

**24.5. – 3.8. 2014**  
**Württemberg  
bergischer  
Kunst  
verein  
Stuttgart**

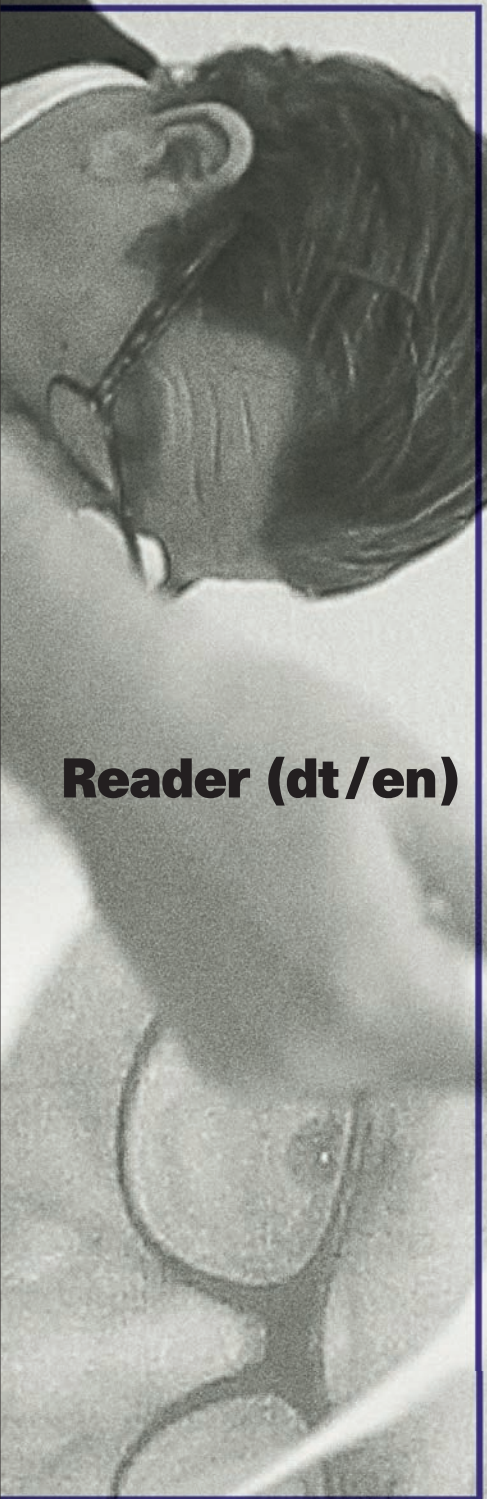
Laura Bielau, Leigh Bowery / Cerith Wryn Evans,  
Dominik, Margit Emmrich, Lutz Förster, Till Gathmann,  
Douglas Gordon, David Hinton, Geumhyung Jeong,  
Gülşin Karamustafa, Auguste und / and Louis  
Lumière, Bruce McLean, Georges Méliès, Gérard  
Miller / Suzanne Hommel, Karen Mirza und / and  
Brad Butler, Banu Narciso, Tibor Szemző, Vangelis  
Vlahos, Maja Vukoje, Marianne Wex, Anita Witek

**Di, Do – So: 11 – 18 Uhr**  
**Mi: 11 – 20 Uhr**

**Schlossplatz 2**  
**D-70173 Stuttgart**  
**[www.wkv-stuttgart.de](http://www.wkv-stuttgart.de)**

# Geste,

**Reader (dt/en)**







Laura Bielau  
Leigh Bowery / Cerith Wyn Evans  
Dominik  
Margit Emmrich  
Lutz Förster / Chantal Akerman  
Till Gathmann  
Douglas Gordon  
David Hinton  
Geumhyung Jeong  
Gülsün Karamustafa  
Auguste und / and Louis Lumière  
Bruce McLean  
Georges Méliès  
Gérard Miller / Suzanne Hommel  
Karen Mirza und / and Brad Butler  
Banu Narciso  
Tibor Szemző  
Vangelis Vlahos  
Maja Vukoje  
Marianne Wex  
Anita Witek

**Geste,**  
24. Mai – 3. August 2014

**Gesture,**  
May 24 – August 3, 2014

**Eine Ausstellung von / An exhibition by**  
Württembergischer Kunstverein Stuttgart

**KuratorInnen / Curators**  
Hans D. Christ, Iris Dressler

**Ausstellungsarchitektur / Exhibition architecture**  
Hans D. Christ

**Koordination / Coordination**  
Lea Mönninghoff  
Christine Peters

**Eröffnung / Opening**  
Freitag, 23. Mai 2014, 19 Uhr / Friday, May 23, 2014, 7 p.m.

**Rundgang, Vorträge und Performances / Artists's tour, lectures, and performances**

(Sprache: Englisch / Language: English)  
Samstag, 24. Mai 2014 / Saturday, May 24, 2014,  
14 Uhr / 2 p.m.: KünstlerInnen-Rundgang / Artists's tour  
16:30 Uhr / 4:30 p.m.: Vorträge + Lecture-Performances von  
/ Lectures + lecture performances by Iris Dressler, Prof. Felix  
Ensslin und / and Till Gathmann  
19 Uhr / 7 p.m.: Performance von / by Geumhyung Jeong

**Kostenlose Führungen / Free guided tours**  
Sonntags, 15 Uhr / Each sunday, 3 p.m.

**Kuratorenführungen / Curators's tours**  
Mittwoch, 4. Juni 2014, 19 Uhr  
Mittwoch, 25. Juni 2014, 19 Uhr (Jour fixe)  
Mittwoch, 9. Juli 2014, 19 Uhr  
Sonntag, 3. August 2014, 16:30 Uhr  
Wednesday, June 4, 2014, 7 p.m.  
Wednesday, June 25, 2014, 7 p.m.  
Wednesday, July 9, 2014, 7 p.m.  
Sunday, August 3, 2014, 4:30 p.m.

**Weitere Veranstaltungen und Informationen / Further events and information**  
[www.wkv-stuttgart.de](http://www.wkv-stuttgart.de)

**Förderer / Supported by**  
Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst des  
Landes Baden-Württemberg  
Kulturamt der Stadt Stuttgart  
Stiftung Landesbank Baden-Württemberg, Stuttgart  
Péter Horváth Stiftung  
ProLab, Stuttgart

**Öffnungszeiten / Hours**  
Di, Do–So: 11–18 Uhr, Mi: 11–20 Uhr  
Tue, Thu–Sun: 11 a.m.–6 p.m., Wed: 11 a.m.–8 p.m.

**Württem  
bergischer  
Kunst  
verein  
Stuttgart**

## Einführung

### Geste à peau

Mit rauer, flüsternder Stimme schildert Suzanne Hommel in Gérard Millers Dokumentarfilm *Ren-dez-vous chez Lacan* (2012) eine Sitzung mit dem französischen Psychoanalytiker Jacques Lacan. Nachdem sie diesem erzählt hatte, dass sie jeden Morgen um fünf Uhr aufwachen würde, nämlich zu jener Uhrzeit, als während des Nationalsozialismus die Gestapo die Juden holen kam, sei dieser aufgesprungen und habe ihr auf außerordentlich zärtliche Weise die Wange gestreichelt. Diese Berührung, die sie auch nach 40 Jahren noch immer spüren könne, habe zwar nicht ihr Leiden verringert, aber einen entscheidenden Wandel herbeigeführt. Hommel habe sie als Geste, als „geste à peau“, eine „Geste auf der Haut“ verstanden. Aus der Gestapo ist die „geste à peau“ geworden, ein, wie sie sagt, „Apell an die Menschlichkeit.“

Ausgelöst durch eine Berührung wurde hier das Unausprechliche in ein Sprachspiel verschoben. Ein Unvermögen zu sprechen, eine Sprachlücke konnte dadurch zwar nicht behoben, jedoch angezeigt, überspielt und in etwas anderes, in einen Sprachwitz transformiert werden.

Das englische Wort *gag* bedeutet sowohl Knebel als auch Witz. Es bezieht sich, wie der italienische Philosoph Giorgio Agamben in *Noten zur Geste* schreibt, auf etwas, das „in den Mund gesteckt wird, um am Sprechen zu hindern“, und zugleich auf die „Improvisation des Schauspielers“, mit der er „eine Erinnerungslücke oder ein Unvermögen zu sprechen überspielt“ (Agamben, 2006: 55–56). Die Geste, so Agamben, entspricht diesem Überspielen der Stummheit. Sie führt den medialen Charakter der Körperbewegung und zugleich die Sprache als ein lückenhaftes Medium, als Sprachfehler vor. Die Geste, schreibt er, ist „buchstäblich eine Definition des *gag*“. Sie ist „in ihrem Wesen immer Geste des Sich-nicht-Zurechtfindens in der Sprache“ (Agamben, 2006: 56). Sie ist das, „was in jedem Akt des Ausdrucks unausgedrückt bleibt“ (Agamben, 2005: 62).

### Die Ausstellung

Die Ausstellung *Geste*, die vom 24. Mai bis 3. August 2014 im Württembergischen Kunstverein in Stuttgart zu sehen ist, rückt die menschliche Geste in den Blick und nähert sich ihr aus philosophischer, medialer und künstlerischer Perspektive.

Dabei setzt sie an dem Zeichen- und Aufführungscharakter der Geste, ihrer Medialität und Theatralität an. Es geht um das, was die Geste zugleich vorführt und überspielt, nämlich ein Unvermögen zu sprechen, eine Sprachhemmung, das „Sich-Nicht-Zurecht-Finden“ des Menschen in der Sprache. Der Fokus liegt also nicht so sehr auf dem Ausdruckspotenzial der Geste als vielmehr auf einer Sprachverlegenheit, auf die sie verweist: jenen Knebel, der (in der englischen Sprache) zugleich ein Witz ist – und der sich im Titel der Ausstellung in gewisser Weise durch das Kommazeichen ankündigt.

Die Ausstellung kreist um die Ambivalenz der Geste: das heißt, um das, was sie sagt und verschweigt, das was sie zeigt und verbirgt, aber auch um ihre Ansiedlung zwischen Aktivität und Passivität, Bewusstsein und Unbewusstsein, Steuerung und Außer-Kontrolle-Geraten, Tanzen und Taumeln. Gehen ist bekanntlich nichts anderes als ein vorübergehender Gleichgewichtsverlust. Kurz vor dem Fallen gewinnt man die Balance zurück und kann sich schadlos fortbewegen. Irgendwo dazwischen könnte man die Geste vermuten.

Die Geste ist immer zugleich Dynamik und Stillstand. Sie erscheint in der Unterbrechung einer Bewegung, auf die sie zugleich verweist. Insofern sind ihr die Techniken von Fotografie und Kino, die Bewegung einfrieren, in isolierte Gesten zerhacken und neu zusammenfügen, auf besondere Weise eingeschrieben. Ihnen kommt in der Ausstellung zentrale Bedeutung zu, haben doch erst Fotografie und Film bestimmte Bewegungsabläufe als Abfolgen einzelner Gesten sichtbar gemacht, ganz zu schweigen von den Pathosformeln und Zuckungen, Posen und Possen, die uns die Fotografie und das frühe Kino hinterließen. Sie zeugen, so Agamben, vom Verlust der Geste am Ende des 19. Jahrhunderts. „Im Kino“, so schreibt er, „versucht eine Gesellschaft, die ihre Gesten verloren hat, sich das Verlorene wieder anzueignen, und registriert zugleich den Verlust“ (Agamben, 2006: 50).

In Erweiterung des von Gilles Deleuze für das Kino geprägten Begriffs des „Bewegungs-Bildes“ schlägt Agamben vor, nicht nur das Filmbild, sondern Bilder per se als Gesten zu begreifen. Auch Gemälde seien keine unbeweglichen oder ewigen Formen, „sondern mit Bewegung aufgeladene ... Stills eines fehlenden Films ... Zu diesem Film muss man sie neu zusammenfügen“ (Agamben, 2004: 314). Die Geste und das Bild (im modernen

Verständnis) fungierten als Schnitt – und zwar als ein beweglicher, zugleich trennender wie verbindender Schnitt – zwischen Stillstand und Bewegung, Aktuellem und Potenziellem, Isolation und Montage.

So wird das Herauslösen der Dinge aus ihrem Zusammenhang und ihre Neuordnung in (verschobenen, widersinnigen) Sequenzen in der Ausstellung nicht nur als kinematografisches Prinzip, sondern auch als künstlerische Methode beleuchtet, die Bilder als Einzelbilder eines möglichen, vakanten Films, einer möglichen, vakanten Erzählung verhandelt.

