auf DVD, 14'

Courtesy: Ion Grigorescu

Grigorescu bediente sich einer versteckten Kamera, um eine Dokumentation über das Leben in Bukarest aus der Perspektive der Straßenbahnlinie 26 zu drehen. Der Film entstand 1977, nachdem ein Erdbeben die Stadt heimgesucht hatte. Dem Erdbeben folgte eine Reihe systematischer Abrisse, um auf den Ruinen des historischen Zentrums eine neue, dem Größenwahn Ceaușescus entsprechende Stadt entstehen zu lassen.

Dialogue with Ceaușescu, 1978

N8mm film on DVD, 14'

In *Dialogue with Ceaușescu* spielt der Künstler zwei entgegengesetzte Rollen: sich selbst und den Diktator Ceaușescu.

Englische Übersetzung der Texte im Film

„If the people cannot rule they should at least criticize!

I: In the last days you were speaking about the people's content.

Ceaușescu : Yes, there is a content created by the stimulated consumption, sometimes by the lack. We are creating needs where the man is easiest to be scared – at food. However the country is hierarchized so that those who live in villages should be the most starved, but are accustomed to endure; their civilization, is it still existing, is not based on food, nor on other needs from today services. It's simply a handicap with which we are fighting and will not be set on the progress way by equalizing the level of the country and the town. It is a matter of economic objective laws.

I: These 'objective laws' result from too simple speculation: who is exploited in the newest relations – the proletariat, would be destined to defeat exploitation and to be the future leader, but now reality changes: the proletariat is too bound to the bourgeoisie to invent something else than exploitation.

Ceaușescu: We are those who suppressed property of the means of production.

I: You did anything but pushed by your bourgeois materialist side; exploitation is more complex: on 2nd March 1978 at 8 o'clock a.m. I saw two women pushing a full tonner with mud – and juxtaposed the two or three visits at the presidential palace in the same day, where militians pulled the begging children's ears. Woman delinquency is very high – we can speak about pauperization. Of course there is no legal property but 'Carpati' trust with buildings, workshops and technical equipment, there are tenths of orders that submit all the enterprises to the trust's needs, a lot of people are employees in this trust in slave conditions, not in the sense they don't have access to this fortune, but these people are bought and sold for life. What I mean by owning their lives is the party's own 'jurisdiction' outside the law, trials without public or defenders, and to the fact that the debts accumulated like that hide a capital punishment. Too many people passed through prison.

Ceaușescu: Only few men resist transformations!

I: The only statements about people are: 'one cannot perform miracles over night' (Brasov, 1978) and 'in comparison with 1938...' But the poets are singing only miracles made over night. Our dialogue, the dialogue is necessary because nevertheless there is a truth and a science with which one analyses the social reality.

Ceaușescu: Romania is fastened in the girth of the international economic relations, and dependent of the pressure of the very developed countries, on their credits or crisis.

I: If a revolution would take place here would we go on the path the other countries are? That is 'progress', 'ware', 'accumulation', 'investment'.

Ceaușescu: We make an original experience in original conditions, where the anarchy itself co-operates in planning. 'Progress' doesn't mean the capitalist one! Maybe the revolution doesn't exist because the town was crushed by our most agrarian economy. Your proposals of anti-capitalism (no to accumulation, no to the progress) not only will lead to misery and general decay, inasmuch would be in economic isolation, but it NEGLECTS even which is

SOCIALISM: the GUARANTEE OF THE STABILITY (which could be your dream about the lack of progress) on the path of collective responsibility on the enterprise and its proportion.

I: At least would seem to the people that you wish a capitalism for all: you encourage the property of the apartments, autos, furniture, household apparatus, you are trimming the town with stores. What stupefies those who follow you and strive to understand why you sustain the system's superiority is your behavior of great capitalist – you are always speaking about economy, inspecting business, asking discipline, you are a great employer thirsty of speculations in a stock exchange to whom you are the only investor, you only see men as unhappy meanwhile you throw them in the circuit labor-buying power, proletarians-consumers.

Ceausescu: I don't understand why you don't observe the qualitative difference between our today society and the one in the very developed countries when they were in the situation you are speaking about. Poor peasantry and industrial proletariat from the outskirts and often the middle of the town, the broad masses of men ruined by exploitation, war and economic crisis ARE TODAY RAISED UP TO THE LESS TWO STEPS, they live in a block of flats with reasonable cleanliness and minimum house comfort. To attain this end we had to give them some work, in other words to offer a source of honest and continuous income featuring to climb up the social hierarchy. Which is the aim of these salubritization and moral economy? We really are a society based on economy, whose values are at first material ones.

I: You are the exponent of a minority – the suburb one and will remain as such because the services will always constitute in the stipulated system a majority beside the working class. You overlooked the people's yearnings, disinterested in economic efforts, they are rich people in spite of your vision. A richness you don't know and what is worst, you are destroying it unconsciously. There was material richness and today the food is a kind of rubbish. There was a social richness. Today the people's unity is only a slogan. Social classes are deeply disunited, working is repulsive (in fact the conditions; there is a confusion between labor and its conditions). In services there is corruption, so that the general atmosphere is antisocial. The intellectuals who were about to rebirth in 1968-70 and were a social richness, are now deviated – they are people who repeat texts by heart. Our real phenomena became non understandable, the intellectuals have no connection with the workers, they don't defend them, they aren't solidary not even between them. Romania has no intellectuals yet – strange preconsciousness of the party – 'the new man will come' the party said. This is why one demolishes so much around us." (Ion Grigorescu; aus dem Rumänischen: Dana Chetrescu Percec)

Pavel Ilie (1927, RO; 1995, CDN)

Pavel Ilie nimmt in der rumänischen Kunst der frühen 1970er Jahre eine besondere Stellung ein. Er konzentrierte sich in seinem künstlerischen Schaffen auf das Konzept, dessen visuelle Manifestation – sei es in Form von Zeichnungen, Fotografien, Objekten oder Environments – zweitrangig war. Die formale Annäherung an Objekte betrachtete er als „Arbeitshypothesen“, als temporäre Momente eines Arbeitsprozesses.

Iosif Kiraly (1957, RO)

Anfang der 1980er Jahre begann Kiraly damit, sich die Fotografie als ein Medium anzueignen, mit dem er den performativen Charakter seiner Bildexperimente vermitteln konnte. Dabei wurde er stark von den visuellen Untersuchungen der Gruppe Sigma geprägt. Später setzte er die Fotografie als Kommunikationsmedium ein. Dies war vor allem in den 1980er Jahren wichtig, als die Isolation der Kulturschaffenden in Rumänien erdrückend geworden war. Kiraly verbreitete seine konzeptuellen Arbeiten, Fotos oder kleinformatigen Collagen über das Netzwerk einer internationalen Gruppe von Mail Artisten, und entwickelte so seine künstlerische Überlebensstrategie. Zu den Künstlern des Netzwerkes zählte beispielsweise der Japaner Shozo Shimamoto, Mitglied der Gruppe Gutai, der Kiraly sogar in Rumänien besuchte.

Paul Neagu (1938, RO – 2004, UK)

Collector (Sammler), 1971

Zeichnung

Courtesy: Paul Neagu

Paul Neagu begann sein Debüt in Rumänien mit einer Serie ironischer Werke, die den Titel *Neagu's Boxes* trugen. Es handelt sich um ephemere Objekte, die aus einfachen Materialien hergestellt wurden und neo-dadaistische Züge trugen. Sie verstanden sich als Protest gegen das geschlossene System der offiziellen Kunst, das damals im Land herrschte. Die Zeichnung *Sammler* wiederholt Bilder von einigen dieser „Boxen“.

Merit Collector (Verdienst-Sammler), 1968–1972

Serie von Zeichnungen und Objekten

Courtesy aller Werke: Paul Neagu

1968 begann Neagu seine aus Zeichnungen und Objekten bestehende Serie *Verdienst-Sammler*. Angeregt von der Art und Weise, mit der im kommunistischen Rumänien die Verdienste bei der Verleihung von Titeln, Ehrungen und Orden angerechnet wurden, erdachte er eine ironische Maschine. Diese würde in der Lage sein, die Auswahlkriterien für Verdienste zu sammeln, sie auf zufällige Passanten anzuwenden und an diese die Auszeichnungen zu vergeben. Die Serie gipfelte in der ersten Straßenaktion, die in Rumänien stattfand. 1968, auf einer belebten Straße in Bukarest, platzierte der Künstler seinen *Verdienst-Sammler* mitten im Verkehr.

Anthropocosmos Serie, 1968–1974

Serie von Objekten, Malereien, Zeichnungen und Performances

Courtesy aller Arbeiten: Paul Neagu

Schrittweise entwickelte der Künstler ein System, das einfache geometrische Formen – Quadrat, Dreieck, Kreis und Spirale – mit verschiedenen Ebenen – der individuellen, sozialen und kosmischen – verband. Mithilfe dieses Systems begann er, alle seine visuellen Werke in ein kohärentes Muster einzubinden. Die der individuellen Ebene gewidmete *Anthropocosmos* Serie bestand aus Objekten, Malereien, Zeichnungen und Performances in der Gestalt einer menschlichen Figur, die auch an einen Sarg erinnerte. Der Körper war wie Honigwaben in seine Einzelteile zerlegt.

