

KUNSTVEREIN
IN
HAMBURG

FLUIDITY

30.1.—10.4.2016



Darren Bader
goat as microprocessor that vomits blood to grow basil
dimensions variable

50 Years Later: The dematerialization of the art object from 1966 to 2016 is a cross-reference show on the permanent state of transformation which surrounds us, focused on the so-called conceptual art that questions the world we live in. A world in which the old forms—of work, of behavior, of art—no longer fit and new forms have yet to be outlined.

SARAH ABU ABDALLAH
HEBA AMIN
ELEANOR ANTIN
DARREN BADER
TYLER COBURN
SIMON DENNY
JASON DODGE
MARIA EICHHORN
DORA GARCÍA
LIAM GILLICK

MELANIE GILLIGAN
GOLDIN+SENNEBY
PIERRE HUYGHE
ROBERTO JACOBY
HANNE LIPPARD
LEE LOZANO
MATHIAS POLEDNA
MLADEN STILINOVIĆ
UBERMORGEN

EINFÜHRUNG

Die konzeptuelle Kunst der sechziger Jahre zielte auf eine Ablösung des Kunstwerks als materielles Werk zugunsten von Idee und Konzept, um die Öffnung eines in sich geschlossenen Kunstfeldes zu ermöglichen. Kunstformen der neunziger Jahre wollten die Strukturen des Kunstbetriebs durch Partizipation aufbrechen und dynamisieren. Beide Strömungen forcierten eine den Betrachter aktivierende „Dematerialisierung“ der Kunst, ein Begriff, der 1968 von der Kuratorin und Kritikerin Lucy Lippard proklamiert wurde. In unserer hochtechnisierten und digital vernetzten Welt, die als dematerialisiert oder fluide bezeichnet werden kann, hat sich die Öffnung der Kunst jedoch als trügerisch herausgestellt. Beide Epochen werden in FLUIDITY durch die konzeptuellen Werke einer jungen, digitalen und damit auch schlussendlich dematerialisierten Generation erweitert, die neue Strategien entwickelt hat, sich heutigen Fragen zu stellen. Ob dies noch als Konzeptkunst oder Dematerialisierung bezeichnet werden kann, muss durchaus befragt werden.

Die Gruppenausstellung FLUIDITY zieht die Spuren der konzeptuellen Kunst und der „Dematerialisierung“ von den sechziger Jahren bis heute nach und verweist dabei auf gesellschaftliche Tendenzen wie die Entwicklung der neoliberalen Ökonomie, die Verflüssigung von Werten und Währungen sowie die Immaterialisierung von Arbeitsprozessen und zeigt, wie sich diese in der politischen Kunst widerspiegeln. Die Ausstellung wendet sich mit diesem Vorgehen nicht nur gegen eine einseitige Materialitätsdebatte in der jüngsten Kunst, sondern ermöglicht es, heutige Repräsentations- und Kunstfeldbedingungen vor dem historischen Kontext kritisch zu reflektieren und zu diskutieren.

Kuratiert von Bettina Steinbrügge (Kunstverein in Hamburg), Nina Möntmann (Royal Institute of Art, Stockholm) und Vanessa Joan Müller (Kunsthalle Wien).

INTRODUCTION

Conceptual art in the 1960s looked to dissolve the artwork as a material object, in favor of an art formed of ideas and concepts. This, it was felt, would enable a radical opening up of the closed field of art. For the art forms of the 1990s, it was participation that would open up the structures of art and render them dynamic. Both movements promoted a “dematerialization” of art, intended to actively stimulate the spectator. This idea of “dematerialization” had been coined in 1968 by the curator and critic Lucy Lippard. But in our highly mediated, digitally networked world – a world itself arguably more fluid and dematerialized – this sort of opening up of art has proved illusory. The exhibition FLUIDITY juxtaposes works from both periods with conceptual work produced by a new young generation. This generation is digital and thus ultimately dematerialized, and it has developed new strategies to pose questions of relevance to today’s society. However, it remains to be seen if we should consider this work conceptual or dematerialized in the same way as its predecessors.

The group exhibition FLUIDITY traces the path of conceptual art and “dematerialization” from the 1960s until the present day. In doing so, it reveals broader social tendencies and the ways in which they have been reflected in political art. These trends include the development of the neo-liberal economy and the art market, the increasing “liquification” of both values and currencies, and the dematerialization of processes of work. By adopting this approach, the exhibition takes aim at the one-sidedness of recent debates on materiality and art. It also enables discussion and critical reflection on contemporary conditions of representation and the delineation of art as a field.

Curated by Bettina Steinbrügge (Kunstverein in Hamburg), Nina Möntmann (Royal Institute of Art, Stockholm) and Vanessa Joan Müller (Kunsthalle Vienna).

THE DEMATERIALIZATION OF ART

LUCY R. LIPPARD & JOHN CHANDLER

During the 1960's, the anti-intellectual, emotional/intuitive processes of art-making characteristic of the last two decades have begun to give way to an ultra-conceptual art that emphasizes the thinking process almost exclusively. As more and more work is designed in the studio but executed elsewhere by professional craftsmen, as the object becomes merely the end product, a number of artists are losing interest in the physical evolution of the work of art. The studio is again becoming a study. Such a trend appears to be provoking a profound dematerialization of art, especially of art as object, and if it continues to prevail, it may result in the object's becoming wholly obsolete. (...) A highly conceptual art, like an extremely rejective art or an apparently random art, upsets detractors because there is "not enough to look at," or rather not enough of what they are accustomed to looking *for*. Monotonal or extremely simple-looking painting and totally "dumb" objects exist in time as well as in space because of two aspects of the viewing experience. First, they demand more participation by the viewer, despite their apparent hostility (which is not hostility so much as aloofness and self-containment). More time must be spent in experience of a detail-less work, for the viewer is used to focusing on details and absorbing an impression of the piece with the help of these details. Secondly, the time spent looking at an "empty" work, or on one with a minimum of action, seems infinitely longer than action-and-detail-filled time. This time element is, of course, psychological, but it allows the artist an alternative to or extension of the serial method. Painter-sculptor Michael Snow's film

Wavelength, for instance, is tortuously extended within its 45-minute span. By the time the camera, zeroing in very slowly from the back of a large loft, reaches a series of windows and finally a photograph of water surface, or waves, between two of them, and by the time that photograph gradually fills the screen, the viewer is aware of an almost unbearable anticipation that seems the result of an equally unbearable length of time stretched out at a less than normal rate of looking; the intensity is reinforced by the sound, which during most of the film is monotonal, moving up in pitch and up in volume until at the end it is a shrill hum, both exciting and painful.

Joseph Schillinger, a minor Amercian Cubist who wrote, over a twenty-five year period often extraordinary book called *The Mathematical Basis of the Arts*, divided the historical evolution of art into five "zones," which replace each other with increasing acceleration:

1. preaesthetic, a biological stage of mimicry;
2. traditional-aesthetic, a magic, ritual-religious art;
3. emotional-aesthetic, artistic expressions of emotions, self-expression, art for art's sake;
4. rational-aesthetic, characterized by empiricism, experimental art, novel art;
5. scientific, post-aesthetic, which will make possible the manufacture, distribution and consumption of a perfect art product and will be characterized by a fusion of the art forms and materials, finally, a "disintegration of art," the "abstraction and liberation of the idea."

Given this framework, we could now be in a transitional period between the last two phases, though one can hardly conceive of them as literally the last phases the visual arts will go through. After the intuitive process of recreating aesthetic realities through man's own body, the process of reproduction or imitation, mathematical logic enters into art. (The Bauhaus dictum "Less is More" was anticipated William of Occam when he wrote: "What can be explained by fewer principles is explained needlessly by more"; Nominalism and Minimalism have more

in common than alliteration.) From then on, man became increasingly conscious of the course of his evolution, beginning to create directly from principles without the intercession of reproductive reality. This clearly corresponds to the Greenbergian interpretation of Modernism (a word used long before Greenberg, though his disciples insist on attributing it to him). The final “post-aesthetic” phase supersedes this self-conscious, self-critical art that answers other art according to a determinist schedule. Involved with opening up rather than narrowing down, the newer work offers a curious kind of Utopianism which should not be confused with Nihilism except in that, like all Utopias, it indirectly advocates a *tabula rasa*; like most Utopias, it has no concrete expression.

Dematerialized art is post-aesthetic only in its increasingly non-visual emphases. The aesthetic of principle is still an aesthetic, as implied by frequent statements by mathematicians and scientists about the *beauty* of an equation, formula or solution: “Why should an aesthetic criterion be so successful so often? Is it just that it satisfies physicists? I think there is only one answer-nature is inherently beautiful” (physicist Murray Cell-Mann); “In this case, there was a moment when I knew how nature worked. It had elegance and beauty. The goddam thing was gleaming” (Nobel prizewinner Richard Feynman).² The more one reads these statements, the more apparent it becomes that the scientist’s attempt to discover, perhaps even to impose order and structure on the universe, rests on assumptions that are essentially aesthetic. Order itself, and its implied simplicity and unity, are aesthetic criteria.

The disintegration Schillinger predicted is obviously implicit in the break-up since 1958 or so of traditional media, and in the introduction of electronics, light, sound, and, more important, performance attitudes into painting and sculpture-the so far unrealized intermedia revolution whose prophet is John Cage. It is also implied by the current international obsession with entropy. According to Wylie Sypher, for example: “The future is that in which time

becomes effective, and the mark of time is the increasing disorder toward which our system tends... During the course of time, entropy increases. Time can be measured by the loss of structure in our system, its tendency to sink back into that original chaos from which it may have emerged ... One meaning of time is a drift toward inertia.”³

Today many artists are interested in an order that incorporates implications of disorder and chance, in a negation of actively ordering parts in favor of the presentation of a whole.⁴ Earlier in the 20th century the announcement of an element of indeterminacy and relativity in the scientific system was a factor in the rise of an irrational abstraction. Plato’s anti-art statements, his opposition to imitative and representational art, and his contempt for the products of artists, whom he considered insane, are too familiar to review here, but they are interesting to note again in view of the current trend back to “normalcy,” as evidenced by the provocative opening show of the East Village cooperative Lannis Museum of Normal Art, where several of the works discussed here were seen. Actually, the “museum” would be better called the Museum of Adnormal Art, since it pays unobtrusive homage to the late Ad Reinhardt and to his insistence that only “art-as-art” is normal for art. (The painter-director, Joseph Kosuth, admits his pedantic tendency, also relatable to Reinhardt’s dogmas, in the pun on normal schools.) However, “no idea” was one of Reinhardt’s rules and his ideal did not include the ultra-conceptual. When works of art, like words, are signs that convey ideas, they are not things in themselves but symbols or representatives of things. Such a work is a medium rather than an end in itself or “art-as-art.” The medium need not be the message, and some ultra conceptual art seems to declare that the conventional art media are no longer adequate as media to be messages in themselves. (...)