Ein weiterer Aspekt betrifft, neben den ästhetischen, auch die gesellschaftspolitischen und wissenschaftlichen Einschreibungen in die Geste. Dabei geht es nicht nur darum, inwiefern soziale Ordnungen wie Klasse, Geschlecht und Ethnie oder wissenschaftliche Diskurse wie die Medizin samt ihren Apparaturen auf den Körper einwirken und bestimmte Gesten erst hervorbringen. Es geht auch um das subversive, widerständige Spiel mit diesen Einschreibungen wie etwa in Form von feministischen und queeren Aneignungen.

Weit davon entfernt, eine Theorie der Geste aufstellen zu wollen, greift die Ausstellung eine Reihe von theoretischen und ästhetischen Ansätzen zur Geste auf, die sich diesem Gegenstand auf eher verzweigte denn geradlinige Weise nähern. In Anknüpfung an das Projekt *Acts of Voicing* (2012), das sich mit den politischen und ästhetischen Dimensionen der Stimme beschäftigte, geht es darum, die Poetiken und Politiken der Geste auf verschiedenen Ebenen auszuloten.

Während KünstlerInnen wie Bruce McLean und Dominik in ihren Arbeiten das Sich-Nicht-Zurechtfinden in der Sprache vorführen, nehmen Laura Bielau und Anita Witek die Produktionsräume und -anordnungen der Fotografie – wie Labor oder Fotostudio – und deren Auswirkungen auf Pose und Geste in den Blick. Die Beziehungen zwischen Körper, Bewegung, Geste und Filmtechnik treten bereits in den frühen Stummfilmen der Lumière Brüder sowie Georges Méliès deutlich hervor. Leigh Bowery erweitert diese Beziehung in seiner melancholischen, von Cerith Wyn Evans gefilmten Videoperformance von 1988 in der Londoner d’Offay Gallery um das Element des Spiegels. In Geumhyung Jeongs Stopptrickvideo *Record, Stop, Play* von 2011 gerät die filmische Apparatur schließlich

selbst zum Akteur.

Der Einübung sozialer und insbesondere geschlechtlicher Gesten und Körperhaltungen gehen Marianne Wex und Margit Emmrich in ihren umfangreichen Fotostudien und Gülsün Karamustafa auf der Basis von Found-footage nach. Während wir bei Karamustafa den taumelnden Versuchen eines kleinen Mädchens, im Kreis zu tanzen, beiwohnen, lotet Emmrich die Körperformationen an der Schwelle zwischen Kindheit und Pubertät und Wex deren Ausformulierung bei Erwachsenen aus. Um die Aneignung und Unterwanderung stereotyper Posen und Gesten von Weiblichkeit geht es in Maja Vukojes glitzernder Malerei-Serie *10 Divas*.

Eine Zuspitzung der Zeichenhaftigkeit des Körpers wird in Vukojes Bildern von Hut, High Heels und Büstenhalter, in Banu Narcisos Zeichnung von Haaren und in Till Gathmanns Projekt über den Laienschriftforscher Alfred Kallil vorgenommen. Lutz Försters gebärdensprachliche Interpretation des Lieds *The Man I Love* wiederum oszilliert an den Grenzen von Zeichen und Geste, Körper und Sprache, Bewegung und Tanz, Beredsamkeit und Schweigen.

Den wissenschaftlichen und technischen Blick auf Körper und Körperbewegung greifen Douglas Gordon und Tibor Szemző in ihren auf Found-footage basierenden filmischen Arbeiten auf.

Während sich in Gordons und Karamustafas Videoarbeiten die Spannung zwischen Gehen und Fallen, Tanzen und Taumeln, Bewegung und Stillstand in der ganzen Tragik des Scheiterns äußert, gerät diese in David Hintons ebenfalls auf historischem Filmmaterial beruhender Videoarbeit *Snow* zum Slapstick.

Die politischen und gesellschaftlichen Gesten nehmen Vangelis Vlahos und das Duo Karen Mirza und Brad Butler in den Blick.

Neben Werken von zeitgenössischen KünstlerInnen aus den Bereichen Bildende Kunst, Tanz und Performance zeigt die Ausstellung auch eine Reihe historischer Dokumente, Referenzen und Werke von Daniel Chodowiecki bis Aby Warburg.

## Introduction

### Geste à peau

In a raw, whispered voice, Suzanne Hommel describes a session with the French psychoanalyst Jacques Lacan in Gérard Miller's documentary film *Rendez-vous chez Lacan* (2012). After telling him that she wakes up every morning at 5 o'clock — the same hour that the Gestapo came to get the Jews in their houses under National Socialism — Lacan jumped up from his chair and caressed her cheek in an extraordinarily tender gesture. Still today she can feel this touch, forty years later, and Hommel also claims that, though it did not diminish her pain, it precipitated a decisive shift. She understood this touch as a gesture: a geste à peau or “gesture of the skin,” with the word Gestapo turned into geste à peau — an “appeal to humanity,” as she calls it.

Triggered by a touch, the unspeakable here was deferred through a linguistic game. An inability to speak, a linguistic gap was not cured by this gesture, but it was transformed into something different, in a play on words, a joke. It became a gag in the dual sense of the word: as something that according to the Italian philosopher Giorgio Agamben “could be put in your mouth to hinder speech” but that simultaneously references the “actor's improvisation” through which he “compensate[s] a loss of memory or an inability to speak” (Agamben 2000, 58).

The gesture, as Agamben says, correlates with this overwriting of muteness. It showcases both, the media character of corporal movements and at the same time language as a gappy medium, a speech defect. Therefore, the gesture is “literally a definition of the gag”. It is essentially always a gesture of “not being able to figure something out in language” (Agamben 2000, 58), that “what remains unexpressed in each expressive act” (Agamben 2007, 66).

## The Exhibition

The exhibition *Gesture*, that is on view from May 24 until August 3, 2014 at the Württembergischer Kunstverein approaches the subject of the human gesture from a philosophical, mediatic, and artistic perspective.

It takes up the semiotic and performative character of the gesture, and its theatrical nature. It sheds light on what is enacted and at the same time masked by it: a certain disability to speak, a speech disorder, the inability of humans “to figure something out in language.” Thus, the focus is not so much on the gesture's potentials of expression, but on the linguistic dilemma it references, on its character of being a gag in the double sense of the word.

At the same time, the exhibition investigates the paradoxes inherent to the gesture: the way it is situated between speaking and being silent, showing and hiding, the conscious and the unconscious, discipline and careening out of control, dancing and tumbling ...

The gesture always implies dynamism and immobility at once. It only ever appears in the interruption of a movement to which it simultaneously points. Inscribed in the gesture in a special way, therefore, are the technical dispositifs of photography and film — interrupting movements, mincing such motion into isolated gestures, and reassembling them. Thus special attention is granted to these dispositifs in the exhibition. Indeed, it was photography (since Marey and Muybridge) and film that started making visible certain ranges of motion as sequences of individual gestures — not to mention the pathos formulas and convulsions, the poses and buffooneries, which we have inherited from photography and early cinema. They witness, as Agamben has stated, the loss of the gesture. “In the cinema”, he writes, “a society that has lost its gestures tries at once to reclaim what it has lost and to record its loss.” (Agamben 2000, 52)

Extending the concept of the “movement image” coined by Gilles Deleuze for cinema, Agamben suggests that today we should generally speak of gestures rather than images: “paintings are not immobile images, but stills charged with movement, stills from a film that is missing ... They would have to be restored to this film” (Agamben 2004, 314). The gesture and the (modern) image both equally

would function as a cut — specifically, as a cut “which itself is mobile” — that separates while connecting at the same time between immobility and motion, the topical and the potential, isolation and montage.

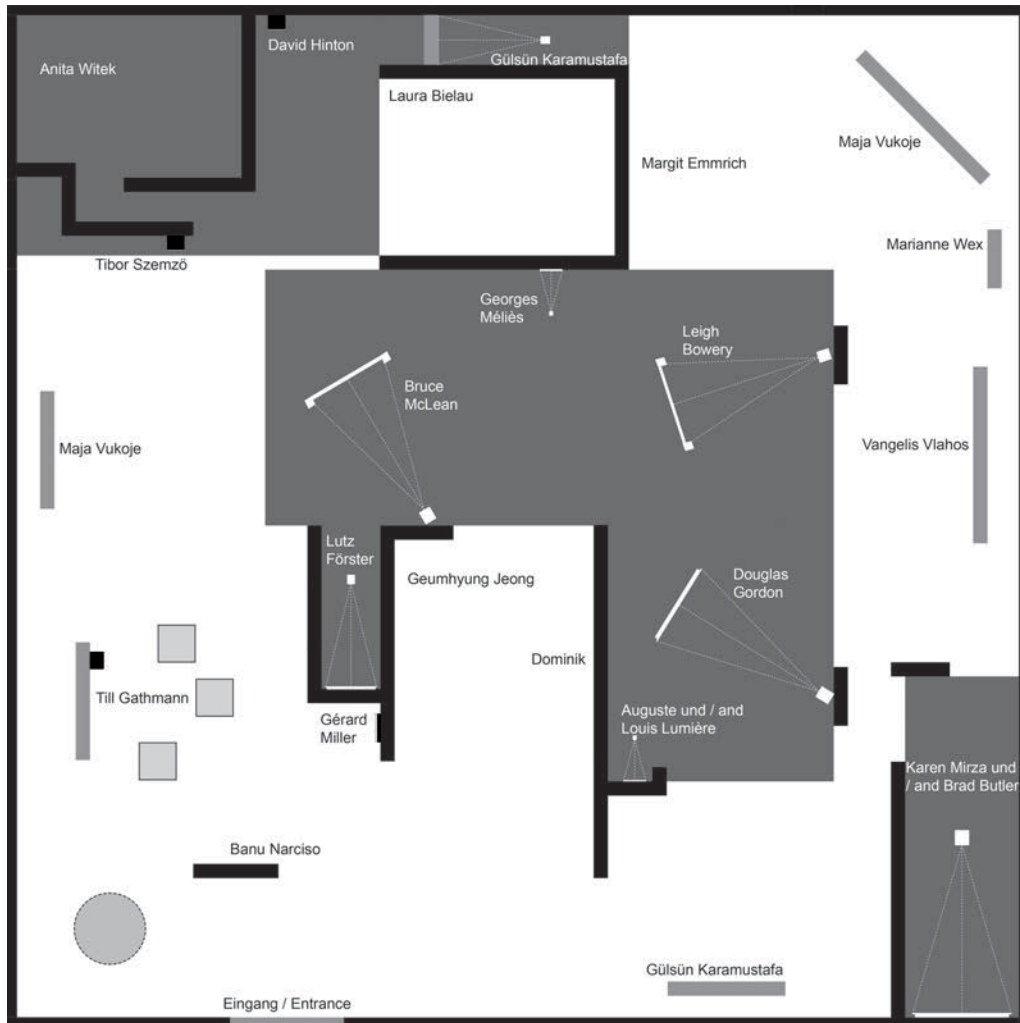
In this sense, the isolation of images from their context and their (divergent) rearrangement appears in the exhibition not only as a cinematographic principle, but also as an artistic method.

A further aspect of the exhibition revolves around the question to what extent the regimes of class and gender, as well as the regimes of scientific fields like medicine and their apparatuses, are inscribed in the gesture. What could and would be the politics of the gesture?

Far from aiming to put forward a conclusive theory of the gesture, the exhibition seizes upon a series of theoretical and aesthetic approaches to the gesture that approximate this subject in ways that are rather widely ramified than straightforward. Tying into the project *Acts of Voicing* (2012), which dealt with the political and aesthetic dimensions of the voice, the pursuit in the present exhibition is to fathom the poetics and the politics of the gesture on various levels.

Apart from works by contemporary artists from the fields of visual arts, dance, and performance, the exhibition also presents a series of historical documents, references, and artworks, reaching from Daniel Chodowiecki up to Aby Warburg.