Ramp, 1976

Performance-Dokumentation, Film auf DVD, 10'

In der Performance *Ramp* springt der Künstler an eine Wand, während seine Partnerin mit verbundenen Augen versucht, die Höhe des Sprungs einzuschätzen und auf der Wand zu markieren.

Cake man event, 1971

Performance-Dokumentation, Film auf DVD, 8'

Die *Cake man* Performance-Rituale, die erstmals in Bukarest im Haus eines Künstlers vor geladenem Publikum stattfanden, waren mit der *Anthropocosmos* Serie verbunden. In der Performance, die später in Großbritannien stattfand, wurde eine menschliche Figur mit Waffeln gefüllt, an denen Zettelchen befestigt waren. Diese wurden von den Teilnehmern, den Empfängern der Botschaften, schließlich verspeist.

Ritual-Performances, 1970-1978

16 Fotodokumentationen der rituellen Performances *Horizontal Rain*, *Cake-man*, *Going Tornado*, *Ramp* und *Blinde Bite*

Für seine rituellen Performances fertigte der Künstler ein Kostüm mit zahlreichen kleinen transparenten Taschen an, in die er an die Öffentlichkeit gerichtete Botschaften steckte. Die Botschaften verwiesen auf „die Ebene der menschlichen Kommunikation“ und deren Entwicklung in der Gesellschaft. In der Performancereihe *Gradually Going Tornado*, die Performances, Zeichnungen und andere Kunstformen miteinander verband, brachte der Künstler wie ein Derwisch verschiedenste Elemente in eine kreisförmige Bewegung.

GAG – Generative Art Group (UK, 1970-1975)

Im britischen Exil erfand Paul Neagu die Generative Art Group (GAG). Der Künstler erklärte öffentlich, dass er eine aus fünf Mitgliedern bestehende Künstlergruppe gegründet hatte, und ging dabei so weit, seinen vier Partnern Namen zu geben. Für einige Jahre hielt er die Gruppe mit Ausstellungen und Werken unterschiedlichster Art aufrecht, die alle von den Mitgliedern der GAG signiert sind.

Dan Perjovschi (1961, RO)

Confessional, 1986-1994

Rollen aus schwarzem Plastik

Courtesy: Lombard Fried Gallery, New York.

In *Confessional*, einer Installation aus den 1980er Jahren, zeichnet der Künstler karikaturhafte schematische Figuren auf Papierrollen, wobei er die Papierstreifen zu einem Raum anordnet.

Red Apples, 1988

Series von 7 Fotos, b/w, je 17 x 12 cm

Foto: Dorel Gaina; Courtesy: Lombard Fried Gallery, New York.

Bei *Red Apples* handelt es sich um eine Intervention in der Wohnung des Künstlers in Oradea, wo er zusammen mit seiner Frau Lia lebte. Dabei wurde die Wohnung in weißes Papier verpackt. Auf das Papier zeichnete und schrieb er Texte über ihre Beziehung. Bett, Nachtschränkchen, Fenster und Fernseher waren von großen Papierbahnen bedeckt. Auf den Fernseher zeichnete er einen neuen Bildschirm und ein Figuren paar, das sich den Raum anschaut. Das Ehepaar lebte zwei Wochen in diesem Raum. Neben der Auseinandersetzung mit dem Thema Intimität, stellte die Aktion auch eine indirekte Anspielung auf den Wunsch des Künstlers dar, sich selbst vom gesellschaftlichen und politischen Kontext abzugrenzen.

Romania, 1993, Timișoara /Reased Romania, 2003

Wandinstallation (Video und Brief)

Courtesy: Gregor Podnar Gallery, Ljubljana.

Das Gefühl von Angst und Frustration, das in Perjovschis frühen Arbeiten zu spüren war, erreichte in den Jahren nach 1990 seinen Höhepunkt, als in Rumänien das, was so lange unterdrückt worden war, an die Oberfläche gelangte. Unter diesem Eindruck führte er 1993 auf dem Performance-Festival *Zone* in Timișoara die „Anti-Performance“ (Perjovschi) *Romania* auf, bei der er sich den Landesnamen auf die Schulter tätowieren ließ. Zehn Jahre später entschloss er sich anlässlich der Ausstellung *In den Schluchten des Balkans* von René Block, das Tattoo zu entfernen. Das chirurgische Verfahren des neuen Werkes, *Removing Romania*, bestand in einem Laser-Beschuss des Tattoos. Dabei wurde jeder schwarze Punkt in Millionen Teile zerlegt, die anschließend von Molekülen durch die Haut in den Körper transportiert wurden. Perjovschi ging es nicht darum, das Tattoo auszuradieren, sondern es in seinem ganzen Körper zu verteilen.

Sigma Gruppe (Constantin Flondor, Ștefan Bertalan, Doru Tulcan), 1970–1978

Multivision, 1972–1978

Video einer Rekonstruktion der ursprünglichen Filminstallation, 15' 45"

Courtesy: Constantin Flondor

Multivision besteht aus experimentellen Super-8-Aufnahmen von Naturphänomenen (Wassertropfen, Seifenblasen etc.), die mit Musik und Texten unterlegt sind, die von den drei Mitgliedern der Gruppe sowie von Eduard Pamfil, Psychiater und Vorsitzender einer Gesellschaft für Bionik, vorgelesen werden. Der Film wurde in einem von den Künstlern selbst geschaffenen Environment mit zwei Projektoren auf zehn halbtransparente Leinwände projiziert. Aufgrund des performativen Charakters gab es nur drei Vorführungen unter Originalbedingungen (Timișoara, Cluj, 1979 und Bukarest, 1980).

1969–1979: Annäherung an die Wechselwirkungen zwischen Kunst, Architektur und Design in Katalonien

Kuratoren

Valentín Roma, Daniel García Andújar

KünstlerInnen

Ricardo Bofill/Taller de Arquitectura, Eugeni Bonet (Archiv), COAC Archiv, Enric Franch (Archiv), Antoni Muntadas, Pere Portabella, Grup de Treball, Sala Vinçon (Archiv)

Dieses Projekt versucht die ästhetischen und politischen Dimensionen konzeptueller Praktiken zu rekonstruieren, die in den 1970er Jahre in Katalonien entstanden. Die Analyse orientiert sich dabei an einer Reihe von Ansätzen, die, obwohl sie aus unterschiedlichen Bereichen hervorgingen – Kunst, Architektur, Design, Film und Lehre –, dennoch in denselben Kreisen wahrgenommen wurden. Sie teilen eine eng miteinander verschränkte Sprache und Haltung sowie bestimmte ideologische Positionen, die vom Geist des Protests und Widerstands geprägt sind.

Den Kern des Projektes bilden fünf Werke der Grup der Treball (Arbeitsgruppe), die auf die genannten Disziplinen verweisen. Um diese Werke zu kontextualisieren, wurde ein Archiv zusammengetragen, das auf den heterogenen Beständen (unter anderem) des COAC (Berufsverband der Architekten Kataloniens), der Galerie Sala Vinçon, des Designer Verbandes FAD und der Designhochschulen Elisava und Eina basiert. Zudem umfasst es eine Reihe von Kunstprojekten – darunter den Film *Esquizo* (Schizo) der Taller de Arquitectura (Architekturwerkstatt) und die Diaserie *Reflexões sobre a morte* (Reflexionen über den Tod) von Antoni Muntadas – sowie eine Auswahl visueller wie bibliografischer Dokumente aus dieser Zeit. (Valentín Roma, Daniel García Andújar)

WERKE (AUSWAHL)

(Alle Texte, wenn nicht anders vermerkt: Valentín Roma)

Ricardo Bofill/Taller de Arquitectura

Esquizo (Schizo), 1970

Film auf DVD/on DVD, 80'

Schizo ist eine Studie über das Verhältnis zwischen Kunst und Wahnsinn. Es handelt sich um eine experimentelle Dokumentation über die Struktur eines Gehirns, die Unruhe eines Künstlers und dessen verzerrte Sicht der Welt. Der Film beschreibt das Grauen des Menschseins, das nichts weiter ist als ein Augenblick zwischen Nichtsein und Nichtsein.

COAC Ausstellungsraum, Barcelona

Der Ausstellungsraum von COAC (Berufsverband der Architekten Kataloniens) war in den 1970er Jahren ein Ort, an dem zahlreiche Performances, Workshops und Vorträge stattfanden, die sich mit der neuen künstlerischen Sprache in Barcelona beschäftigten.

Antoni Muntadas (USA; 1942, E)

Reflexões sobre a morte (Reflexionen über den Tod), 1973

Diaprojektion mit 80 Dias

Courtesy: Muntadas/Collection: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Brazil

Pere Portabella

Miró, l'Altre (Miro, der Andere), 1969

16mm auf DVD, 15'

Pere Portabellas Film *Miro, der Andere* (1969) dokumentiert wie Joan Miro ein Wandgemälde auf den Fenstern des COAC-Gebäudes (Berufsverband der Architekten Kataloniens) in Barcelona anbrachte und danach entfernte. Die Aktion, die sich als öffentliche Affirmation progressiver Kunstformen gegen die Diktatur Francos wendete, löste damals große Kontroversen aus.

