

**Der Ungeduld
der Freiheit Gestalt
zu geben**

Reader (dt/en)



**5.10.
–12.1.
20¹³₁₄** **Württem
bergischer
Kunst
verein
Stuttgart**



Manuela Beck
Banu Cennetoglu / Yasemin Özcan
Stefan Constantinescu
Alice Creischer / Christian von Borries / Andreas Siekmann
Kiri Dalena
Barbara Ehnes
Heinz Frank
Grupo Baja Mar
Dmitry Gutov / David Riff
Kiluanji Kia Henda
Francis Hunger
Sven Johné
Hassan Khan
Jakob Kolding
Pil and Galia Kollektiv
Dóra Maurer
Klaus Mettig / Katharina Sieverding
Marina Naprushkina
Boris Ondreicka
Pedro G. Romero
Allan Sekula
Klaus Staeck
Wolfgang Stehle
Marion Von Osten
Jerónimo Voss

Der Ungeduld der Freiheit Gestalt zu geben

5. Oktober 2013 – 12. Januar 2014

Giving Form to the Impatience of Liberty

October 5, 2013 – January 12, 2014

Eröffnung / Opening

Freitag, 4. Oktober 2013, 19 Uhr / Fri, Oct 4, 7 p.m.

Konferenz / Conference

(Sprache: Englisch / Language: English)

Samstag, 5. Oktober 2013, 13–21 Uhr / Sat, Oct 5, 1–9 p.m.

Mit / With: Hans D. Christ / Iris Dressler (Stuttgart), Hedwig Saxenhuber / Georg Schöllhammer (Wien / Vienna), Pil and Galia Kollektiv (London), Ekaterina Degot / David Riff (Moskau / Moscow), Pedro G. Romero (Sevilla / Seville), Alice Creischer / Andreas Siekmann (Berlin), Barbara Ehnes (Berlin), Kiri Dalena (Quezon City), Boris Ondreicka (Bratislava) und andere / and others

Sonntag, 6. Oktober 2013, 12–15 Uhr / Sun, Oct 6, 12–3 p.m.

With: Banu Cennetoglu / Yasemin Özcan (Istanbul), Pelin Tan (Istanbul), János Sugár (Budapest) und andere / and others

Michail Lifshitz Seminar

(Sprache: Englisch / Language: English)

8. + 9. November 2013 / Nov 8 + 9

Von und mit / By and with Dmitry Gutov, David Riff

Filmprogramm / Film program

6. – 8. Dezember 2013 / Dec 6 – 8

Kuratorin / Curator: Katrin Mundt

Kostenlose Führungen / Free guided tours

Sonntags, 15 Uhr / Each sunday, 3 p.m.

Kuratorenführungen / Curators's tours

Mittwoch, 16. Oktober 2013, 19 Uhr

Mittwoch, 30. Oktober 2013, 19 Uhr

Mittwoch, 6. November 2013, 19 Uhr

Mittwoch, 4. Dezember 2013, 19 Uhr

Sonntag, 12. Januar 2014, 16:30 Uhr

Wednesday, October 16, 2013, 7 p.m.

Wednesday, October 30, 2013, 7 p.m.

Wednesday, November 6, 2013, 7 p.m.

Wednesday, December 4, 2013, 7 p.m.

Sunday, January 12, 2014, 4:30 p.m.

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.

**Weitere Veranstaltungen und Informationen /
Further information**

werden laufend aktualisiert unter / at:
www.wkv-stuttgart.de

**Württem
bergischer
Kunst
verein
Stuttgart**

Einführung

„Ich weiß nicht, ob ... diese kritische Aufgabe immer noch den Glauben an die Aufklärung einschließt; ich denke jedenfalls, daß diese Aufgabe eine Arbeit an unseren Grenzen erfordert, das heißt eine geduldige Arbeit, die der Ungeduld der Freiheit Gestalt gibt.“

(Michel Foucault, in: Was ist Aufklärung)

Mit der Ausstellung *Der Ungeduld der Freiheit Gestalt zu geben* (5. Oktober 2013 – 12. Januar 2014) kreist der Württembergische Kunstverein erneut um die vielschichtigen Beziehungen und Gemengelage zwischen Kunst und Politik, Kunst und Leben, Kunst und Gesellschaft.

Ausgangspunkt sind dabei die jüngeren Formen und Diskurse einer Re/Politisierung der Künste, die in ihrer Heterogenität und ihrem Widerstreit ausgelotet werden sollen. Es geht um künstlerische Praktiken, die die für gescheitert erklärten ästhetischen Utopien der Moderne gleichermaßen einer kritischen Lektüre wie Umbewertung unterziehen und die, jenseits einer naiven Euphorie oder abgeklärten Distanz, die politischen, gesellschaftlichen und kritischen Potenziale der Kunst neu verhandeln. Aktivistische Haltungen und Werke mit konkreten politischen Bezugnahmen werden dabei ebenso berücksichtigt wie Arbeiten, die sich auf eher strukturelle Weise an eine Relektüre, Neuordnung und Neuverortung von Wissen, Macht, Ideologie, Raum und Körper machen. Die Werke nehmen dabei nicht nur Bezug auf, sondern stellen selbst Akte der politischen Artikulation und Subjektivierung dar.

Auf inhaltlicher Ebene nimmt die Ausstellung im Schwerpunkt die Entwicklung von der kapitalistischen Disziplinar- zur neoliberalen Kontrollgesellschaft in den Blick. Es geht um deren Diskurse über Effizienz und Kreativität, deren Raum- und Biopolitiken. Mit künstlerischen Mitteln, die von diversen grafischen Verfahren bis zur Tanz-Choreografie reichen, werden die Räume des Öffentlichen, Privaten und des Arbeitslebens untersucht.

Die Ausstellung setzt an künstlerischen Praktiken an, die zwischen bildender und darstellender Kunst, Dokumentation und Fiktion angesiedelt sind. Methoden der Relektüre und des Reenactments kommt dabei eine besondere Aufmerksamkeit zu: von der Rekonstruktion einer spa-

nischen Folterzelle, die nach Vorlagen von Künstlern wie Kandinsky, Klee und Itten gestaltet wurde, um die Wahrnehmung der Insassen zu irritieren (Romero), bis zur Wiederaufführung einer Pressekonferenz der drei „Generäle“ der Staatlichen Museen von Berlin, Dresden und München, die der Verkündung des gemeinsamen Plans, ein Universalmuseum für Dubai zu konzipieren, diene (Creischer, von Borries, Siekmann).

Zugleich beleuchtet die Ausstellung die zentralen Methoden und Praktiken der modernen Avantgarden – von Schnitt, Montage und Collage bis zum situationistischen détournement (der Umwidmung) und dérive (dem Abschweifen) – im Hinblick auf ihre Relevanz für die Gegenwartskunst.

Der *Der Ungeduld der Freiheit Gestalt zu geben* (kuratiert von Iris Dressler und Hans D. Christ) ist Teil der durch die Europäische Kommission geförderten Ausstellungs- und Veranstaltungsreihe *Politik der Form*, die von den Wiener Festwochen, dem Württembergischen Kunstverein und der Bergen Assembly entwickelt wurde. In zugleich eigenständigen und miteinander verschränkten Projekten gehen alle drei Stationen auf je spezifische Weise den politischen Implikationen und Möglichkeiten der Kunst nach. Nach *Unruhe der Form. Entwürfe des politischen Subjekts* in Wien (KuratorInnen: Karl Baratta, Stefanie Carp, Matthias Pees, Hedwig Saxenhuber, Georg Schöllhammer) und *Monday Begins on Saturday* in Bergen (KuratorInnen: Ekaterina Degot und David Riff) zeigt Stuttgart die dritte Ausstellung dieser Reihe.

Überlegungen

Die Politisierung der Künste ist heute, das heißt im Kontext eines scheinbar allmächtigen und allgegenwärtigen Neoliberalismus, einer Reihe von mehr oder weniger berechtigten Vorwürfen und Verdachtsmomenten ausgesetzt. Neben der Auffassung, der Einfluss der Kunst auf die Welt sei ohnehin verschwindend gering, zählt hierzu der Vorwurf, sie würde gesellschaftliche Verwerfungen und Missstände lediglich kompensieren, ästhetisieren, verharmlosen oder banalisieren. Sofern die Kunst nicht ihre angestammten Plätze verlässt, sei sie nur mehr politisches Dekor. Umgekehrt wird sie verdächtigt, sich für ideologische Zwecke instrumentalisieren zu lassen. Und schließlich könne sie gar nicht anders, als den „neuen Geist des Kapitalismus“ (Chiapello / Boltanski) ganz und gar zu verkörpern: das heißt, nicht nur in der totalen Warenförmigkeit aufzugehen, sondern sich zum Komplizen der Wirkungsmächte des Neoliberalismus zu machen.

An die beiden großen widerstreitenden Politiken des Ästhetischen, die die Moderne proklamierte, lässt sich längst nicht mehr ungebrochen anschließen. So wurde der Glaube an eine ästhetische Revolution, die die Gesellschaft verändern und in ein neues Leben führen könne – ein Leben, mit dem die Kunst schließlich eins werden würde –, bekanntlich durch die totalitären Regime des 20. Jahrhunderts diskreditiert oder hat sich in der Ästhetisierung von Ware und Alltag aufgelöst. Und auch die l'art pour l'art, deren Widerständigkeit darin bestehen sollte, sich von jeglichen lebensweltlichen Kontexten zu befreien, erwies sich als unhaltbar.

In der zeitgenössischen Kunst hat sich mittlerweile eine große Bescheidenheit hinsichtlich ihrer Potenziale, die Welt zu verändern oder auch nur kritisch zu sein, etabliert. Dabei macht sich eine gewisse ironische Distanz und Abgeklärtheit gegenüber jedweder ästhetischen und politischen Utopie bemerkbar. Anstelle von Parodie *a/s* Kritik tritt die Parodie *der* Kritik. Anliegen der Ausstellung ist es, sich der Lethargie und dem Zynismus, die mit dieser Haltung einhergehen, zu widersetzen.

Wie aber könnte dieses Widersetzen aussehen? Wie lässt sich eine widerständige Kunst denken, wenn diese in nicht geringem Maße in die ökonomischen

Strukturen, die es zu kritisieren und bekämpfen gälte, verstrickt ist? Wie ist mit den Tücken, die die Beziehungen zwischen Kunst und Politik bergen, umzugehen? Welches andere Wissen, welche anderen Gemeinschaften kann Kunst hervorbringen? Welche Werkzeuge und Waffen kann sie bereitstellen? Oder muss sie das Feld der Kunst gänzlich verlassen, um politisch zu werden?

Für den französischen Philosophen Jacques Rancière stellen Kunst und Politik keine getrennten Bereiche, die man erst in Beziehung zueinander setzen müsste, dar. Es handelt sich ihm zufolge vielmehr um zwei miteinander verschränkte Formen der Anordnung des Sinnlichen – das heißt des Sichtbaren, Hörbaren und Sagbaren. Politisches wie ästhetisches Handeln bestehe darin, „die Aufteilung des Sinnlichen neu zu gestalten, ... sichtbar zu machen, was nicht sichtbar war, und als Sprecher jene vernehmbar zu machen, die nur als lärmende Tiere wahrgenommen wurden (Rancière 2007: 35).“ Entscheidend für die Kunst, so Rancière, ist überdies nicht die Aufhebung, sondern gerade die unauflösbare Spannung und die Konfusion zwischen den beiden großen Politiken des Ästhetischen: das heißt, zwischen der „Politik des Lebens-Werdens der Kunst“ und der „Politik der widerständigen Form“, zwischen politischer und apolitischer, fremd- und selbstbestimmter Kunst.