Idea art has been seen as art about criticism rather than art-as-art or even art about art. On the contrary, the dematerialization of the object might eventually lead to the disintegration of

criticism as it is known today. The pedantic or didactic or dogmatic basis insisted on by many of these artists is incorporated in the art. It bypasses criticism as such. Judgment of ideas is less interesting than following the ideas through. In the process, one might discover that something is either a good idea, that is, fertile and open enough to suggest infinite possibilities, or a mediocre idea, that is, exhaustible, or a bad idea, that is, already exhausted or with so little substance that it can be taken no further. (The same can be applied to style in the formal sense, and style except as an individual trademark tends to disappear in the path of novelty.) If the object becomes obsolete, objective distance becomes obsolete. Sometime in the near future it may be necessary for the writer to be an artist as well as for the artist to be a writer. There will still be scholars and historians of art, but the contemporary critic may have to choose between a creative originality and explanatory historicism. Ultra-conceptual art will be thought of by some as "formalist" because of the spareness and austerity it shares with the best of painting and sculpture at the moment. Actually, it is as anti-formal as the most amorphous or journalistic expressionism. It represents a suspension of realism, even formal realism, color realism, and all the other "new realisms." However, the idea that art can be experienced in order to extract an idea or underlying intellectual scheme as well as to perceive its formal essence *continues* from the opposing formalist premise that painting and sculpture should be looked at as objects *per se* rather than as references to other images and representation. As visual art, a highly conceptual work still stands or falls by what it looks like, but the primary, rejective trends in their emphasis on singleness and autonomy have limited the amount of information given, and therefore the amount of formal analysis possible. They have set critic and viewer thinking about what they see rather than simply weighing the formal or emotive impact. Intellectual and aesthetic pleasure can merge in this experience when the work is both visually strong and theoretically complex. Some thirty years ago, Ortega wrote about the

"new art": "The task it sets itself is enormous; it wants to create from nought. Later, I expect, it will be content with less and achieve more."⁵ Fully aware of the difficulty of the new art, he would probably not have been surprised to find that a generation or more later the artist has achieved more with less, has continued to make something of "nought" fifty years after Malevich's *White on White* seemed to have defined nought for once and for all. We still do not know how much less "nothing" can be. Has an ultimate zero point been arrived at with black paintings, white paintings, light beams, transparent film, silent concerts, invisible sculpture, or any of the other projects mentioned above? It hardly seems likely.

NOTES

1. Joseph Schillinger, *The Mathematical Basis of the Arts* (New York: Philosophical Library, 1948), p. 17.
2. Quoted in Lee Edson, "Two Men in Search of the Quark," *New York Times Magazine* (8 October 1967).
3. Wylie Sypher, *Loss of Self in Modern Literature and Art* (New York: Vintage, 1962), pp. 73-74. The word has also been applied to differing areas of recent art by Robert Smithson and Piero Gilardi; it appears as the title of short stories as well, for instance, by Thomas Pynchon.
4. In the New York art world, the idea seems to have originated with Don Judd.
5. Jose Ortega y Gasset, *The Dehumanization of Art* (New York: Doubleday Anchor, 1956), p. 50.

This essay was written in late 1967 and first published in *Art International*, 12:2 (February 1968), pp. 31-36.

SARAH ABU ABDALLAH

THE TURBULENCE OF SEA & BLOOD

2015

HD-VIDEOINSTALLATION, 5:15 MIN.



Courtesy of the artist and Athr Gallery, Jeddah

Sarah Abu Abdallahs Videos und Filme extrahieren die kleinen Splitter des alltäglichen Lebens, die das Absolute, das Vorbestimmte, Konstruktionen von Ängstlichkeit und das Absurde gesellschaftlicher Übereinkünfte in einer Zeit des Überflusses durchleuchten. Wie definiert man eigentlich seinen Status in einer gleichsam physischen, metaphysischen und digitalen Zivilgesellschaft? Es heißt, die Gravitationskraft der Planeten beeinflusse die Meere wie auch den menschlichen Organismus. Zugleich prägen YouTube und die Google-Bildsuche einen Raum des Unbehagens, in dem Fragen nach dem Normativen und dem Unverfälschten aufkommen. In der Arbeit *The Turbulence of Sea & Blood* überblendet die Künstlerin in schneller Abfolge Bilder, die vom scheinbar Übernatürlichen bis hin zum Alltäglichen reichen; von Sporttauchern zu iPhone-Tarot-Karten, von Visaanträgen zu nervtötenden häuslichen Szenen einer würgenden Katze. Sarah Abu Abdallah zeigt die Überlappung und die Übersättigung von Informationen - einer Inszenierung, die auf das zeitgenössische

Leben der Frau in Saudi-Arabien abzielt, auf eine Existenz, die sich zwischen den banalen Intimitäten des Häuslichen und dem Zugang zu der mächtigen Bilder- und Informationswelt des Internet und der sozialen Medien bewegt.

Sarah Abu Abdallah (*1990 in Qatif, Saudi-Arabien, lebt und arbeitet in Saudi Arabien und den USA) studierte Digital Media an der Rhode Island School of Design. Zuletzt waren Ihre Arbeiten im Centre Pompidou, Paris, im Moderna Museet Stockholm, und The Middle East Institute, Washington DC, zu sehen.

*Sarah Abu Abdallah's videos and films extract slivers from everyday life. Sifting through the absolute, the predefined, constructs of anxiety, and the absurdity of the agreed-upon in a time of excess. Where does one place one's coordinates in the physical, metaphysical, and the digital citizenry? It is said that the gravitational forces exerted by the planets affect the circulation of human bodies and emotions as much as they affect the oceans. YouTube and Google image search help to assemble an uncomfortable space for a question spanning practices of compulsion and purification. With the work *The Turbulence of Sea & Blood*, the artist uses a rapid overlay of imagery, ranging from the seemingly supernatural of the mundane; scuba divers to iPhone tarot cards; visa applications to unnerving domestic scenes of a cat regurgitating. Sarah Abu Abdallah shows an overlay or over saturation of information – a play that draws on contemporary life as a woman in Saudi Arabia, an existence that straddles the banal intimacies of home and access to potent imagery and information through the Internet and social media.*

*Sarah Abu Abdallah (*1990 in Qatif, Saudi Arabia, lives and works in Saudia Arabia and USA) studied Digital Media at the Rhode Island School of Design. She recently exhibited at Centre Pompidou, Paris, Moderna Museet Stockholm and The Middle East Institute, Washington DC.*

HEBA AMIN

PROJECT SPEAK2TWEET

2011-ONGOING

3-KANAL-VIDEOPROJEKTION / 3 CHANNEL VIDEO PROJECTION

THE FLAG, 2011, 2:11 MIN (VOICE RECORDING: JANUARY 31) / THE GECKO, 2014, 2:39 MIN (VOICE RECORDING: FEBRUARY 2, 2011) / I'M THE SON OF THE NILE, 2013, 2:43 MIN (VOICE RECORDING: FEBRUARY 5, 2011) / MY LOVE FOR YOU, EGYPT, INCREASES BY THE DAY, 2011, 6:18 MIN (VOICE RECORDING: FEBRUARY 8, 2011)



Courtesy of Heba Y. Amin

Am 27. Januar 2011 gelang es den ägyptischen Machthabern, als Reaktion auf die beständig zunehmenden Proteste das Internet komplett abzuschalten. Innerhalb eines Wochenendes entwickelte eine Gruppe von ProgrammiererInnen eine Plattform namens Speak2Tweet, die es den ÄgypterInnen erlaubte, trotz der Internetblockade Nachrichten auf Twitter via Voicemail zu posten. Das Ergebnis waren Tausende von Botschaften von ÄgypterInnen, die ihre Gefühle mittels Telefon aufzeichneten. Wenige Jahre später geht die Revolution zwar weiter, aber diese Nachrichten sind nicht länger für die Öffentlichkeit verfügbar. Speak2Tweet bildet ein Archiv der kollektiven Psyche; während die einzelnen Stimmen in den Tiefen des Cyberspace verschwinden, bringt das

Projekt die Narrative zum Vorschein und verlinkt diese erneut mit der physischen Welt. In diesem ständig wachsenden Archiv experimenteller Filme werden Speak2Tweet Botschaften von vor dem Sturz Mubaraks am 11. Februar 2011 verwendet und mit Aufnahmen verlassener Gebäuden zusammen gebracht. Sie repräsentieren die lang anhaltenden Nachwirkungen einer korrupten Diktatur. Das Projekt befragt die Re-Imaginationen des urbanen Mythos, die Visualisierung der Stadt aus einer „persönlichen“ Perspektive mittels hochproblematischer Konstruktionen (un)demokratischer Mittel. Es untersucht, wie aus den inneren Monologen eine imaginierte Stadt entsteht, und befragt historische Narrative anhand von Sprüngen und Auslassungen im digitalen Gedächtnis.

Heba Amin (*1980 in Kairo, Ägypten, lebt und arbeitet in Kairo) studierte an der University of Minnesota, USA. Zurzeit lehrt sie an der American University in Kairo.

On January 27th, 2011 Egyptian authorities succeeded in shutting down the country's international Internet access points in response to growing protests. Over one weekend, a group of programmers developed a platform called Speak2Tweet that would allow Egyptians to post their breaking news on Twitter via voicemail despite Internet cuts. The result was thousands of messages from Egyptians recording their emotions by phone. A few years later, the revolution is still ongoing, but the messages are no longer accessible to the public. Speak2Tweet composed an archive of the collective psyche; as the voices disappeared in the depths of cyberspace, this project brings forth the unique narratives and, in turn, connects them once again to the physical realm. Project Speak2Tweet is a growing archive of experimental films that utilizes Speak2Tweet messages prior to the fall of the Mubarak regime on February 11, 2011 and juxtaposes them with the abandoned structures that represent the long-lasting effects of a corrupt

dictatorship. The project interrogates the re-imagining of the urban myth, of visualizing the city from the "personal" perspective through the highly problematic constructs of (un)democratic tools. It explores the emergence of the imagined city from internal monologues and investigates historical narratives via glitches in digital memory.

*Heba Amin (*1980 in Cairo, Egypt, lives and works in Cairo) studied at University of Minnesota, USA. Currently she is teaching at the American University in Cairo.*

ELEANOR ANTIN

LIBRARY SCIENCE

1971

BIBLIOTHEKSKARTEIKARTEN / LIBRARY CATALOGUE CARDS, SCHWARZ-WEISS FOTOGRAFIE / B/W PHOTOGRAPH, ORIGINAL FOTOKOPIE DES KÜNSTLERSTATEMENTS & BIBLIOTHEKSBROSCHÜRE / ORIGINAL XEROX OF ARTIST STATEMENT & LIBRARY PAMPHLET, DIMENSIONEN VARIABLE / DIMENSIONS VARIABLE



Courtesy of Ronald Feldman Fine Arts, New York

Eleanor Antin betrachtet Geschichte als eine Möglichkeit, die Gegenwart zu erkunden. In der Publikation *Six Years – The dematerialization of the art object from*

1966 to 1972 von Lucy Lippard ist Antin mit der Arbeit *Library Science* vertreten. In dieser persönlichen und konzeptuellen Arbeit übernimmt sie das standardisierte System der Library of Congress, um das Leben, die Identität und die Arbeiten von 26 Künstlerinnen zu klassifizieren, die ihr für eine Ausstellung in San Diego zugeschickt wurden. Die Kategorien waren folgende:
Ein Topf von Azaleen – Guerillakrieg
Das Yin-Yang-Friedenssymbol – Utopien
Ein gebrochener Kopf einer Axt – Diplomatie
Die Fotografien sind begleitet von bibliografischen Karteikarten, auf denen Kennzahlen und Klassifikationen verzeichnet sind. Ein monströses und gewissermaßen veraltetes Schema für die Kategorisierung von Wissen verwandelte sie in ein System für persönliche Nachrichten und Bewertung. Oder: Ein patriarchales System wird in ein subjektivierte, weibliches Kategorisierungssystem übersetzt.