„This short film not only records this polemic, artistic performance by Miró, it also sets forth a conceptual axis, a combative, ideological intervention at the intersection of two views, which Pere Portabella also articulates in another of his clandestine films against the Franco regime (the editing por retroceso and the repetition of shots does not allow it to be understood as a realistic record of an event or as a simple document). By confiding in the setting and the expressive materials of the cinema, Pere Portabella eliminates any kind of verbal discourse in order to stick to the images and the music as the only way to elaborate his small political manifesto. In this manner, the black & white/color dichotomy functions like a surrealist mechanism in the fight against the dictatorship (this dichotomy is found in several short films and in a feature length by Pere Portabella during this period but disappears from his films after the death of Franco). The initial images in this film, shot in the interior of the building are in black and white, while there is color during the creation of this urban work, on the windows of the Architects Association in primary colors, when Miró superimposes messy strokes and spatters of a deep black. On the street, in front of a crowd of curious onlookers, Miró darkens the chromatic joy of the building's images, forming a graffiti of denouncement, a black protest gesture that is almost expressionist, while at the same time he creates a break with the projected well-being and the public norms of urban behavior during the dictatorship. This breaking-away gesture self-annihilates (again now in black & white) as Miró himself erases his strokes, in order to reveal how the survival of such impertinence is impossible in this context. The short film ends in black & white images of Miró inside the building, again enclosed in a grey space, ostracized in his own country, a metaphor of the impossibility of prolonging the subversion of the social order ruled by totalitarianism. By propagating the ritual until the present, Pere Portabella transcended that limit: a film that combats a time of censorship.“

(Diego Trerotola, in: http://www.pereportabella.com/eng/laltre_esp.html)

Grup de Treball

Francesc Abad, Jordi Benito, Jaume Carbó, Alicia Fingerhut, Xavier Franquesa, Carles Hac Mor, Imma Julián, Antoni Mercader, Antoni Munné, Muntadas, Josep Parera, Santi Pau, Pere Portabella, Àngels Ribé, Manuel Rovira, Enric Sales, Carles Santos, Dorothee Selz und Francesc Torres

Der Beginn der Grup de Treball (Arbeitsgruppe) markiert einen Wendepunkt in der katalanischen

Kultur: Zum einen, weil die Gruppe als Kollektiv arbeitete, und zum anderen wegen ihres Interesses, sich von den konventionellen Kunstpraktiken zu entfernen und sich einer kritischen Bewegung anzuschließen, der es um die gesellschaftliche Funktion von Kunst ging. Ihre kurze Existenz fiel in das Szenario eines instabilen politischen Klimas, geprägt von den verhärteten Repressionen während der letzten Jahre von Francos Diktatur. Die Gruppe distanzierte sich von den üblichen Distributionskanälen der Kunst. Wann immer möglich nutzte sie die Presse um ihre Verlautbarungen zu veröffentlichen und installierte Informationszentren in ihre Ausstellungen.

Champ d'attraction. Document. Travail d'information sur la presse illégale des Pays Catalans. 9è Biennale de Paris, 1975

(Anziehungsfeld. Informationswerk zur illegalen Presse in Katalonien. 9. Biennale von Paris)

11 Fotografien mit Farbaufklebern

Courtesy: MACBA, Museu d'Art Contemporani de Barcelona

Präsentiert wurde diese Arbeit, die anhand von Bildern, Grafiken und Texten die Situation der katalanischen Untergrundpresse analysiert, erstmals auf der IX. Biennale von Paris (1975). Aufgrund der Verabschiedung des Anti-Terrorgesetzes 1975 und der Verhängung des Ausnahmezustands in Spanien musste der Autor der Arbeit ungenannt bleiben. Der für den Pariser Katalog vorgesehene Text wurde nicht veröffentlicht: aus Angst vor Repressionen blieben zwei Seiten leer. Die Grup de Treball stellte nach der Paris-Biennale ihre Aktivitäten ein.

Treball col·lectiu que consisteix a verificar la distribució de 44 professions entre 113 persones segons una nota apareguda últimament a la premsa, 1973

(Kollektives Werk, das darin besteht, entsprechend einem kürzlich erschienenen Pressebericht die Verteilung von 44 Berufen unter 113 Personen zu überprüfen)

Papierarbeit, 7 Seiten

Courtesy: MACBA, Museu d'Art Contemporani de Barcelona

Die Arbeit zeigt eine Art Statistik der Berufe aller 113 Mitglieder der „Versammlung Kataloniens“ (Assamblea de Catalunya), die im August 1973 in der Kirche Santa Maria Mitjancera in Barcelona festgenommen worden waren. Zu ihnen zählten auch zwei Mitglieder der Grup de Treball.

Homenatge a l'arquitectura (Hommage an die Architektur), 1975

Papierarbeit

Courtesy: MACBA, Museu d'Art Contemporani de Barcelona

In dieser Intervention eignete sich die Grup de Treball das offizielle Plakat der Ausstellung *Hommage an die Architektur* an. Mithilfe eines konzeptuellen Diagramms analysierte sie ihre Teilnahme und griff die Organisationsstrukturen der Ausstellung sowie deren Kontrollmechanismen gegenüber KünstlerInnen an.

Cartell del col·lectiu "Solidaritat amb el moviment obrer", 1973

(Plakat des Kollektivs „Solidarität mit der Arbeiterbewegung“/ Poster by the “Solidarity with the Workers Movement” collective)

Papierarbeit

Courtesy: MACBA, Museu d'Art Contemporani de Barcelona

Dieses Plakat des Kollektivs „Solidarität mit der Arbeiterbewegung“ wurde anlässlich des Jahrestags der „Zweiten Spanischen Republik von 1934“ heimlich verbreitet. Das Werk enthält folgende Einträge aus dem Katalanisch-Wörterbuch von Pompeu Fabra: repressió (Unterdrückung), repressiu-iva (unterdrückend) und repressor -a (Unterdrücker, -in).

Sala Vinçon (Barcelona)

Postkartensammlung, 1973-83

Courtesy: Eugeni Bonet

Zwischen 1973 und 1983 war La Sala Vinçon in Barcelona ein Ort, an dem zahlreiche Ausstellungen, Workshop und Konferenzen im Bereich der Konzeptkunst stattfanden. Von Wolf Vostell bis Isidoro Valcárcel Medina, von Alessandro Mendini bis Muntadas, von Bigas Luna bis Àngel Jové gab es viele, die an der Gestaltung dieses Treffpunkts für Designer und Architekten unterschiedlicher Generationen beteiligt waren.

Das Morgen ist Beweis!

KuratorInnen

Annamária Szőke, Miklós Peternák

KünstlerInnen

**Gábor Altorjay, László Beke (Archiv), CAYC Hungary, Miklós Erdély, Indigo Group, IPUT
(superintendent: Tamas St. Auby), Gyula Pauer**

Die zentralisierten Kunstinstitutionen der 1960er bis 1980er Jahre in Ungarn wurden von der Ideologie der Staatspartei bestimmt. Die Partei übte ihre Kontrolle dabei nicht nur durch Kulturfunktionäre, Jurys und die Presse aus, sondern auch durch Denunzianten und Agenten des Abwehrdienstes. Trotz der allmählichen „Liberalisierung“ in den 1960er Jahren wurde das kulturelle Leben bis zum Untergang des Sozialismus von György Aczél, dem einflussreichen Kulturpolitiker, geprägt. Als Gegenpol zur offiziellen „ersten Öffentlichkeit“ der Künstler, etablierte sich ab der zweiten Hälfte der 1960er Jahre die sogenannte „zweite Öffentlichkeit“. Hierzu zählten die Samisdat-Literatur sowie Ausstellungen, Vorträge, Aktionen, Workshops, Filmabende und Konzerte, die in Privatwohnungen, Kellern, Ateliers, Kulturhäusern, Klubs und verschiedenen Universitätseinrichtungen stattfanden. Die Künstler der „zweiten Öffentlichkeit“ etablierten überdies vielfältige Netzwerke zu ausländischen Kunstszenen: durch persönliche Kontakte, mündlich oder postalisch verbreitete Informationen.

Die Werke dieser Ausstellungssektion waren unter den damaligen Umständen auf vielerlei Ebenen subversiv. Uns interessiert jedoch die Frage nach ihrem heutigen subversiven Potenzial. Neben Werken, die zu ihrer Zeit in Ungarn oder im Ausland gezeigt wurden (etwa St.Auby), sind hier auch Werke zu sehen, die entweder vernichtet wurden (Pauer) oder verloren gingen (Erdély), die nur ephemere existierten (Indigo-Gruppe) oder nicht realisiert wurden (Altorjay). Sie werden in ihrer ursprünglichen oder in neuer Version oder als Wiederaufführungen der Künstler vorgestellt. Die Rekonstruktion der Vergangenheit geschieht dabei im Kontext aktueller Ereignisse. (Annamária Szőke, Miklós Peternák; Titel: Gyula Pauer: Protest-Sign Forest, 49)

WERKE (AUSWAHL)

(Alle Texte, wenn nicht anders vermerkt: Annamária Szőke)

Gábor Altorjay (D; 1946, HU)

15 Aktionen für Marta Minujin, 1967

Uraufführung am 12. Oktober 2007 in der Aula und im Vorführraum der Universität für Bildende Künste Budapest, im Rahmen der Veranstaltungsreihe *Die Zeit des Werkes/das Werk in der Zeit*.