## Werke / Works

## Laura Bielau

geb. / born 1981, lebt / lives in Berlin  
**Color Lab Club, 2007–heute / today**  
Mehrteilige Fotoserie / Multipart photo series  
Courtesy:  
*Fototaube, 2007; Man Ray, 2007; Labor, 2007*: Niedersächsische Sparkassenstiftung, Hannover  
Alle weiteren Werke / All other works:  
Die Künstlerin / The artist

Laura Bielau untersucht in dieser Fotoserie die Beziehungen zwischen den Produktionsräumen und -anordnungen der Fotografie und Körperposen. Schauplatz ist dabei unter anderem das Labor, das zur Kulisse für erotisch aufgeladene Akte in klassischen Pin-Up-Posen und für perfekt arrangierte Stilleben aus dem Standardinventar einer Dunkelkammer gerät. Körper und Objekte sind hier gleichermaßen für die Kamera in Position gebracht, scheren aber auch aus den zitierten Klischees aus: etwa wenn die Modelle mit den Gerätschaften aus dem Labor interagieren.

*In this photo series, Laura Bielau explores the relations between the production sites and apparatuses of photography and body poses. The setting here is usually a laboratory, which becomes a backdrop for erotically charged nudes in classic pin-up poses and for perfectly arranged still lifes from standard darkroom inventory. Bodies and objects are positioned for the camera, but they also step beyond the clichés invoked here: for instance when the nude models interact with the laboratory instruments*



## Leigh Bowery / Cerith Wyn Evans

L.B.: geb. / born 1961 in Sunshine, AUS, gest. / died 1994 in London;  
C. W. E.: geb. / born 1958 in Llanelli, lebt / lives in London  
**Leigh Bowery. Tape Two Day One, 1988**  
Videodokumentation einer Performance, ohne Ton / Video documentation of a performance, silent, ca. 50'  
Copyright: Cerith Wyn Evans  
Courtesy: Gary Carsley und / and Estate of Leigh Bowery

Die von Cerith Wyn Evans gefilmte Videodokumentation ist im Rahmen von Leigh Bowerys Performance 1988 in der Londoner Anthony d'Offay Gallery entstanden. Während der fünftägigen Performance (11.-15. Oktober) trat Bowery täglich für einige Stunden und in immer anderen Kostümen in einem Raum mit Récamière-Sofa auf. Eine schaufenstergroße verspiegelte Glasscheibe trennte ihn dabei vom Publikum. Während dieses ihn durch die Glasscheibe beobachten konnte, sah Bowery selbst nur sein Spiegelbild. Die knapp einstündige ungeschnittene Videodokumentation – das zweite Band des ersten Tages – schafft eine intime, nahezu realzeitliche Situation von nüchterner bis melancholischer Atmosphäre. Bowery verändert seine Posen vor, hinter und auf dem Sofa nur minimal, taucht zuweilen auch im Dunkeln ab. Die Kamera antwortet darauf ihrerseits mit einer ebenso unaufgeregten wie beständigen Reformulierung der Einstellung, rückt Bowery immer wieder neu ins Bild.

*This video documentation filmed by Cerith Wyn Evans was created in the scope of Leigh Bowery's 1988 performance at the Anthony d'Offay Gallery in London. Over the course of the five-day event (October 11–15), Bowery performed for several hours each day in a room with récamière sofa while daily changing costume. A mirrored pane of glass the size of a shop window separated him from the audience. While the spectators could observe him through the glass, Bowery himself saw only his mirror image. The nearly one-hour-long, unedited video documentation — the second recording made on the first day — fosters an intimate, real-time-like situation with an atmosphere ranging from sober to melancholic. Bowery only minimally changes his poses in front of, behind, and on top of the sofa and occasionally disappears into darkness. The camera responds in turn with a reformulation of perspective that is both unexcited and steady, repeatedly repositioning Bowery in the picture.*



## DOMINIK

geb. / born 1981 in Oberkirch, lebt / lives in Stuttgart and Neapel / and Naples  
**Ohne Titel / Untitled, 2014**  
Sprühfarbe auf Wand/  
Spray paint wall  
Courtesy: Der Künstler / The artist

Die raumgreifenden Wandbilder von DOMINIK bewegen sich an der Grenze zwischen Graffiti-Tags und Kalligraphie, Poesie und Parole, Sprache und Stottern, Sinn und Nonsens. Sie führen das „Sich-Nicht-Zurecht-Finden“ unmittelbar vor.

*The space-encompassing murals by DOMINIK navigate the boundaries between graffiti tags and calligraphy, poetry and slogans, language and stuttering, sense and nonsense. They directly present the act of “not finding one's way” in language.*



Ausstellungsansicht / Exhibition view Geste, (Gesture.), WKV Stuttgart, 2014

## Margit Emmrich

geb. / born 1949, lebt / lives in Leipzig  
**Die Zeit dazwischen. Dokumente zur Pubertät, 1973-1974 / 2011-2012**  
16teilige Fotoserie (8 Paare) / Sixteen-part photo series (eight pairs),  
je / each 20 x 13 cm  
Courtesy: Die Künstlerin / The artist

Margit Emmrich untersucht in dieser Arbeit die Selbstinszenierung von Jugendlichen an der Schwelle zwischen Kindheit und Pubertät. Ausgangspunkt ist ein Experiment, das sie in den 1970er-Jahren in einer Leipziger Schule durchführte. Dabei lud sie eine Gruppe SchülerInnen zu zwei Fototerminen ein, die im Abstand von einem Jahr stattfanden. Bei beiden Terminen sollten sich die SchülerInnen an einer bestimmten markierten Stelle vor der Kamera selbst darstellen. Emmrich hat den Raum während des Akts des Fotografierens, den die Kinder / Jugendlichen per Selbstauslöser in Gang setzten, verlassen. Fast 40 Jahre später, 2011 und 2012, führte Emmrich dieses Experiment mit Jugendlichen derselben Schule und vielleicht sogar im selben Klassenzimmer erneut durch.

*In her work called Die Zeit dazwischen: Dokumente zur Pubertät (The In-Between Time: Documenting Puberty), Margit Emmrich hones in on the self-staging of youth at the threshold between childhood and puberty. The point of departure is an experiment that she carried out in the seventies at a school in Leipzig. She invited groups of students to two photo shoots in the same classroom held one year apart. At both shoots the students were asked to represent themselves in front of the camera at a specifically marked spot. Emmrich herself left the room during the act of photographing after training the camera on the young people and setting the delayed-action shutter release. Nearly forty years later, in 2011 and 2012, Emmrich conducted the same experiment with youth from the same school, maybe even in the identical classroom setting.*



## Lutz Förster

geb. / born 1953, lebt / lives in Wuppertal  
**The Man I Love, 1982**  
Solo aus / from *Nelken* (1982) von / by Pina Bausch. Ausschnitt (2' 23'') aus dem Film / Excerpt from the film *Un jour Pina m'a demandé* (1983) von Chantal Akerman, Courtesy: INA Mediapro, Paris

In seinem Solo in Pina Bauschs Stück *Nelken* (1982) führt Lutz Förster eine gebärdensprachlich-tänzerische Adaption von George Gershwins Lied *The man I Love* auf. Während das Lied, gesungen von Sophie Tucker, aus dem Off ertönt, interpretiert er es durch die Gestik seiner Hände, begleitet von seinen Lippenbewegungen.

*As part of his solo in Pina Bausch's piece Nelken (1982), Lutz Förster*

*performed an adaptation of George Gershwin's song The Man I Love, integrating sign language and dance. While the song is played, with this rendition sung by Sophie Tucker, Förster interprets it through the gestures of his hands, accompanied by his lips in motion.*



## Till Gathmann

lebt / lives in Berlin und Wien / and Vienna  
**A Dream Comes True, 2008  
A/B/V (für Institut), 2014**  
Installation aus drei Tischobjekten und einem Video / Installation with three tables and video (HD-Video, 16")  
Courtesy: Der Künstler / The artist

Das Projekt basiert auf einer Recherche zum Leben und Werk des in Wien geborenen, heute nahezu unbekannten Laienschriftforschers Alfred Kallir. Die Umbrüche der 1930er-Jahre führten den leitenden Angestellten eines tschechischen Stahlkonzerns nach London. Dort wurde er durch Zufall 1941 Zeuge, wie Winston Churchill seine berühmte gestellte Geste des Victory-Zeichens machte: ein Erlebnis, das er als einen „Erweckungsmoment“ empfand. „Erst später“, so schrieb er, „verstand ich, (...) dass ich Opfer des Einbruchs von Ursymbolen aus dem kollektiven Unbewußten in mein persönliches Unterbewusstsein gewesen sein muss.“ Von diesem „Einbruch“ an widmete er sich der laienhaften Erforschung der Bildhaftigkeit von Buchstabenformen und publizierte vorläufige Ergebnisse 1961 in dem Buch *Sign and Design. The Psychogenetic Source of the Alphabet*. Seine Forschungen blieben unabgeschlossen. Ein Ziel des Projektes, das bislang u.a. die Videoarbeit eines fiktiven Fernsehinterviews mit Kallir im TV-Stil der 1960er-Jahre und eine Performance umfasst, ist die Gestaltung eines Buchs. Im Rahmen der Ausstellung entstehen drei Tischobjekte und wird das erwähnte Video gezeigt.

*The research project is tracing the story and its historical circumstances of the self-taught letterform historian and expert on V, Alfred Kallir (1899–1983). Kallir, born into a Jewish family in Vienna, witnessed the decay of the Habsburg Monarchy, hoped for a career as a violinist in the USA — a shattered dream, which was followed by employments as a manager for the international corporation Witkowitz Steel Works in Czechoslovakia, Amsterdam, and London, where he witnessed (and possibly worked against) the destruction of the company through Hermann Göring's greedy hands. This chapter is closed in 1941 in England, where he finally — inspired by Winston Churchill's spreading of his two-fingered victory sign — drowned himself for the rest of his life in an obsessive but poorly acknowledged research on the genealogy of letterforms and their "hidden meaning."*





Ausstellungsansicht / Exhibition view *Geste*, (Gesture), WKV Stuttgart, 2014

## Douglas Gordon

geb. / born 1966, lebt / lives in London  
**10 ms<sup>-1</sup>, 1994**  
 Videoinstallation / Video installation  
 Courtesy: British Council Collection, London

Douglas Gordons Videoarbeit *10 ms<sup>-1</sup>* – die Formel, mit der man die Geschwindigkeit berechnet, mit der ein Gegenstand nach den Gesetzen der Schwerkraft zu Boden fällt – beruht auf wissenschaftlichem Stummfilmmaterial aus der Zeit des Ersten Weltkriegs. Zu sehen ist ein Mann, der sich, nur mit Unterhose bekleidet, in einem kargen Raum befindet. Nach wenigen unbeholfenen Schritten fällt er zu Boden. Sein Bemühen, wieder auf die Beine zu kommen, scheitert kläglich. Gordon hat diese kurze Szene zu einem Loop verarbeitet: Immer wieder versucht der Mann aufzustehen, doch er schafft es nie. Die Szene erscheint außerdem in Slow Motion. Da der Mann einen physisch eher athletischen Eindruck hinterlässt, liegt die Vermutung nahe, er stehe unter dem Einfluss eines Schocks, einer Kriegsneurose, von Nervengas oder Drogen. Es könnte sich aber auch um einen Schauspieler halten, der ein Symptom lediglich für wissenschaftliche Zwecke nachstellt. Das Video wird auf eine frei am Boden stehende Leinwand projiziert und erhält so ein Moment der Schweberei.

*Douglas Gordon's video installation 10 ms<sup>-1</sup> — the title refers to the speed at which an object falls under the pull of gravity — is based on silent films of scientific experiments in World War I. The film shows a man in an empty room wearing only his underpants. He falls to the floor after taking a couple of clumsy steps. His repeated attempts to stand up fail miserably. Gordon has created a loop using this short scene. The man continually tries to stand up, but he never succeeds. The scene is also in slow motion. Since the man appears in good physical and almost athletic shape, the viewer is left to speculate that he is suffering from shock, a war-induced neurosis or is under the influence of nerve gas or drugs — or he also could be an actor who is merely pretending a symptom for scientific purposes. The video is projected onto a free-standing screen transferring it into a kind of double „suspense.“*

## David Hinton (UK)

### **Snow, 2003**

Video, 6'  
 David Hinton in Zusammenarbeit mit /  
 in collaboration with Rosemary Lee  
 Courtesy: Illuminations, London



*Snow* ist eine Komposition aus historischen Filmfragmenten der 1890er- bis 1960er-Jahren, die Menschen im Schnee, bei Glatteis und anderen widrigen Wetterumständen zwischen Tanz und Tauseln, elegantem Gleiten und Slapstick beobachten.