Ausgehend von diesen Überlegungen geht es der Ausstellung *Der Ungeduld der Freiheit Gestalt zu geben* um die Grenzverschiebungen zwischen der Freiheit der Kunst und ihrem Involviertsein in gesellschaftspolitische Angelegenheiten und Konfliktfelder.

Introduction

I do not know whether ... the critical task still entails faith in Enlightenment; I continue to think that this task requires work on our limits, that is, a patient labor giving form to our impatience for liberty.

(Michel Foucault, “What is Enlightenment?”)

In introducing the exhibition *Giving Form to the Impatience of Liberty*, the Württembergischer Kunstverein in Stuttgart is once again circling around the complex relations and conflictual situations between art and politics, art and life, art and society.

The exhibition’s point of origin rests in the younger forms and discourses of a (re)politicization of the arts, which are meant to be probed in terms of their heterogeneity and antagonisms. These are artistic practices which subject the aesthetic utopias of modernism that were said to have floundered to both a critical reading and a reevaluation, and which — reaching beyond a naïve euphoria or worldly-wise distance — renegotiate the political, societal, and critical potentialities of art. Activist positions and artworks with concrete political points of reference are considered here, as are works that approach, on a rather structural level, a rereading, realignment, and relocalization of knowledge, power, ideology, space, and the body. The works not only reference, but actually create acts of political articulation and subjectivization.

With regard to content, the exhibition focuses on developments from the capitalist disciplinary society to the neoliberal society of control. It reflects the latter’s discourses of efficiency and creativity, its spatial and biopolitics. Using artistic means that extend from diverse graphical techniques to choreographies for dancing, the works explore private spaces, urban spaces, and working spaces.

The exhibition hones in on a range of different artistic practices and methods that are posited between the visual and the performing arts. Methods of rereading and reenactment are granted special attention here: reaching from the reconstruction of a Spanish torture chamber, which had been designed after the model of artists like Kandinsky, Klee, or Itten in order to irritate the inmate’s perception (Romero), to the reenactment of a press conference where the three “generals” of the State Museums of Berlin, Dresden, and Munich announced

their collaboration in a project that was planned to conceive a universal museum for Dubai (Creischer, von Borries, Siekmann).

At the same time, with a view to contemporary art, the potentials of central methods and practices of the modern avant-gardes are explored, including editing, montage, and collage, as well as the situationist *détournement* (of reallocation) and *dérive* (of digression).

Giving Form to the Impatience of Liberty is part of the exhibition and event series *Politics of Form* supported by the European Commission and developed by the Wiener Festwochen, the Württembergischer Kunstverein, and the Bergen Assembly. In projects that have been initiated both independently and in collaboration, each of the three locations takes a different approach to pursuing the political implications and possibilities related to art. The exhibition *Giving Form to the Impatience of Liberty* in Stuttgart presents the third exhibition in this series, preceded by *Unrest of Form: Imagining the Political Subject* in Vienna (curators: Karl Baratta, Stefanie Carp, Matthias Pees, Hedwig Saxenhuber, and Georg Schöllhammer) and *Monday Begins on Saturday* in Bergen (curators: Ekaterina Degot and David Riff).

Reflections

The politicization of the arts today — in the context of a seemingly omnipotent and omnipresent neoliberalism — is exposed to a series of charges and suspicions that are sometimes more and sometimes less justified. Alongside the opinion that the influence exerted on the world by art is infinitesimally low anyhow, this includes the charge that art does little more than compensate, aestheticize, downplay, or banalize social faults and injustices. Or that art, so long as it remains rooted in its traditional context, is nothing more than political décor. Conversely, art is accused of letting itself be instrumentalized for ideological purposes, and ultimately of not being capable of doing anything but fully embodying the “new specter of capitalism”: that is, not only to embrace total commodification, but also to become complicit with the effectual powers of neoliberalism.

The two great antagonistic politics of aesthetics, as proclaimed by modernism, long since can no longer be joined unabatedly in their absolute nature. The belief in an aesthetic revolution that could change society and lead to a new life — one with which art might merge — was presumably discredited by the totalitarian regimes of the twentieth century or dissipated through the aestheticization of commodities and everyday life. And likewise the *l’art pour l’art*, whose resistance was meant to be reflected by liberation from any and all lifeworld contexts, proved to be untenable.

A strong measure of diffidence regarding art’s potential for changing the world, or for even just being critical, has meanwhile become established in contemporary art. Here a certain ironic distance and detachment vis-à-vis any kind of aesthetic and political utopia can be noted. The parody *as critique* turned into a parody *of critique*. The aim of the exhibition is to counteract the lethargy and cynicism that accompany this stance.

But what form might this counteraction take? How can a resistive art evolve if it is not insignificantly entangled in those economic structures against which it aims to criticize and fight? And what about the pitfalls harbored by the ties between art and politics? What other knowledge and which other communities can art yield? Which tools and weapons does it have to offer? Or must it depart the field of art entirely in order to become political?

For the French philosopher Jacques Rancière, art and politics likewise do not represent separate realities that first need to be interrelated. Instead, he considers them to be two entwined forms of orders of the sensible — the visible, the audible and the sayable — and the struggle for the “share of the shareless”: meaning those who are excluded from the spaces and arithmetic of the sensible that don’t take place there. Political and aesthetic agency lies in “reconfiguring the distribution of the sensible which defines the common of a community, to introduce into it new subjects and objects, to render visible what had not been, and to make heard as speakers those who had been perceived as mere noisy animals” (Rancière 2009, 25). In the eyes of Rancière, it is not the suspension of the two great politics of aesthetics that is decisive, but actually the inextricable tension and the confusion among the two — among the “politics of the becoming life of art” and the “politics of the resistant form,” among political and apolitical, self-determined and other-directed art.

Against the background of these reflections the exhibition *Giving Form to the Impatience of Liberty* fathoms the potentialities opened up by the boundary shifts between the liberty of art and its involvement in sociopolitical fields of conflict.

Werke / Works

Manuela Beck

geb. / born 1981 in Friedrichshafen, lebt / lives in Stuttgart

Spiegeln, seit / from 2011 on

Serie von Radierungen, Aquatinta, diverse Formate / Series of etchings, aquatint, various dimensions

Courtesy: Die Künstlerin / The artist

In ihrem noch unabgeschlossenen Projekt *Spiegeln* nähert sich Manuela Beck in Form von bildnerischen Improvisationen Heinrich Heines Versepos *Deutschland. Ein Wintermärchen*.

In her ongoing project Spiegeln (mirroring) Manuela Beck approaches German poet Heinrich Heine's epic Deutschland. Ein Wintermärchen (Germany. A Winter's Tale) in the form of pictorial improvisations.



Banu Cennetoglu / Yasemin Özcan

B.C.: geb. / born 1970 in Ankara, lebt / lives in Istanbul; Y.Ö.: geb. / born 1974 in Istanbul, lebt / lives in Istanbul

What Is It That You Are Worried About?, 2013

Einkanal-HD-Video / Single-channel HD video, 35'

A Self-Sufficient yet Supportive Long-Distance Companion, 2013

Broschüre / booklet, 20 Seiten / pages, 9 cm x 12,5 cm, Farbe / color

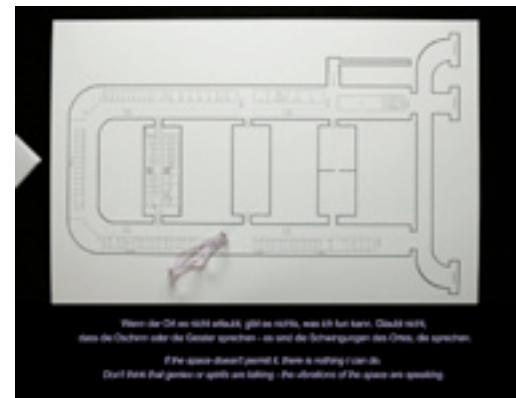
Das Projekt entstand in Zusammenarbeit mit und Unterstützung von Project Biennale D-0 ARK Underground, Konjic, Bosnien und Herzegowina, Wiener Festwochen und SAHA, Istanbul /

This project was produced in collaboration and with the support of Project Biennial, D-0 ARK Underground, Konjic, Bosnia and Herzegovina, Wiener Festwochen, Austria and SAHA, Istanbul
Courtesy: Die Künstlerinnen / The artists

Banu Cennetoglu und Yasemin Özcan bedienen sich in diesem Projekt einer nicht-künstlerischen Disziplin zur Messung jener Energien, die im materiellen Raum des Objekts D-0, Titos geheimen Kommandobunkers für den Atomkrieg (ARK) in Konjic zirkulieren. Dieses „Objekt“, das 350 Menschen fassen und im Fall eines Atomkriegs die sichere Führung der Streitkräfte ermöglichen sollte, wurde von der Trainerin für Wohnungs- und Körperenergiebalance, Zeynep Sevil Güven, einer „holografischen“ Energiemessung unterzogen. Sie nutzt dazu das InnerSpeak-Protokoll und die von ihr entwickelte ZSG-Heilmethode. Damit nahm sie unsichtbare Daten des Bunkers auf, den sie auf dem Plangrundriss durchmaß, um ihn so in relativ kurzer Zeit vollständig zu reinigen. Diese Fernenergiemessung sowie die dazugehörigen Forschungsmaterialien bilden die Basis eines Videos, in dem die Künstlerinnen auch andere Kanäle entdecken, die uns den berühmten ARK besser begreifen lassen.
(Banu Cennetoglu, Yasemin Özcan)

In this collaborative project, Banu Cennetoglu and Yasemin Özcan seek the assistance of a non-artistic discipline to measure the energies circulating in the physical space of Facility D-0, Tito's Atomic War Command aka ARK. The “object”, which was built to accommodate and protect 350 people and enable the successful management and leadership of the armed forces in the event of nuclear war, is put through a “holographic” energy scan by the habitat and human energy rebalancing coach Zeynep Sevil Güven. For this specific project, Güven simultaneously uses the InnerSpeak protocol and her self-developed ZSG healing method, to reveal the invisible data of this very space, which she approaches through the architectural plan of the bunker so as to achieve a deep cleansing in a relatively short period

of time. This long distant energy scan process conducted by Güven, along with the research materials, culminated in a video work, in which the artists uncover other channels to understand the infamous ARK. (Banu Cennetoglu, Yasemin Özcan)



Stefan Constantinescu

geb. / born 1968 in Bukarest / Bucharest, lebt / lives in Stockholm und Bukarest / and Bucharest

An Infinite Blue, 2009 – 2010

3 Malereien aus einer Serie von 22 / 3 paintings from a series of 22

Courtesy: Der Künstler / The artist

In der aus 22 Malereien bestehenden Serie *An Infinite Blue* greift Stefan Constantinescu auf seine Malerei-Ausbildung an der Kunstakademie Bukarest zur Zeit der Diktatur Nicolae Ceaușescu zurück. Als Vorlage dienten ihm Propaganda-Bilder der 1960er-Jahre, die der kommunistische Machtapparat in Umlauf gebracht hatte. Sie demonstrieren, wie die sozialistische Ideologie sämtliche Lebensbereiche durchdrang: Arbeit, Freizeit, Bildung, Forschung, Konsum etc. In einer mimetischen Geste, einer Art Reenactment untersucht Constantinescu die formalen wie inhaltlichen Parameter dieser Bildwelten.