Eleanor Antin (*1935 in New York, USA, lebt in San Diego, Kalifornien, USA) absolvierte 1958 ihr Studium an der New School for Social Research und am City College of New York. Ihre Arbeiten waren im Institute of Contemporary Art in Boston, Whitney Museum of American Art in New York und im Deutschen Historischen Museum in Berlin zu sehen.

Eleanor Antin regards history as a possibility to explore the present. Her work Library Science is included in the publication Six Years – The dematerialization of the art object from 1966 to 1972 by Lucy Lippard. In this personal and conceptual piece, she uses the standardized system of the Library of Congress to classify the life, the identity, and the works of 26 female artists, which were sent to her for a show in San Diego. The categories were the following:

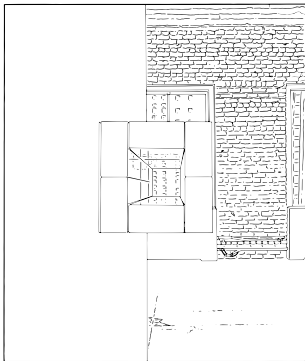
*A pot of azaleas – guerilla warfare
The Yin-Yang peace symbol – utopias
A broken head of an ax – diplomacy*

The photographs are accompanied by biographical index cards with the index numbers and classifications. She transformed a monstrous and in a certain respect outdated scheme for categorizing knowledge into a system for personal messages and assessments. Or: A patriarchal system is translated into a subjectified, female system of categorization.

*Eleanor Antin (*1935 in New York, USA, lives in San Diego, California, USA) completed her studies at the New School for Social Research and the City College of New York in 1958. Her works have been on view at the Institute of Contemporary Art in Boston, the Whitney Museum of American Art in New York, and at the Deutsches Historisches Museum in Berlin.*

DARREN BADER

GEDRUCKTES BILD / PRINTED IMAGE
DIMENSIONEN VARIABLE / DIMENSIONS VARIABLE



Courtesy of the artist

Darren Bader gibt der Konzeptkunst spielerisch und mit viel Humor und Scharfsinn eine neue Form. Viele seiner Werke orientieren sich am Readymade, das heißt, er erklärt alltägliche Objekte zu Kunst. Von zentraler Bedeutung ist, wie Bader

seine künstlerischen Gedanken einsetzt und welche Implikationen sich dadurch mit den Arbeiten verbinden. Mit vielen verbinden sich Bedingungen, Aufgaben und Herausforderungen, die definieren, wie mit dem jeweiligen Objekt umzugehen ist. Mit der ausgestellten Arbeit, einer Wandarbeit von Louise Lawler, stellt Bader die Frage nach Autorschaft. Bader kaufte das Werk seiner Kollegin, gab es als seine eigene Arbeit aus und deklarierte die Arbeit dabei um. Dieser Akt ist nicht nur eine kritische Auseinandersetzung mit den Mechanismen des Kunstmarktes, sondern auch eine scharfsinnige Untersuchung darüber, wann und wie etwas zu einem Kunstwerk wird. Bader arbeitet geschickt daran, die Mechanismen der Kunstwelt auszuhebeln. Bei ihm kann es passieren, dass er das Lawler-Original zum Spottpreis eines Bader-Originals verkauft. Aber wer ist jetzt der wahre Schöpfer des derart umgewidmeten Kunstwerks? Und steht dessen Käufer am Ende als der Dumme da? Oder doch eher als derjenige, der gut lachen hat?

Darren Bader (*1978 in Bridgeport, Connecticut, USA, lebt und arbeitet in New York, USA) studierte Film/TV und Kunstgeschichte an der New York University. Bader hat im MoMA PS1 in New York, im Palais de Tokyo in Paris und der Tate Modern in London ausgestellt.

Darren Bader playfully lends conceptual art a new form with a lot of humor and acuteness. Many of his works are oriented toward the ready-made, meaning that he declares everyday objects to be art. A crucial role is played by the way in which Bader makes use of his artistic thoughts and the implications thus connected to the works. Many are linked to conditions, tasks, and challenges that define how the respective object is to be treated. In the exhibited work, a wall piece by Louise Lawler, Bader raises the question of authorship. He bought the work of his colleague, stated that

it was his own, and thus re-declared it. This act not only marks a critical engagement with the mechanisms of the art market, but is also an acute examination of when and how something becomes a work of art. Bader skillfully works on invalidating the mechanisms of the art world. With him, it could happen that he sells the Lawler original as a Bader original at a ridiculously low price. But who is now the true creator of the artwork rededicated in such a way? And does the buyer ultimately get the short end of the stick? Or is it for him or her to laugh?

*Darren Bader (*1978 in Bridgeport, Connecticut, USA, lives and works in New York, USA) studied Film/TV and Art History at the New York University. Bader has exhibited at the MoMA PS1 in New York, the Palais de Tokyo in Paris, and Tate Modern in London.*

TYLER COBURN

U

2014–2016

HD-VIDEOINSTALLATION, 39 MIN.

STÜHLE / CHAIRS

STUHLWAGEN / CHAIR CART

DIMENSIONEN VARIABLE / DIMENSIONS VARIABLE



Courtesy of the artist

Tyler Coburns Arbeiten thematisieren

die radikalen Veränderungen unserer digitalisierten Gesellschaft. Seine fiktive Videoarbeit *U* bezieht sich auf Interviews mit Big Data-Sichtern, die er im südkoreanischen Songdo geführt hat. Die Stadt ist nicht nur eines der größten und teuersten Bauprojekte der Welt, sondern schmückt sich selbst auch mit dem Titel „U-City“ (ubiquitous city); von den Wohngebieten bis zur öffentlichen Infrastruktur werden in allen Bereichen der Stadtentwicklung Smart-Technologien implementiert. Die StadtplanerInnen versuchen, kurz gesagt, die Metropole in ein allumfassendes Informationsnetzwerk zu spinnen. Während eines Aufenthalts im Sommer 2014 sprach Coburn mit Verantwortlichen der Technologie- und Immobilienkonzerne sowie Angestellten des Integrated Operations Center, die die gesammelten Sensor- und Überwachungsdaten der Stadt kontrollieren. Als Konsequenz aus der unaufhörlichen Sichtungsarbeit litten mehrere Angestellte zu der Zeit unter psychologischen Problemen, sodass ihre Vorgesetzten Therapiesitzungen planten. Coburns Arbeit basiert auf diesen Erlebnissen und schildert eine Reihe von imaginierten Gruppentherapien mit dem Ziel, die Angestellten durch Nachjustierung zu besseren Sichtern zu machen.

Tyler Coburn (*1983 in New York, USA, lebt und arbeitet in New York) hat an der Yale University und der University of Southern California Literatur und Kunst studiert. Seine Arbeiten wurden im ICA in London, auf der Shanghai Biennale und im MoMA PS 1 in New York gezeigt.

Tyler Coburn's works reflect on the radical changes within our highly digitized society. U is a fictional video, adapted from his interviews with big data monitors in Songdo, South Korea. Beyond being one of the largest and most expensive development projects in the world, Songdo advertises itself as an

“ubiquitous“ or “U-city,“ implementing smart technologies at every tier of urban design, from public infrastructure to residential units. Its city planners, in short, aim to build a metropolis-as-information network. During the summer of 2014, Coburn lived in Songdo, where he conducted interviews with members of the technology and real estate companies developing the master plan, as well as with employees of the Integrated Operations Center, which monitors the surveillance and sensor data generated by the city. At the time Coburn visited the Center, several employees were experiencing psychological duress from the relentless monitoring work, and their supervisor was in the process of introducing therapy sessions. Coburn’s project departs from this anecdote, imagining a series of group therapy sessions designed to recalibrate employees to become better monitors.

Tyler Coburn (*1983 in New York, USA, lives and works in New York) studied literature and art at the Yale University and at the University of Southern California. His works have been on view at the ICA in London, the Shanghai Biennial, and the MoMA PS 1 in New York.

SIMON DENNY

SEEDCAMP INCUBATOR STARTUP WEEK BERLIN (MIT / WITH MARCO WOLDT)

2013, HD-VIDEOINSTALLATION, 2:41 MIN.

DEUTSCHE TELEKOM / EVER- NOTE HACKATHON (MIT / WITH MATT GOERZEN)

2013, HD-VIDEOINSTALLATION, 2:19 MIN.



Courtesy of the artist and Galerie Buchholz, Köln, Berlin
Photo: ideo still, Seedcamp, 2013, Berlin

Simon Dennys Videoarbeiten reflektieren die erfolgreiche Internet-Unternehmensökonomie in Form einer teilnehmenden Beobachtung. Sie wirken wie Einblicke in eine sich rasant entwickelnde digitale Netzindustrie und erlauben einen kritischen Blick auf Veränderung und Innovation, ohne dabei selbst kritisch zu sein. Involviert, aber nicht aktiv beteiligt, zeigen Dennys Werke die Start-Up-Kultur der Gegenwart als technologisches Ökosystem mit Risikofaktor. Das Berliner Seedcamp dient als Plattform für Start-Up Unternehmen auf der Suche nach Kapitalgebern. In dem gleichnamigen Video erlebt man den Wettstreit um die Gunst der Firmen, die jungen Unternehmen Unterstützung bei der Umsetzung ihrer Ideen offerieren. Die informelle Atmosphäre täuscht dabei über die reale Wettbewerbssituation hinweg, in der Investoren und Web 2.0-Helden ihre Zukunftsvisionen aushandeln. Dennys Insider-Zugang zum Seedcamp Pitch Wochenende, dem Mekka von Mentoren für Jungunternehmen der Internetbranche, präsentiert sich als dystopischer Blick auf übermotivierte Akteure während einer ambitionierten Veranstaltung. Das Video mit seinen schnellen Schnitten, seinen Wiederholungen und seiner Soundschleife aus Dubstep erzeugt ein hyperaktives Bewegtbild, das die Vorstellung jener das Bestehende verdrängenden „Disruption“, die mittlerweile zum Standardvokabular dematerialisierter Unternehmenskultur zählt, wörtlich nimmt.

Auch in Dennys Arbeit *hackathon* finden Spiel-Show-Charakter, angewandte Ökonomie der Aufmerksamkeit und Produktivität in Form von Hochrisiko-Ideen eine visuelle Entsprechung, die die Abhängigkeit von idealisiertem Konzept und strategischem Kapital in der Digitalwelt errahnen lässt.

Simon Denny (*1983 in Auckland, Neuseeland, lebt und arbeitet in Berlin, Deutschland) absolvierte 2009 sein Studium an der Staatlichen Hochschule für Bildende Künste in Frankfurt am Main. Er vertrat 2015 Neuseeland bei der Venedig Biennale, war im MoMA PS1 in New York und in der Kunsthalle Wien zu sehen.