*Snow is a composition of historical film fragments ranging from the eighteen-nineties to the nineteen-sixties. People can be seen in snow, on black ice, and in other inclement weather conditions dancing and teetering, elegantly gliding and engaged in slapstick.*



## Geumhyung Jeong

geb. / born 1980 in Seoul, lebt / lives in Seoul  
**Record, Stop, Play, 2011**  
 Video, 8'  
 Courtesy: Die Künstlerin / The artist

Das Video kreist um das Wechselspiel und die Überlagerungen zwischen einem gefilmten animierten Objekt und den Aufnahmen, die dieses Objekt selbst produziert: ein Puppenkopf, der über eine Kamera mit Stativ gestülpt ist, deren Objektiv aus einer Puppenaugenhöhle hervorlugt. Und immer wieder taucht die Dritte im Bunde auf: die mit dem Objekt / der Kamera hantierende Künstlerin. Rhythmisiert durch das Surren der Kamera, oszilliert der Film zwischen den verschiedenen Blick- und zeitlichen Ebenen von Aufnahme und Wiedergabe, Filmemend und Gefilmtem, Arrangierendem und Arrangiertem.

*This video revolves around the interplay and superimpositions bet-*



ween a filmed animated object and the pictures produced by the object itself: the head of a doll that is pulled over a camera on a tripod, with the lens popping out of one of the doll's eyeholes. Again and again a third party appears in the mix: the artist interacting with the object and the camera. Set to rhythm by the whirr of the camera, the film oscillates between the various visual and temporal planes of re-cording and rendition, the filmmaker and the film subject, the one doing the arranging and the subject thereof.



### Gülsün Karamustafa

geb. / born 1946, lebt / lives in Istanbul

#### **The Monument and the Child, 2011**

Video, Fotocollage / photo collage

Courtesy: Die Künstlerin / the artist, RAMPA Istanbul und / and British Pathé (Video), London

Die Videoarbeit und Fotocollage sind Teil einer Gesamtinstallation mit dem Titel *The Monument and the Child*.

Die Collage geht auf eine Fotografie zurück, die der Vater der Künstlerin von dieser als Kind gemacht hat. Sie zeigt das Mädchen in einer körperlichen Interaktion mit einem Monument in Ankara, das in den 1930er-Jahren unter Mustafa Kemal Atatürk errichtet wurde. „Als Kind“, so die Künstlerin, „wuchs ich unter dem enormen Druck auf, den dieses ‘Denkmal des Vertrauens’, wie man das Monument nannte, auf mich ausübte.“ Das Mädchen auf dem Foto deutet an, die riesige Statue mit ihren bloßen Händen fortzuschieben. In einer spielerischen Geste verkehrt sie die Kräfteverhältnisse.

Die Videoarbeit wiederum basiert auf einem Dokument des britischen Medienarchivs British Pathé: einem 1931 produzierten Film über ein Wunderkind. Der Ausschnitt, den die Künstlerin zu einer Endlosschleife zusammengefügt hat, zeigt ein kleines Mädchen, das auf einer Bühne versucht, entlang eines auf dem Boden aufgezeichneten Kreises zu tanzen. Der Tanz wirkt dabei mehr wie ein verzweifelter Taumeln, bei dem das Kind dem Kreis wie in einem Bann zu folgen versucht und zugleich immer wieder ausschert. Die „geglückten“ Bewegungen erscheinen dagegen wie eine ungewollte clowneske Karikatur des Tanzens selbst.

*The video work and photocollage are part of an overall installation titled The Monument and the Child. The collage harks back to a photograph that the artist's father took of her when she was a child. It shows the girl interacting physically with a monument in Ankara, which had been erected in the nineteen-thirties under Mustafa Kemal Atatürk. "As a child," remembers the artist, "I grew up under the enormous pressure that this 'monument of trust,' as it was called, exerted on me." The girl in the photo gives a suggestion of extending the giant statue with her bare hands. With a playful gesture, she in-*

*verts power relations. The video work, in turn, is based on a document stored in the British media archive called British Pathé, in a film about a child prodigy produced in 1931. The excerpt, which the artist has turned into an endless loop, shows a little girl on stage who is trying to dance along a circle drawn on the floor. Yet the dance seems to be more than just desperate floundering as the child attempts to follow the circle as if mesmerized while swinging out again and again. The "successful" movements, by contrast, appear to reflect an unintended "clownesque" caricature of dancing itself.*



### Auguste und / and Louis Lumière

A.L.: geb. / born 1862 in Besançon, gest. / died 1954 in Lyon; L.L.: geb. / born 1864 in Besançon, gest. / died 1948 in Bandol, Var

#### **Dans Serpentine, 1896**

Film übertragen auf Digitalvideo / transferred to digital video, 53"

Courtesy: Association frères Lumière, Paris

In einem der ersten Filme der Brüder Lumière ist auf einer kargen Bühne der sogenannte Schlangen-Tanz der Tänzerin und Choreografin Loïe Fuller zu sehen. Neben Isadora Duncan und Ruth St. Denis zählt Fuller zu den Begründerinnen des modernen Tanzes. Der Schlangen-Tanz, der hier nicht von Fuller selbst sondern von einer unbekannten Tänzerin aufgeführt wird, folgt keiner Erzählung oder Handlung mehr. Stattdessen geht es um das Zusammenspiel zwischen Bewegung, einem ausladenden und mit Drähten versehenen Gewand sowie Lichteffekten. Durch die Geschwindigkeit der Drehung wird der Körper in einem konstanten Wirbel, in einer Art Endlosschleife geradezu zum Verschwinden gebracht. Die Bühnensituation erinnert an die Versuchsanordnungen der frühen fotografischen und filmischen Bewegungsstudien. Um die Licht- und Farbeffekte der Inszenierungen von Fuller, die auf der Bühne mit Spiegeln, Licht und anderen technischen Mitteln experimentierte, zu vermitteln, wurde der Film per Hand koloriert.

*In one of the first films by the Lumière brothers, the so-called Serpentine Dance by dancer and choreographer Loïe Fuller was shown, performed on a barren stage. Alongside Isadora Duncan and Ruth St. Denis, Fuller counts among the founders of modern dance. The Serpentine Dance, which here is performed not by Fuller herself but by an unnamed female dancer, does not follow a narrative or plot. Instead, it focuses on the interplay between movement, a flowing garment with integrated wire, and lighting effects. The velocity of the spinning movement turns the body into a continual vortex that almost*

*dissolves in something of an infinite loop. The stage situation is reminiscent of the experimental arrangements of early photographic and filmic movement research. So as to better convey the light and color effects of Fuller's production — which played with mirrors, light, and other technical means — the film was colored by hand.*



### Bruce McLean

geb. / born 1944, lebt / lives in London  
**Drumstick, 2012**  
 Videoperformance mit / Video performance with Bruce McLean und / and Adam de la Cour, 16' 56", Loop  
 Courtesy: Der Künstler und / The artist and Tanya Leighton Gallery, Berlin

Die Videoperformance führt auf explizite Weise die Probleme der Kommunikation, das sich „Nicht-Zurecht-Finden in der Sprache“ des Menschen vor: jenes Unvermögen zu sprechen, das, so der italienische Philosoph Giorgio Agamben, von der Geste überspielt wird. Endlose Textbänder werden durch die Mäuler von Pappkameraden gezogen, die alle drei das Gesicht des Künstlers tragen. Überlagert wird die Performance von einer an Newsticker erinnernden Untertitelung sowie einem Zusammenschnitt von Bauchrednerstimmen aus verschiedenen Filmen, die Adam de la Cour für diese Arbeit reinszenierte. Den Rhythmus gibt ein gleichbleibendes monotones Trommelstück vor.

*This video performance focuses on problems in communication — the act of “not finding one’s way” in language — by taking a downright literal approach. It refers this inability to speak, which is compensated by the gesture, as noted by Italian philosopher Giorgio Agamben. Endless lengths of text are strung through the mouths of cardboard characters, with all three featuring the face of the artist. The performance is not only overlaid with subtitles reminiscent of a news ticker but also with an edited compilation of ventriloquist voices from different films. The rhythm provides a steady monotone drumbeat.*



### Georges Méliès

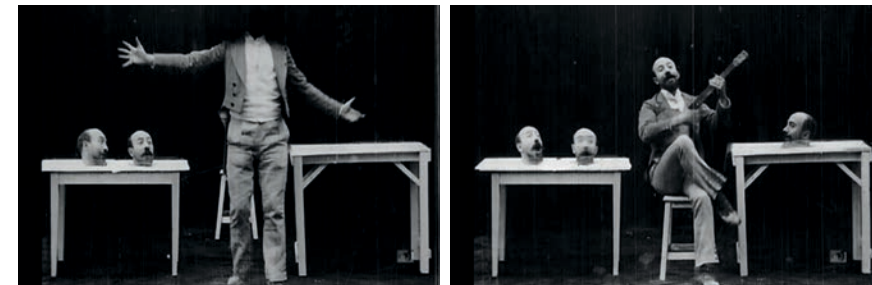
geb. / born 1861 in Paris, gest. / died 1938 in Paris

#### Un homme de tête, 1989

Film übertragen auf Digitalvideo / transferred to digital video, 1'4"  
 Courtesy: Lobsterfilms, Paris

Georges Méliès, Varieté- und Zauberkünstler, Theaterbesitzer und Pionier des Attraktionskinos, hat, wie es die Legende will, durch eine Fehlfunktion der Kamera den Stopp-Trick erfunden, mit dem er Personen und Dinge verschwinden lassen konnte. Während sich ein traditioneller Magier doppelter Böden und einer Reihe gestischer Ablenkungsmanöver bedient, beruht das Handwerk des kinematografischen Zaubers auf Schnitt, Doppelbelichtung und Modellaufnahmen. Dennoch ahmt Méliès in seinen gefilmten Zauberstücken die Gesten des herkömmlichen Magiers nach. In *Un homme de tête* vervielfältigt er seinen eigenen Kopf, indem er sich diesen mehrfach vom Körper reißt, wobei der Kopf immer wieder wie aus dem Nichts nachwächst – bis sie im Quartett gemeinsam musizieren können. In gewisser Weise führt der kopflose Méliès – eher ein *homme 100 têtes* (frei nach Max Ernst) – die Mechanik des Films geradezu buchstäblich vor. Sie ähnelt jener der Guillotine, deren Fallbeil in so hoher Geschwindigkeit den Kopf vom Rumpf trennt, dass der Schnitt zwischen Leben und Tod für das menschliche Auge unsichtbar wird.