When Stefan Constantinescu was young, painting was the medium he used. After he moved to Sweden he also learned how to work with video. His grounding and his aesthetic schooling in painting, however, were acquired at the Academy of Arts in Bucharest. An Infinite Blue, as the series is called, consists of 22 paintings. As a prototype for the paintings Constantinescu has used propaganda pictures from the 1960s, produced by the communist power apparatus in Romania. This was a time when there was housing and education for everyone, high-quality research, state-owned restaurants, and healthy habits for the working people. (Catrin Lundqvist)



The Golden Age of Children, 2008
 Pop-up Buch / Book, 2008
 Courtesy: Der Künstler / The artist

The Golden Age for Children illustriert die Ära des Ceausescu-Regimes in Rumänien, das einst als „Goldenes Zeitalter“ galt. Es ist ein interaktives Buch, das nach Art der Pop-up Bücher die Biografie des Künstlers mit den Höhepunkten der heroischen Narrative aus der Vergangenheit des Landes verschränkt. So entsteht eine Erzählung, die einen Zeitraum von 20 Jahren aus der jüngeren Geschichte Rumäniens umspannt.

The Golden Age for Children illustrates the period of Ceausescu's regime in Romania known as The Golden Age. It is an interactive book done in a pop-up book manner that is featuring the artists' biography intertwined with highlights from the grand narrative of the country's past, thus creating a story which covers 20 years of Romanian contemporary history. The story begins in 1968, the year Constantinescu was born, and ends with the Revolution in 1989.
 (Stefan Constantinescu)



Alice Creischer, Christian von Borries, Andreas Siekmann

(A.C.: geb. / born 1960 in Gerolstein, lebt / lives in Berlin; C.v.B.: geb. / born 1961 in Zürich, lebt / lives in Berlin; A.S.: geb. / born 1961 in Hamm, lebt / lives in Berlin)

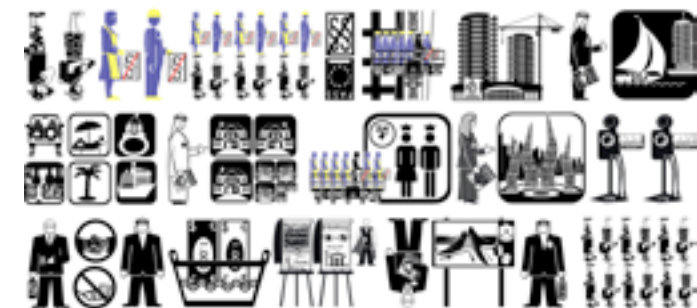
Dubai-Erweiterte Horizonte, 2009

Dokumentation des Reenactments einer Pressekonferenz und eines Musikstücks; / Documentation of the reenactment of a press conference and music piece; Video, Doppelseitiger Druck auf Leinwand und drehbarem Holzgestell / Video, double-sided print on canvas, revolving wood structure; Pressemappe / press release

Das Video zeigt die Dokumentation des Reenactments einer Pressekonferenz, die am 28. Mai 2008 unter dem Titel Dubai – Erweiterte Horizonte in der Neuen Nationalgalerie in Berlin stattfand. Die drei auf diesem Podium selbsternannten „Generäle“, ihres Zeichens damals Generaldirektoren der Museen Preußischer Kulturbesitz in Berlin (Peter-Klaus Schuster), der Gemäldesammlungen in München (Reinhold Baumstark) und der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden (Martin Roth), verkündeten zusammen mit Michael Schindhelm, zu dieser Zeit Kulturdirektor der Dubai Culture & Arts Authority, und Martin Kobler, damals Abteilungsleiter der Kultur- und Kommunikationsabteilung des Auswärtigen Amtes, die Vereinbarung eines gemeinsamen Projektes: der Konzeption eines Universal museums für Dubai. Thema war dabei auch die am Abend desselben Tages in Dresden anberaumte Veranstaltung zu der durch Deutschland gewanderten Ausstellung *Humanism in China* sowie der Ausblick auf das, was 2011 unter dem Titel *Die Kunst der Aufklärung* im Pekinger Nationalmuseum stattfinden sollte: beides ebenfalls Kooperationsprojekte zwischen Berlin, Dresden und München [und im Fall von *Humanism in China* auch Frankfurt (MMK) und Stuttgart (Staatsgalerie)]. Die Redner der Pressekonferenz visionieren die ganz große Bühne für einen globalen Auftritt der deutschen Kulturnation, der von Dubai bis China reichen soll. Zugleich perpetuieren sie ungebrochen die Vorstellung eines weltumspannenden Geistes- und Kulturguts, über das man nicht nur frei verfügen kann, sondern das man

in ferne Länder zu tragen habe. Am 15. September 2009 wurde die Pressekonferenz in der Temporären Kunsthalle in Berlin nach einer Konzeption von Alice Creischer, Christian von Borries und Andreas Siekmann in leicht gekürzter Form wiederaufgeführt. Hinzu kamen ein drehbares Bühnenbild sowie ein eigens komponiertes Musik- und Performancestück, das unter anderem Bezug auf zwei historische Dokumente nimmt: die Fotografie und Tonaufnahme des Kham hom Orchesters, das 1900 im Berliner Zoo gastierte.

This video represents documentation of the reenactment of a press conference titled Dubai – Expanded Horizons, which was held on May 28, 2008 in Berlin's New National Gallery. On the dais were three self-styled "generals" – the then general directors of the Prussian Cultural Heritage museums in Berlin (Peter-Klaus Schuster), the Bavarian State Painting Collections in Munich (Reinhold Baumstark), and the Dresden State Art Collections (Martin Roth). Sharing the stage with them were Michael Schindhelm, who was the cultural director of the Dubai Culture & Arts Authority at the time, and Martin Kobler, who headed up the department of culture and communication at the German foreign office. The press conference was called to announce a joint project to realize a universal museum for Dubai. The gentlemen addressed other topics, including the exhibition Humanism in China, which had travelled through Germany and was discussed in Dresden that day at another event, and an exhibition titled The Art of the Enlightenment, scheduled for 2011 in Beijing's National Museum. Both exhibitions were cooperations between Berlin, Dresden, and Munich as well (and, in the case of Humanism in China the MMK in Frankfurt and Stuttgart's Staatsgalerie). The speakers at the press conference were envisioning a giant stage, stretching from Dubai to China, on which Germany as a nation of culture could perform. They were there to perpetuate in unbowed terms the concept of global intellectual and cultural assets that were not only available for free disposal, but which one was almost duty-bound to disseminate to faraway lands. On September 15, 2009, the press conference was reenacted in slightly abridged form in the Temporäre Kunsthalle art space in Berlin, as conceived by artists Alice Creischer, Christian von Borries, and Andreas Siekmann. In addition, a rotating set was added, as well as a specially composed music and performance piece that referenced, among other things, two pieces of historical documentation – the photos and recordings of a Thai theater troupe performing the traditional Thai song "Kham Hom" (sweet words) in Berlin in 1900.



Kiri Dalena

geb. / born 1975, lebt / lives in Quezon City, Philippinen / Philippines

Erased Slogans, 2008

Serie von digitalen Prints /
Series of digital prints

Red Book of Slogans, 2008

Buch /book
Courtesy: Die Künstlerin / The artist

Kiri Dalenas Arbeiten *Erased Slogans* und *Red Book of Slogans* basieren auf einer Auswahl von über hundert historischen Fotografien, die verschiedene Massenproteste und Demonstrationen in den Philippinen dokumentieren. Die meisten Fotos stammen aus den 1950er- bis 1970er-Jahren, also aus der Zeit vor der Diktatur Ferdinand Marcos (1972-1986). Für die Fotoserie *Erased Slogans* hat die Künstlerin sämtliche Parolen, die in den Bildern auf Transparenten zu lesen waren, entfernt. Die ihrem Kontext enthobenen Slogans sind wiederum in dem Buch *Red Book of Slogans* zusammengetragen. . Pro Seite wird ein Slogan wiedergegeben. In einem Akt der Aneignung der Rolle des Zensors schneidet Dalena die historischen Botschaften heraus – um sie in einen anderen Kontext der Speicherung und Ordnung zu verschieben – und lenkt dabei den Blick auf die Konstellationen zwischen Körper und Raum, Masse und Individuum, Widerstand und der Gewalt der Staatsmacht. Zugleich wird der öffentliche Raum paradoxer Weise gleichermaßen als Möglichkeitsraum der Artikulation wie der Verstummung aufgeladen.

Kiri Dalena's works Erased Slogans and Red Book of Slogans are based on a selection from more than 100 historical photographs documenting various mass protests and demonstrations in the Philippines. Most of the photographs were taken between the 1950s and the 1970s, that is before the dictatorship of Ferdinand Marcos (1972-1986). In Erased Slogans, Dalena has expunged all the slogans that were visible on placards in the photographs. The slogans, stripped of their context, have then been put together in the book Red Book of Slogans. Appropriating the role of the censor, she cuts out the historical messages — to shift them into another context of order and storage. In doing so, she sheds light on the constellations the images show between body and space, mass and individual, resistance and the violence of state power. At the same time, she charges the public space in the images paradoxically with the potentialities of both articulation and silencing.



Barbara Ehnes

geb. / born 1963 in Springe, lebt / lives in Berlin

Die Wandzeitung *Schwarze Botin. Remastered and Remistressed* entstand 2013 im Kontext eines Recherche- und Lecture-Performance-Projektes über eine feministische Zeitschrift aus den 1970er- und frühen 1980er-Jahren, die in ihren 33 Nummern einen herrschaftskritischen, satirisch feministischen Diskurs etablierte. Im Performance-Teil dieser Arbeit (Premiere Juni 2013 in Wien)

Die Schwarze Botin. Remastered and Remistressed, 2013

Wandtapete mit Fünf-Kanal-Videoinstallation; Publikation /
Wallpaper with five-channel video installation, publication
Courtesy: Die Künstlerin / The artist

wurde eine Redaktionskonferenz der *Schwarzen Botin* mit den damaligen Autorinnen reenacted und eine heutige Sondernummer der Zeitschrift herausgegeben. Dabei trafen die Botinnen aus den 1970er-Jahren auf Protagonistinnen und Autorinnen einer jungen Generation heutiger Feministinnen. Eine Videoinstallation porträtierte die Gründerinnen heute und in den 1970er-Jahren. Das Projekt als theatrale Installation auf der Bühne und als Wandzeitung im Ausstellungsraum inszeniert die Auseinandersetzung zwischen den historischen und den aktuellen Positionen eines literarisch-politischen Feminismus. Die Wandzeitung entstand neben der Redaktionskonferenz im Rahmen der Wiener Festwochen Ausstellung *Unruhe der Form*. Sie enthält gedruckte und gesprochene Texte, die im Rahmen der Arbeit an diesem Projekt geschrieben wurden. Die Texte sind auf die Wand gedruckt oder werden auf in die Wand eingebaute Monitore in drei minütigen Filmbeiträgen von den Autorinnen gelesen. Der größte Teil sind Auftragsarbeiten junger Autorinnen, während die „Botinnen“ von damals in den Videobeiträgen ihre Texte aus den 1970er und 1980er-Jahren lesen. Insofern ist die Wandzeitung eine Dokumentation der Recherche, in der sich zwei Zeiten und ihre unterschiedlichen Diskurse kreuzen: Die Zeit der Gründerinnen der *Schwarzen Botin* und die heutige Zeit. Die Wandzeitung ist ein Objekt aus Texten, die man lesen und hören und sehen kann. (Stefanie Carp)

The wall display Schwarze Botin. Remastered and Remistressed was created within the context of a research and lecture-performance project about the feminist magazine Schwarze Botin (Black Herald), published between the mid 1970s and the mid 1980s. The 33 issues, published at irregular intervals, established a satirical feminist discourse that was highly critical of prevailing power structures. For the performance part of this piece, which premiered in Vienna in June 2013, a Schwarze Botin editorial conference with the magazine's writers was reenacted, and a special issue was published. During the process, the "heralds" from the 1970s met up with protagonists and writers of today's generation of feminists. A video installation presented portraits of the founders in the 1970s and in the present day. The project comprised a theatrical installation onstage and a wall display in the exhibition room; together they represented the debate between the historical and the current positions of literary-political feminism. The wall display was created as an adjunct to the editorial conference for the exhibition entitled Unruhe der Form (Unrest of Form) that was part of the Wiener Festwochen (Vienna Festival). It includes printed and spoken texts that were written as part of the work on this project. The texts are printed on the wall, or read aloud by the writers in three-minute video clips shown on wall-mounted monitors. The majority were commissioned from younger writers, while the original "heralds" read their texts from the 1970s and 80s in the videos. In that sense, the wall display is a documentation of research, in which two eras and their differing discourses cross – the era of the founders of the Schwarze Botin and the current era. The wall display is an object made up of texts that can be read, heard, and seen. (Stefanie Carp).