Gábor Altorjay floh 1967 nach Deutschland, lebte kurze Zeit in Stuttgart und arbeitete später in Köln mit Wolf Vostell zusammen. Angaben zu seinem ersten Happening *Das Mittagessen* (mit Tamás Szentjóby) finden sich in der 1970 von Hanns Sohm herausgegebenen Publikation *Happening & Fluxus*, die anlässlich der gleichnamigen Ausstellung (unter anderem) im Kölnischen Kunstverein und Württembergischen Kunstverein erschien. Altorjay verfasste hierfür einen Text, der jedoch nicht berücksichtigt wurde, und mit der folgenden Passage beginnt: „In Ungarn haben wir Happening, Fluxus und andere parallele Erscheinungen als einen Teil der allgemeinen Kulturrevolution begriffen, als eine Bewegung, die unter dem Decknamen ‚Kunst‘ zur Vernichtung der Kunst beiträgt, besser gesagt, die diese Zufluchtsstätte für Geschäftemacher, Pseudofrustrierte, Faulenzer, Romantiker, Feiglinge und Kollaborateure ausräuchert. Wir haben gedacht, dass das Happening dort anfängt, wo die Kunst aufhört.“

Die Figur von Marta Minujin, die Altorjay auf einem Foto gesehen hatte und die für ihn Freiheit, Unabhängigkeit und Schönheit symbolisierte, bewog ihn dazu, seine *15 Aktionen* im Sommer 1967 der argentinischen Künstlerin zu widmen. Gábor Altorjay begegnete Marta Minujin zum ersten Mal 2009 in Stuttgart.

Skript, Deutsche Übersetzung

Setzen wir einen Schutzhelm auf. Binden wir unsere Füße mit einem Seil zusammen, das über einen mindestens 3 Meter hohen Flaschenzug führt, und ziehen wir uns mit dem anderen Ende des Seils unter den Flaschenzug. Ziehen wir unseren Körper, solange wir können, an den eigenen Füßen hoch und runter. Dabei sollen wir umherschauen und zu uns selbst sagen: ICH SOLLTE NACH OBEN SINKEN!

Bemühen wir uns, jemandes Wunsch zu erfüllen.

Kleben wir unser Gesicht mit Pflaster zu. Befestigen wir ein Porträt von uns selbst über unserem Herz und bitten jemanden, die Pflaster vorsichtig von unserem Gesicht zu entfernen.

Fragen wir jemanden nach den Farben des Regenbogens und zünden wir nach jeder Farbe eine neue Zigarette an.

Lasst uns die Augen schließen und kreischen.

Blasen wir Luftballons mit einem Staubsauger auf. Bekleben wir die aufgeblasenen Ballons mit Zeitungen, Postkarten und Landkarten. Lassen wir die Ballons platzen.

Waschen wir die Füße von jemandem.

Gehen wir ins Kino. Ziehen wir im Dunkeln Gummihandschuhe an und denken wir an MARTA MINUJIN. (Werfen wir eine aufblasbare Puppe ins Publikum und schreien: MARTA MINUJIN!)

Lasst uns unser Gewicht messen und es mit Kohlestift auf unsere Stirn schreiben. Breiten wir Zeitungen auf dem Boden aus, legen uns darauf und decken uns mit Zeitungspapier zu. Rasieren wir uns darunter (oder schneiden wir uns die Nägel).

Halten wir unseren Kopf so lange unter Wasser, wie wir können. Anschließend flüstern wir jemandem ins Ohr, was wir unter Wasser gedacht haben und bitten ihn, es laut zu wiederholen.

Bekleben wir einen TV-Bildschirm mit Klebeband. Streichen wir den Bildschirm mit silberner Farbe an. Ziehen wir das Klebeband ab.

Lecken wir drei Mal unsere Knie und spucken den unangenehmen, salzigen Geschmack aus.

Stellen wir unsere Uhren vier Minuten zurück und versuchen wir in diesen vier Minuten die Frage zu beantworten: LIEBER ATOMKRIEG ALS HAPPENING?

Hören wir den 1. Akt von zwei Opern gleichzeitig an.

Schau aus dem Fenster und denk an mich. Schau in den Kühlschrank und denk an mich. Schau deine Faust an und denk an mich. Schau auf den Kalender und denk an mich. Schau in den Spiegel und denk an mich.

Jeder, jederzeit, überall, in beliebiger Reihenfolge.
(Gábor Altorjay, 1967/2007; aus dem Ungarischen: Judit Koren)

CAYC Hungría 74 (Buenos Aires, November–Dezember 1974)

Digitale Präsentation des Kataloges, 2009

Courtesy: CAYC, die Künstler, C³

Das Centro de Arte y Comunicación (Zentrum für Kunst und Kommunikation) wurde im August 1968 von Jorge Glusberg in Buenos Aires gegründet. Den Mitgliedern, zu denen Künstler, Soziologen, Mathematiker, Kritiker und Architekten gehörten, ging es im Wesentlichen um eine Verbindung zwischen Kunst, Technik und gesellschaftliche Anliegen. Die Einzel- und Gruppenausstellungen, die CAYC ab Anfang der 1970er Jahre organisierte, stellten sowohl argentinische Künstler im Ausland als auch internationale Künstler in Argentinien vor. Die ersten Kontakte des CAYC nach Ungarn gehen auf die frühen 1970er Jahre zurück, als Glusberg in Budapest László Beke kennenlernte, der ihm ungarische Künstler vorstellte. Glusberg lud einige von ihnen zur Teilnahme an einer Ausstellung in Buenos Aires ein, deren Werke er mitnahm. Zugleich verteilte er leere Formblätter des CAYC an einige Künstler, die darauf ihre meist konzeptuellen Werke schufen und sie (oder Material für diese) an Glusberg zurücksandten. Daraus entstand das wichtigste und praktisch einzige Dokument beziehungsweise der Katalog der Ausstellung ungarischer Künstler, die 1974 im CAYC gezeigt wurde. Einige Quellen belegen, dass im CAYC sogar zwei Ausstellungen mit ungarischen Künstlern stattfanden: *Festival de la vanguardia húngara 73* (im November 1973) und *Hungría 74* (im November–Dezember 1974). Letztere wird in der Ausstellung in Form eines digitalisierten Kataloges präsentiert.

Miklós Erdély

Solidaritätsaktion, 1972

Manuskript eines Konzepts, das mit einer Fotomontage und statistischen Tabellen umgesetzt wurde

Deutsche Übersetzung

Es ist allgemein bekannt, dass Krieg institutionalisierter Mord ist, oder besser: Institutionen werden im Krieg zu Mördern.

Die Institutionen sind zum Dienst an den Menschen eingerichtet worden. Heute jedoch bestimmen und beherrschen sie den Menschen, oft werden sie sogar zu seinen Mördern. Die nützliche Rolle der Institutionen soll erhalten bleiben. Gleichzeitig soll den Menschen die Möglichkeit gegeben werden, ihre Überlegenheit gegenüber den Institutionen zum Ausdruck zu bringen. .

Wenn alle gleichzeitig dieselbe Geste vollziehen, wird sich eine Form der menschlichen Solidarität manifestieren, die über die Oppositionen zwischen Führer und Geführten, zwischen feindlichen Staaten und Gruppen, zwischen Wächtern und Gefangenen hinausreicht, und bei der klar wird, dass der Gefangene und der Wächter mehr gemeinsam haben als der Wächter und das Gefängnis, oder der Gefangene und die Gefangenschaft.

Gemäß der Logik des Massakers kann die Menschheit, wenn jeder zwei Menschen tötet, in 32 Schritten vernichtet werden, vorausgesetzt, dass ein Mensch nicht zweimal getötet werden kann.

Wenn jeder Soldat durchschnittlich zwei Menschen tötet, ist mindestens die Hälfte der Opfer – unabhängig von der Größe des Krieges – jemand, der selbst nicht getötet hat. (Die Zahl der unschuldigen Opfer bleibt auch dann die gleiche, wenn der, der tötet, immer einen Mörder und einen Unschuldigen vernichtet – hierin manifestiert sich die Absurdität der Rache).

Massenvernichtungswaffen verzerren hingegen dieses Verhältnis in unglaublichem Maße.

Das Diagramm des Massakers ist wie ein umgekehrter Stammbaum. Der letzte Mörder, der am Leben bleibt, kann nicht die Ursache der Kettenreaktion sein, da der ganze Prozess schon vorüber ist, sobald er die Bühne betritt. Viel mehr scheinen die zahlreichen unschuldigen Opfer (in der untersten Reihe des Diagramms) Grund und Auslöser für den tödlichen Vorgang

zu sein. Beim Familienstammbaum ist offensichtlich der Urvater der Ursprung aller seiner Nachfolger.