*Georges Méliès, a magician, variety theater artist, theater owner, and pioneer of the cinema of attraction, is said to have invented the stop trick when his camera malfunctioned, thus allowing people and things to disappear. While a traditional magician employs false floors and a series of gestural diversions, the craft of the cinematographic magician involves editing, double exposure, and model shots. Nonetheless, Méliès mimics the gestures of a conventional magician in his filmed magic tricks. In *Un homme de tête* (The Four Troublesome Heads), the artist duplicates his own head by repeatedly severing it from his body, with the head then reappearing from nowhere again and again, until a foursome of heads make music together. To a certain extent, the headless Méliès — more like *homme 100 têtes* (based loosely on Max Ernst) — presents the mechanics of filmmaking quite literally. It is similar to a guillotine that severs the head from the torso at such high speed that the cut between live and death becomes invisible to the human eye.*



### Gérard Miller / Suzanne Hommel

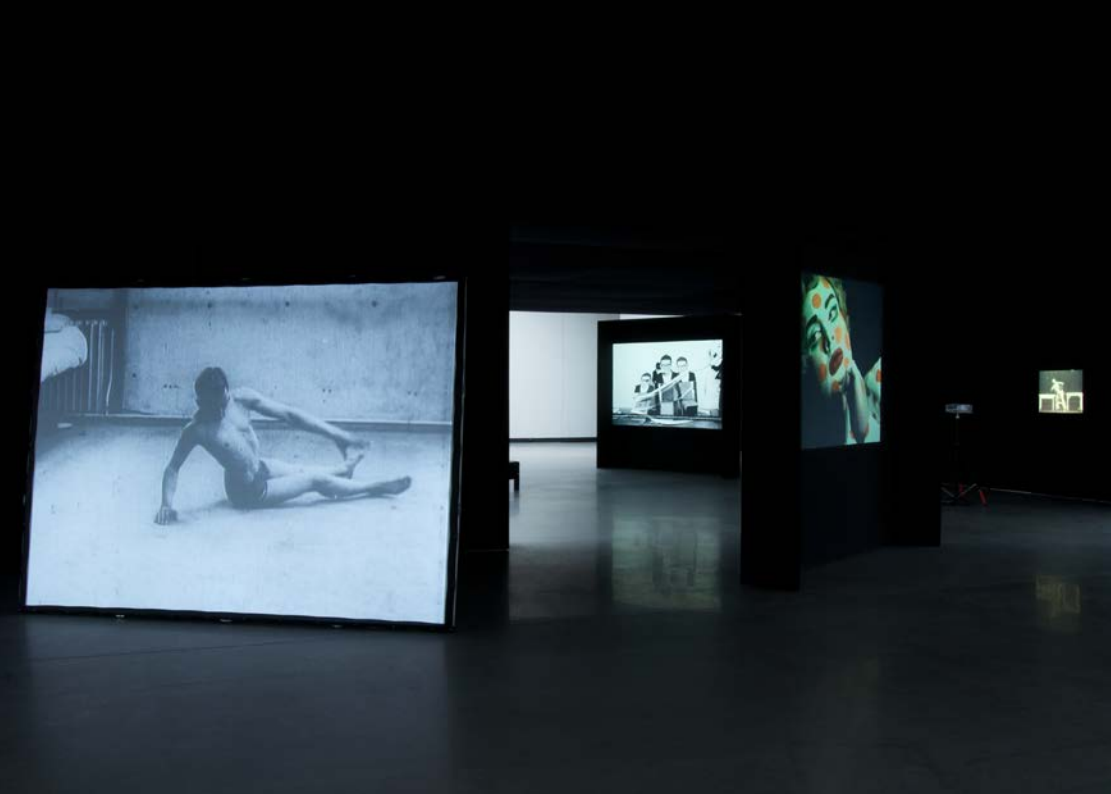
G.M.: geb. / born 1948, lebt / lives in Frankreich / France

#### Rendez-vous chez Lacan, 2012

Video, Ausschnitt / Excerpt, 1'2"  
 Courtesy: Morgane Production, Neuilly sur Seine

Mit rauer, flüsternder Stimme schildert Suzanne Hommel in Gérard Millers Dokumentarfilm *Rendez-vous chez Lacan* (2012) eine Sitzung mit dem französischen Psychoanalytiker Jacques Lacan. Nachdem sie diesem erzählt hatte, dass sie jeden Morgen um fünf Uhr aufwachen würde, nämlich zu jener Uhrzeit, als während des Nationalsozialismus die Gestapo die Juden holen kam, sei dieser aufgesprungen und habe ihr auf außerordentlich zärtliche Weise die Wangen gestreift.







chelt. Diese Berührung, die sie auch nach 40 Jahren noch immer spüren könne, habe zwar nicht ihr Leiden verringert, aber einen entscheidenden Wandel herbeigeführt. Hommel habe sie als Geste, als „geste à peau“, eine „Geste auf der Haut“ verstanden. Aus der Gestapo ist die „geste à peau“ geworden, ein, wie sie sagt, „Apell an die Menschlichkeit.“

*In a raw, whispered voice, Suzanne Hommel describes a session with the French psychoanalyst Jacques Lacan in Gérard Miller's documentary film Rendez-vous chez Lacan (2012). After telling him that she wakes up every morning at 5 o'clock — the same hour that the Gestapo came to get the Jews in their houses under National Socialism — Lacan jumped up from his chair and caressed her cheek in an extraordinarily tender gesture. Still today she can feel this touch, forty years later, and Hommel also claims that, though it did not diminish her pain, it precipitated a decisive shift. She understood this touch as a gesture: a geste à peau or "gesture of the skin," with the word Gestapo turned into geste à peau — an "appeal to humanity," as she calls it.*



I understood it as 'geste à peau', the gesture...

## Karen Mirza und Brad Butler

Leben / live in London  
**Hold Your Ground, 2012**  
 HD Video, 7' 57"  
 Im Auftrag von / Commissioned by Film and Video Umbrella  
 Courtesy: Waterside Contemporary, London

Die Videoinstallation *Hold Your Ground* ist Teil einer längeren Filmarbeit, die Karen Mirza und Brad Butler gemeinsam mit dem Autor China Miéville entwickelt haben. Sie ist von einem Pamphlet inspiriert, das die beiden KünstlerInnen in Kairo während des „Arabischen Frühlings“ fanden. Es enthielt Handlungsanweisungen für prodemokratische Demonstranten und war mit der Frage „Wie kann ich intelligent protestieren?“ überschrieben. Die Arbeit analysiert die „Semantiken“ der Masse und den daraus resultierenden „Sprechakt.“ Sie entstand im Frühjahr 2012 für den öffentlichen Raum – konkret für die Canary Wharf Tube Station – als Protest gegen das Versammlungsverbot im Londoner Bankendistrikt Canary Wharf.

*Hold Your Ground is a companion piece to a larger film work by Karen Mirza and Brad Butler, scripted in conjunction with the author China Miéville. Inspired by the events of the "Arab Spring", and triggered by the artists' discovery in Cairo of a pamphlet of instructions for pro-democracy demonstrators, called 'How to Protest Intelligently', the piece dissects the 'semantics' of the crowd, and the resulting performative 'speech act'. It was conceived as a form of protest in Canary Wharf Tube Station in Spring 2012 against the ongoing politi-*

*cal injunction prohibiting any form of gathering or protest in the capital of the banking district.*

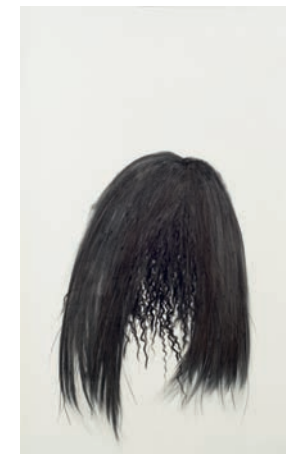


## Banu Narciso

geb. / born 1972 in der Türkei / Turkey,  
 lebt / lives in Genf / Geneva, Nyon und  
 Zürich / Zurich  
**Ohne Titel / Untitled, 2014**  
 Kohle und Pastell auf Papier / Charcoal  
 and pastel on paper, 173 x 98 cm  
 Courtesy: Die Künstlerin / The artist

Die Zeichnung von Banu Narciso zeigt ein Porträt oder eine Maske, die lediglich aus Haaren, aus einer dichten Frisur besteht, als würde sich ein Gesicht dahinter verbergen. Als zeichenhafter Verweis auf das Porträt und auf weibliche Identität führen die minutiös dargestellten Haare und Locken aber auch ein Eigenleben, werden zur Landschaft oder Höhle, zu einem Dickicht oder Vorhang.

*This drawing by Banu Narciso shows a portrait or a mask that is made up only of hair, of a thick coiffure, as if a face were hiding behind it. As an emblematic reference to the portrait and to female identity, the meticulously depicted hair and curls develop a life of their own, becoming a landscape or cavern, a thicket or curtain.*



## Tibor Szemző

geb. / born 1955 in Budapest, lebt / lives  
 in Budapest  
**Invisible Story, 2009**  
 8mm auf / on Video, Ton / sound, 28'

Die Videoarbeit basiert auf der Montage verschiedener Lehrfilme aus der DDR zu Sport und Naturwissenschaften. Beim Sport geht es um das Eintrainieren optimaler Bewegungsabläufe, die in mehreren Wiederholungen, mal in Realzeit, mal in Zeitlupe, mal durch Grafiken unterstützt, gezeigt werden. Die naturwissenschaftlichen Filmfrag-

mente bestehen wiederum im Wesentlichen aus grafischen Visualisierungen und Simulationen abstrakter chemischer Prozesse oder physikalischer Abläufe.

Auf der Tonebene sind verschiedene Musikstücke zu hören, die der Musiker und Filmemacher Tibor Szemző zu dem poetischen Text *Unsichtbare Geschichte* (1943) des ungarischen Schriftstellers Béla Hamvas (1897–1968) komponiert hat. Zudem enthält die Tonebene Auszüge aus diesem Text, der um die Beziehungen zwischen diesseitigen und jenseitigen Kräften, Vergangenheit und Zukunft kreist.

*This video work is based on the montage of various educational films from the German Democratic Republic about sports and the natural sciences. The segments on sports depict people training to achieve optimal sequences of movement, which is shown through various repetitions, sometimes in real time, sometimes in slow motion, occasionally supported by graphics. The film fragments related to the natural sciences, in turn, are essentially comprised of graphic visualizations and simulations of abstract chemical operations or physical processes. In the audio layer, various musical pieces are heard, composed by the musician and filmmaker Tibor Szemző as an interpretation of the poetic text *The Invisible Story* (1943) by the Hungarian author Béla Hamvas (1897–1968). Moreover, this audio layer contains excerpts from this text, which revolves around the relations between worldly and otherworldly powers, around the past and the future.*



### Vangelis Vlahos

geb. / born 1971 in Athen / Athens, lebt / lives in Athen / Athens

#### “1981” (Allagi), 2007

6 aus einer Serie von / from a series of 22 Collagen / collages, jeweils / each 75 x 105 cm  
Courtesy: Der Künstler / The artist

Das aus insgesamt 22 Tafeln bestehende Projekt “1981” (*Allagi*) versteht sich als Relektüre der ersten neun Monate der Regierung der Sozialistischen Partei Griechenlands (PASOK) im Jahr 1981, also direkt nach dem Ende der Diktatur: Eine Relektüre, die entlang politischer, gesellschaftlicher und kultureller Gesten in den Medien vollzogen wird. Die Collagen setzen sich aus Fotos und Nachrichtensbildern zusammen, die aus dem Archiv der rechten Zeitung *Eleftheros Kosmos* (Freie Welt) stammen. Sie geben das Material in chronologischer Reihenfolge wie ein Kalender wieder. Trotz bzw. gerade wegen dieser linearen Ordnung ergibt sich eine eigenwillige zufällige Erzählung. Das griechische Wort „allagi“ bedeutet Wandel. Es war das zentrale Schlagwort der PASOK im Wahlkampf 1981. Vangelis Vlahos möchte die Mehrdeutigkeit dieses Begriffs in seiner Arbeit reflektieren. Die Ausstellung zeigt eine Auswahl von 6 Tafeln, die Be-

ginn und Ende des behandelten Zeitraums in den Blick nimmt.

*The project “1981” (Allagi), with a total of twenty-two panels, was conceived as a rereading of the first nine months of the Panhellenic Socialist Movement (PASOK) administration in Greece in the year 1981, directly following the end of the dictatorship. It is a rereading that ensues along gestures in the media of political, societal, and cultural nature. The collages are composed of photographs and news images that originate from the archive of the right-wing newspaper Eleftheros Kosmos (Free World). They render the material in chronological order like a calendar. Despite—or precisely because of—this linear order, a coincidental, idiosyncratic narrative evolves. The Greek word allagi means change. It was the main slogan used by PASOK during the election campaign in 1981. Vangelis Vlahos seeks to reflect on the ambiguity of this term in his work. The exhibition shows a selection of six panels that focus on the first month and the last month of the time period in question.*



### Maja Vukoje

geb. / born 1969, lebt / lives in Wien / Vienna

#### 10 Divas, 2009

7 aus einer Serie von 10 Malereien, diverse Größen, Mischtechnik / 7 from a series of 10 paintings, various dimensions, mixed media  
Courtesy: Verschiedene Privatsammlungen / various private collections; Galerie Martin Janda, Wien / Vienna

Die Malerei-Serie widmet sich verschiedenen legendären Soul- und Bolero-Sängerinnen, darunter Diana Ross und Nancy Sinatra, die vor einem leeren Hintergrund posieren. Mal sind sie als ganze Figur, mal als Porträt, mal im Close-Up dargestellt. Die Künstlerin nimmt dabei insbesondere die Gesten, Haltungen und Mode sowie diverse Pathosformeln in den Blick. Manche Posen scheinen dabei leicht überdehnt, bei allem Glamour wirken die Diven eher körperlos, sind fast geisterhaft durchscheinend, manchmal nur Augen, manchmal nur Hände und Gesicht.