Simon Denny's video works reflect the successful entrepreneurial internet economy in the form of participant observation. They give insights into a rapidly developing, digital net industry and allow change and innovation to be viewed in a critical way, without being critical themselves. Involved, but not actively participating, Denny's works portray the present-day startup culture as a technological ecosystem with a risk factor. The Berlin-based Seedcamp serves as a platform for startups seeking investors. In the eponymous video, one witnesses the competition among the startups for being favored by companies that offer support in implementing their ideas. The informal atmosphere covers up the actual competitive situation in which investors and Web 2.0 heroes negotiate their visions of the future. Denny's insider access to the Seedcamp Pitch weekend, a mecca of mentors for young internet entrepreneurs, grants a dystopic view to overly motivated actors during an ambitious event. The video with its rapid cuts, repetitions, and dubstep sound loops creates a hyperactive moving image that takes the "disruption" displacing the given—now a part of the standard vocabulary of dematerialized entrepreneurial culture—literally. Denny's work hackathon is also a visual correspondence to the game-

show character, the attention economy put to practice, and productivity in the form of highly risky ideas, hinting at the dependency of idealized concept and strategic capital in the digital world.

*Simon Denny (*1983 in Auckland, New Zealand, lives and works in Berlin, Germany) completed his studies at the Staatliche Hochschule für Bildende Künste in Frankfurt am Main in 2009. In 2015, he represented New Zealand at the Venice Biennial, exhibited at MoMA PS1 in New York and Kunsthalle Vienna.*

JASON DODGE

WHAT THE LIVING DO

In den Ausstellungen von Jason Dodge sind die präsentierten Objekte Handlungsträger von längerfristig inszenierten Prozessen. Dodge arbeitet mit Gegenständen, die aus dem Alltag bekannt sind, und einem Titel. Die Lücke zwischen beiden evoziert eine Erzählung – möglicherweise eine reale Begebenheit, möglicherweise eine Fiktion – und verweist auf das poetische Potenzial der Realität. Die Arbeit *What the Living Do* besteht aus Abfällen, die Dodge in der ganzen Welt gesammelt hat und nun als Kunstwerk im Raum verteilt. Jene Objekte, die als vermeintliche „Reste“ und Indizien daherkommen, unterliegen dabei der sorgfältigen ästhetischen Wahl des Künstlers und werden mit der Geschichte ihrer Herkunft verbunden. Dodge spielt mit der Abwesenheit als Begriff und Material. Abwesenheit kann verschiedene Formen annehmen. Sie wird durch Abdrücke, Spuren oder Gerüche, durch ein fehlendes Element im Raum, wie das Licht oder die Heizung, durch die Leere eines Ortes oder die Unsichtbarkeit eines Objektes, das aber im Titel benannt ist, spürbar und „sichtbar“. Die zunächst entleerte Form der

einzelnen Gegenstände füllen sich durch das Bewusstsein der Präsenz von Abwesendem, das mental anwesend wird: Formen, Bilder, Orte, Gerüche, Gefühle, Menschen, mit denen man eine direkte Verbindung hat, entstehen im Kopf – das anwesende Abwesende.

Jason Dodge (*1969 in Newton, Pennsylvania, USA, lebt und arbeitet in Berlin, Deutschland) machte 1996 an der Yale University School of Art in New Haven seinen Abschluss. Seine Arbeiten waren im Kunstverein Hannover, im Kunstmuseum Linz und im Museum of Contemporary Art Chicago zu sehen.

The objects presented in the exhibitions of Jason Dodge are agents of staged, long-term processes. Dodge works with objects familiar from everyday life and with a title. The gap between the two trigger a narration—possibly a real event, possibly a fiction—and refers to the poetic potential of reality. The work titled What the Living Do consists of discarded objects that Dodge collected from around the world and then distributed in the space as an artwork. The objects as supposed “rests” and pieces of evidence are subjected to a meticulous aesthetic selection by the artist and connected to the history of their origin. Dodge plays with absence as a concept and a material. Absence can take on various forms. It becomes palpable and “visible” through casts, traces, or smells, through a missing element in the room, such as light or heating, through the emptiness of a place or the invisibility of an object that is named in the title. The at first emptied forms of the individual objects are filled by the awareness of the presence of what is absent, but mentally there: forms, pictures, places, smells, feelings, people with whom one is directly connected emerge in one’s mind—the present absent.

Jason Dodge (*1969 in Newton, Pennsylvania, USA, lives and works in Berlin, Deutschland) graduated in 1996 from the Yale University School of Art in New Haven. His works have been on view at Kunstverein Hannover, the Kunstmuseum Linz,

and the Museum of Contemporary Art Chicago.

MARIA EICHHORN

CAMPUS. POLITISCHE MÜNDIGKEIT / POLITICAL RESPONSIBILITY / EMANCIPAZIONE POLITICA

2005

WANDZEITUNG / WALL NEWSPAPER

OFFSET-DRUCK AUF PAPIER / OFFSET PRINT ON PAPER, 12 SEITEN / 12 PAGES, 53 x 417 x 4 CM

HERAUSGEBERIN / EDITORIAL: MARIA EICHHORN; BEITRÄGE VON / TEXTS BY: JULIE AULT, ASTA GRÖTING, JULIA GROSSE, NORA M. ALTER, REGINA MÖLLER, SYLVIA RIEDMANN, MEIKE SCHMIDT-GLEIM, HITO STEYERL, DAN PERJOVSCHI UND SILKE WAGNER; REDAKTION UND LEKTORAT / COPY EDITING: MARIUS BABIAS; ÜBERSETZUNG / TRANSLATION: TRADUKAS GBR; GESTALTUNG / DESIGN: MARIA EICHHORN UND YVONNE QUIRMBACH; VERLEGER / PUBLISHER: VERLAG DER BUCHHANDLUNG WALTHER KÖNIG, KÖLN

INTERVIEWS WITH DANIEL BUREN, ADRIAN PIPER, LAWRENCE WEINER

2005

HÖRSPIEL / RADIO PLAY, 17:03 MIN.

INTERVIEW MIT / WITH DANIEL BUREN, WEIMAR, 16. DEZEMBER / DECEMBER 1997

TELEFONINTERVIEW MIT / WITH ADRIAN PIPER, NEW YORK – CAPE COD, MASSACHUSETTS, 22. APRIL 1998

INTERVIEW MIT / WITH LAWRENCE WEINER, NEW YORK, 15. APRIL 1998



Campus: Courtesy of the artist and Galerie Barbara Weiss, Berlin

Maria Eichhorns konzeptuelle und institutionskritische Arbeiten thematisieren zentrale Fragestellungen der Kunstproduktion und Aspekte von Wertschöpfungsprozessen. Ihre Klanginstallation *Interviews with Daniel Buren, Adrian Piper, Lawrence Weiner* basiert auf Interviews aus den Jahren 1997 und 1998. Eichhorn sprach mit KünstlerInnen über im Kunstfeld gängigen Rechtspraxen, über den Verkauf von Werken und Fragen zum geistigen Eigentum. Für diese Installation wählte Eichhorn Auszüge aus den Interviews aus, die unkommentiert hintereinander geschnitten sind. Die Präsentationsform als reines Hörstück eröffnet einen spekulativen Raum über die Materialität des Kunstwerks. Das Markieren der Aussagen anderer KünstlerInnen als eigenes Werk schließt den Kreis zu den in den Interviews thematisierten Problemen des Urheberrechts. Eichhorns Arbeit *Campus. Politische Mündigkeit / Political Responsibility / Emancipazione Politica* problematisiert den monetären Wert von Bildung im Kontrast zu ihrem sozialen Wert. Noch immer ist der Erfolg im Bildungssystem, besonders in Deutschland, stark abhängig von der Schichtzugehörigkeit. Die europäischen Hochschulreformen des

vergangenen Jahrzehnts haben diesen Umstand noch verstärkt. *Campus* versteht sich als Impuls für die Diskussion über den Zusammenhang von Demokratie, Bildung und politischer Mündigkeit.

Maria Eichhorn (*1962 in Bamberg, Deutschland, lebt und arbeitet in Berlin, Deutschland) hat 1990 ihren Abschluss an der Universität der Künste Berlin gemacht. Ihre Arbeiten wurden auf der (d)OCUMENTA 11 in Kassel, der Istanbul Biennale und im ICA in London gezeigt.

Maria Eichhorn's conceptual and institution-critical works address central issues of art production and aspects of value-added processes. Her sound installation Interviews with Daniel Buren, Adrian Piper, Lawrence Weiner is based on interviews conducted in 1997 and 1998. Eichhorn spoke with artists about legal practices common in the art field, the sale of artworks, and questions of intellectual property. For this installation, Eichhorn selected excerpts from the interviews sequentially edited without comments. The presentation form as a pure audio piece opens up a speculative space via the materiality of the artwork. Marking the statements of other artists as one's own work closes the circle to the problems of copyright addressed in the interviews. Eichhorn's work Campus. Politische Mündigkeit / Political Responsibility / Emancipazione Politica problematizes the monetary value of education in contrast with its social value. Success in the education system, especially in Germany, is still strongly dependent on the class one belongs to. The European university reforms of the past decade have even intensified this fact. Campus seeks to stimulate the debate on the connection between democracy, education, and political responsibility.

Maria Eichhorn (*1962 in Bamberg, Germany,

lives and works in Berlin, Germany) graduated from the Universität der Künste Berlin in 1990. Her works have been exhibited at the (d)OCUMENTA 11 in Kassel, the Istanbul Biennial, and the ICA in London.

DORA GARCÍA

THE ARTIST WITHOUT WORKS: A GUIDED TOUR AROUND- NOTHING

2009–ONGOING

PERFORMANCE

TERMINE / DATES:

29.1., 19:30 & 20:30 / 7:30 PM & 8:30 PM

31.1. / 14.2. / 6.3. / 13.3., JE / EACH 14:00 / 2 PM

PERFORMER:

TABITA JOHANNES & DANIEL LOMMATZSCH



Courtesy of the artist
Exhibition view: *Unrest of Form. Imagining the Political Subject* Wien, 2013
Performed by Nora Jacobs and Markus Schotten
Photo: Oliver Ottenschlaeger

Geleitet vom Interesse, die Grenzen zwischen Realität und Repräsentation, zwischen Improvisation und Inszenierung, zwischen Künstlerin, Werk und Öffentlichkeit herauszufordern, entwirft Dora García Geschichten, Szenarien und Situationen, die es ihr erlauben, einzugreifen und Erwartungen

umzukehren. Fiktion wird als Mittel zum Schaffen alternativer Realitätsentwürfe eingesetzt, um die Regeln des Kunstbetriebs und die Rolle, die jeder darin einnimmt, zu befragen und zu unterlaufen. *The Artist Without Works: A Guided Tour Around Nothing* ist genau das, was der Titel sagt. Es handelt sich um eine Führung durch das Werk einer Künstlerin, die keine Werke produziert. Monologe, von zwei Schauspielern als Führung durch die Ausstellung kaschiert, an fünf Stationen haltend, die Leere umkreisend, lassen die künstlerische Unproduktivität als die ultimative Form des Widerstands erkennen. Die Performance ist inspiriert von Jean-Yves Jouannais' Text *Artistes sans oeuvres* und zitiert Ausschnitte aus Peter Handkes berühmten Theaterstück *Publikumsbeschimpfung* von 1966. Analog zu Lippards These der „Dematerialisierung“ wird hier die „nutzlos gewordene Hülle der Kunst abgestoßen“, um die Gegenwart und den Gegenstand der Kunst besser in den Blick nehmen zu können.