Ausstellungsansicht / Exhibition view Unruhe der Form (Unrest of Form), Akademie der Künste Wien, 2013

Heinz Frank

geb. / born 1939 in Wien / Vienna, lebt / lives in Wien / Vienna

Keine Augen, die das Nichts sehen (No Eyes to See Nothingness), **1975**

Stein, Holz, Bambus, / Stone, wood, bamboo, 135 x 40 x 230 cm

Das Leben ist schön (denn) der Tod ist zugegen [Life is Beautiful (as) Death is Present], **1977**

Mehrteilige Skulptur / Multipart Sculpture

Das Nichts (The Nothingness), **1975**

Mehrteilige Skulptur / Multipart Sculpture

Die Zunge an den Gaumen drücken (Pushing the Tongue Against the Palatine), **1973**

Mehrteilige Skulptur / Multipart Sculpture

Die unvermutete Totenmaske eines noch Lebenden (The Unexpected Death Mask of a Still Living), **1975**

Mehrteilige Skulptur / Multipart Sculpture

Meine Hände erzählen von ihrer Sprachlosigkeit (My Hands Tell of Their Speechlessness), **1981**

Mehrteilige Skulptur / Multipart Sculpture

Courtesy: Der Künstler / The artist

Heinz Franks Skulpturen setzen sich aus Materialien wie geschliffenen Steinen, Holz- und Metallresten, ungebranntem Ton, Teilen von Möbeln, Teppichen, Gestellen und Anderem zusammen. Die verschiedenen Versatzstücke werden dabei ohne Fixierung über- und umeinander gestapelt. Auf kleinen Zetteln finden sich notierte Gedanken, die jeder Arbeit vorausgehen. Es sind gleichermaßen figurative wie abstrakte, komische wie unheimliche Gebilde, deren eigentümliche Zusammenkunft sich jeden Augenblick wieder aufzulösen droht. Jede Skulptur schlägt eine Neuordnung der Dinge vor, die Ordnung zugleich als ein offenes Spiel von Möglichkeiten verhandelt.

Heinz Frank's sculptures are made of materials such as sanded stone, wood and metal remnants, unfired clay, partial furniture, rugs, racks, and other things. The various bits and pieces are piled on and around each other without being affixed in any way. Scraps of paper note ideas that preceded each piece of work. The objects are both figurative and abstract, comic and eerie, and their curious congress appears to be threatened with dissolution at any moment. Each sculpture suggests a new arrangement of the objects, while also appearing to argue for order as a freewheeling play of possibilities.



Heinz Frank, Das Nichts, 1975, Ausstellungsansicht / Exhibition view Unruhe der Form (Unrest of Form), Akademie der Künste Wien, 2013

Grupo Baja Mar

Ricardo Basbaum, Igor Vamos, Dale Yeo, Elisabeth Mc Lendon, Daniel García Andújar

Cerrado. Estamos Vigilando.

Ocup[]do (Gesperrt. Wir beobachten. Bes[]tzt / Closed. We are watching.

Occup[]d), **1994**

Videodokumentation einer dreiteiligen Intervention mit Harken an der Playa de Gros und Playa de La Concha in San Sebastian im Juli 1994 /

Video documentation of a threepart intervention with rakes at the beaches Playa de Gros and Playa de La Concha in San Sebastian in July 1994.

Courtesy: Die KünstlerInnen / The artists

1994 wurde der spanisch-US-amerikanische Künstler Antoni Muntadas zu einer Einzelausstellung in das Kunstinstitut Arteleku in San Sebastian eingeladen. Stattdessen schlug er einen Workshop für KunststudentInnen vor, der schließlich unter dem Titel *Urban Interventions* stattfand und den er gemeinsam mit Künstlern wie Hans Haacke und Krzysztof Wodiczko durchführte. Zu den TeilnehmerInnen zählten unter anderem Ricardo Basbaum, Igor Vamos (heute eher unter dem Namen The Yes Men bekannt), Dale Yeo, Elisabeth Mc Lendon und Daniel García Andújar, die gemeinsam die Grupo Baja Mar bildeten. Ihr Projekt bestand aus drei Aktionen an der Playa de Gros und Playa de La Concha. Nacheinander schrieben sie bei Ebbe mit Harken folgende Sprüche in den Sand: Cerrado (Gesperrt), Estamos Vigilando (Wir beobachten) und Ocup[]do (etwa: Bes[]tzt). Bei jeder Aktion überließen sie diese Markierungen sich selbst und dokumentierten die Reaktionen der Öffentlichkeit: etwa die Verwunderung oder das sich Echauffieren darüber, dass der Strand geschlossen oder besetzt sein soll. Eine Person kann anscheinend nicht anders, als das fehlende A von Ocup[a]do zu ergänzen, während eine andere Person das Wort „Geschlossen“ durch „Geöffnet“ ersetzt. Wieder Andere kümmert es dagegen nicht, was da im Sand geschrieben steht. Sie legen einfach ihr Badetuch darüber. Es ist ein Projekt, das Partizipation als Akt des Ungehorsams verhandelt.

In 1994, Spanish-American artist Antoni Muntadas was offered a solo show at the Arteleku art institute in San Sebastian. He instead suggested a workshop for art students, which finally led to the project Urban Intervention, run by Muntadas and artists such as Hans Haacke and Krzysztof Wodiczko. Among the participants were Ricardo Basbaum, Igor Vamos (better known these days as The Yes Men), Dale Yeo, Elisabeth Mc Lendon and Daniel García Andújar, who together made up the Grupo Baja Mar (low tide). Their project consisted of three conceptual pieces done at the Gros and La Concha beaches. They used rakes to write three statements in the sand, one after the other, at low tide – cerrado (closed), estamos vigilando (we are watching), and ocup[]do (occup[]d). In each case, they left the sand slogans in place and documented the reactions of the public – from amazement to annoyance that the beach was closed or occupied. One person feels compelled to insert the missing “a” in ocup[a]do, another replaced the “closed” with the word for “open.” Others were indifferent to what was written in the sand; they simply laid their beach towels down over the writing. This is a project in which participation can be understood as an act of disobedience.



Dmitry Gutov / David Riff

D.G.: geb. / born 1960 in Moskau / Moscow, lebt / lives in Moskau / Moscow; D.R.: geb. / born 1975, lebt / lives in Moskau / Moscow

The Lifshitz Institute (Das Lifshitz Institut), 2013

Installation mit dokumentarischen Text-Bild-Tableaus / Installation with documentary text-image tableaux; Video: Dmitry Gutov, The Lifshitz Institute, 2004-2005, 46' Seminar: Mit Dmitry Gutov und David Riff, 8. und 9. November 2013 im Württembergischen Kunstverein Stuttgart
Courtesy: Die Künstler / The artists

Das 1994 von den Künstlern Dmitry Gutov und Konstantin Bokhorov in Moskau gegründete *Lifshitz Institute* widmet sich der Sichtung und Neuinterpretation des Werks und Nachlasses des sowjetischen Denkers Michail Lifschitz (1905–1983), einer der, wie es in Gutovs Film zum *Lifshitz Institute* heißt, wohl unzeitgemähesten und „paradoxesten Erscheinungen der kommunistischen Epoche“. Lifschitz ist ebenso berühmt für seine in den 1930er-Jahren entdeckte „verborgene Ästhetik“ bei Marx, wie er für seinen orthodoxen Marxismus und seine konservative anti-modernistische Kulturkritik berüchtigt ist. Letztere fand ihren Höhepunkt in seiner 1968 erschienenen Schrift *Krise des Häßlichen. Vom Kubismus zur Pop Art* von 1968. Gutov und andere dagegen sehen ihn als einen wesentlich facettenreicheren Denker der Zwischenräume der Geschichte und machen in seinem Werk einen anti-stalinistischen Kern aus.

The Lifshitz Institute, which was founded 1994 in Moscow by the artists Dmitry Gutov and Konstantin Bokhorov, dedicates itself to the re-reading of the work of Soviet thinker Mikhail Lifshitz (1905–1983), who, as is stated in Gutov's film about the Lifshitz Institute, was one of the most untimely and "paradoxical figures of the Communist epoch." Lifshitz is as famous for his contributions to uncovering Marx's "hidden aesthetic" in the nineteen-thirties as he is notorious for his orthodox Marxism and conservative anti-modernist cultural criticism. The latter reached its climax in his book *The Crisis of Ugliness: From Cubism to Pop-Art*, published in 1968. By contrast, Gutov and others understand Lifshitz to be a far more manifold thinker and detect an anti-Stalinist essence in his work.



Kiluanji Kia Henda

geb. / born 1979, lebt / lives in Luanda und / and Lissabon

Redefining The Power III (Serie 75 with Miguel Prince), 2011

Triptychon, 3 Fotografien / Triptych, 3 photographs, je 80 x 120 cm, each
Courtesy: AGI Verona Collection

Redefining The Power III (Serie 75 with Miguel Prince) ist Teil einer Serie von Porträts, die Kiluanji Kia Henda an verschiedenen öffentlichen Plätzen in Luanda zwischen 2011 und 2012 aufnahm. Für diese Aufnahmen lud er „Persönlichkeiten aus Luandas Kunstszene, deren Leben aus einer Art permanenten Performance besteht, dazu ein, auf Sockeln zu posieren, die einst für portugiesische Denkmäler gebaut worden waren. Die Denkmäler waren 1975, als Angola seine Unabhängigkeit erreichte, entfernt worden ... Die meisten Sockel blieben in den nächsten 35 Jahren leer und nahezu unsichtbar für die Bewohner Luandas. Sie bilden eine Leerstelle und die perfekte Metapher für den Mangel an Auseinandersetzung sowie für das Versäumnis, die Vergangenheit auf neue Weise zu begreifen“ (Kia Henda). Die Triptychen, von denen die Ausstellung eines zeigt, umfassen jeweils eine Aufnahme des historischen Monuments der Kolonialmacht, eine Abbildung des leeren Sockels sowie ein Bild des in einem theatralischen Akt wiederangelegten Sockels.