*This painting series is devoted to various legendary soul and bolero singers, including Diana Ross and Nancy Sinatra, posing against a blank background. Sometimes they are seen as portraits, other times as close-ups. The artist pays special attention to the gestures, stances, fashion, and diverse formulas of pathos. Some poses seem to be slightly exaggerated. The highly glamorous divas appear almost bo-*



*diless, almost spectrally translucent, at times all eyes or hands and face.*

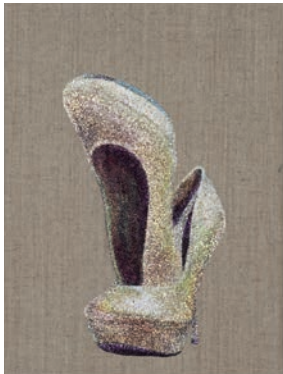


**80DD, 2013; Untitled, 2012; Untitled, 2013**

3 Malereien, Acryl und Glitter auf Leinwand, diverse Größen / 3 paintings, acrylic and glitter on canvas, various dimensions  
 Courtesy: Verschiedene Privatsammlungen / various private collections; Galerie Martin Janda, Wien / Vienna

Weiblichkeit, Glamour und Showbiz werden in dieser Malerei-Serie auf die zentralen Fetischobjekte und Elemente der Körperperformance reduziert: High-Heels, Hut und Büstenhalter. Zeichenhaft wurden sie auf die rohe Leinwand gemalt, wobei ihr Fetischcharakter zugleich durch Glitter überhöht wird.

*In this series of paintings, femininity, glamour, and showbiz are reduced to pivotal fetish objects and elements of body formation: high heels, hat, and brassiere. They have been figuratively painted onto the raw canvas, with their fetish nature simultaneously being inflated by the application of glitter.*



**Anita Witek**

Lebt / lives in Wien / Vienna  
**Before and After, 2006**  
 Diainstallation mit 3 Projektionen / Slide installation with projections  
 Courtesy: Die Künstlerin / the artists

Anita Witek untersucht in *Before and After* die Geschichte der Dispositive der Fotografie entlang des Motivs von Fotostudios. Hierzu hat sie hunderte Bilder von den Anfängen der Fotografie bis heute zusammengetragen, die die Grundlage der Arbeit bilden. Sie zeigen unterschiedlichste Anordnungen und Settings, die von opulenten Szenarien bis zu kargen Zellen reichen. Sie lassen vielsagende Rückschlüsse bezüglich des Posings und der körperlichen Verfasstheit innerhalb dieser Settings sowie hinsichtlich der Beziehung von

Modell und FotografIn zu. Es sind Bilder von „fotografischen Tatoriten“ (Witek), die in der Regel im Verborgenen bleiben, aber erheblich auf die Fotografien einwirken. Es geht Witek um das Potenzial des Nicht-Sichtbaren, um das, was in jedem Foto zu sehen wäre, würde die Fotografin / der Fotograf nur ein paar Schritte zurücktreten. Die Installation, deren Anordnung sich in jeder Ausstellung verändert, besteht in Stuttgart aus drei synchronisierten Diaprojektionen.

*In Before and After, Anita Witek explores the history of the dispositif of photography by focusing on the motif of the photo studio. She has compiled hundreds of pictures on this subject, starting with the inception of photography through to today, which provide the basis of this work. The photographs display myriad arrangements and settings, ranging from opulent scenes to barren cells. The works give rise to telling inferences about the act of posing and the bodily state within these settings, but also about the relations between model and photographer. They are pictures of “photographic scenes of crime” (Witek) that generally remain hidden while still formidably influencing the photographs. Here Witek is concerned with the potential of the non-visible, with what would be seen in each photo were the photographer to have taken a few steps back. Each installation varies in form depending on the exhibition; the installation shown in Stuttgart is comprised of three synchronized slide projections.*



**Marianne Wex**

geb. / born 1937 in Hamburg, lebt / lives in Höhr-Grenzhausen  
**„Weibliche“ und „männliche“ Körpersprache als Folge patriarchalischer Machtverhältnisse, 1979**  
 Buch / Book, C-Prints  
 Courtesy: Die Künstlerin / The artists

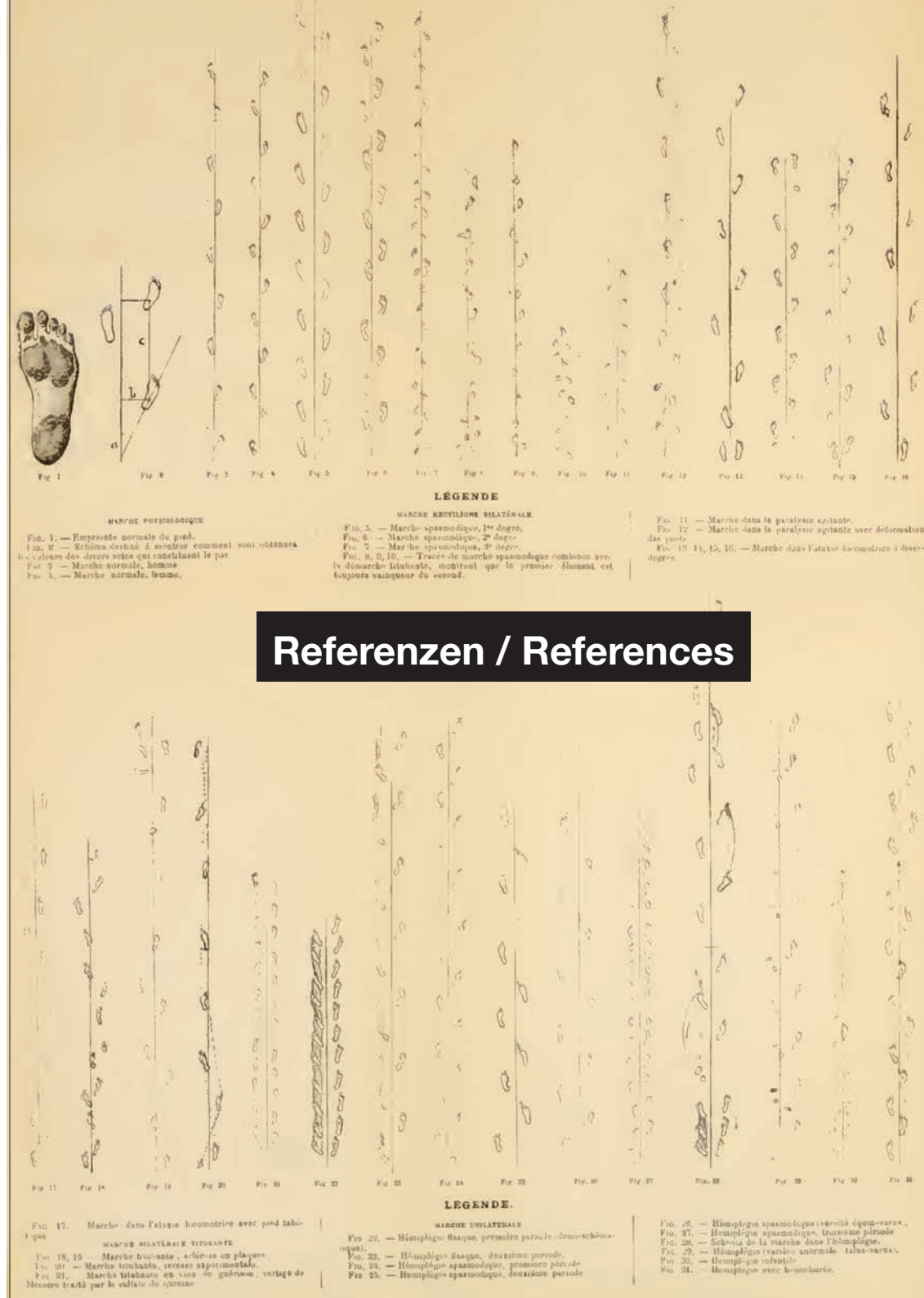
In ihrem großangelegten Projekt *„Weibliche“ und „männliche“ Körpersprache als Folge patriarchalischer Machtverhältnisse*, das zwischen 1972 und 1977 entstand, untersucht Marianne Wex anhand von über 5.000 Fotografien die geschlechtlichen Einschreibungen in Gesten und Körperhaltungen. Neben den eigenen Fotostudien, die sie zu diesem Thema auf den Straßen Hamburgs machte, umfasst ihre Sammlung auch umfangreiches vorgefundenes Bildmaterial, das einen weiten historischen Bogen spannt. Die Bilder wurden auf Tafeln gemeinsam mit Texten montiert und nach verschiedenen Kriterien sortiert: Arm- und Handhaltungen, Beine und Füße, Kopf und Schultern etc. In den verschiedenen Reihen tauchen gleichermaßen Fotos von anonymen Passanten, Prominenten oder kulturgeschichtlichen Objekten auf: also von mehr oder weniger bewusst posierenden Figuren. In den Bildreihungen dominieren die sich ähnelnden Körperhaltungen, so dass die Bilder auf paradoxe Weise zwar wie

Einzelbilder eines Films wirken, aber eines Films ohne Bewegung. Absicht ist es ganz offenbar, Muster und Stereotypen herauszuarbeiten, denen aber immer wieder auch Ausnahmen gegenübergestellt werden. Alle Bilder sind nummeriert, bei den bekannten Personen wird der Name angegeben und bei Found-footage die Quelle. Neben den Tafeln hat Wex auch ein Buch herausgegeben, das den Strukturen der Tafeln im Wesentlichen folgt. Die Ausstellung zeigt das Buch sowie einige Auszüge aus den Tafeln.

*In her large-scale project "Female" and "Male" Body Language as a Result of Patriarchal Structures, which was created between 1972 and 1977, Marianne Wex investigates how gender becomes inscribed in gestures and posture through over 5,000 photographs. In addition to her own photo studies on this topic pursued along the streets of Hamburg, the artist's collection also encompasses comprehensive found image material that covers a broad historical range. The pictures, accompanied by text, have been mounted onto panels and sorted according to various criteria: arm and hand placements, legs and feet, head and shoulders, etc. Photographs of anonymous passers-by, celebrities, or cultural-historical objects all appear in the various series—photos of figures who are more or less consciously posing. Dominating the image sequences is similar body language, which paradoxically makes the pictures seem like stills from a film, but a motionless film. It is quite apparent that the intent is to carve out patterns and stereotypes that are repeatedly also juxtaposed with exceptions. All photographs are numbered, and in the case of famous personalities a name is also given, or the source when dealing with found footage. In addition to the panels, Wex has also published a book whose composition essentially follows that of the panels. The exhibition presents the book along with several panel excerpts.*



rechte Seite/ right side:  
Gilles de la Tourette,  
Études cliniques et  
physiologiques sur la  
marche, 1886





## Giorgio Agamben

Philosoph, Pilosopher, geb. / b. 1942 in Rom / Rome, lebt / lives in Paris

**Note sul gesto, in: Mezzi senza fine.**

**Note sulla politica** (Noten zur Geste, in: Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik, Berlin 2006 / Notes on Gesture, in: Means Without End: Notes on Politics, Minneapolis 2000), 1996

## Verlust der Geste / Loss of the gesture

Ob die Bewegungsanalysen eines Étienne-Jules Marey und Eadweard Muybridge, ob Tourette'sches Syndrom, Hysterie, Pathosformel, Stummfilm oder Ausdruckstanz: In all diesen Phänomenen des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts äußert sich, so der italienische Philosoph Giorgio Agamben, eine Gesellschaft, die dabei ist, ihre Gesten zu verlieren.

„Eine Epoche, die ihre Gesten verloren hat, ist eben darum zwanghaft von ihnen besessen ... Und je mehr die Gesten ihre Selbstverständlichkeit unter dem Wirken unsichtbarer Kräfte verloren, desto unentzifferbarer wurde das Leben. ... Und als die Epoche dessen gewahr wurde, da begann sie (zu spät!) mit dem überstürzten Versuch, die verlorenen Gesten *in extremis* wiederzugewinnen. Der Tanz Isadora Duncans und Diaghilevs ... und am beispielhaftesten der Stummfilm beschreiben den magischen Kreis, in dem die Menschheit zum letzten Mal zu evozieren versucht, was dabei war, ihr für immer zu entgleiten“ (Agamben, 2006: 50–51).