Dora García (*1965 in Valladolid, Spanien, lebt und arbeitet in Brüssel, Belgien) studierte Kunst an der University of Salamanca in Spanien und an der Rijksakademie in Amsterdam. 1999 vertrat sie Spanien auf der Venedig Biennale und 2012 wurde eine Installation auf der (d)OCUMENTA 13 in Kassel präsentiert.

Guided by the interest in challenging the borders between reality and representation, between improvisation and staging, between artist, work, and the public, Dora García conceives stories, scenarios, and situations that allow her to intervene and reverse expectations. Fiction is employed as a means to create alternative conceptions of reality, to question and undermine the rules of the art business and the role all those involved play in it. The Artist Without Works: A Guided Tour Around Nothing is precisely what the title says.

It is a guided tour of the work of an artist who does not produce works. Monologs by two actors masked as a guided tour of an exhibition, stopping at five stations, and revolving around emptiness, reveal artistic unproductivity as the ultimate form of resistance. The performance is inspired by Jean-Yves Jouannais' Text Artistes sans oeuvres and cites excerpts from Peter Handke's famous theater play Publikumsbeschimpfung (Offending the Audience) from 1966. In analogy to Lippard's proposition of "dematerialization," the "now useless shell of art is shed" to gain a better view of the present state and subject matter of art.

*Dora García (*1965 in Valladolid, Spain, lives and works in Brussels, Belgium) studied Fine Arts at the University of Salamanca in Spain and at the Rijksakademie in Amsterdam. In 1999 she represented Spain at the Venice Biennial, and in 2012 one of her installations was featured at the (d)OCUMENTA 13 in Kassel.*

LIAM GILICK

(WHAT IF? SCENARIO)

COMMUNICATION BANNER

2016

SATIN, MESSINGÖSEN / SATIN, BRASS FITTING
150 x 600 CM



Courtesy of the artist
Photo: Installation view, c/o Atle Gerhardsen, Oslo, 1998

In seinen Arbeiten beschäftigt sich Liam Gillick mit Strukturen und Interaktionen sozialer Organisation. Er verwendet meist in Massen produziertes Material für modulare Anordnungen, die den Raum untersuchen. Die Serie *(What if? Scenario)* versteht sich als Modell der Zukunft, als „parallele Gegenwart“. Möglichkeiten, wie diese Zukunft aussehen könnte, verbergen sich in einer verfremdeten Adaption von Elementen einer Kontrollgesellschaft ebenso wie in einer spielerischen Aneignung bürokratischer Strukturen. Zwei große Banner hängen einander schräg gegenüber im gleichen Raum. Sie bestehen aus einer neuen Form von synthetischem Satin, der extrem sensibel auf die Bewegung der Menschen oder auch der Luft im Raum reagiert. Sie wirken wie eine verspätete Reflexion von Handlungen und verstärken Effekte. Die goldene Farbe des Satins suggeriert eine optische Brechung des Lichts und steht als solche emblematisch für das Potenzial des „Was wäre wenn“-Szenarios. Die Zukunft im Konjunktiv präsentiert sich als immaterieller Möglichkeitsraum, den kulissenartige Werke wie das *Communication Banner* rahmen.

Es entsteht eine Denkfigur, die an einen materiellen Träger gebunden ist, eigentlich aber auch ohne ihn funktionieren könnte. Die Interaktion mit dem Stoff, der auf seine Umgebung reagiert, verleiht ihm jedoch räumliche Präsenz. Gillick beschreibt das Szenario als „eine ständig mutierende Sequenz von Möglichkeiten. Füge ein Stückchen Differenz hinzu und das Ergebnis gerät aus der Kontrolle. Ändere den Ort der Handlung und alles ist anders.“

Liam Gillick (*1964 in Aylesbury, UK, lebt und arbeitet in New York, USA) vollendete sein Studium 1987 am Goldsmiths College in London. Er stellte 2009 bei der Venedig Biennale im deutschen Pavillon, im IMMA in Dublin und Stedelijk Museum in Amsterdam aus.

Liam Gillick deals with structures and interactions of social organization in his works, mostly using mass-produced materials for modular arrangements that examine the space. The series (What if? Scenario) is grasped as a model of the future, as a “parallel present.” Possibilities of what this future might look like are hidden in an alienated adaptation of elements of a society of control and a playful appropriation of bureaucratic structures. Two large banners are hanging diagonally opposite each other in the same room. They consist of a new form of synthetic satin that reacts extremely sensitive to the movement of people or also the air in the room. They appear as a delayed reflection of activities and intensify effects. The satin’s golden color suggests a refraction of light and as such emblematically stands for the potential of the “What if?” scenario. The future in the subjunctive presents itself as an immaterial space of possibilities framed like a stage set by works such as the Communication Banner. A figure of thought emerges that is bound to a material medium, but could actually also function without it. The interaction with the fabric responding to its environment, however, lends

it a spatial presence. Gillick describes the scenario as “a constantly mutating sequence of possibilities. Add a morsel of difference and the results slip out of control, shift the location for action and everything is different.”

*Liam Gillick (*1964 in Aylesbury, UK lives and works in New York, USA) completed his studies at Goldsmiths College in London in 1987. He has exhibited at the Venice Biennial in 2009 in the German pavilion, the IMMA in Dublin, and the Stedelijk Museum in Amsterdam.*

MELANIE GILLIGAN

THE COMMON SENSE PHASE 1,5 EPISODES

2014-2015

5 KANAL-VIDEOINSTALLATION / 5 CHANNEL
VIDEO INSTALLATION 6:50 MIN.

ALUMINIUM, PULVERBESCHICHTET / ALUMINUM,
POWDER COATED

DIMENSIONEN VARIABEL / DIMENSIONS VARIABLE



Courtesy of the artist and Max Mayer, Düsseldorf

Die filmischen Arbeiten von Melanie Gilligan zeigen verstörende und düstere dystopische Welten. Bei *The Common Sense* handelt es sich um ein experimentelles, erzählerisches Drama im Stil einer kurzen Fernsehserie.

Die Geschichte von *The Common Sense* dreht sich um eine neue Technologie, die es ermöglicht, die körperlichen Erfahrungen, Empfindungen und Emotionen anderer Menschen zu fühlen. Das neuronale Aufnahmegerät, gemeinhin „The Patch“ genannt, wird am Gaumen getragen. Der Film stellt einen Moment in der Zukunft dar, in dem der weitverbreitete Gebrauch des Geräts bereits eine ausgeprägte neuroplastische Veränderung im Hirn der NutzerInnen verursacht hat und ihre Fähigkeiten verwandelt hat. Die Handlung setzt ein, als „The Patch“ schon zehn Jahre existiert und zu einer tiefgreifenden Veränderung des Verhältnisses zwischen dem Selbst und dem Anderen, zwischen Individuum und Kollektiv und auch zwischen den Subjekten und ihrem wirtschaftlichen Überleben geführt hat. Die körperlichen Bedingungen der individuellen Existenz werden technologisch umgeformt und Vorstellungen wie Empathie und Solidarität sind durch die Fähigkeit, Situationen anderer Menschen konkret zu empfinden, komplett ersetzt worden.

Melanie Gilligan (*1979 in Toronto, Kanada, lebt und arbeitet in New York, USA, und London, UK) studierte in London und New York. Sie lehrt zurzeit an der Leuphana Universität Lüneburg. Dieses Jahr werden ihre Arbeiten im HKW – Haus der Kulturen der Welt, Berlin, und im Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz, ausgestellt.

The film works of Melanie Gilligan reflect disturbing and sombre dystopian worlds. The Common Sense is an experimental narrative drama in the style of a television miniseries. The story of The Common Sense revolves around a new technology that allows people to feel one another's embodied experience, physical sensations and emotions. Worn on the roof of the mouth, the neural entrainment device is given the informal name the "Patch". The film charts a future moment where the

widespread use of the "Patch" has created pronounced neuroplastic change in the brains of its users, transforming their capacities. As the story begins, the "Patch" has existed for ten years and in that time the relation between self and other, individual and collective, and also between subjects and their economic survival, have been profoundly transformed as the physical conditions of individual existence are technologically remade. Conceptions such as empathy and solidarity have been replaced with the ability to have concrete sensations of other people's situations.

*Melanie Gilligan (*1979 in Toronto, Canada, lives and works in New York, USA, and London, UK) studied in London and New York. She is currently teaching at Leuphana University in Lüneburg. This year, her work will be shown at HKW – Haus der Kulturen der Welt, Berlin, and Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz.*

GOLDIN+SENNEBY

AFTER MICROSOFT

2006-2007 (CC BY-SA 2.5)

DIGITALPROJEKTION / *DIGITAL PROJECTION*
TON / *SOUND*
DIMENSIONEN VARIABEL / *DIMENSIONS VARIABLE*



Courtesy of the artists

Goldin+Senneby erforschen in ihren Arbeiten rechtliche, finanzielle und räumliche Konstrukte und übersetzen ihre Ergebnisse in performative und visuelle Darstellungen. In ihrer Arbeit *After Microsoft* gehen Goldin+Sennenby der Geschichte eines Bildes nach: dem Bildschirmschoner, den Microsoft zwischen den Jahren 2001 und 2011 angeboten hat; ein leuchtend grüner Grashügel vor blauem Himmel. Es handelt sich bei dem Bildschirmschoner um das am weitesten verbreitete Bild aller Zeiten. Überraschenderweise ist es weder ein digital generiertes Bild noch ein eigens geschossenes Foto, sondern eine Stock-Fotografie, die ausgewählt wurde, weil das intensive Grün und Blau den Markenfarben von Microsoft entsprechen. Das Motiv wurde später unter dem Namen „Bliss“ und in Deutschland auch als „Grüne Idylle“ bekannt. Jedoch ist der im Sonoma Valley in Kalifornien gelegene Hügel eigentlich ein Weinberg, der von einem Käfer befallen wurde, weshalb alle Weinstöcke entfernt werden mussten und der Hügel einen Sommer lang mit Gras bewachsen war. Die Installation *After Microsoft* zeigt eine Projektion des nochmals fotografierten Hügels als Weinberg vor einem bewölkten Himmel. Diese Ansicht wird von einer Off-Stimme begleitet, die die Entstehungsgeschichte des Fotos aus der Sicht des Fotografen Charles O'Rear erzählt.

Goldin+Senneby (2004 von Simon Goldin und Jakob Senneby in Stockholm, Schweden, gegründet) machten beide ihre Abschlüsse am Royal Institute of Art in Stockholm. Ihre Arbeiten waren im Artspace NZ in Auckland und in internationalen Galerien, wie beispielsweise in der SBC Gallery in Montréal, zu sehen.

Goldin+Senneby research legal, financial, and spatial constructs in their works and translate the results into performative and visual representations. In their work After

Microsoft, Goldin+Senneby explore the history of an image, the screen saver that Microsoft offered from 2001 to 2011: a bright green, grassy hill against a blue sky. The screen saver is the most widespread image of all times. Surprisingly, it is neither a digitally generated image nor a specially shot photograph, but a stock photo that was chosen for the reason that the intensive green and blue correspond with Microsoft's brand colors. The image later became known under the name of "Bliss," and in Germany also "Grüne Idylle" (Green Idyll). But the hill located in the Californian Sonoma Valley is actually a vineyard that was infested by bugs, upon which all grapevines had to be removed, and the hill was covered with grass for one summer. The installation After Microsoft shows a projection of the once again photographed hill against a cloudy sky. This view is accompanied by an off-screen voice relating the photo's story of origin from the perspective of the photographer Charles O'Rear.