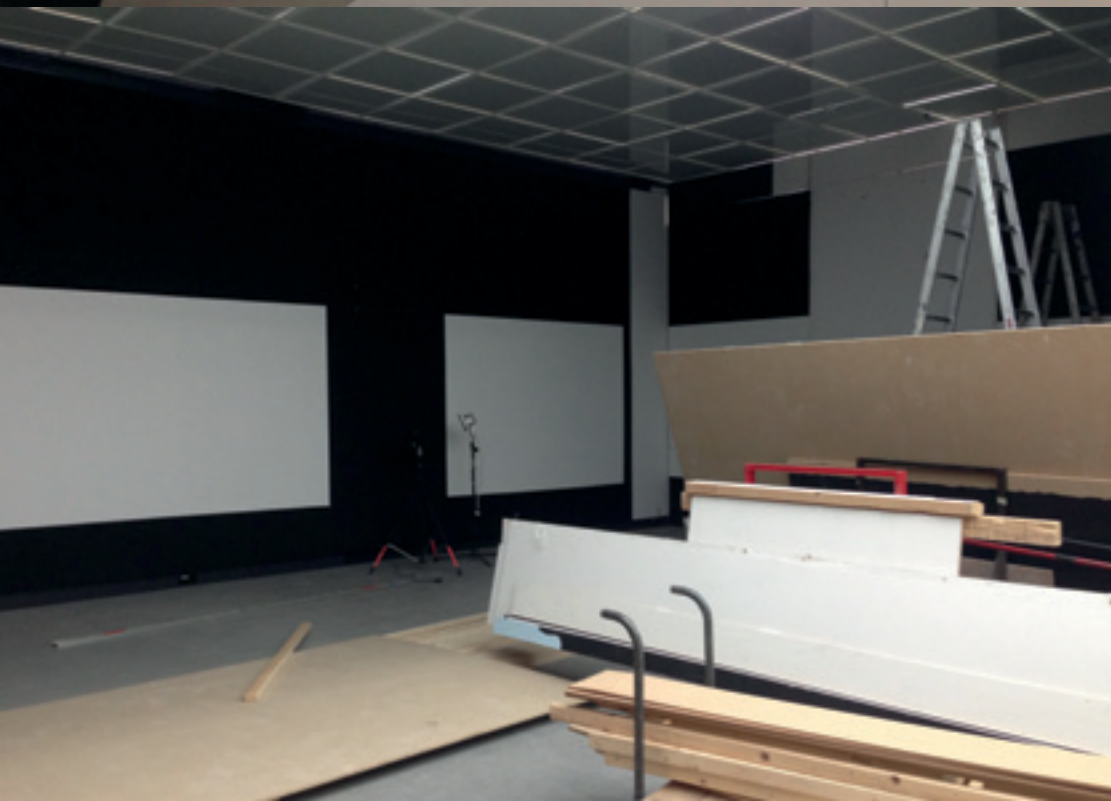
For the series *Redefining The Power III* (Serie 75 with Miguel Prince) "Kia Henda invited individuals from Luanda's arts scene, whose lives are a sort of permanent performance, to pose on the pedestals originally built for the Portuguese monuments. The monuments were removed in 1975, when Angola gained its independence, and their removal is regarded by the artist as the first act of production, which made this project feasible. For 35 years, most of the pedestals remained empty and almost invisible to the population of Luanda, forming an empty space which is the perfect metaphor for the absence of reflection and the failure to create means for recording history, such as the reinstatement of new historical symbols during the turbulent early decades of the birth of the nation." (Kiluanji Kia Henda)



Balumuka – Ambush, 2010

Serie von 12 Fotografien / Serie of 12 photographs, je 30 x 40 cm, each
Courtesy: Galleria Fonti, Neapel / Naples

Die Serie zeigt verschiedene Ansichten eines eigenwilligen Schauplatzes in Luanda, einer Art „Friedhof der Erinnerungen“ (Kia Henda), der sich unweit der Festung São Miguel befindet. Neben ausgerichteten Waffen und Militärfahrzeugen, die aus verschiedenen Epochen stammen, finden sich hier auch die ausgedienten Monumente diverser Autoritäten der Kolonialzeit – und die Skulptur einer der wichtigsten afrikanischen Königinnen, Nzinga Mbandi, die sich



im 17. Jahrhundert gegen die portugiesischen Kolonialherren auflehnte. Aufgrund temporärer Renovierungsarbeiten an ihrem angestammten Platz hat man sie hierher verfrachtet.

The series of photographs entitled Balumuka – Ambush (2010), portrays a place of passage, a kind of graveyard of memories located at the São Miguel Fortress in Luanda, where a number of historical objects have been left behind in a state of latency. History appears to be recreated in private dialogues between monuments to colonial heroes and one of the most important queens in African history, Nzinga Mbandi, who was temporarily moved to the fortress while renovation work proceeded on the city square containing her pedestal. (Kiluanji Kia Henda)



Karl Marx, Luanda, 2006

Triptychon, 3 Fotografien / Triptych, 3 photographs, je 86 x 130 cm, each
 Courtesy: Nomas Foundation, Raffaella and Stefano Sciarretta Collection, Rom / Rome

Der Bürgerkrieg in Angola, der mit Unterbrechungen von 1975 bis 2002 andauerte, wurde bis 1989 durch die Einmischung der beiden Supermächte zwischen den Fronten des Kalten Krieges aufgerieben. Das Fototriptychon *Karl Marx, Luanda* verweist auf die Jahre der Handelsbeziehungen und politischen Kollaboration des Landes mit der Sowjetunion. Es zeigt das rostige Wrack eines sowjetischen Fischereibootes, das die UdSSR Angola geschenkt hatte. Es trägt den Namen *Karl Marx, Luanda*.

The Angolan civil war raged off and on from 1975 to 2002. Until 1989, the conflict was exacerbated by the involvement of the two sides of the Cold War, which used Angola as a surrogate battleground. The photo triptych Karl Marx, Luanda deals with the country's years of trade relations and political collaboration with the Soviet Union. It shows the rusty wreck of a fishing boat that the USSR gave Angola as a gift. The boat is called the Karl Marx, Luanda.



Francis Hunger

geb. / born 1976 in Dessau, lebt / lives in Leipzig

Tolpa, 2012

Zwei-Kanal-Videoprojektion ohne Ton / Two-channel video projection, silent, 22', Ein-Kanal-Video ohne Ton / one-channel video, silent, 10', 3 Siebdrucke, gerahmt / 3 silkscreens, framed, je 40 x 30 cm, each
 Courtesy: Der Künstler / The artist

In seiner Installation *Tolpa* editiert und kommentiert Francis Hunger Filmszenen des sowjetischen Regisseurs Dziga Vertov. Zu Vertovs berühmtesten Filmen zählt *Der Mann mit der Filmkamera* (1929), der das Großstadtleben in der Sowjetunion und dessen Beschleunigung durch damals neue Technologien thematisiert. Für seine Installation verwendet Hunger Originalmaterial aus diesem und zwei weiteren Filmen des Regisseurs: *Enthusiasmus / Donbass-Symphonie* (1930) und *Drei Lieder über Lenin* (1934), einer Hymne auf den Begründer der Sowjetunion. Hunger montiert ausschließlich Massenszenen aneinander, die er zu folgenden Themen clustert: Stadt, Alltagsleben, Arbeiter, Demonstration, Armee, Trauer. Im Kommentar der laufenden Szenen, der sich – wie beim Stummfilm – nur in Form eingeblendeter Schriften manifestiert, diskutieren zwei Figuren über verschiedene konzeptuelle Ansätze, ein Bühnenstück über Vertov zu verfassen. Auch diese beiden unsichtbar bleibenden Figuren setzen bei den Massenszenen an, doch diese sind für sie nur der Ausgangspunkt für eine Beschäftigung mit dem Schicksal der russischen Avantgarde zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Vor dem Hintergrund der Diskurse dieser Zeit geht Hunger der Frage nach, warum und wie die Avantgarde, die einst enthusiastisch für die russische Revolution eintrat, von Stalin kaltgestellt wurde. (Fabian Saavedra-Lara)

In his installation Tolpa, Francis Hunger edits and comments on different scenes from films by Dziga Vertov, the historical Soviet film director and contemporary of Sergei Eisenstein. Man with a Movie Camera (1929) belongs to his most famous works. For his installation, Hunger also uses original material from two other, less known films entitled Enthusiasm (1930) and Three Songs About Lenin (1934). From these three films Hunger only edits scenes that depict masses of people, re-organized through categories: city, everyday life, workers, demonstration, army, grief. The commentary is only present, like in silent films, as inserted text. The texts describe a dialogue of two fictitious characters about different conceptual approaches to write a stage play about Vertov. The two invisible protagonists also talk about the mass scenes, yet these only form the starting point for a conversation about the fate of the Russian avant-garde in the early 20th century. In light of these discourses, Hunger addresses the question why and how the avant-garde, which once enthusiastically advocated the Russian revolution, was side-lined by Stalin. (Fabian Saavedra-Lara)

Francis Hunger, Tolpa, 2012, Ausstellungsansicht / Exhibition view Hartware MedienKunst-verein, Dortmund



Sven Johnne

geb. / born 1976 in Bergen auf Rügen, lebt / lives in Berlin

Carnival, 2008

Diptychon / Diptych, 160 x 250 cm
 Courtesy: Galerie Nagel Draxler, Köln / Cologne

Die beiden Fotografien des Diptychons *Carnival* stammen aus den Archiven des Ministeriums für Staatsicherheit der DDR. Sie zeigen Aufnahmen einer Geburtstagsfeier, bei dem sich die Beamten offensichtlich über die von ihnen bespitzelten Personenkreise lustig machen, indem sie sich als eben diese verkleiden. So tritt ein hoher Stasi-Beamter, der für die Überwachung der Kirche verantwortlich war, als katholischer Bischof auf und hält zur Unterhaltung der Gäste eine Zeremonie ab. Auch die niederen Beamten, die auf dem zweiten Foto zu sehen sind, haben sich aus Anlass des Festes in ihr jeweils zu überwachendes „Alter Ego“ verwandelt: in eine Prima Ballerina, einen Sportler, Professor, Arzt, Punk etc.

The two photographs in the diptych titled Carnival come from the archives of East Germany's ministry of state security, or Stasi. They are pictures of a birthday party where the agents appear to be mocking people upon whom they spied by dressing up as them. For instance, a high-level Stasi agent, who was responsible for surveillance of the church activities, is dressed as a Catholic bishop and is performing some rite for the amusement of the other guests. The lower-level agents seen in the other photo have also costumed them-



Griechenlandzyklus, 2012

11 Fotografien aus einer Serie von 37 /
 11 photographs from a series of 37, je
 110 x 72 cm, each

Courtesy: Der Künstler / The artist

selves as their surveillance subjects – a prima ballerina or an athlete, professor, doctor, punk and so on.

Sven Johnnes *Griechenlandzyklus* zeigt Nachtaufnahmen von 37 verschiedenen Orten in Griechenland. Zu sehen sind dabei hauptsächlich die opulenten Sternenhimmel, während die Spitzen der Horizontale an den unteren Bildrändern meist nur mehr in ihrem letzten Glimmern zu erahnen sind. Jedes Foto ist zudem mit einer Reiseanekdote des Künstlers versehen. Diese kurzen, lakonisch erzählten Geschichten bewegen sich zwischen Verstörung, Absurdität und Tragikomik. In ihrer Gesamtheit zeichnen sie ein ambivalentes und widerstreitendes Bild der Krisensituation des Landes, das weder eindeutige Täter und Opfer benennt, noch sich auf die eine oder andere Seite schlägt.

Sven Johnne's Griechenlandzyklus (Greece Cycle) consists of photographs taken at night at 37 different places in Greece. Most of the images are filled primarily by a night sky lush with stars, while the upper part of the horizon is mostly only suggested by a last glimmer at the bottom edge of the frame. Each photo is accompanied by a travel anecdote written by the artist. These short, succinctly couched stories vacillate between disturbing, absurd and tragi-comic. Overall, they draw an ambivalent and conflicting picture of the crisis in Greece; one that does not clearly specify who is a perpetrator and who is a victim, and also does not champion one side or the other.