Verteidigung: Jeder benachrichtigt zwei andere von der Gefahr. Nach dem Prinzip „ein Mensch kann nicht zweimal getötet werden“ werden sie markiert (wie auch von Göring in Bezug auf die Pazifisten empfohlen wurde). So wird vermieden, dass einige zweimal informiert werden, während andere im Unwissen bleiben.

Wenn jeder nur zwei andere Menschen markiert, ohne jegliche institutionelle oder Kommunikationsmittel, kann in kurzer Zeit jeder auf der Welt informiert werden. So können sich die Menschen gemeinsam verteidigen. Der Sirenentest der Solidarität wird sich so zu gegebener Zeit über die ganze Welt ausdehnen.

Erfüllen wir die toten Zahlen der Statistik mit Leben!

(Miklos Erdely; ; aus dem Ungarischen: Judit Koren)

Indigo-Gruppe, seit 1978

Provisorische Skulptur aus Styropor. Rekonstruktion der „Provisorischen Skulptur aus Watte“ von 1981, 2009

In-situ Installation, Styroporplatten, Holzlatten, Verkleidung der Decke mit Kohlepapier, 350 x 350 x 400 cm. Von Bálint Bori, Zoltán Lábás, János Sugár

Die ungarische Abkürzung „INDIGO“ steht für „INterDISziplináris GONDolkodás“ (Interdisziplinäres Denken) und bezeichnete einen jener Workshops, die Miklós Erdély von 1975 bis zu seinem Tode leitete. Ende der 1970er Jahre ging aus dem Indigo-Workshop die gleichnamige Gruppe hervor, die bis heute existiert. Sie setzte sich mit Themen, die über individuelle Kunstpraktiken hinausgingen, auseinander, und die nach der Verantwortung des Einzelnen in der Gesellschaft fragten. Zwei Texte, die in der ersten Hälfte der 1980er Jahre von der Indigo-Gruppe verbreitet wurden – der *Indigo-Friedensaufruf* und die *Gründungsurkunde der Freiwilligen Gesetzgebenden Körperschaft* –, verweisen auf dieses Interesse. Die beiden Texte beziehen sich mehr oder weniger direkt auf die damaligen internationalen Friedensbewegungen. Die Installation *Provisorische Skulptur aus Watte* von 1981 war das erste Werk der Gruppe, das sich mit der atomaren Bedrohung auseinandersetzte. Die Arbeit wurde für die Ausstellung neu produziert.

Indigo-Friedensaufruf, um 1983

Deutsche Übersetzung

[1] Aufrufe und Äußerungen über die Gefährdung der Menschheit durch Nuklearwaffen sind nicht viel mehr als abgedroschene Floskeln. Sie sind sowohl in der Form als auch im Wortgebrauch wirkungslos: Sie schläfern nur ein, anstatt die gefährdete Menschheit über Art und Ausmaß der drohenden Katastrophe zu informieren. Da die Menschen den Kern ihrer neuen Lage nicht verstehen, empfinden sie keine Verantwortung für ihre Zukunft, sie sind ihrem eigenen Schicksal entfremdet und versinken in unbehagliche Gleichgültigkeit. Aus diesem Grund können sie keine angemessene Form der Vorbeugung oder des Protests finden.

[2] Aus der Situation, die durch die Anhäufung von Nuklearwaffen entstanden ist, sind radikale Konsequenzen zu ziehen, um so falsches, konditioniertes Denken zu vermeiden und neue, konzise Ausdrucksformen zu finden, die zum Handeln mobilisieren.

[3] Der Ausdruck atomare "Waffe" ist irreführend: er überantwortet militärpolitischen Kräften und Erwägungen eine Macht, deren Auswirkungen sich jeder Kontrolle entziehen. („Gott schuf die Welt in sechs Tagen, der Mensch kann sie in sechs Stunden vernichten.“)

[4] Die nukleare Bedrohung ist kein Teilproblem der Militär- und Weltpolitik, die Sache ist gerade umgekehrt. Die Herstellung von Massenvernichtungswaffen, die niemandem nutzen aber für jeden eine Gefahr darstellen, ist nicht durch irgendwelche Gruppen-, Klassen- oder nationalen Interessen zu rechtfertigen. Daraus folgt, dass die Verantwortlichen derjenigen Teile der Welt, die durch Grenzen und Interessenssphären geteilt sind, nicht berechtigt sind, über die Herstellung derartiger Waffen zu entscheiden. Eine solche Entscheidung ist laut der Nürnberger Konvention „ein Verbrechen gegen die Menschlichkeit“.

[5] Hier geht es um ein ontologisches Problem, das nicht nur Nationengrenzen übersteigt, sondern von kosmischer Bedeutung ist. Selbst die Begriffe des Humanismus helfen hier nicht weiter. Eine Entscheidung zu treffen, die die Gefahr der totalen Vernichtung in sich birgt, ist im absoluten Sinne *verboten*. Die Verantwortung für diese Entscheidung ist riesig im Verhältnis zu allem, was wir bereits wissen und erreicht haben. Und sie ist unendlich groß im Verhältnis zu allem, was wir noch nicht wissen und erreicht haben. Der Schaden, der durch die

konzentrierte Zerstörungskraft verursacht werden kann, ist unendlich groß, weil er den Millionen Jahre dauernden Prozess, der zur Entstehung menschlicher Intelligenz führte, seiner Zukunft berauben kann. Daraus folgt, dass die Größe der Verantwortung und die verschwindend geringe Wahrscheinlichkeit der Entstehung von Leben und menschlicher Intelligenz in umgekehrt proportionalem Verhältnis zueinander stehen. Weiterhin folgt daraus, dass auch jeder Akt, wie klein er sein mag, der diesen unendlich großen Schaden abzuwenden versucht, einen unendlich hohen, idealen Wert hat.

[6] Wenn die Frage so gestellt wird, fällt die Unverhältnismäßigkeit zwischen Ursache und Wirkung sofort ins Auge. Die gegenwärtige Situation, die alle – sogar die Machthaber – höchster Gefahr aussetzt, beweist, dass die Ausübung von Gewalt selbst eine Illusion ist: Die Institutionen bewegen sich wie Automaten gemäß ihrem eigenen Trägheitsgesetz. Politiker können zwar einräumen und erklären, dass sich die Anhäufung von Nuklearwaffen weder mit der Verteidigung von Interessen noch theoretisch rechtfertigen lässt, können aber nichts weiter dagegen tun. Nicht einmal der sogenannte „Friedenskampf“ kann wirkungsvoll geführt werden, da die Gefahr jenseits der Alternative zwischen Krieg und Frieden liegt. Die Atomrakete „schießt“ auf jeden Fall über das Ziel hinaus.

[7] Die heutige verhängnisvolle Lage wurde zweifellos Schritt für Schritt von jenem Prozess vorbereitet, den wir Geschichte nennen. Man muss aber einräumen, dass die „Atomwaffe“ am Tiefpunkt der bisherigen Geschichte entstanden ist. Sie wurde mit dem Ziel geschaffen, den Faschismus zu beenden und den systematischen Genozid zu verhindern.

[8] Die Tatsache, dass durch die Methoden des Faschismus eine massenvernichtende Apparatur hergestellt wurde, die man seither nicht loswerden konnte und deren Zerstörungspotenzial alle Vorstellungen übertrifft, kann heute als nachträglicher Triumph des Faschismus betrachtet werden.

[9] Zur Zeit gibt es keine relevante politische Kraft auf der Welt, die einen systematischen Genozid vorbereitet. Ebenso wenig ist bekannt, dass eine der beiden „Seiten“ die Zerstörungskraft, die sie zur Verfügung hätte, auch zum Einsatz bringen will. Es wäre ein unverzeihlicher Unsinn, würde man sich so für die Produktion nutzloser, aber harmloser, Dinge einsetzen. Die Apparaturen, von denen hier die Rede ist, sind aber *absolut* schädlich und *absolut* nutzlos.

[10] Einige sagen, es sei überflüssige Panikmache, vom Untergang der Menschheit zu reden, da im Falle eines nuklearen „Krieges“ nicht alle ums Leben kommen würden. Was wir im Moment aber am wenigsten fürchten müssen ist, dass die wenigen, oder wenigen Millionen, den Krieg eventuell überleben und diese dahinvegetierenden Wesen uns vorwerfen werden: „Es war falscher Alarm, wir leben ja noch!“ (Indigo-Gruppe; aus dem Ungarischen: Judit Koren)

Gründungsurkunde der Freiwilligen Gesetzgebenden Körperschaft, 1982
Deutsche Übersetzung

1. Die Körperschaft hat unbeschränkte Anordnungsbefugnis.
2. Ihre Anordnungen sind für alles und alle, Personen, Gegenstände und Institutionen allgemein gültig, verbindlich und verjähren nicht.
3. In den Zuständigkeitsbereich der Körperschaft fallen alle veränderbaren Phänomene und auch diejenigen, die unveränderbar sind.
4. Ihre exekutive Macht verhält sich umgekehrt proportional zu ihrer Zuständigkeit, folglich ist sie gleich Null.
5. Es ist eine durch Erfahrung erwiesene Tatsache, dass das oben genannte Verhältnis auf alle Institutionen der Welt zutrifft.* Die Körperschaft hat ihre Vollmacht aufgrund der Erkenntnis dieser Regelmäßigkeit erhalten. (Sie kann diese Regelmäßigkeit selbstverständlich auch durch Verordnungen verändern oder endgültig aufheben.)
6. Bei Nichteinhaltung ihrer Gesetzesbeschlüsse darf und will die Körperschaft keine Vergeltung üben, behält sich aber das Recht vor, den Gesetzesbruch mit weiteren Beschlüssen zu denunzieren und zu verurteilen.
7. Gegebenenfalls kann sie die Nichtbeachtung oder die willkürlich veränderte Anwendung ihrer Anordnungen nachträglich legitimieren.
8. Die Körperschaft erwägt jeden Beschlussvorschlag, der ihr unterbreitet wird, und verleiht ihm im Falle der Zustimmung Gesetzeskraft.
9. Die Körperschaft darf jeden, den sie für geeignet hält, als Mitglied kooptieren.
10. Da die Körperschaft keine Gruppeninteressen vertritt, anerkennt sie weder das Mehrheitsprinzip noch das Vetorecht. Die Beschlussentwürfe werden von den Mitgliedern gemeinsam ausgearbeitet und einstimmig verabschiedet.