*Be it the movement analyses of Étienne-Jules Marey and Eadweard Muybridge, or be it Tourette syndrome, hysteria, pathos formula, silent film, or expressive dance — according to Italian philosopher Giorgio Agamben, all of these phenomena from the late-nineteenth and early twentieth centuries attest to a society that was in the process of losing its gestures.*

*„An age that has lost its gestures is, for this reason, obsessed by them. For human beings who have lost every sense of naturalness, each single gesture becomes a destiny. And the more gestures lose their ease under the action of invisible powers, the more life becomes indecipherable ... And when the age realized this, it then began (but it was too late!) the precipitous attempt to recover the lost gesture in extremis. The dance of Isadora Duncan and Diaghilev ... and most exemplarily, the silent movie trace the magic circle in which humanity tried for the last time to evoke what was slipping through its fingers forever“ (Agamben 2000, 52–53).*

## Aby Warburg (1866–1929)

„In denselben Jahren bringt Aby Warburg jene Untersuchungen auf den Weg, die nur die Kurzsichtigkeit einer psychologisierenden Kunstgeschichte als 'Wissenschaft des Bildes' hat definieren können. Doch in Wahrheit stand ... die Geste in ihrem Zentrum ... Warburg ... machte das Bild ... zu einem entschieden historischen und dynamischen Element. In diesem Sinne ist der ... Atlas *Mnemosyne* mit seinen etwa tausend Fotografien kein unbewegliches Bildrepertoire, sondern eine Repräsentation der Gesten der abendländischen Menschheit – vom klassischen Griechenland bis zum Faschismus – in virtueller Bewegung ... innerhalb jedes Abschnitts müssen die Bilder eher als Einzelbilder eines Films gesehen werden denn als autonome Realitäten“ (Agamben, 2006: 51).

*„During the same years, Aby Warburg began those investigations that only the myopia of a psychologizing history of art could have defined as a 'science of the image.' The main focus of those investiga-*

*tions was, rather, the gesture... Warburg instead transformed the image into a decisively historical and dynamic element ... In this sense, the Atlas Mnemosyne that he left incomplete and that consists of almost a thousand photographs is not an immovable repertoire of images but rather a representation in virtual movement of Western humanity's gestures from classical Greece to Fascism ... In each section, the single images should be considered more as film stills than as autonomous realities“ (Agamben 2000, 53).*

## Gag

Das englische Wort „gag“ bedeutet zugleich Knebel und Witz. Für Agamben hat die Geste etwas mit einem unauflösbaren Sprachproblem und dessen Überspielen zu tun.

„Die Geste ist in diesem Sinne Mitteilung einer Mittelbarkeit. Sie hat nicht eigentlich etwas zu sagen, denn was sie zeigt, ist das In-der-Sprache-Sein des Menschen als reine Mittelbarkeit. Da aber das In-der-Sprache-Sein nichts ist, was in Aussagesätze gefasst werden könnte, ist die Geste in ihrem Wesen immer Geste des Sich-nicht-Zurechtfindens in der Sprache, ist immer *gag* im eigentlichen Sinn des Wortes, das zunächst etwas bezeichnet, das in den Mund gesteckt wird, um am Sprechen zu hindern, und dann die Improvisation des Schauspielers, die eine Erinnerungslücke oder ein Unvermögen zu sprechen überspielt“ (Agamben, 2006: 55–56).

*“The gesture is, in this sense, communication of a communicability. It has precisely nothing to say because what it shows is the being-in-language of human beings as pure mediality. However, because being-in-language is not something that could be said in sentences, the gesture is essentially always a gesture of not being able to figure something out in language; it is always a gag in the proper meaning of the term, indicating first of all something that could be put in your mouth to hinder speech, as well as in the sense of the actor's improvisation meant to compensate a loss of memory or an inability to speak” (Agamben 2000, 58).*

## Gilles de la Tourette (1857–1904)

Gilles de la Tournettes Studien über den menschlichen Gang, *Études cliniques et physiologiques sur la marche* (1886), basierten auf einer Rolle weißer Tapete, die am Boden festgenagelt wurde. Ein Strich unterteilte die Bahn der Länge nach in zwei Hälften. Die Fußsohlen der Versuchsperson wurden mit rötlichem Pulver eingerieben. „Die Abdrücke, die der entlang der Richtlinie gehende Patient hinterlässt, gestatten eine lückenlose Messung des Gangs“ (Agamben, 2006: 48). Nach Tourette wurde auch eine Krankheit benannt (Tourette'sches Syndrom), die sich durch unkontrollierbare Bewegungsabläufe (Tics) kennzeichnet.

*Gilles de la Tourette's studies of the human walk, Études cliniques et physiologiques sur la marche (1886), were based on a roll of white wall paper that was nailed to the ground and divided in half lengthwise by a line. The sole of the experiment's subject was colored with reddish powder. “The footprints that the patient left while walking along the dividing line allowed a perfect measurement of the*



*gait ...” (Agamben 2000, 49). A disease characterized by uncontrollable movements (tics) is named after Tourette (the Gille de la Tourette syndrome).*

### Thomas Bernhard

Ein berühmter Tänzer,  
in: Der Stimmenimitator, 1978

### Ein berühmter Tänzer

In Maloja hatten wir die Bekanntschaft eines ehemals berühmten Tänzers der Pariser Oper gemacht, der eines Abends im Rollstuhl in unser Hotel hereingefahren worden war von einem jungen Italiener aus Castasegna, den sich der Tänzer auf mehrere Jahre verpflichtet hatte. Wie wir von dem Tänzer erfuhren, sei er mitten in der von Béjart nur für ihn choreographierten Premiere des Rafeal von Händel zusammengebrochen und seither gelähmt gewesen. Er habe, sagte der Tänzer, plötzlich das Bewußtsein verloren und es erst zwei Tage später wiedererlangt. Möglicherweise, so der Tänzer, welcher in einem sehr teuren Nutriapelz eingehüllt gewesen war, sei sein Unglück darauf zurückzuführen, daß er zum ersten Mal in seiner Karriere während des Tanzes an die Kompliziertheit einer Schrittkombination gedacht hat, wovor er sich die ganzen fünfzehn Jahre seiner Karriere, die ihn in alle großen Opernhäuser der Welt geführt habe, gefürchtet habe. Der Tänzer, meinte er, dürfe, während er tanzt, niemals an seinen Tanz denken, er dürfe nur tanzen, sonst nichts.

### Jean-Martin Charcot

“Leçons sur la métallothérapie et l'hypnotisme”, Œuvres complètes, Band / vol. IX, 1886–1893



### Hysterie / Hysteria

Es ist vielfach darauf hingewiesen worden, dass Fotografie und ein kinematografischer Blick – das heißt ein Blick, der isolierte Bilder zu Sequenzen ordnet – ganze Wissenschaften über die Geste hervorgebracht haben: von Jean-Martin Charcot's *Erfindung der Hysterie* bis zu Aby Warburg's *Mnemosyne Atlas*. Georges Didi-Huberman hat dabei in seinem grundlegenden Buch über die „fotografische Klinik“ von Charcot aufgezeigt, dass dem Stillstellen der Geste durch die Fotografie zunächst das Stillstellen der Patientinnen, nämlich ihre durch Elektroschocks und andere Vorrichtungen ausgelöste Katalepsie [Starrsucht] vorausging.

„Wenn er einmal hergestellt ist, verwischt sich der den Gesichtszügen eingeprägte Ausdruck nicht mehr, auch ... nachdem man die Elektroden entfernt hat. Die Physiognomie bleibt unbeweglich in Katalepsie, ebenso die Haltung und die Geste, die sie begleitet haben. Das Subjekt sieht sich so in eine expressive Statute verwandelt, ein unbewegliches Modell, das mit einer ergreifenden Wahrhaftigkeit die verschiedenen Ausdrücke darstellt, aus welchem die Künstler mit Sicherheit größten Verdienst ziehen könnten. Die Unbeweglichkeit der so erzielten Haltungen ist von hervorragendem Nutzen für die photographische Reproduktion“ (Charcot, zit. nach Georges Didi-Huberman, *Die Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*, München 1997 S. 327).

*It has long been noted that photography and a cinematographic gaze — that is, a gaze that structures isolated pictures into sequences — have given rise to a whole field of studies about gestures: from Jean-Martin Charcot's invention of hysteria to Aby Warburg's Mnemosyne Atlas. In this context, Georges Didi-Huberman points out*



### François Campaux

Un grand peintre français: Henri Matisse, 1946

*in his foundational book on Charcot's “photographic clinic” how the immobilization of the gesture through photography was initially preceded by the immobilization of the patients, namely, their catalepsy triggered by electric shocks and other torturous devices.*

„Once produced, the movement imprinted on the facial features is not effaced, although the cause that produced it ceases with the removal of the electrodes. The physiognomy remains immobilized in catalepsy, as do the position and gesture that accompanied it. The subject thus finds himself transformed into a kind of expressive statue, an immobile model representing the most varied expressions with striking truth, and which artists can most certainly, turn to the best account. The immobility of attitudes obtained in this way is highly favorable to photographic reproduction“ (Charcot, quoted after Didi-Hubermann, *Invention of Hysteria, Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière, Cambridge and London 2003, p. 294*)

### Fotografie und Kino / Photography and Cinema: Matisse

Abgesehen von Gilles de la Tourettes Bewegungsstudien mit Fußabdrücken auf Papier haben erst die Fotografie (seit Marey und Muybridge) und der Film bestimmte Bewegungsabläufe als Abfolgen einzelner Gesten sichtbar gemacht. Diese Sichtbarkeit konnte auch schockieren wie z. B. den Maler Henri Matisse in Anbetracht jener kurzen Sequenz in François Campaux' Film *Un grand peintre français: Henri Matisse* (1946), die ihn in Zeitlupe beim Zeichnen einer Frau zeigt, die ihm Modell sitzt. Was vorher unbemerkt blieb, nämlich das Hin- und Hertenzen seines Stifts bevor er das Papier berührt, tritt nun offen zu Tage.

„Da gab es eine Passage, die mich in Zeitlupe beim Zeichnen zeigt. Bevor mein Stift überhaupt das Papier berührte, unternahm meine Hand eigenständig eine merkwürdige Reise. Ich habe niemals bemerkt, dass ich das tat. Plötzlich fühlte ich mich, als sei ich nackt gezeigt worden – dass jeder dies sehen könne – es war mir zutiefst peinlich. Du musst verstehen, das war kein Zögern. Ich hatte unbewusst die Beziehung zwischen dem Subjekt, das ich gerade zeichnete, und dem Format meines Papiers hergestellt“ (Matisse nach Yve-Alain Bois, „Matisse and Arche-Drawing“, in: ders., *Painting as Model*, Cambridge und London 1993, S. 46).

*Aside from Gilles de la Tourette's motion studies using footprints on paper, it was photography (since Marey and Muybridge) and film that started making visible certain ranges of motion as sequences of individual gestures. This was an instance of visibility that also had a shocking effect, for example in the case of Henri Matisse and a certain short scene in François Campaux's film Un grand peintre français: Henri Matisse (1946), where the painter is shown in slow motion drawing a woman who is sitting as a model for him. What had previously remained unnoticed — his pencil dancing back and forth before even touching the paper — is now openly visible.*

„There was a passage showing me drawing in slow motion . . . Before



*my pencil ever touched the paper, my hand made a strange journey of its own. I never realized before that I did this. I suddenly felt as if I were shown naked—that everyone could see this—it made me feel deeply embarrassed. You must understand, this was not hesitation. I was unconsciously establishing the relationship between the subject I was about to draw and the size of my paper“ (Matisse after Yve-Alain Bois, „Matisse and Arche-Drawing“, in: Bois, Painting as Model, Cambridge und London 1993, p. 46).*