Hassan Khan

geb. / born 1975 in London, lebt / lives in
 Kairo / Cairo

Studies for Structuralist Film n. 2, 2013

Full-HD-Video, stumm, Schwarzweiß /
 Full HD video, silent, b&w

Courtesy: Der Künstler / The artist

In Hassan Kahns *Studies for Structuralist Film n. 2* kreist die Kamera in unterschiedlichen Geschwindigkeiten und aus unterschiedlichen Entfernungen kontinuierlich um verschiedene Personen, die in der Mitte eines leeren weißen Raums auf einem Stuhl sitzen. Sie erwidern den Blick der Kamera und folgen ihm, während die Kamera sie umkreist. In bestimmten Momenten werden die Personen gebeten, sich an persönliche Erlebnisse aus ihrer Vergangenheit zu erinnern. Dabei schweifen sie gedanklich ab und verlieren den Sichtkontakt zur Kamera. Nach einem kurzen Augenblick wird ihnen die Kamera wieder bewusst, und sie nehmen erneut Blickkontakt auf. Die Aktion wird mit jeder Person mehrmals wiederholt. (Quelle: Broschüre *Unruhe der Form*)

Following a long-term interest in portraiture that spans several mediums comes this series of moving image portraits of the human subject. The portrait does not claim to reveal 'personality' as much as it builds a delicate relationship between the artist, the camera, the subject and ultimately the viewer. The camera is constantly rotating (at different speeds and distances) around subjects sitting on a chair in the middle of an empty white room who have volunteered to have their portrait done. They return the gaze of the camera directly, following it as it turns around them. At certain moments, they are asked to remember personal events from the past, and thus lose visual connection with the camera, to sink into their thoughts and look away. After a moment they begin noticing the camera and establishing contact again. The action is repeated several times with each subject. (Source: Booklet Unrest of Form)



Jakob Kolding

geb. / born 1971 in Albertslund, lebt / lives in Berlin

Untitled Balance Acts, 2013

Serie von 6 Collagen / Series of 6 collages, je 42 x 29,7 cm, each
Courtesy: Der Künstler / The artist

Untitled (Graz), 1999; Untitled, 2001; Untitled (Copenhagen), 2007; Untitled (Graz), 1999; Untitled, 2011 (bestehend aus 2 Plakaten / consisting in 2 posters)
Auswahl von 5 Plakaten / Selection of 5 posters
Courtesy: Der Künstler / The artist

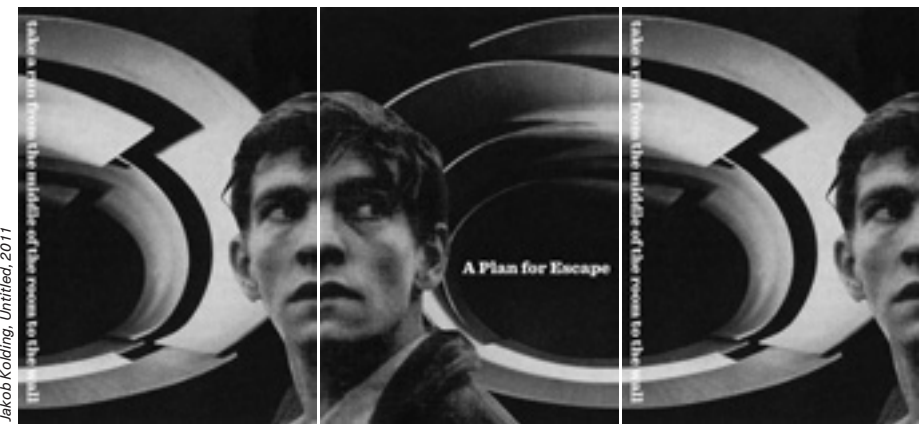
Die Serie von sechs Collagen wurde eigens für die Ausstellung produziert.

The series of six collages was produced specifically for this exhibition.

Jakob Kolding zeigt eine Auswahl seiner seit 1999 entstandenen Poster, die auf Schwarzweiß-Collagen basieren und sich zwischen den Ästhetiken von Dada und Agitprop bewegen. Montiert werden Ansichten und Details urbaner Räume mit menschlichen Figuren und Parolen. Dabei entsprechen die Innen- und Außenräume samt deren Dekors bzw. Ausstattungen ebenso den Klischees und Standards des modernen / modernistischen Stadtlebens, wie die darin eingefügten Figuren: zum Beispiel Skater, die gleichermaßen für eine widerständige Aneignung des städtischen Raumes wie für die Kommodifizierung des urbanen Lebensgefühls stehen. Dabei scheinen die Figuren den sie umgebenden Raum entgegen seiner eigentlichen Funktion auszuloten, ihn in gewisser Weise umzuwidmen. Es handelt sich um eine offene Befragung urbaner Strukturen und Ecken, aber auch mentaler und psychischer Räume.

Jakob Kolding shows a selection of the posters he has created since 1999. They are based on black-and-white collages and fall somewhere between Dada and agitprop. They are assemblies of aspects and details of urban spaces, human figures, and slogans. Both the interior and exterior spaces, along with their decor or furnishings, and the figures that have been placed in the spaces, correspond to the clichés and standards of modern/modernist city life. For instance, skateboarders, who stand for both the appropriation of city spaces, and the commoditization of urban attitude to life. At the same time, the figures seem to be sounding out the space around them in opposition to its actual function, almost as if they were re-purposing it. These posters are an open inquiry into urban structures and wastelands, as well as into mental and psychic spaces.

Jakob Kolding, Untitled, 2011



Pil and Galia Kollektiv

London

Co-Operative Explanatory Capabilities in Organizational Design and Personnel Management, 2010

DVD, 23'
Courtesy: Die KünstlerInnen / The artists

Auf der Basis eines Online-Bildarchivs, das den Aufbau und die Geschichte eines frühen Computerunternehmens dokumentiert, konstruiert die Videoarbeit eine fiktive Erzählung über die Steigerung der Produktivität von ArbeiterInnen. Untersucht werden dabei die Räume, Strukturen und Biopolitiken des Effizienzmanagements sowie die Funktion bürokratischer Systeme in einem postindustriellen Arbeitsumfeld. (Pil and Galia Kollektiv)

Based on an online image archive documenting the construction and history of an early computing company, the fictional story of Co-Operative Explanatory Capabilities in Organizational Design and Personnel Management follows the development of an experimental approach to worker productivity into a religious cult. The project investigates the place of creativity in efficiency management and the operation of bureaucratic systems in a post-industrial work environment.



Dóra Maurer

geb. / born 1937, lebt / lives in Budapest

Creativity. Visuality, 1976

16 mm auf / on DVD, 25'
Courtesy: Die Künstlerin / The artist

Ein Film über die Einübung kreativer Praktiken in den Workshops der ungarischen KonzeptkünstlerInnen Dóra Maurer und Milkos Erdelyi, die von 1975 und 1976 stattfanden. In diesen Workshops wurde mit avantgardistischen künstlerischen Arbeitsweisen experimentiert, die kollektive Prozesse ebenso wie die Einbeziehung des Körpers

oder das Spiel mit der Kamera betrafen. „Wir haben versucht uns von dem Zwang, etwas tun zu müssen, zu befreien, indem wir uns unmögliche Ziele setzten“ wird Erdely zu Beginn des Filmes zitiert. Seine und Maurers Workshops wendeten sich auch gegen den starren, hierarchischen und zentralisierten (Kunst)Ausbildungsapparat, den das sozialistische Regime verordnet hatte. Sie wurden schließlich von den Behörden untersagt.

This is a film about the creative practices in workshops runned in 1975 and 1976 by the Hungarian conceptual artists Dóra Maurer and Milkos Erdely. The workshops were about experimenting with avant-garde artistic methods that applied to the collective process, as well as to involving the body, or playing with the camera. At the beginning of the film, Erdely is quoted as saying, "We tried to get rid of the constraint of doing something by setting impossible aims." His and Maurer's workshops were also an attempt to counteract the rigid, hierarchical, and centralized (art) education apparatus prescribed by the socialist regime. And, in the end, they were prohibited by the authorities.



Klaus Mettig / Katharina Sieverding

K.M.: geb. / born 1952 in Brandenburg, lebt / lives in Düsseldorf; K.S.: geb. / born 1944 in Prag, lebt / lives in Düsseldorf

China-America, 1976

4-Kanal Diaprojektion / 4-channel slide projection, 80 Konstellationen / constellations.
Soundtrack: Verhör Bertolt Brechts vor dem HUAC (Committee on Un-American Activities / Komitee für unamerikanische Umtriebe) am 30. Oktober 1947 / Testimony of Bertolt Brecht before the HUAC (Committee on Un-American Activities) October 30, 1947
Courtesy: Die KünstlerInnen / The artists

In 80 verschiedenen Konstellationen stellt die 1976 entstandene 4-Kanal Diaprojektion *China-America* die visuellen Repräsentationen Chinas und der USA einander gegenüber: zweier zu diesem Zeitpunkt in ihrem Antagonismus einander geradezu verpflichteten Staatsmächte. Die Bilder aus China entstammen der 1950 gegründeten und in zahlreiche Sprachen übersetzten Propaganda-Zeitschrift *China im Bild*, mit der sich China im Ausland empfehlen wollte. Unter den USA-Bildern befinden sich sowohl Abbildungen aus den Massenmedien als auch Aufnahmen von Klaus Mettig selbst. Sind es auf der chinesischen Seite eher die Massen und das ländliche Leben, die im Mittelpunkt stehen, dominieren in den US-amerikanischen Bildwelten Individuum und Großstadtleben – ihr Glanz und Glamour, aber auch ihre Abgründe und Ausschlüsse. Anstelle eines klischeehaften Abgleichs der Systeme geht es hier allerdings vielmehr um eine offene Untersuchung von Bildern: ihrer formalen Sprache sowie ihrer Beziehung zu Wirklichkeit, Inszenierung und Bedeutung. Die starren Grenzen zwischen Ost und West, die von der strengen Bildaufteilung noch aufgenommen werden, verschieben

sich zunehmend – und zwar im gleichen Maße wie die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Inszenierung. Diese Stabilisierung und Destabilisierung ideologischer Eindeutigkeit findet ihre Entsprechung auf der Tonebene der Installation. Sie besteht aus dem originalen Audiomitschnitt des Verhörs von Bertolt Brecht vor dem „Komitee für unamerikanische Umtriebe“. Es geht um Brechts politische Gesinnung. Dabei wird immer wieder um die Übersetzung und Auslegung seiner Werke gerungen.

China America is a four-channel slide show created in 1976. In 80 different constellations, it contrasts visual representations of China and the US, two powers that, at the time, were fully committed to their mutual antagonism. The Chinese images come from the propaganda magazine China Pictorial, founded in 1950 and translated into numerous languages, which China used to try and profile itself abroad. The pictures from the US include both images from the mass media and pictures taken by Klaus Mettig himself. The Chinese pictures are predominantly of the masses and of rural life, while on the American side, it is largely about the individual and urban life – its glitz and glamor, but also its abysses and marginalization. However, the exhibit is less a clichéd comparison of the two systems than it is an open examination of images – their formal language as well as their relationship to reality, staging, and meaning. The rigid borders between East and West that the strict arrangement of the images still acts on, shift increasingly – just as much as the borders between reality and staging do.

That stabilization and destabilization of ideological clarity has a counterpart in the sound element of the installation. It consists of the original recording of Bertolt Brecht's appearance before the US congress' House Un-American Activities Committee. Brecht is questioned about his political affiliations and the inquirers wrestle with the translations and interpretations of Brecht's work.