11. Die Körperschaft veröffentlicht ihre Beschlüsse auf jede mögliche Weise und erwartet, dass sie auch mit jenen Mitteln verbreitet werden, über die die Körperschaft nicht verfügt.
12. Die Mitglieder der Körperschaft erklären, dass sie sich ihrer Verantwortung für sich selbst zutiefst bewusst sind und dass sie entsprechend ihre Arbeit in Vertretung universaler Interessen verrichten.

(* Siehe die unzuständig aufgehäuften Nuklearwaffen, die die Menschheit vernichten können)

(Im Namen der Indigo-Gruppe Budapest: Zoltán Lábás, Tivadar Nemesi, János Sugár, Paris, September 1982; aus dem Ungarischen: Judit Koren)

Gyula Pauer

Protestschilderwald, 1978

In-situ Adaptation der 1978 vernichteten Intervention im öffentlichen Raum 127 Kunststoffafeln mit Text in verschiedenen, den ursprünglichen Formaten entsprechenden Größen.

Der 1978 realisierte *Protestschilderwald*, bestehend aus 127 Holztafeln mit ambivalenten Parolen, war als imaginäre Demonstration in einer ländlichen Umgebung konzipiert. Die Tafeln wurden in einer plastisch und topografisch strukturierten Anordnung auf einer ca. 400 m² großen Fläche aufgestellt. Doch das fertige Werk existierte nur einen Tag lang, dann wurde es von den Behörden zerstört. Die Fotografien von Pauer, die kurz vor seiner Flucht vom Schauplatz entstanden, sind die einzigen Dokumente, die eine Gesamtansicht der Arbeit zeigen.

Marx-Lenin, 1971

Klappkarte, Reprint

Das Pressefoto, das diesem Werk zugrunde liegt, erschien am 6. April 1971 in einem Artikel der ungarischen Zeitschrift *Tükör*, der über die Planung eines monumentalen Ehrendenkmal für Karl Marx berichtete, das noch heute in Chemnitz (damals Karl-Marx-Stadt) zu sehen ist.

Pseudo-Manifest, Budapest, Oktober 1970

Deutsche Übersetzung

Die deutschen Entsprechungen des Begriffs PSEUDO sind: falsch, nicht-real, wirklichkeitsähnlich. In der Bildhauerei tauchte der Begriff in Verbindung mit den 1970 entstandenen Werken von Gyula Pauer auf. Er bezieht sich auf ein auffälliges Merkmal der Skulptur und damit auf einen neuen Aspekt der Bildhauerei. Die PSEUDO-Skulptur erscheint nicht als das, was ihre wirkliche Form ist. Bei der PSEUDO-Skulptur geht es nicht um Bildhauerei, sondern um die Bedingtheit des Mediums Skulptur. Ein historischer Vorläufer der PSEUDO-Kunst ist die MINIMAL-ART. Die MINIMAL-Skulptur ist eine auf einfache geometrische Formen reduzierte Plastik, deren schockierende Wirkung in ihrer klaren, fast puritanischen Erscheinung sowie in ihrer bewussten Vermeidung von Ornament und Emotionalität liegt. Ein anderer Vorläufer ist die OP-ART, deren illusionistische Techniken die reine Form in den unendlichen Möglichkeiten der Bewegung auflöst. Die OP-ART ist jedoch eine Flächenkunst, ein dekorativer Illusionismus geblieben. PSEUDO täuscht über den puritanischen Formen der Minimal-Skulptur die Oberfläche einer anderen Skulptur vor, liefert also den Eindruck von zwei Skulpturen gleichzeitig. Dieser Effekt entsteht durch die Projektion eines komplexeren Objektes auf die Oberflächen von einfachen geometrischen Formen. Mithilfe eines fotografischen Prozesses erscheint die Oberfläche der einen auf der Oberfläche der anderen Skulptur. Die PSEUDO-Skulptur bildet auf diese Weise auf ein und demselben Objekt zugleich Wirklichkeit und Illusion, Materielles und Nichtmaterielles ab. Die tatsächlichen Formen sind wahrnehmbar, aber ihre Wahrnehmung wird stets von dem illusionistischen Bild beeinträchtigt. PSEUDO kreist um folgende Probleme der Bildhauerei:

1. Die Existenz der Plastik
2. Die Abwesenheit der Plastik
3. Die PSEUDO-artige Haltung, die Manipuliertheit des Objektes

Diese Themen überschreiten den materiellen Raum der Skulptur und verlangen eine funktionale Interpretation. Wir halten folgende Interpretation für angemessen:

Der PSEUDO-Charakter verweist auf den manipulierten Charakter der Skulptur als Werk der plastischen Künste. Diese Manipuliertheit zeichnet auch die Kunst im Allgemeinen aus. Die

formale und technische Manipuliertheit der PSEUDO-Skulptur symbolisiert die existenzielle Manipuliertheit der Bildhauerei und damit der Kunst im Allgemeinen.

Im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts geriet die moderne Kunst in den Strudel gesellschaftlicher Manipulationen, indem sie dem Weg der Konsumgüter folgte. PSEUDO kann freilich nichts über den manipulierten Charakter der Preise, des Handels, der Werbestrategien und Funktionen des Kunstobjektes aussagen, weil PSEUDO als Skulptur keine historische Abhandlung, keine soziologische Studie und auch kein bebildeter populärwissenschaftlicher Vortrag ist. Die PSEUDO-Skulptur ist eine Skulptur, die sich selbst als manipulierte Skulptur präsentiert und so die Existenz eines manipulierten Daseins beweist. PSEUDO enthüllt sich selbst als falsches Bild oder zumindest als ein komplexes Objekt, das auch ein falsches Bild erzeugt.

PSEUDO verpflichtet sich jedoch nicht allein dem Akt der Enthüllung. Die PSEUDO-Skulptur überzieht die Oberflächen einfacher und konkreter Objekte sorgfältig mit neuen Oberflächen. Diese visuellen Elemente, die sich behutsam auf der Oberfläche des Objektes ablagern, zeigen die Formen aus einem neuen Blickwinkel. Die manipulierte Existenz wird also von PSEUDO nicht nur verneint, sondern auch bejaht, indem ihre Komplexität, ihr struktureller Reichtum hervorgehoben wird. Schließlich ist das PSEUDO nicht als eine eindeutige Stellungnahme zu interpretieren. Das Ja und das Nein weisen in dialektischer Einheit über sich hinaus in die Welt, aber kehren auch zu sich zurück.

PSEUDO ist keine Philosophie, keine Geschichte, sondern das, was es im Moment seiner Entstehung war: Skulptur. PSEUDO existiert so lange, bis der Schein ein Teil der Wirklichkeit ist und umgekehrt. (Gyula Pauer; aus dem Ungarischen: Judit Koren)

Das Spiel mit dem System. Künstlerische Strategien in der DDR von 1970 bis 1990

Kuratorin

Anne Thurmann-Jajes

KünstlerInnen

Auto-Perforations-Artisten, Carlfriedrich Claus, Lutz Dammbeck, Guillermo Deisler, Die Gehirne, Claus Hänsel, Joseph W. Huber, Kanal X, Oskar Manigk, Olaf Nicolai, César Olhagaray, Robert Rehfeldt, Valeri Scherstjanoi, Cornelia Schleime, Gabriele Stötzer, Ruth Wolf-Rehfeldt

Die Betrachtung der Kunst in der ehemaligen DDR ist nicht zu trennen von der politischen und gesellschaftlichen Situation, von der Zensur und dem Dogma des sozialistischen Realismus, von der Kontrolle durch die Kulturfunktionäre oder die Bespitzelung durch das Ministerium für Staatssicherheit. Diese Sektion lenkt den Blick auf die Repressalien, denen die Künstler ausgesetzt waren, aber auch auf ihre Raffinessen, die es möglich machten, dennoch künstlerisch tätig zu sein, und dies mit sehr hintergründigen, scharfsinnigen oder ironischen Anspielungen auf das System. Die als Kleingrafiken getarnten Postkarten und Stempel der Mail-Art-Künstler griffen die Situation sowohl in der DDR, als auch in ganz Osteuropa und Lateinamerika an. Die Künstler versuchten, selbst die kleinsten Freiräume oder Gelegenheiten zu nutzen: Zum Beispiel die Kriechgalerie im Keller von Robert Rehfeldt in den 1970er Jahren oder die Wohnzimmergalerien, die in den 1980er Jahren aufkamen. So konnten auf der einen Seite Materialien mit Hilfe des Systems, zum Beispiel durch Zollbeamte, eingeschmuggelt werden. Auf der anderen Seite wurden originalgrafische Zeitschriften aus dem sogenannten Untergrund indirekt für Interessierte in Westdeutschland produziert. Die ideologische Lockerung in den 1970er Jahren bedingte, dass die Künstler sich am internationalen Netzwerk der Mail Art beteiligen und an den Grafikbiennalen in Ljubljana, Krakau und Fredrikstadt teilnehmen konnten. Im Laufe der Jahre entwickelten sich so alternative Kunstformen.