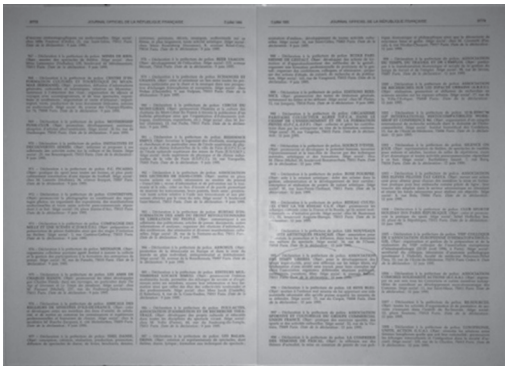
Goldin+Senneby (founded in 2004 by Simon Goldin and Jakob Senneby in Stockholm, Sweden) both graduated from the Royal Institute of Art in Stockholm. Their works have been on display at the Artspace NZ in Auckland as well as in international galleries such as the SBC Gallery in Montréal.

PIERRE HUYGHE

L'ASSOCIATION DES TEMPS LIBÉRÉS, JULY 5, 1995

1995

JOURNAL OFFICIEL, 1901
29,52 x 20,95 CM



Courtesy of the artist and Marian Goodman Gallery, New York

Pierre Huyghe gilt als einer der wichtigsten Akteure der zeitgenössischen Kunst und arbeitet immer wieder mit zeitbasierten Situationen. *L' Association des Temps Libérés* ist ein Langzeitprojekt von Pierre Huyghe, das 1995 als Reaktion auf die Einladung, an der Ausstellung *Moral Maze* im Consortium in Dijon teilzunehmen, entstand. Huyghe gründete einen Verein als Möglichkeit, das Format der Ausstellung gewissermaßen zu verlängern und der Logik zu entgehen, nach einem vollendeten Werk müsse die Arbeit an einem neuen folgen. Der daraus entstandene, am 5. Juli 1995 gesetzlich anerkannte Verein, *L' Association des Temps Libérés*, nennt als Ziel die „Entwicklung unproduktiver Zeit, die Reflexion über freie Zeit und die Entwicklung einer Gesellschaft ohne Arbeit. Um diese Ideen bekannt zu machen, wird der Verein verschiedene öffentliche Versammlungen organisieren, Konferenzen, Publikationen und Festivitäten.“ Die *L' Association des Temps Libérés* fordert eine „befreite“ Zeit, die sich von der kontrollierten Freizeit der Arbeitsökonomie unterscheidet und sich dem manipulativen Kreislauf von Produktion und Konsum entzieht. Für Huyghe impliziert das Adjektiv „libérés“ das Konzept einer autonomen sozialen Zeit im Gegensatz zur Instrumentalisierung von Zeit als ökonomischer Zeit. Über den Verein sollen Aktivitäten entstehen, die weder profitabel

sind noch in irgendeinem Produkt resultieren, sondern Formen der Nicht-Arbeit erproben sowie eine Gemeinschaft etablieren, die nicht von Erwerbsarbeit bestimmt ist.

Pierre Huyghe (*1962 in Paris, Frankreich, lebt und arbeitet in Paris und New York, USA) studierte an der École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs in Paris. Seine Arbeiten waren im MoMA in New York und im Museum Ludwig in Köln zu sehen.

Pierre Huyghe counts as one of the most significant actors of contemporary art. He often works with time-based situations. L' Association des Temps Libérés is a long-term project that Pierre Huyghe initiated in 1995 in response to the invitation to take part in the show Moral Maze at Consortium in Dijon. Huyghe founded an association as a possibility to prolong the format of the exhibition in a certain respect and to avoid the logic according to which after the completion of one work a new work must follow. The aim of the association, L' Association des Temps Libérés, legally recognized on July 5, 1995, is the “development of unproductive time, the reflection of free time, and the development of a society without work. To spread these ideas, the association will organize different public events, conferences, publications, and festivities.” The L' Association des Temps Libérés calls for a “liberated” time that differs from the controlled leisure time of the labor economy and evades the manipulative cycle of production and consumption. For Huyghe, the adjective “libérés” implies the concept of an autonomous social time as opposed to making time an instrument as economic time. The association is to initiate activities that are neither profitable nor result in any kind of product, but instead test forms of non-labor and establish a community that is not determined by gainful employment.

*Pierre Huyghe (*1962 in Paris, France, lives*

and works in Paris and New York; USA)
studied at the *École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs* in Paris. His works have been shown at the MoMA in New York and Museum Ludwig in Cologne.

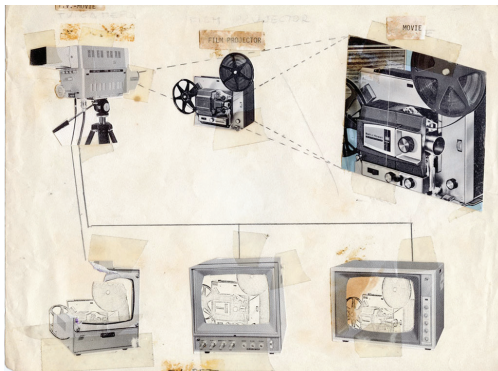
ROBERTO JACOBY

CLOSED CIRCUITS OF COMMUNICATION

1967

COLLAGE (SCHWARZ-WEISS FOTOGRAFIE UND BLEISTIFT AUF PAPIER) / *COLLAGE (B/W PHOTOGRAPH AND PENCIL ON PAPER)*

JE / EACH 21,5 x 28 CM



Courtesy of the artist's collection

Roberto Jacoby zählt zu den Pionieren der Konzeptkunst. Die Arbeit *Closed Circuits of Communication* stellt eine Reflexion über Kommunikationstechnologien dar. Der Künstler kreiert nicht länger das Werk, sondern regt einen Prozess an, der von BesucherInnen vervollständigt wird. Die Collagen von Roberto Jacoby ähneln Kommunikations-Schaltwegen, die aus zwei Ebenen bestehen. Das erste Abbild zeigt eine Kamera (T.V. Movie), die wiederum auf einen Projektor (Film Projector) gerichtet ist.

Die Verbindung wird durch feine gestrichelte Linien dargestellt. Der Projektor wirft ein Bild an die Wand, dieses projizierte Bild entspricht dem gefilmten Projektor. Die Darstellung ist angelehnt an Marshall McLuhans Aussage „The medium is the message.“ In der zweiten unteren Ebene sehen wir drei Fernsehapparate (TV Sets), die unterschiedliche Ausschnitte des gefilmten Projektors zeigen. Die Verbindung von der Kamera zu den Fernsehapparaten wird mit durchgezogenen Linien hergestellt. Die Information wird dabei direkt weitergeben, jedoch ist sie von einer außenstehenden Instanz durch die Wahl der variierenden Ausschnitte manipuliert. Die zweite Abbildung setzt sich mit der Transformation von Kommunikationswegen auseinander. Statt Fernsehbilder wird das Videomaterial in Text gewandelt, der per Fernschreiber übertragen wird. In *Message in the di Tella* von 1968 schreibt Jacoby: „The future of art is not linked to the creation of works but to the definition of new conceptions of life, and the artist becomes the propagandist of those conceptions.“

Roberto Jacoby (*1944 in Buenos Aires, Argentinien, lebt und arbeitet in Buenos Aires) ist Künstler und Soziologe. Er nahm an Ausstellungen wie *Experiencias del 68* und *Tucumán arde* teil.

Roberto Jacoby is one of the trailblazers of conceptual art. Closed Circuits of Communication is a reflection on communication technologies. The artist no longer creates the work, but incites a process that is completed by others. Roberto Jacoby's collages resemble communication-contact travels which consist out of two levels. The first picture shows a camera (T.V. Movie) that is in turn directed toward a projector (Camera Projector). The connection is shown by a thin dashed line. The projector projects a picture onto the wall; the projected image corresponds with the filmed projector. The representation

alludes to Marshall McLuhan's statement, "The medium is the message." In the second, bottom level, we see three TV sets showing different details of the filmed projector. The connection between the camera and the TV sets is established by solid lines. The information is directly transmitted, but it is manipulated by an external position through the selection of the varying details. The second image deals with the transformation of communication channels. Instead of film images the video material is transformed into a text, which is transcribed with a teletype writer. In *Message in the di Tella* from 1968, Jacoby writes: "The future of art is not linked to the creation of works but to the definition of new conceptions of life, and the artist becomes the propagandist of those conceptions."

Roberto Jacoby (*1944 in Buenos Aires, Argentina, lives and works in Buenos Aires) is an artist and sociologist. He participated in exhibitions such as *Experiencias del 68* and *Tucumán arde*.

HANNE LIPPARD

100% INTERNET

2014

KLANGINSTALLATION / SOUNDINSTALLATION,
1:03 MIN.



Courtesy of the artist
Performance, 6th Moscow Biennial
Photo: Ivan Erofeev

Hanne Lippards textbasierte Arbeiten greifen Stereotype alltäglichen Sprechens auf und verwandeln sie in Kompositionen aus Wörtern, die von syntaktischer Wiederholung und lexikalischer Verfremdung geprägt sind. In ihren Performances wird ihre Stimme zu einem Erzählinstrument, das akkumuliertes Sprachmaterial aus Zitaten, Slogans und Textfragmenten in melodische Abstraktionen verwandelt. Das Internet ist eine wesentliche Quelle für diese zeitgenössische wie zeitdiagnostische Alltagspoesie. Das „Copy & Paste“, die Likes und Smileys, die viralen Videos wie beispielsweise Katzenvideos, machen das Triviale aus, das Information marginalisiert und doch vielleicht die Essenz des globalen digitalen Inputs repräsentiert: „The internet is 45% instructions, 45% distractions, 10% cat videos.“ Lippards Werke basieren zu großen Teilen auf ihrer Stimme, die den verschiedenen Digitalschnipseln eine körperliche Anbindung verleiht. „Abhängig davon, wie sie jeweils angeordnet und performt wird, verliert und gewinnt Sprache an Wert. Indem ich meine eigene Stimme verwende, um unterschiedliche Informationsschnipsel

wiederzugeben, kann computergenerierte Sprache personalisiert und verkörperlicht, können fragmentierte Klumpen anspruchloser Sprache vom Körper zurückgewonnen werden. Ihnen kann neues Leben eingehaucht werden – oder einfach nur Leben eingehaucht werden, wo es zunächst gar kein Leben gab.“ (Hanne Lippard)

Hanne Lippard (*1984 in Milton Keynes, UK, lebt und arbeitet in Berlin, Deutschland) vollendete 2010 ihr Studium an der Rietveld Academy in Amsterdam. Für ihre text- und zeitbasierten Arbeiten, Performances, Kurzfilme und Soundarbeiten erhielt sie den ars viva-Preis 2016.