Marina Naprushkina

geb. / born 1981 in Minsk, lebt / lives in Berlin

The Office for Anti-Propaganda, seit / from 2007 on

Installation mit Diagramm, Collage, Malereien / Installation with diagram, collages, paintings
Koproduziert durch / Coproduced by: Württembergischer Kunstverein Stuttgart
Courtesy: Die Künstlerin / The artists

The Office for Anti-Propaganda wurde 2007 von Marina Naprushkina gegründet. Das „Büro“ umfasst ein Videoarchiv sowie Text- und Bildmaterial über politische Propaganda. Im Schwerpunkt befasst es sich mit Belarus und untersucht den Einfluss staatlicher Autorität auf die Gesellschaft. Das „Büro“ organisiert politische Aktionen und produziert Zeitungen, die in Belarus und weltweit distribuiert werden. In der Ausstellung stellt Naprushkina das *Office for Anti-Propaganda* sowie ihr neuestes partizipatives Projekt vor, das sie mit Unterstützung des Württembergischen Kunstvereins im September 2013 begann. Im Mittelpunkt dieses Projektes steht ein AsylbewerberInnenheim in Berlin Moabit, das neu bezogen wurde und in dem ein Raum geschaffen werden soll, der MigrantInnen, AsylbewerberInnen und die umliegend wohnende Bevölkerung zusammenführt, um voneinander unter Anleitung zu lernen. Dies soll ohne Hierarchien, ohne staatliche Stellen, ohne SozialarbeiterInnen und unter Umgehung des kapitalistischen Prinzips „Ware gegen Geld“ vonstattengehen.

The Office for Anti-Propaganda was founded by Marina Naprushkina in 2007. The “office” consists of a video archive, as well as documents and pictures, about political propaganda. Its focus is on Belarus, providing tools to investigate the influence of state authority on society. The “office” organizes political campaigns and produces newspapers that are distributed in Belarus and elsewhere in the world. For the exhibition, Naprushkina introduces The Office for Anti-Propaganda, as well as her new participatory project, which she began in September 2013 with the support of the Württembergische Kunstverein. The focus of the project is housing for asylum seekers in Berlin’s Moabit district. The newly-opened home aims to create a space where immigrants, asylum seekers, and the residents of the surrounding area can come together and learn from each other with the help of facilitators. The idea is for this to take place without hierarchies, without state authorities, without social workers, and to bypass the capitalist principle of “goods for money.”



Boris Ondrejčka

geb. / born 1969 in Zlate Moravce, Slowakai / Slovakia, lebt / lives in Bratislava

ENTOPTIC & TACIT

Diainstallation / Slide installation, Bilder und Texte aus Boris Ondrejčkas Archiv von 1987 bis 2013 / images and texts from Boris Ondrejčka's archive of the years 1987 till 2013
Courtesy: Der Künstler / The artist

ENTOPTIC dient mir als Bildarchiv für Vorträge, die ich ähnlich wie ein VJ oder DJ auch im Format der klassischen Dichterlesung vortrage und die oft von Musik und Bildprojektionen begleitet werden. Das Bildarchiv hat allgemeinen Charakter. Dasselbe Archiv dient diversen Vortragsarten (Poesie, Vortragsperformance ...). Jeder Vortrag, jeder Ort bringt neue Bilder, neue Kategorien, neue Themen. Das Bildarchiv wächst. Jedes Bild wird je nach Vortragsdauer für eine bestimmte Zeit projiziert. Eine polysemantische Oszillation von Frequenzen, hergestellt durch Kategorien wie Kindheit, Kuss, kaputtes Klavier, Krähe, Pamphlet, Widerstand, Wahrnehmen / Aufnehmen, unbewusst, entoptisch, psychoaktiv, Halluzination, Rave, Wandern, Horror, Gewalt, Zerstörung, Grundlegendes, Melancholie usw. Die Bilder stammen von Google Image Search. TACIT sind die gelesenen Texte, der gesprochene Teil der Arbeit also. (Boris Ondrejčka)

ENTOPTIC is an image archive created as a general background for readings (similar to VJing at DJ performances), in the tradition of poetry readings (which are many times accompanied by music or image). Each reading, each venue (Karlsruhe, Alexandria, Taipei, Bratislava, Prague...) brings new images and new categories related to a particular subject, thus the image archive permanently grows. Each slide has a particular timing according to the total measure of reading needed. There is a polysemantic oscillation of frequencies made by categories like childhood, kiss, broken piano, blackbird, pamphlet of alternative, resistance, perception / reception, tacit, entoptic, psychoactive, hallucination, rave, peregrination, horror, violence, destruction, basics, melancholy etc., all pictures come from Google images search ... TACIT are those texts read, the spoken word part. (Boris Ondrejčka)



Ausstellungsansicht / Exhibition view Unruhe der Form (Unrest of Form), Secession Wien, 2013

Pedro G. Romero

geb. / born 1964 in Aracena, Huelva, lebt / lives in Sevilla / Seville

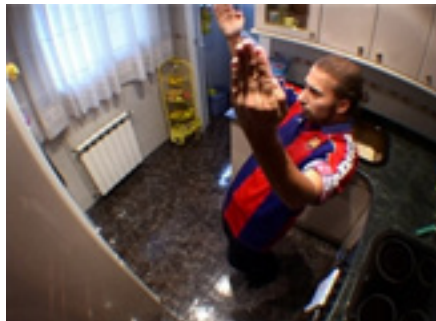
La Casa (Das Haus / The House), 2005

Video, 21', Tänzer / dancer: Israel Galván
Courtesy: Der Künstler / The artist

Der Flamenco-Tänzer Israel Galván lotet mit seinem Körper und Tanz die räumlichen Gegebenheiten eines Apartments in Badía del Vallès aus, einer in der Nähe von Barcelona gelegenen Ortschaft, die fast ausschließlich aus sozialem Wohnungsbau besteht. Nicht ohne Humor erkundet Galván dabei die Parameter der standardisierten Wohnkultur:

„Bei *La Casa* entschieden wir uns dafür, einen besonderen Fall aus der Dynamik der Konkurrenz in Badia del Vallès zu bearbeiten. Das einzige frei gewordene Apartment in einer Stadt, in der hundert Prozent aller Apartments Sozialbauten sind... Wie markiert man den einzigen bewohnbaren Ort in Badia, der sich auf dem freien Markt befindet? Veränderte diese Besonderheit seine Physiognomie? Haben sich aufgrund dieser liberalen Situation seine Lebensumstände verändert? Hat etwas von der Ausstattung diesen ökonomischen Mehrwert am Markt wahrgenommen? Hat der neue Marktwert der Miete die Ausführung der Fenster und Türen verbessert? Es ist uns nichts anderes eingefallen, als dies durch einen Tanz aufzuzeigen und zu markieren. Ein Tanz, der diesen Raum ermessen soll. Ein Dispositiv von Gesten, das nicht ohne eine gewisse Ironie diese neuen Unwägbarkeiten aufnehmen könnte. Niemals waren die Spuren so sehr die Merkmale.“ (aus dem Skript)

In the video La Casa (2005), viewers discover the Flamenco-dancer Israel Galván measuring up an apartment in Badia del Vallès, a town close to Barcelona consisting mainly of council housing. By dancing from one room to the next, Galván casts a new light on our more or less standardized living environments and he does so with humor. "The house. The competition. Premature architectures. Harrowing fights of constructing the modern city. The model of football. Team-work and individualities. With Israel Galván, with a ball, without a ball. Delimiting space, the delimited space. One should find the phone number of this house, do you remember, the only one that was cleared in all of Badia, Calle Cantábrico 33, 5th floor, apartment A, that was the address... The only absolutely private property among the lovely houses of Badia. A liberated apartment. Capitalism as a liberating brand. Art functioning as a vanguard of capital. Alienation and liberation. Signs of the times. Choreographies as topographies. Delimiting the ground with dances..." (excerpt from the script)



Los Trabajadores (Die Arbeiter / The Workers), 2011

Video, 5', Tänzer / dancer: Israel Galván
Courtesy: Der Künstler / The artist

Eine Ökonomie der Kunst: Der Tänzer Israel Galván zeigt alle Formen von Arbeit, die sein Körper verrichten kann, und die daraus sich ergebenden Funktionsmöglichkeiten: vom Philosophieren bis zum Bau von Särgen.

An economy of art: dancer Israel Galván shows all possibilities of work his body can perform and the functional possibilities resulting from this – from philosophizing to coffin-making.



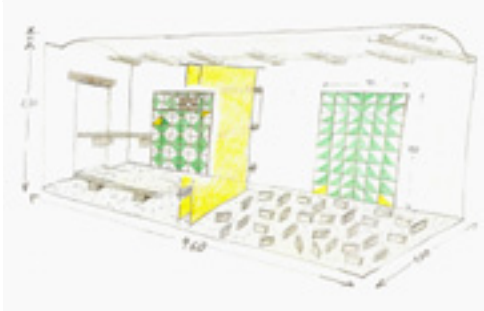
Entrada: Barraçao, 2013

Nachbau der checa des Klosters Santa Ursula, Valencia / Reconstruction of the checa of the convent Santa Ursula in Valencia;
Holzkonstruktion, Mischtechnik / wood construction, mixed media;
Produziert durch den / Produced by Württembergischen Kunstverein im Rahmen der Ausstellung / in the framework of the exhibition *Der Ungeduld der Freiheit Gestalt zu geben*
Baupläne / Construction plans: Antonio Marín, Realisation / realization: Serge de Waha, Steffen Osvath, Michael P. Hoffmann, Jan Löchte
Courtesy: Der Künstler / The artist

Während des Spanischen Bürgerkriegs errichteten die Anarchisten in diversen Kirchen spezielle Gefängnis- und Folterzellen, sogenannte checas, deren Interieurs in ihrer Farb- und Formgestaltung von Künstlern wie Kandinsky, Klee oder Itten inspiriert waren. Absicht war es, die Wahrnehmung der Inhaftierten zu beeinträchtigen: Moderne Kunst als psychotechnische Folter. Der spanische Künstler Antoni Tàpies, der eine der checas lange nach dem Ende des Spanischen Bürgerkriegs besuchte, schrieb dazu: „Es scheint, dass die Suggestivkraft der abstrakten und geometrischen Malerei sowie der Op-Art in jenen Jahren sehr viel stärker und gravierender war, als Jahre später, wo ihre Formen zum Dekor für die banalsten Dinge verfielen.“ Pedro G. Romero hat im Kontext seines Langzeitprojektes *Archivo F.X.* bereits zwei verschiedene checas rekonstruiert. Im Rahmen der Ausstellung *Der Ungeduld der Freiheit Gestalt zu geben* entstand nun eine Dritte, die sich ursprünglich in Valencia befand. Romero interessieren an dem Phänomen der checas nicht so sehr der Schrecken, den sie mit den Mitteln der modernen Kunst möglicherweise erzeugten, sondern die Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen propagandistischen Bewertungen seitens der Linken und der Rechten: „Durch ihre Überbeanspruchung als vollkommener Schrecken' seitens der revisionistischen Propaganda“, schreibt er, „werden sie zu einer anekdotischen Fiktion. Um sie als das Symptom, das sie sind, wiederherzustellen, muss man sie auf der Ebene des Diskurses, der rhetorischen Produktion verhandeln, wo sie kein Gegenstand der Propaganda mehr sind.“

During the Spanish Civil War, the anarchists established in various convents the so-called checas, that is, prisons that were designed with geometric patterns reminiscent of works by Kandinsky, Klee, Itten, etc. The aim was to make the prisoners dizzy: modern art as psycho-technical torture. Spanish artist Antoni Tàpies, who visited one of the checas in Barcelona many years after the Spanish Civil War, stated: "In some of the cells it surprised me to see on the walls a series of paintings similar to the geometric Kandinskys and Mondrians... It seems that at that time the power of suggestion of abstract and geometric painting and op effects was much more notable and serious than in later years, when it was lowered to the decoration of the most banal things." In the context of his long-term project Archivo F.X., Pedro G. Romero has reproduced two checas. A third one has been realized in the framework of the exhibition Giving Form

to the Impatience of Liberty. Romero's interest in the phenomena of the checas is less focused on the horror they might have caused by means of modern art, but rather on the different propagandist interpretations formulated by the left and the right. When the checas "were overexploited by the revisionist propaganda as absolute 'horror,' they became something false, an anecdotal fiction. To restore them as the symptom they are, they must be taken to the level of discourse, to rhetorical production, and there, of course, they are no longer an object of propaganda."