Während Künstler wie Guillermo Deisler und César Olhagaray aus Chile oder Valeri Scherstjanoi aus Russland zunächst glaubten, dass es in der DDR mehr Freiheit als in ihren Heimatländern gäbe, drängten die Repressalien durch das Ministerium für Staatssicherheit viele andere Künstlerinnen und Künstler zur Ausreise oder Ausbürgerung. (Anne Thurmann-Jajes)

Ausstellungsdesign der Sektion

Micha Brendel

Mitarbeit

Viola Balke, Patrycja de Bieberstein Ilgner, Bettina Brach, Hartmut Danklef, Marcel Kastian, Cordelia Marten

Die Ausstellungssektion entstand in Zusammenarbeit mit dem Studienzentrum für Künstlerpublikationen

WERKE (AUSWAHL)

(Alle Texte: Anne Thurmann-Jajes)

Auto-Perforations-Artisten

(Micha Brendel, Via Lewandowsky, Rainer Görß, Else Gabriel)

1987 gründeten Micha Brendel, Else Gabriel, Rainer Görß und Via Lewandowsky, damals Studenten des Studiengangs Bühnenbild in Dresden, unter dem Namen Auto-Perforations-Artisten eine Künstlergruppe, die mit ausgefallenen Materialien wie Rinderschlünden oder Hühnerkrallen experimentierte. Ein weiteres Element der autoperforativen Aktionskunst war die Auseinandersetzung mit Musik und Ton.

Herz Horn Haut Schrein, 1987

Plakat

Courtesy: Studienzentrum für Künstlerpublikationen/Weserburg, Bremen

Zum Abschluss ihres Studiums 1987 führten die Auto-Perforations-Artisten die theatralische Performance *Herz, Horn, Haut, Schrein* unter Verwendung eigener und fremder Texte auf. Wegen mangelnder Beurteilungskriterien wurde die Diplomprüfung nicht benotet. Auf dem Höhepunkt der Aktionen hingen drei Figuren (Herz: Else Gabriel, Horn: Via Lewandowsky, Haut: Micha Brendel) kopfüber in einem Stahlgerüst und bildeten das damalige Logo der Kunsthochschule nach.

Herz Horn Haut Schrein, 1987

Super8 Film übertragen auf DVD, 14'33''

Courtesy: Micha Brendel

Im Gegensatz zu einer Videokamera war eine Schmalbildkamera in der DDR weder Luxusgut noch Mangelware. Den Standard bildete die sowjetische Super-8-Kamera „Quarz“ ab. Sie wurde über einen Federwerk-Motor betrieben und musste aufgezogen werden, um anschließend maximal dreißig Sekunden lang ohne Unterbrechungen aufzunehmen – wobei sich die Geschwindigkeit bereits nach zwanzig Sekunden verlangsamte. Auch das sowjetische oder ostdeutsche Filmmaterial hatte seine Tücken, wie etwa Fehlfarben-Effekte. Die live Performance *Herz Horn Haut Schrein* wurde von den Akteuren für eine solche Kamera nachinszeniert.

Der Mutterseelenalleinerling, 1989

12 Fotografien, 60 x 41,5 cm

Bei dieser Performance führte ein Kind Micha Brendel in den Galerieraum. Sein Gesicht war mit einer Maske bedeckt, die er an den Augen langsam mithilfe von Klingen aufbohrte, um dann mit Operationszangen Fleisch aus den Höhlen zu ziehen.

Micha Brendel

u.s.w. Heft 10 und 11, 1986/87

Eigenverlag, Dresden

Leihgabe des Künstlers

Die originalgrafischen Zeitschriften und Bücher sind im Samizdat, das heißt im sogenannten Untergrund im Eigenverlag entstanden. Originalgrafische Techniken, originale Zeichnungen, Fotografien, Schreibmaschinendurchschläge, Kopien und Computerausdrucke bestimmen ihr Erscheinungsbild. In kleinen Auflagen und selbst zusammengestellt konnten sie an der Zensur vorbei produziert werden, auch wenn das Erscheinen einiger Ausgaben vom Ministerium für Staatssicherheit verboten wurde.

Carlfriedrich Claus

Glasgegliederte Leere in der Sprache agiert, 1962, ergänzt 1991

2teilig, Serigrafie auf Plexiglas, Objekt

Courtesy: Studienzentrum für Künstlerpublikationen/Weserburg, Bremen

Carlfriedrich Claus beschäftigte sich mit Sprache, Schrift und Stimme. Seine Werke sind vorwiegend Grafiken, die aus einer Art Mikroschrift bestehen, die praktisch nicht entzifferbar ist. Seine Werke waren den Behörden suspekt. Er verstand sich als überzeugter Kommunist, wurde aber vom

Ministerium für Staatssicherheit überwacht. Eine ihm nahegelegte Ausreise nach Westdeutschland lehnte er ab.

Lutz Dammbeck

Clara Mosch

Plakat, Offsetlithografie

Courtesy: Studienzentrums für Künstlerpublikationen/Weserburg, Bremen

Clara Mosch war ein fiktiver Frauenname für eine 1977 in Karl-Marx-Stadt gegründete Künstlergruppe, deren Name sich aus den Anfangsbuchstaben der Nachnamen der beteiligten Künstler Carlfriedrich Claus, Thomas und Dagmar Ranft, Michael Morgner und Gregor-Torsten Schade zusammensetzte. Das Plakat war ein Geschenk des Künstlers an die Gruppe zur Eröffnung ihrer gleichnamigen Galerie.

Guillermo Deisler

Der chilenische Künstler Guillermo Deisler wurde nach dem Militärputsch vom 11. September 1973 mit ca. 7.000 Personen im Nationalstadion von Santiago inhaftiert. Freunde aus Frankreich erreichten, dass er von der französischen Botschaft befreit wurde. Da es für ihn im französischen Exil keine Existenzgrundlage gab, entschied er sich, in die DDR einzureisen. Dort wurde er verhaftet und aufgrund eines Abkommens zwischen den sozialistischen Staaten schließlich „nach Bulgarien verbannt“ (Deisler). Erst 1986 konnte er in die DDR zurückkehren. Neben Robert Rehfeldt gehörte er zu den bedeutendsten Mail Art-Künstlern der DDR. Er stand insbesondere mit Künstlern in Lateinamerika in Kontakt und trug maßgeblich zur internationalen Vernetzung der Künstler in der DDR bei.

Claus Hänsel

Wroclaw, 1981

20 Fotografien

Courtesy: Studienzentrums für Künstlerpublikationen/Weserburg, Bremen

Die Fotografien entstanden ca. drei Wochen vor Verhängung des Kriegszustands 1981 in Polen und zeigen den Schlagabtausch zwischen der Solidarnosc und dem Regime: Während Mitglieder der Solidarnosc ihre Botschaften und Statements überall in den Straßen anbrachten, bemühten sich Vertreter des Regimes, diese möglichst schnell zu entfernen, woraufhin die Solidarnosc-Leute erneut plakatierten usw. Die Fotografien entstanden, als Claus Hänsel mit einer Delegation der DDR auf dem Weg zur Grafikbiennale in Krakau war. Da in jeder Delegation mit Stasivertretern zu rechnen war, hatte er sich unter vorgeschobenen Gründen von der Gruppe getrennt, um diese Fotos heimlich machen zu können.

Joseph W. Huber

15 Postkarten aus der Serie SCHILDERungen, edition KARTE'II

18 Postkarten aus der Serie DENK-Zettel, edition KARTE'II

Kleingrafiken (Postkarten)

Courtesy: Studienzentrums für Künstlerpublikationen/Weserburg, Bremen

Der Druck von Postkarten war in der DDR staatlichen Verlagen vorbehalten, so dass die kleinen Auflagen der Künstler als Kleingrafiken bezeichnet werden mussten, wobei jede einzelne Karte zu signieren war. Nur wenige Drucker waren bereit, diese Kleingrafiken herzustellen, denn Drucker, die für Künstler arbeiteten, standen unter Beobachtung. Für die Künstler durften mit einer entsprechenden Genehmigung zudem nur 99 Stück gedruckt werden. Die *Denk-Zettel* zählen, neben der Serie *Schilderungen*, zu Joseph W. Hubers umfangreichsten Serien.