Hanne Lippard's text-based works take up stereotypes of everyday language and transform them into compositions of words characterized by syntactical repetitions and lexical distortion. In her performances, her voice becomes a narrative instrument that transforms accumulated language material, such as quotes, slogans, and text fragments, into melodic abstractions. The internet is a crucial source for this contemporary and time-diagnostic everyday poetry. Copy & paste, likes and smileys, viral videos like cat videos make up the triviality that marginalizes information, but perhaps represents the essence of global digital input: "The internet is 45% instructions, 45% distractions, 10% cat videos." Lippard's works are largely based on her voice that lends the various digital snippets a bodily connection. "Depending on how they are arranged and performed, language either gains or loses value. By using my own voice to relate different snippets of information, computer-generated language can be personalized and embodied, fragmented clumps of undemanding language can be reclaimed by the body. New life can be breathed into them—or simply life, where there was initially no life." (Hanne Lippard)

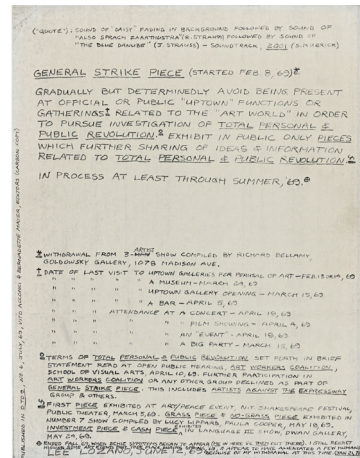
*Hanne Lippard (*1984 in Milton Keynes, UK, lives and works in Berlin, Germany) completed her studies at the Rietveld Academy in Amsterdam in 2010. She was awarded the ars viva Prize 2016 for her text- and time-based works, performances, short films, and sound pieces.*

LEE LOZANO GENERAL STRIKE PIECE

1969

XEROGRAFIE (FAXSIMILE) / XEROGRAPHY
(FACSIMILE)

27.9 x 21.6 cm



© The Estate of Lee Lozano. Courtesy Hauser & Wirth

Lee Lozano begann ihre künstlerische Auseinandersetzung in den 1960er Jahren in New York zunächst als Malerin. Ab der Mitte des Jahrzehnts widmete sie sich verstärkt konzeptuellen Strategien. In einem performativen Akt des Widerstands trat sie ab dem 8. Februar 1969 in den Streik. Ihre Arbeit *General Strike Piece* verkündet die selbstgesetzten Bedingungen und dokumentiert den Verlauf ihres Streiks.

Kontinuierlich zog Lozano sich aus dem Kunstbetrieb zurück, besuchte weder Eröffnungen, Dinner oder Bars, die in einer Verbindung zur Kunstwelt standen. Anreiz für Lozano war der Gewinn von Erfahrungen mit einer – so schreibt sie – totalen persönlichen und öffentlichen Revolution. In diesem Zusammenhang gestattete sie es sich, während ihres Streiks nur Arbeiten auszustellen, die in direkter Verbindung zu diesem Anliegen standen. Unter anderem war sie in Lucy Lippards Konzeptkunst-Ausstellung *Number 7* vertreten. In einem späteren Interview stellte Lippard fest, dass Lozano vielleicht als eine der Ersten Kunst und Leben derart miteinander verbunden habe, dass ein Werkgedanke im herkömmlichen Sinne nicht mehr anwendbar sei. Mit der Begründung, Anzeichen von Schizophrenie bei sich festzustellen, beendete Lozano ihren Streik im Herbst 1969.

Lee Lozano (*1930 in New Ark, New Jersey, US, †1999 in Dallas, Texas, USA) studierte zwischen 1956 und 1960 am Art Institute of Chicago. Sie hatte Ausstellungen im Whitney Museum of American Art und im MoMa PS 1 in New York sowie im Museum of Contemporary Art in Los Angeles.

Lee Lozano began her artistic work in the 1960s in New York, initially as a painter. From the mid-1960s onward, she increasingly turned to employing conceptual strategies. In a performative act of resistance, she went on strike on February 8, 1969. Her General Strike Piece announces the self-determined conditions and documents the course of the strike. Lozano continuously withdrew from the art business, she never went to openings, dinner, or bars associated with the art world. What motivated Lozano was to pursue investigation of—in her words—total personal and public revolution. In this context, she permitted herself to exhibit only those works during her strike that were directly related to her mission. Among others, she took part in Lucy Lippard's conceptual art show

Number 7. In an interview years later, Lippard said that Lozano was perhaps the first to unite art and life in such a way that the notion of a work in the ordinary sense was no longer applicable. Stating that she discovered signs of schizophrenia in herself, Lozano ended her strike in fall of 1969.

*Lee Lozano (*1930 in New Ark, New Jersey, US, †1999 in Dallas, Texas, USA) studied at the Art Institute of Chicago between 1956 and 1960. She exhibited at the Whitney Museum of American Art and MoMa PS 1 in New York, as well as the Museum of Contemporary Art in Los Angeles.*

MATHIAS POLEDNA

UNTITLED

2016

OFFSET-DRUCK AUF PAPIER / OFFSET PRINT ON PAPER

89,1 x 118,9 CM



Untitled (Detail): Courtesy of the artist and Richard Telles Fine Art, Los Angeles; Galerie Daniel Buchholz, Köln/Berlin; Galerie Meyer Kainer, Wien

Mathias Poledna beschäftigt sich in seinen Arbeiten kritisch mit der Verbindung von Kunst und Unterhaltungskultur und hinterfragt die kommerziellen und institutionellen

Mechanismen des Kunstfelds. In *Untitled* platziert Poldena ein Foto zweier Rolex-Armbanduhren in einer Ecke eines ansonsten weiß belassenen Plakats. Die Arbeit thematisiert die zunehmende Tendenz, Kunstrezeption mit einem Luxus-Lifestyle zu verbinden. Durch die kleinformatige, Abbildung der Uhren wird die ursprüngliche Nutzung eines Plakats für Werbezwecke ironisch unterlaufen. Die Ästhetik aus dem Copy-Shop steht im starken Kontrast zur üblichen Hochglanz-Werbung der Luxusuhren. Damit hat Poledna den Materialfetisch der Rolex Uhr mit den Strategien der Konzeptkunst demontiert, wie auch den ideellen Wert eines Luxus-Symbols enttarnt. Der Posterstapel stellt einen konkreten Bezug zu Arbeiten des Künstlers Felix Gonzalez-Torres her, der in den 1990er Jahren das langsame körperliche Verschwinden von AIDS-Erkrankten in Posterstapel übersetzte, die sich kontinuierlich dezimieren, wenn sie von AusstellungsbesucherInnen mitgenommen werden.

Mathias Poledna (*1965 in Wien, Österreich, lebt und arbeitet in Los Angeles, Kalifornien, USA) studierte an der Universität für angewandte Kunst und an der Universität Wien. Er vertrat den österreichischen Pavillon auf der Venedig Biennale 2013 und war in Einzelausstellungen im mumok Wien, im Kunstverein Graz sowie im New Museum of Contemporary Art in New York zu sehen.

Mathias Poledna critically deals with the connection between art and the entertainment culture in his works, questioning the commercial and institutional mechanisms of the art field. In Untitled, Poldena places the photograph of two Rolex wrist watches in a corner of an otherwise white poster. The piece addresses the increasing tendency to connect the reception of art with a luxurious lifestyle. The small-format, reproduction of the watches ironically undermines the original use of a poster for advertising purposes. The

copy-shop aesthetic strongly contrasts the usually glossy ads for luxury watches. Thus, using strategies of conceptual art, Poledna exposes and deconstructs the materialistic fetish of the Rolex watch, as well as the imaginary value of a symbol of luxury. The pile of posters is also a direct reference to the works of artist Félix Gonzalez-Torres, who translated the slow physical disappearance of AIDS victims in the 1990s to poster piles continuously depleting as the visitors took them along.

*Mathias Poledna (*1965 in Vienna, Austria, lives and works in Los Angeles, California, USA) studied at the Universität für angewandte Kunst and the Universität Wien. He represented the Austrian pavilion at Venice Biennial in 2013 and had solo shows at the mumok Vienna, Kunstverein Graz, and the New Museum of Contemporary Art in New York.*

MLADEN STILINOVIĆ

AN ARTIST WHO CANNOT SPEAK ENGLISH IS NO ARTIST

1992

KÜNSTLICHE SEIDE / ARTIFICIAL SILK
350 x 120 CM



Courtesy of the artist
Photo: Boris Cvjetanovic

Mladen Stilinovic setzt sich in seinen Arbeiten kritisch mit der Beziehung von Sprache und Ideologie auseinander –so auch in *An Artist Who Cannot Speak English Is No Artist*. Die Arbeit gleicht einerseits einem Werbe- und zugleich einem Protestbanner. Die Aussage wirft Fragen auf: Stellt zeitgenössische Kunst den Anspruch an KünstlerInnen, Englisch zu sprechen? Wodurch zeichnen sich KünstlerInnen aus? Durch die Sprache oder die Werke? Welche Nachricht soll vermittelt werden? Ist es eine Kritik am Kunstmarkt, der relativ wahllos entscheiden kann, wer Erfolg hat und wer nicht? Die Arbeit *An Artist Who Cannot Speak English Is No Artist* kritisiert die politischen Ordnungen nach dem Zweiten Weltkrieg und das damit verbundene Streben nach westlicher Ideologie. Die Aussage kann aggressiv, ausschließend und zugleich ironisch auf das Publikum wirken. Nicht ein Gegenstand wird übermittelt, sondern die Nachricht wird zum transportierten Werk. Mit seiner Arbeit konfrontiert Stilinovic das Publikum mit dem System des Kunstbetriebs und den darin herrschenden Zuschreibungen.

Mladen Stilinovic (*1947 in Belgrad, Serbien, lebt und arbeitet in Zagreb, Kroatien) stellte in zahlreichen Gruppen- und Einzelausstellungen aus. Seine Arbeiten waren unter anderem bei GB Agency Paris, im Ludwig Museum in Budapest und im Museum of Modern Art in Warschau zu sehen.

Mladen Stilinovic critically engages with the relationship between language and ideology in his works, also in An Artist Who Cannot Speak English Is No Artist. The work resembles both an advertising and protest banner, with the statement raising questions such as: Does contemporary art demand that artists speak English? What distinguishes artists? The language or the works? What message is to be communicated? Is it a critique of the art market, which can decide in a relatively arbitrary way on who

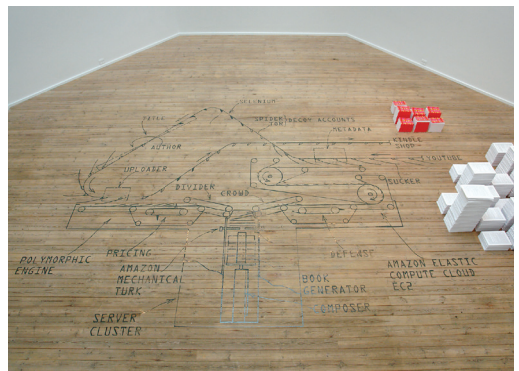
has success and who does not? The work An Artist Who Cannot Speak English Is No Artist criticizes the political orders after the Second World War and the attendant striving for a Western ideology. The statement can have an aggressive, excluding, and at the same time ironic effect on the audience. No object is transmitted; instead, the message becomes the transported work. With his work, Stilinovic confronts the audience with the system of the art world and the attributions prevailing in it.