Bauplan von / Construction plan by Antonio Marin

Allan Sekula

geb. / born 1969 in Zlate Moravce, Slovakai / Slovakia, lebt / lives in Bratislava

Aerospace Folktales, 1973

Foto-Audio-Installation / Photo-audio-installation, 51 Schwarz-Weiß Fotografien / black-and-white photographs (verschiedene Maße / various dimensions), 3 rote Regisseur-Stühle / red canvas director's chairs, 6 Fächerpalmen potted fan palms, 3 Klangaufnahmen / sound recordings, Gesamtdauer / total duration: 17', 21', 23', Edition 1/2
 Courtesy: Sammlung Generali Foundation, Wien / Vienna

In *Aerospace Folktales* untersucht Allan Sekula seine eigene Klassenherkunft. Die audio-visuelle Installation umfasst zwei Interviews, zum einen mit dem Vater des Künstlers, ein ehemaliger Mitarbeiter der Firma Lockheed, der entlassen worden war, und zum anderen mit seiner Mutter. Es geht um die Frustrationen und Stigmatisierungen, die mit Arbeitslosigkeit einhergehen, aber auch um Themen wie den Vietnam Krieg. In der Fotoserie zeigt er das Paar und deren Familienleben in einem Arbeiterviertel in San José. Stimme, Bild und Text sind hier wie in der Art einer filmischen Demontage (eines nicht existenten Films) arrangiert.

In Aerospace Folktales, Allan Sekula investigates his own class legacy. It is an audio-visual installation comprising two interviews – one with the artist's father, a former Lockheed employee who was made redundant, and the other with his mother. The topic is the frustration and stigma attached to unemployment, but the talks also touch on issues such as the Vietnam war. In a series of photographs, we see the couple and their family life in a working-class district of San José. Voice, image, and text are arranged here in a sort of cinematic dismantling (of a non-existent film).



Klaus Staeck

geb. / born 1938 in Pulsnitz, lebt / lives in Berlin

Die Demokratie muß gelegentlich in Blut gebadet werden (Democracy must occasionally be bathed in blood), 1973

Plakat mit einem Zitat von / Poster with a quotation by Augusto Pinochet
 Courtesy: Der Künstler / The artist

Vor vierzig Jahren, am 11. September 1973, wurde mit der Bombardierung des Präsidentenpalastes La Moneda in Chile und dem darauffolgenden Einfluss der sogenannten Chicago Boys auf die wirtschaftlichen Entwicklungen des Landes in gewisser Weise der Neoliberalismus eingeläutet. „Was Pinochet mit staatlicher Gewalt erzwang, erreichte Thatcher durch die Organisation eines demokratischen Konsenses ... In den schwierigen Zeiten der ökonomischen Stagnation ... gewannen ... Denkrichtungen an Resonanz, in denen es um Individualismus, Freiheit und Freizügigkeit im Gegensatz zur Macht der Gewerkschaften ... ging.“ (David Harvey, *Räume der Neoliberalisierung*, Hamburg 2007, S. 15)

Forty years ago, on September 11, 1973, a coup d'état in Chile brought Augusto Pinochet to power. Combined with the influence that followed of the 'Chicago Boys' on economic developments in the country, it heralded to a certain extent the birth of neo-liberalism. "What Pinochet did through coercive state violence was done by Thatcher through the organization of democratic consent ... Strong currents of thought ... about individualism, freedom, liberty as opposed to trade union power ... had become widespread in Britain during the bleak years of economic stagnation." (David Harvey, Spaces of Neoliberalization, Franz Steiner Verlag, 2005, p. 12.)

Wolfgang Stehle

geb. / born 1965 in München / Munich, lebt in München / Munich

Maccaron, 1998

Video und Objekt / and object
 Courtesy: Städtische Galerie Villingen-Schwenningen

Im Zentrum dieser Videoarbeit von Wolfgang Stehle, die formal zwischen Demovideo und Werbeclip angesiedelt ist, stehen ein Problem – der Verzehr von Nudeln in Tomatensoße im Kreise der Familie – und dessen Lösung: ein passgenaues und zugleich ein wenig unhandliches Objekt, das die kleckerfreie Nahrungsaufnahme garantieren soll. Das Manövrieren der Nahrung vom Topf in den Teller und vom Teller in den Mund ist durch klar definierte Verkehrswege geregelt. In der Tat erinnert das Objekt, das als Schaustück ebenfalls ausgestellt ist, eher an modernistische Stadtmodelle denn an Tischdekoration.

At the center of this video piece by Wolfgang Stehle, which is located somewhere in the space between a product demonstration and an advertisement, is a problem – namely, eating pasta with tomato sauce among family, and its solution – a custom-fitted, yet somewhat unwieldy object intended to ensure the consumption of solid food without making a mess. The transfer of the noodles from the pot to the plate to the mouth is governed by clearly defined traffic routes. In reality, the object, which is also on exhibit here, is more reminiscent of a modernist model city than something that decorates a table.



Marion Von Osten

geb. / born 1963, lebt / lives in Berlin

The Glory of the Garden, 2009

Video, 14'

Courtesy: Die Künstlerin / The artist

In *The Glory of the Garden* beobachten wir das Gespräch einer Gruppe von Personen, von denen wir lediglich die Arme und Hände sehen – und wie diese eine Reihe von Holzklötzchen analog zu ihrem Gespräch zu immer neuen Konstellationen arrangieren. Wie sich im Verlauf des Gespräches herausstellt, handelt es sich um die MitarbeiterInnen einer britischen Kunstinstitution, die die strukturellen und räumlichen Veränderungen ihrer Institution seit den 1970er-Jahren analysieren. Diese Neustrukturierungen sind insbesondere aus dem Druck der Thatcher-Regierung und deren neoliberalen, auf Wettbewerbsfähigkeit und Profitorientierung fokussierten Kulturpolitik hervorgegangen, dem sich die Institution scheinbar ohne großen Widerstand fügte.

In The Glory of the Garden we observe a conversation among a group of people, of whom we see only the arms and hands – and how they continually rearrange a series of wooden blocks into new constellations, analogous to their conversation. As we find out, this is a group of employees of a British art institution who are analyzing the structural and spatial changes to their institution since the 1970s. The re-structuring stemmed in particular from the pressures of the Thatcher government, with its neo-liberal cultural policies that focused on competitiveness and profit orientation, which the institution apparently conformed to without much resistance.



Jeronimo Voss

geb. / born 1981 in Hamm, lebt / lives in Frankfurt

Aufstand der Fischer (Revolt of the Fishermen), 2011

Installation

Courtesy: Galerie Cinzia Friedländer, Berlin

Die Installation inszeniert Erwin Piscators Versuch, in den Jahren 1931 bis 1934 Anna Seghers Novelle *Aufstand der Fischer von St. Barbara* in einen antifaschistischen Film zu übersetzen. Aufstand der Fischer macht Erwin Piscator dabei selbst zu einem der Protagonisten der Inszenierung. „Jeronimo Voss verbindet diese phantasmagorische Nutzung von Projektoren mit Erwin Piscators Methode des epischen Dramas – eine experimentelle Theaterpraxis, die in besonderer Weise den gesellschaftspolitischen Gehalt des Schauspiels betonte. Piscator erweiterte mit seinen Theaterinszenierungen die Bühne durch Filmmontagen und -projektionen, nicht nur zur Hervorhebung des narrativen Aspekts, sondern auch um die Bühne selbst in eine eigenständige erzählerische Konstruktion zu verwandeln. (Hili Perlson).“ Diese Rekonstruktion gibt Seghers und Piscators *Aufstand der Fischer* nicht an die Geschichte zurück, sondern setzt dessen Scheitern als Ausgangspunkt für die Gegenwart. (Quelle: Broschüre *Unruhe der Form*)

*The installation is a restaging of Erwin Piscator's 1931 to 1934 experiment in filming an anti-fascist adaptation of Anna Seghers' novel-la Aufstand der Fischer von St. Barbara (Revolt of the Fishermen of Santa Barbara). In Voss' mise-en-scène for Revolt of the Fishermen, Piscator himself becomes one of the protagonists. Piscator's theatre enhanced the stage with film montage and projections, aiming both to bolster the narrative and to turn the stage itself into an independent narrative construction. "Jeronimo Voss combines this phantasmagorical use of projectors with Erwin Piscator's epic drama method – an experimental theatre practice that places particular emphasis on the performance's socio-political content (Hili Perlson)." In revisiting Seghers' and Piscator's Revolt of the Fishermen, this reconstruction takes the failure of both revolts as a starting point for a contemporary observation, rather than for a uniquely historical appraisal. (Source: Booklet *Unrest of Form*)*



Ausstellungsansicht / Exhibition view *Unruhe der Form (Unrest of Form)*, Secession, Wien / Vienna, 2013, Foto / Photo: Hans D. Christ, Detail

Eine Ausstellung des / An exhibition by
Württembergischen Kunstvereins Stuttgart

KuratorInnen / Curators
Hans D. Christ, Iris Dressler

Partner / Partners
Die Ausstellung *Der Ungeduld der Freiheit Gestalt zu geben* ist Teil des Projekts *Politik der Form. Die Wiederentdeckung der Kunst als politische Imagination* von Wiener Festwochen, Württembergischer Kunstverein Stuttgart und Bergen Assembly, gefördert durch die Europäische Kommission. / The exhibition *Giving Form to the Impatience of Liberty* is part of the project *Politics of Form: The Re-Discovery of Art as Political Imagination*, carried out by Wiener Festwochen, Württembergischer Kunstverein Stuttgart, and Bergen Assembly, with the support of the culture program of the European Union.

Leihgeber / Lender
Die KünstlerInnen / The artists
AGI Verona Collection
Galerie Cinzia Friedländer, Berlin
Galleria Fonti, Neapel / Naples
Sammlung Generali Foundation, Wien / Vienna
Galerie Nagel Draxler, Köln / Cologne
Nomas Foundation, Raffaella and Stefano Sciarretta Collection, Rom / Rome
Städtische Galerie Villingen-Schwenningen
Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt/Main

Gefördert durch / Supported by
Europäische Kommission / European Commission, Brüssel / Brussels
Kulturamt der Stadt Stuttgart
Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst des Landes Baden-Württemberg
Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart
ProLab, Stuttgart
Akademie Schloss Solitude

Impressum / Imprint
Dieser Reader erscheint im Rahmen der Ausstellung *Der Ungeduld der Freiheit Gestalt zu geben*, 5. Oktober 2013–12. Januar 2014, Württembergischer Kunstverein Stuttgart / This reader is published in conjunction with the exhibition *Giving Form to the Impatience of Liberty*, October 5, 2013 – January 12, 2014, Württembergischer Kunstverein Stuttgart

Hrsg. / Ed.
Württembergischer Kunstverein Stuttgart

© 2013 Württembergischer Kunstverein Stuttgart, AutorInnen / authors

© 2013 für die abgebildeten Werke / for the reproduced works: Die KünstlerInnen / the artists

Cover
Vorne / Front: Pedro G. Romero, *Los Trabajadores*, 2011
Hinten / Back: Kiri Dalena, *Erased Slogans*, 2008

Fotos Aufbau / Photos construction site
Hans D. Christ