Oskar Manigk

Bitterfeld 4400, 1989

Plakat, Siebdruck

Courtesy: Lutz Wohlrab

Das Plakat zur gleichnamigen Künstlermappe thematisiert die dramatische Umweltverschmutzung in Bitterfeld, einer mitteldeutschen Kleinstadt mit dem industriellen Erbe des ehemaligen I.G. Farben-Konzerns, und die ungelöste Problematik der Industriegesellschaft.

Olaf Nicolai

Kopffährten, 1989

Ausstellungsplakat Galerie Eigen+Art

Courtesy: Galerie Eigen+Art Leipzig

César Olhagaray

César Olhagaray studierte von 1968 bis 1973 an der Universidad Católica de Chile Architektur und von 1972 bis 1973 Ballett am Conservatorio de Santiago. Aufgrund politischer Verfolgung kam er 1974 nach dem Militärputsch in die DDR. Seine Kleingrafiken sind dem Sujet des Wandbildes (Murales) verwandt.

Robert Rehfeldt

Altenburger Mail-Art-Show, 1982

Courtesy: Studienzentrums für Künstlerpublikationen / Weserburg, Bremen

Für viele Künstler der DDR bedeutete die Mail Art das Tor zur Welt. Der Austausch von Werken und künstlerischen Informationen per Post verband sie mit Kollegen in Lateinamerika, Osteuropa, Amerika und Westeuropa. Neben Postkarten, die auf der Basis von selbst geschnittenen Stempel, mit Hilfe der Schreibmaschine und des Fotokopierers, als Offsetdruck, Siebdruck und Holzschnitt entstanden, wurden auch Fotografien oder Künstlerbriefmarken verschickt. Auch hier kam es immer wieder zu Problemen mit der Stasi. Ein Großteil der Post wurde abgefangen, geöffnet und dokumentiert. Nachdem einige Künstler nach der Wende ihre Akten einsahen, stellten sie fest, dass das Ministerium für Staatssicherheit aus vielen ausländischen Mail Art-Werken die Adressen herausgerissen und aufbewahrt hatten, während der Rest vernichtet wurde. Robert Rehfeldt war der erste Künstler, der sich in der DDR mit der Mail Art beschäftigte.

Polaroids, o.J.

24 originale Polaroids, 9 x 11 cm

Courtesy: René Rehfeldt, Berlin

Die *Polaroids* sind nach Rehfeldts erster Reise in den Westen (1982) entstanden, bei der er auch die documenta 7 in Kassel besuchte. Er ähnelte damals einem Mitglied der RAF. Die Polizei, die bei seiner Ankunft den Hauptbahnhof in Kassel bereits abgesperrt hatte, nahm ihn fest. Zuhause hat er dieses Ereignis vor der Polaroid-Kamera ausführlich dokumentiert und nachgestellt: in zahlreichen Verkleidungen, vom amerikanischen GI bis zum NVA-Offizier.

Valeri Scherstjanoi

Artemisia Vulgaris, 1987

Tschernobyl – Bitterer Wermut, 1987

Courtesy: Studienzentrums für Künstlerpublikationen/Weserburg, Bremen

Scherstjanoi kam als Deutsch- und Russischlehrer in die DDR. In Russland war es ihm kaum möglich, künstlerisch zu arbeiten. Inspiriert von den russischen Konstruktivisten und Futuristen bewegen sich seine Werke im Bereich der Lautpoesie und Visuellen Poesie, letztere bezeichnete er für sich als „ars scribendi“. In den hier gezeigten Arbeiten setzt er sich mit Michail Gorbatschows Politik des Glasnost (Transparenz) und der Katastrophe im Kernkraftwerk Tschernobyl auseinander.

Cornelia Schleime

Bis auf weitere gute Zusammenarbeit, Nr. 7284/85, 1993

13teilig in Mappe, Siebdruck, Auflage 30, jeweils 100 x 70 cm

Courtesy: Cornelia Schleime und Galerie M. Schultz, Berlin

Wie Cornelia Schleime selbst formulierte, konnte diese Serie nur mit Hilfe des Ministeriums für Staatssicherheit und deren Helfern entstehen. Die Fotos ihrer biografischen Inszenierung entstanden 1992 und 1993, nachdem sie ihre Akte in der Gauck-Behörde eingesehen hatte. Kopien der Stasi-Unterlagen sind in der Serie verarbeitet worden. Die Abbildung, die Schleime am Steuer eines verschrotteten LKW zeigt, kommentiert ironisch den Bericht von David Menzer, alias Sascha Anderson, der der Stasi versicherte, die vom ihm Observierte werde auf keinen Fall versuchen, ihre Ausreise aus der DDR zu erzwingen. Schleime konnte erst nach dem fünften Ausreiseartrag und der Androhung eines Hungerstreiks 1984 die DDR verlassen.

Unter weißen Tüchern, 1983

Film auf DVD, Ton, 8' 30''

Courtesy: „ex.orientelux“-Filmarchiv

Entnommen von der DVD *Gegenbilder*, Hrsg: Claus Löser

Speziell der Film wurde in der DDR seitens der Funktionäre als potenziell subversives Medium angesehen. Künstler entwickelten ihre Filme deshalb oft selbst, um den Zugriff des Ministeriums für Staatssicherheit im DEFA-Kopierwerk Berlin-Johannisthal zu verhindern.

Bevor Cornelia Schleime 1984 von Ost- nach Westberlin übersiedelte, veranstaltete sie Performances, bei denen das Publikum mit Garnrollen eingewickelt und „verpuppt“ wurde.

Gabriele Stötzerund, frauen miteinander, 1982/83

Fotobuch

Courtesy: Gabriele Stötzer

Die Schriftstellerin und Künstlerin Gabriele Stötzer wurde im Sommer 1976 wegen einer Petition gegen die Entlassung eines kritischen Kommilitonen von der Hochschule ausgeschlossen. Im November 1976 beteiligte sie sich mit ihrer Unterschrift am Protest gegen die Ausbürgerung Wolf Biermanns. Bei der Überbringung der Unterschriftenliste wurde sie von der Stasi festgenommen und wegen „Staatsverleumdung“ verhaftet. Nach ihrer Entlassung lehnte sie die Ausreise in den Westen ab und begann mit dem Verfassen von autobiografischen und experimentellen Texten. 1980 unternahm sie in Erfurt den Versuch, eine Galerie zu betreiben, die 1981 durch die Stasi geschlossen wurde. Trotz der starken Einschränkungen war die Künstlerin auch als Performerin tätig. Das Fotobuch zeigt die Verbindung von Performance und Fotografie auf.

Ruth Wolf-Rehfeldt

Anfang der 1970er Jahre begann Ruth Wolf-Rehfeldt, ihre Schreibmaschinenarbeiten, die sie auch Typewritings nennt, zu entwickeln. Mithilfe der Mail Art gelang es ihr, trotz der Abgeschiedenheit in der DDR, mit diesen Arbeiten am internationalen Kunstgeschehen anzuknüpfen. Die Schreibmaschine ermöglichte es ihr, konzeptionell zu arbeiten und sich der Kunstdoktrin des sozialistischen Realismus zu entziehen. Ihr sehr strukturierter Duktus half ihr, der Zensur zu entgehen, denn jeder Kauf und Besitz von Schreibmaschinen wurde in der DDR registriert, so dass alle Schreibmaschinentexte zu ihrem Autor zurückverfolgt werden konnten.

PROGRAMM SYMPOSIUM

30. + 31. Mai 2009

Die Beiträge werden in Kürze auf der Website des Kunstvereins (www.wkv-stuttgart.de) veröffentlicht.

Samstag, 30. Mai 2009

13 Uhr

Ausstellungsrundgang mit den KünstlerInnen und KuratorInnen

16 Uhr

Die Strategie der Anonymität. Einige Bemerkungen zu den künstlerischen Praktiken in Peru

Vortrag Juan Javier Salazar (Videoaufzeichnung)

Im Anschluss ein Gespräch mit Miguel López und Emilio Tarazona

17 Uhr

Kritische Relektüre des sogenannten katalanischen Konzeptualismus

Gespräch zwischen Valentín Roma, Daniel García Andújar, Antoni Muntadas, Fernando Marzá und Jesús Carrillo

18 Uhr

Spuren der ungarischen Ausstellung(en) im CAYC (Zentrum für Kunst und Kommunikation), Buenos Aires, 1973 – 74

Vortrag von Mercedes Kutasy

19:30 Uhr

Performance

Marta Minujin, Gabor Altorjay

Sonntag, 31. Mai 2009

13 Uhr

Um 1970 war die Kunst ein Gefängnis

Vortrag Horacio Zabala

14 Uhr

Künstlerische Strategien in der DDR, 1970–1990DVD Präsentation von Lutz Dammbeck zum 1. Leipziger Herbstsalon; Präsentation des Senders *Kanal X* von Norbert Meissner

15:30 Uhr

Moskauer Konzeptkunst Online

Vortrag von Sergey Letov

16:30 Uhr

Subversive Kunst aus der Perspektive des osteuropäischen Rumäniens

Vortrag von Ion Grigorescu

<http://conceptualism.letov.ru>