#### **Daniel Nikolaus Chodowiecki**

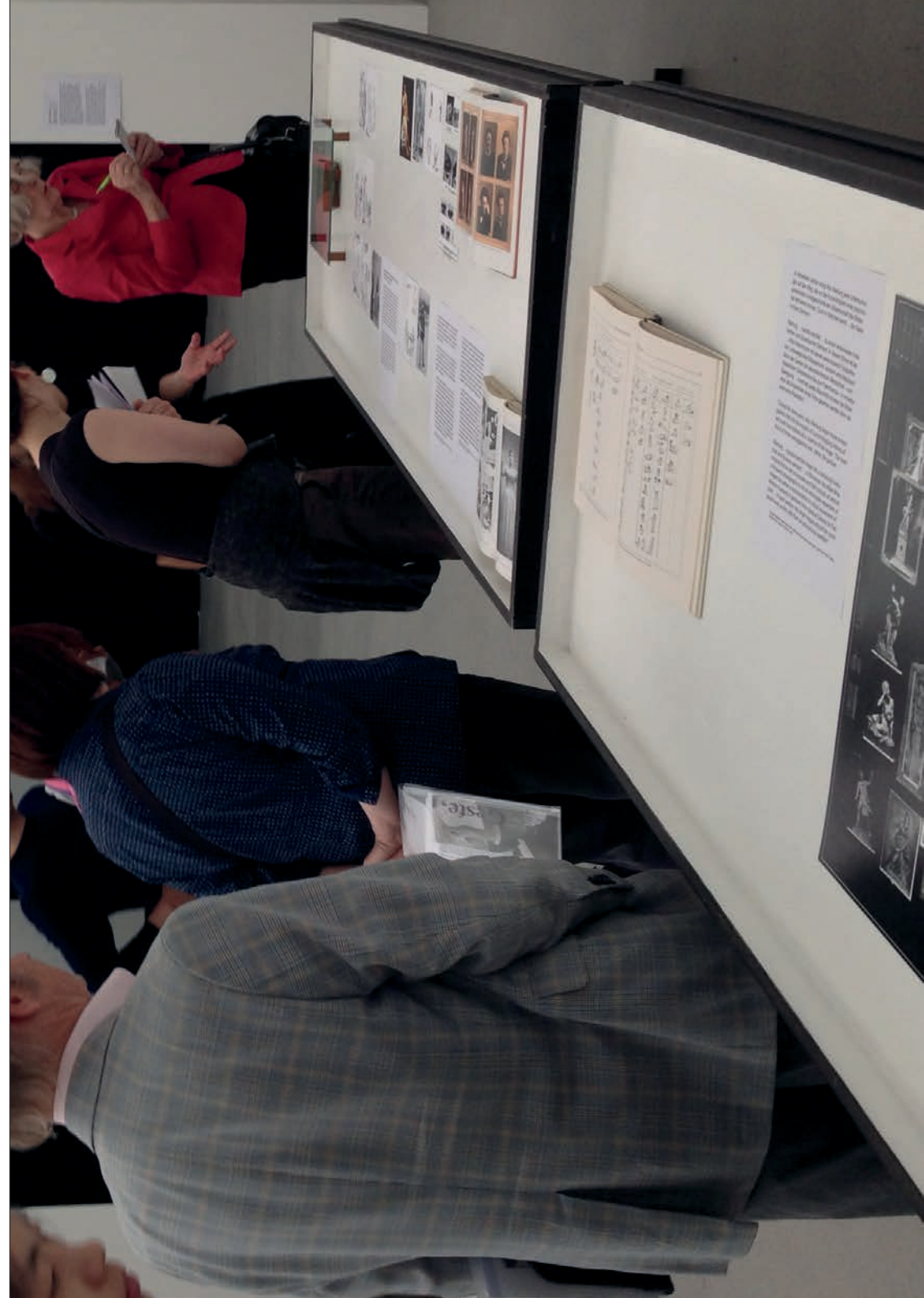
„Natürliche und affektierte Handlungen des Lebens“, in: Goettinger Taschen Calender vom Jahr 1780, Göttingen 1780  
 Courtesy: Landesbibliothek Baden-Württemberg, Stuttgart

#### **Alfred H. Barr**

1936 vor einer Skulptur von / in front of a sculpture by Alexander Calder, Foto / Photo: Dan Budnick

Stephan Schmidt-Wulffen hat in seinem Text *Kontexte des Zeigens* (2010) eine Fotografie, auf der sich Alfred H. Barr, der Gründungsdirektor des New Yorker MOMAs, der Betrachtung einer Calder Skulptur hingibt, zwei Stichen Daniel Chodowieckis gegenübergestellt. Letztere stammen aus dem Zyklus *Natürliche und affektierte Handlungen des Lebens* von 1779 und sind der „Kunstkenntnis“ gewidmet. Der gesamte Zyklus besteht aus Bildpaaren, die falsches von richtigem Benehmen unterscheiden und dabei die Ablösung der höfischen durch die bürgerlichen Sitten einleiten möchten.

*In his text Kontexte des Zeigens (2010) Stephan Schmidt-Wulffen confronts a photograph of Alfred H. Barr, the founding director of MOMA New York, watching a sculpture by Calder, with two prints by Daniel Chodowieckis. The latters are part of the cycle Natürliche und affektierte Handlungen des Lebens from 1779 and dedicated to the “art connoisseur”. The entire cycle consists in pairs of images that distinguish good from bad behavior and aims to introduce the replacement of courtly by civic mores.*





**Verwendete Literatur / Used literature**

Giorgio Agamben, *Means without End: Notes on Politics*, Minneapolis 2000

Giorgio Agamben, „Difference and Repetition: On Guy Debord's Films“, in: Tom McDough (Hrsg. / ed.), *Guy Debord an the Situationist International. Texts and Documents*, Cambridge und London 2004

Giorgio Agamben, *Profanierungen*, Frankfurt/Main 2005

Giorgio Agamben, „Noten zur Geste“, in: ders. / idem, *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*, Berlin 2006, S. / p. 47–56

Giorgio Agamben, *Profanations*, Brooklyn 2007

Thomas Bernhard, *Der Stimmenimitator*, Frankfurt/Main 1987

Yve-Alain Bois, „Matisse and Arche-Drawing“, in: ders. / idem, *Painting as Model*, Cambridge, London 1993

Georges Didi-Huberman, *Die Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*, München / Munic 1997

Didi-Hubermann, *Invention of Hysteria, Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*, Cambridge, London 2003

**Weitere Literatur / Further literature**  
(Auswahl / Choice)

Christina von Braun, *Nicht Ich. Logik Lüge Libido*, Frankfurt/Main 1985

Jean-Martin Charcot, *Iconographie photographique de la Salpêtrière. Service de M. Charcot / par Bourneville et P. Regnard*, Paris 1878 (siehe / see: archive.org)

Jean-Martin Charcot, “Leçons sur la métallothérapie et l'hypnotisme“, in: *Œuvres complètes*, Band / vol. IX, Paris 1886–1893

Daniel Nikolaus Chodowiecki, „Natürliche und affektierte Handlungen des Lebens“, in: *Goettinger Taschen Calender vom Jahr 1780*, Göttingen 1780

*E. J. Marey. 1830–1904. La photographie du mouvement*, Ausst.-Kat. / exh.-cat. Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris 1977

*Eadweard Muybridge*, Ausst.-Kat. / exh.-cat. Württembergischer Kunstverein Stuttgart, Stuttgart 1976

Paul Richer, *Études cliniques sur la grande hystérie ou hystéro-épilepsie*, Paris 1885 (siehe / see: archive.org)

Stephan Schmidt-Wulffen, „Kontexte des Zeigens“, in: Karen van den Berg, Hans Ulrich Gumbrecht (Hrsg. / ed.), *Politik des Zeigens*, München / Munich 2010, S./ p. 169-191

Manfred Schneider (Hrsg. / ed.), *Jean-Martin Charcot, Paul Richer. Die Besessenen in der Kunst*, Göttingen 1988

Gilles de la Tourette, *Études cliniques et physiologiques sur la marche*, Paris 1886 (siehe / see: archive.org)

Martin Warnke unter Mitarbeit von / in collaboration with Claudia Brink (Hrsg. / ed.), *Aby Warburg, Der Bilderatlas Mnemosyne*, Berlin 2008

**Impressum / Imprint**

Dieser Reader erscheint im Rahmen der Ausstellung *Geste*, 24. Mai–3. August 2014 / This reader is published in conjunction with the exhibition *Gesture*, May 24–August 3, 2014, Württembergischer Kunstverein Stuttgart

**Hrsg. / Ed.**

Württembergischer Kunstverein Stuttgart

**Texte / Texts**

Wenn nicht anders vermerkt / unless otherwise stated:  
Iris Dressler

**Übersetzungen / Translations**

Dawn Michelle d'Atri (Deutsch–English / German–English)

**Lektorat / Copy Editing**

Jens Kräubig

**Fotos Aufbau + Ausstellung /  
Photos construction site + exhibition**

Hans D. Christ

© 2014 Württembergischer Kunstverein Stuttgart, AutorInnen  
/ authors

© 2014 für die abgebildeten Werke / for the reproduced  
works: Die KünstlerInnen / the artists

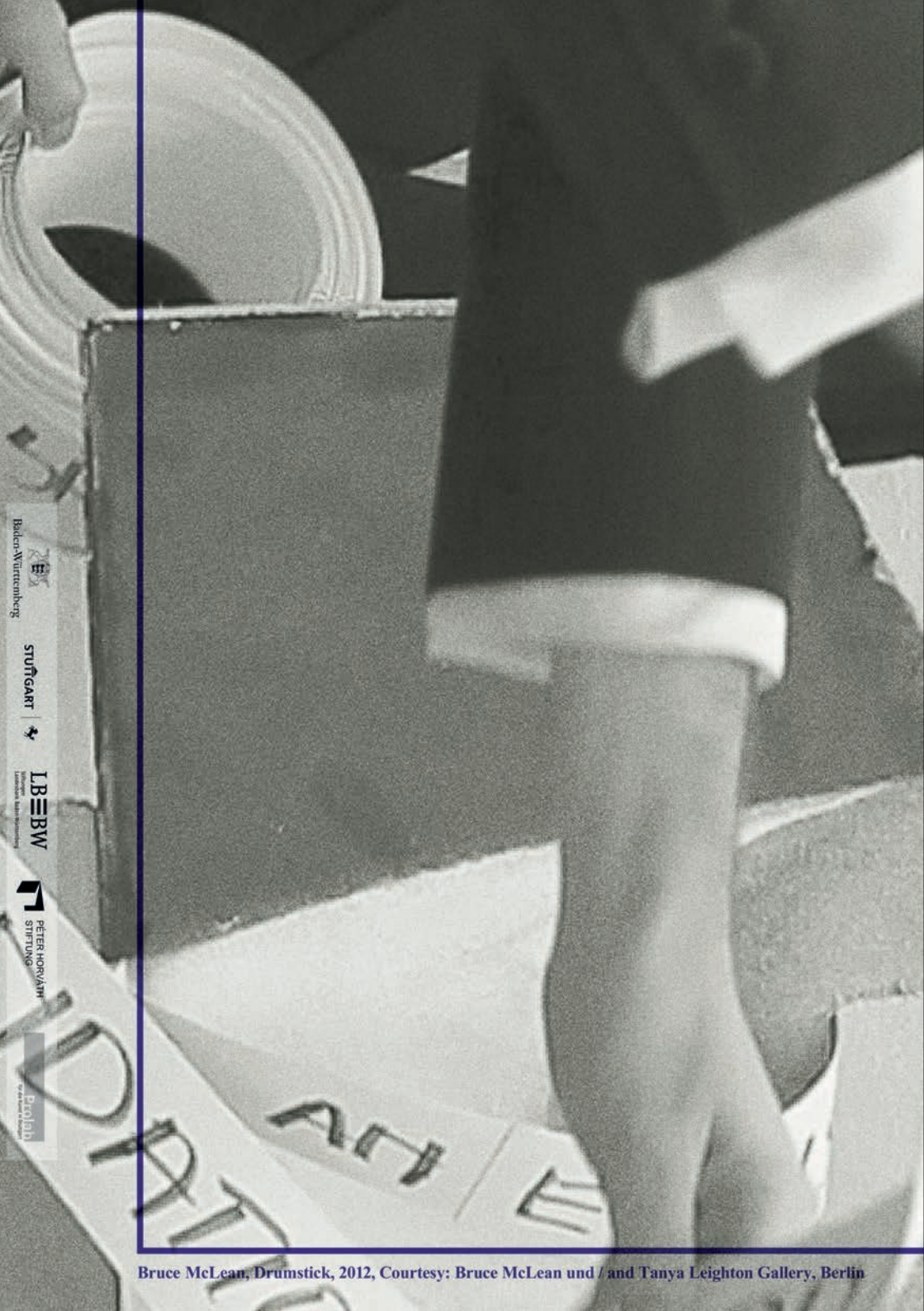
**Württembergischer Kunstverein Stuttgart**

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**







Bode-Würtemberg



STUFGART



LB BW  
Landesbibliothek Baden-Württemberg



PETER HORN/AM  
STIFTUNG

Projekte  
von

Bruce McLean, Drumstick, 2012, Courtesy: Bruce McLean und / and Tanya Leighton Gallery, Berlin