*Mladen Stilinovic (*1947 in Belgrade, Serbia, lives and works in Zagreb, Croatia) has exhibited in numerous group and solo shows. His works have been on view at, among others, at the GB Agency Paris, the Ludwig Museum in Budapest, and the Museum of Modern Art in Warsaw.*

UBERMORGEN THE PROJECT FORMERLY KNOWN AS KINDLE FORK- BOMB

2011-2013

KLEBEFOLIE BEDRUCKT, PAPIER, BÜCHER /
PRINTED ADHESIVE FOIL, PAPER, BOOKS
DIMENSIONEN VARIABLE / DIMENSIONS
VARIABLE



Courtesy of the artists and Kunsthall Aarhus

Die Künstlergruppe UBERMORGEN setzt sich kritisch mit dem kommerzialisierten World Wide Web auseinander und versucht, mit ihren meist ergebnisoffenen Projekten, Systeme wie Google und Amazon durch deren eigene Strukturen aufzulösen. Ihre Arbeiten diskutieren dabei Themen wie internationales Recht, Internet-Piraterie, E-Commerce, Folter, Demokratie und Globalisierungsprozesse. Die Arbeit *The Project Formely Known As Kindle Forkbomb* setzt sich aus einem Maschinenbauplan, mehreren Papierstapeln und Büchern zusammen. Der titelgebende Begriff „Forkbomb“ steht für ein Computerprogramm, das durch die unendliche Wiederholung eines Prozesses das System überlastet. Textfragmente werden in Form von YouTube-Kommentaren gesammelt, titulierte und anschließend als Buch zusammengefügt sowie als Kindle veröffentlicht. Das daraus entstandene literarische Genre liest sich brutal, anonym, zusammengewürfelt und zusammenhanglos und stellt sich als komprimierte Sichtweisen der gegenwärtigen Welt dar, die den aktuellen digitalen Moment festhält. Angelehnt an künstlerische Strategien und Aktionen der 60er und 70er Jahren befasst sich UBERMORGEN mit aktuellen sozio-politischen Themen im Kontext alltäglicher Technologien.

UBERMORGEN ist eine Künstlergruppe, die aus Lizvix (Maria Haas, *1974, lebt und arbeitet in Wien, Österreich und St. Moritz, Schweiz) und Hans Bernhard (*1971, USA, lebt und arbeitet in Wien und St. Moritz) besteht. Lizvix studierte an der Wirtschaftsuniversität Wien sowie an der Akademie für Bildende Künste Wien. Hans Bernhard machte seinen Abschluss an der Universität für angewandte Kunst Wien. UBERMORGEN waren im Kunstverein in Kassel, im Centre Pompidou in Paris sowie im Kunsthaus Graz zu sehen.

The artists' group UBERMORGEN critically engages with the commercialized World Wide Web, with their mostly open-ended projects seeking to dissolve systems such as Google and Amazon by means of their own structures. Their works deal with current events such as international law, piracy, e-commerce, torture, democracy, and globalization processes. The work The Project Formerly Known As Kindle Forkbomb consists of a machine construction plan, stacks of paper, and books. The term "Forkbomb" designates a computer program that through the infinite repetition of a process overloads the system. In this project, text fragments are collected in the form of YouTube comments, titled and then compiled to a book and published as a Kindle ebook. The resulting literary genre is brutal, anonymous, motley, and disconnected. The new text forms are compressed views of the present-day world that capture the current digital moment. The conceptual practices of UBERMORGEN are inspired by artistic strategies and actions of the 1960s and '70s. UBERMORGEN deals with current sociopolitical themes in the contemporary context of everyday technologies.

*UBERMORGEN is an artists' group consisting of Lizvix (Maria Haas, *1974, lives and works in Vienna, Austria, and St. Moritz, Switzerland) and Hans Bernhard (*1971, USA, lives and works in Vienna and St. Moritz). Lizvix studied at the Wirtschaftsuniversität Wien and the Akademie für Bildende Künste Wien. Hans Bernhard graduated from the Universität für angewandte Kunst Wien. UBERMORGEN have exhibited at the Kunstverein in Kassel, the Centre Pompidou in Paris, and the Kunsthaus Graz.*

RAHMENPROGRAMM

ADDITIONAL PROGRAM

Eröffnung der Ausstellung / *Opening of the exhibition* FLUIDITY

Freitag / *Friday* 29.1., 19 Uhr / 7 pm

RednerInnen / *Speakers*: Christoph H. Seibt, Nina Möntmann, Vanessa Joan Müller, Bettina Steinbrügge

Performance / *Performance*

Dora García

THE ARIST WITHOUT WORKS: A GUIDED TOUR
AROUND NOTHING, 2009-ONGOING

19:30 & 20:30 / 7:30 PM & 8:30 PM

Performer: Tabita Johannes & Daniel Lommatzsch

Eröffnung des Filmprogramms / *Opening of the Filmprogram*

THE ELEGANCE OF AN EMPTY ROOM

Freitag / *Friday* 29.1., 19 Uhr / 7 pm

RIGGED

Kate Cooper

UK, 2014, 6:22 min

Performance / *Performance*

Dora García

THE ARIST WITHOUT WORKS: A GUIDED TOUR
AROUND NOTHING, 2009-ONGOING

TERMINE / *DATES*:

31.1. / 14.2. / 6.3. / 13.3., JE / *EACH* 14:00 / 2 PM

Performer: Tabita Johannes & Daniel Lommatzsch

Künstlergespräch / *Artist Talk*

Samstag / *Saturday* 30.1., 15 Uhr / 3 pm

Tyler Coburn im Gespräch mit / *in conversation with*
Nina Möntmann, Darren Bader im Gespräch mit / *in*
conversation with Vanessa Joan Müller

Filmprogramm / *Filmprogram*

THE ELEGANCE OF AN EMPTY ROOM

Dienstag / *Tuesday* 2.2., 19 Uhr / 7 pm

ZABRISKIE POINT

Michelangelo Antonioni

USA, 1970, 111 min

Kuratorenführung / *Curator's guided tour*

Donnerstag / *Thursday* 4.2., 17 Uhr / 5 pm

von / *by* Bettina Steinbrügge

Künstlergespräch / *Artist Talk*

Dienstag / *Tuesday* 9.2., 19 Uhr / 7 pm

Heba Amin im Gespräch mit / *in conversation with*
Nadine Droste, Simon Denny im Gespräch mit / *in*
conversation with Tobias Peper

Filmprogramm / *Filmprogram*

THE ELEGANCE OF AN EMPTY ROOM

Dienstag / *Tuesday* 16.2., 19 Uhr / 7 pm

DAS VATERSPIEL

Michael Glawogger

AT, 2009, 112 min

Künstlergespräch / *Artist Talk*

Dienstag / *Tuesday* 23.2., 19 Uhr / 7 pm

Jason Dodge im Gespräch mit / *in conversation with*
Bettina Steinbrügge

Filmprogramm / *Filmprogram*

THE ELEGANCE OF AN EMPTY ROOM

Dienstag / *Tuesday* 1.3., 19 Uhr / 7 pm

ENCIRCLEMENT – NEO-LIBERALISM ENSNARES
DEMOCRACY

Richard Brouillette

CA, 2008, 160 min

Kuratorenführung / *Curator's guided tour*

Donnerstag / *Thursday* 3.3., 17 Uhr / 5 pm

von / *by* Bettina Steinbrügge

Künstlergespräch / *Artist Talk*

Dienstag / *Tuesday* 8.3., 19 Uhr / 7 pm

Filmprogramm / *Filmprogram*

THE ELEGANCE OF AN EMPTY ROOM

Dienstag / *Tuesday* 15.3. 19 Uhr / 7 pm

TILIKUM

Jan Peter Hammer

DE, 2013, 45 min

Künstlergespräch / *Artist Talk*

Dienstag / *Tuesday* 22.3., 19 Uhr / 7 pm

Hanne Lippard im Gespräch mit / *in conversation with*
Bettina Steinbrügge

Filmprogramm / *Filmprogram*

THE ELEGANCE OF AN EMPTY ROOM

Dienstag / Tuesday 29.3., 19 Uhr / 7 pm

SWEETGRASS

Lucien Castaing -Taylor

USA, 2009, 101 min

Buchpräsentation / Book presentation

Dienstag / Tuesday 5.4., 19 Uhr / 7 pm von / by

Goldin+Senneby

LANGE NACHT DER MUSEEN

Samstag / Saturday 9.4., 18 – 2 Uhr / 6 pm – 2 pm

Filmprogramm / Filmprogram

Laure Prouvost

HOW TO MAKE MONEY RELIGIOUSLY

FR, 2014, 8:44 min

Performance / Performance

Gerrit Frohne Brinkmann

FOSSILE FEAST

19, 21, 23 Uhr / 7, 9, 11 pm

Führungen / Guided Tours

19, 20, 21, 22, 23 Uhr / 7, 8, 9, 10, 11 pm

Wöchentliche Führungen / Weekly guided tours

Donnerstags / Thursdays,

17 Uhr / 5 pm

IMPRESSUM COLOPHONE

KUNSTVEREIN IN HAMBURG

FLUIDITY

30.1 – 10.4.2016

Bettina Steinbrügge, Nina Möntmann, Vanessa Joan Müller

Kuratorinnen / Curators

Nadine Droste

Kuratorische Assistenz / Curatorial Assistance

Booklet

Johanna Richter, Tobias Peper, Nadine Droste

Redaktion / Copy Editing

Nadine Droste, Nina Möntmann, Vanessa Joan Müller,
Tobias Peper, Johanna Richter, Bettina Steinbrügge

Texte / Texts

Karl Hoffmann

Übersetzung / Translation

Team Kunstverein in Hamburg

Bettina Steinbrügge

Direktorin / Director

Tobias Peper

Kuratorische Assistenz /

Curatorial Assistance

Corinna Koch

Ausstellungsmanagement / Exhibition Management

Nadine Droste

Presse- und Öffentlichkeitsarbeit / Public Relations

Johanna Richter

Praktikantin / Intern

Trigal Sandberger Canas

Schülerpraktikantin / Intern

Robert Görß

Technischer Leiter / Technical Manager

Heinz Völlen, Tobias Sandberger, Joshua Sassmanns-
hausen, Björn Westphal, Priscilla Vergissmeinnicht

Aufbauteam / Installation Team

Brigitte Skerra

Mitgliederbetreuung / Member support

Christine Fichtner, Emek Ulusay

Verwaltung / Administration

Maike Nuppenau, Florentine Pahl

Kasse / Visitor Service

Vorstand / Board

Florian Berger, Stefanie Busold, Harald Falckenberg

Ernst Josef Pauw, Christina Schmitz-Morkramer, Klaus

Schockmann, Christoph Seibt, Andras Siebold, Timm Weber

KUNSTVEREIN IN HAMBURG

Klosterwall 23

20095 Hamburg

T +49 40322157

F +49 40322159

hamburg@kunstverein.de

www.kunstverein.de

Mit freundlicher Unterstützung der

Kulturbehörde der Freien und

Hansestadt Hamburg /

With friendly support by the Ministry of Culture of the

Free and Hanseatic City of Hamburg



Hamburg | Kulturbehörde

KUNSTVEREIN.DE