



"Löcher in der Wand"

**Anachronische Annäherungen
an die Gegenwart**

/ "Holes in the Wall"

**Anachronic Approaches
to the Here and Now**

"Löcher in der Wand"
Anachronische Annäherungen
an die Gegenwart
/ "Holes in the Wall"
Anachronic Approaches
to the Here and Now

08/02/2018 - 24/03/2018

Künstler_innen / Artists

Miklós Erhardt & Little Warsaw, Kathi Hofer, Katrin Hornek,
Dejan Kaludjerović, Tatiana Lecomte, Walid Raad, Vladislav Shapovalov,
Slavs and Tatars, Johanna Tinzl & Stefan Flunger, UBERMORGEN

Kuratiert von / Curated by

Guðrun Ratzinger

Eröffnung / Opening

07/02/2018, 19.00

KUNSTHALLE EXNERGASSE | WUK

23/02/2018, 17.00

Ausstellungsrundgang mit der Kuratorin /
Exhibition tour with the curator

06/03/2018, 18.00

Geschichte in den Raum stellen
Gespräch mit / Discussion with Karin Harrasser, Eva Kernbauer,
Tatiana Lecomte und / and Nico Wahl

23/03/2018, 18.00

Opening Session: Planetary System Summit #2
von / by Katrin Hornek
Expert_innen aus unterschiedlichen Bereichen sprechen über
fossile Energie, organische Verbindungen, Erdölgewinnung
im Weinviertel sowie die Darstellbarkeit struktureller Bezie-
hungen. / Experts from different fields speak about fossil
energy, organic compounds, oil exploitation in the Weinviertel
region, and the representation of structural relationships.

24/03/2018

Planetary System Summit #2
Anmeldung und Infos unter / Registration and info
gudrun.ratzinger@gmail.com

„Löcher in der Wand“. Anachronische Annäherungen an die Gegenwart erkundet gegenwärtige Fragen anhand vergangener Momente. Die gezeigten Werke ermöglichen mit ihrem Fokus auf historische Details und unbekannt Protagonist_innen einen Zugang zu Geschichte auf der Mikroebene. Sie erklären die Gegenwart nicht, machen aber Motive sichtbar, die auch für die jetzige Situation bestimmend sind – etwa Klimachaos, vorherrschende politische und ökonomische Gesellschaftsentwürfe, die Formierung von Öffentlichkeit oder auch mögliche Beweggründe für Flucht und Migration.

Die Künstler_innen beziehen sich in ihren Werken nicht nur auf vergangene Geschehnisse. Sie reflektieren darüber hinaus auch die prinzipiellen Möglichkeiten, wie Vergangenes in den (Ausstellungs-) Raum gestellt werden kann: Strategien des Dokumentarischen und Fiktiven werden eingesetzt, Ereignisse wiederaufgeführt, Situationen werden gestaltet oder Bilder und Geschichten zitiert. Die Künstler_innen aktualisieren, intervenieren, verfremden, verdichten und revidieren.

Diese selbstreflexive Befragung der künstlerischen Darstellungsmittel entspricht einer Geschichtsschreibung, die sich der konstruktiven Elemente von Fakten bewusst ist und genau deshalb keine „alternativen Fakten“ anbietet. So betrachtet, wird Geschichte zu einem Prozess, der sowohl durch Präzision als auch Offenheit gekennzeichnet ist. Dieser Zugang entspricht Siegfried Kracauers Skepsis gegenüber dem endgültig Fixierten und der nachträglich begründeten Folgerichtigkeit von Ereignissen. Kracauer war stattdessen davon überzeugt, dass es „immer Löcher in der Wand [gibt], durch die wir entweichen können und das Unwahrscheinliche sich einschleichen kann.“¹

Die Beschäftigung mit zurückliegenden Begebenheiten kann nichts über unsere eigene Zukunft aussagen. Sie kann aber dazu führen, Distanz zur gegenwärtigen Situation zu gewinnen, um so jene Lücken aufzuspüren, in denen Alternativen zum Status Quo erprobt werden können.

1 Siegfried Kracauer, Geschichte – Vor den letzten Dingen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1971, S. 20.

/ **"Holes in the Wall." Anachronic Approaches to the Here and Now** explores contemporary questions on the basis of past moments. With their focus on historical details and unknown protagonists the presented works provide a window into history on a microlevel. They do not explain the here and now rather they reveal the motives that inform the current situation: be it climate chaos, the prevailing political and economic models of society, the formation of the public sphere, or potential motivations for escape and migration.

The artists reference past events in their works – but moreover, they reflect upon the underlying possibilities of how the past can be negotiated in the (exhibition) space: Documentary or fictional strategies are employed, events re-enacted, scenarios developed, images and stories cited. The artists update, intervene, alienate, condense, and revise.

This self-reflexive inquiry into the means of artistic representation correlates with a historiography that is conscious of the constructive elements of facts and for this reason does not provide "alternative facts." Seen in this way, history becomes a process characterised by precision and openness. This view corresponds with Siegfried Kracauer's scepticism towards the permanently fixed and the retrospectively founded logic of events. For he was far more

convinced that "there are always holes in the wall for us to evade and the improbable to slip in!"¹

An examination of past occurrences cannot speak about our own future. However, it can help us to attain distance from the present situation in order to seek out those holes in which alternatives to the status quo can be tested.

1 Siegfried Kracauer, History – The Last Things Before The Last (New York: Markus Wiener Publishers, 1969, p. 8).

Miklós Erhardt & Little Warsaw

The Ship of Fools – A Recuperation, 2008

Video, 30 min

„Wenn ihr nicht schafft, dieser Aktion eine Art Bruch, einen Riss zu geben – ich weiß nicht in welcher Form oder auf welche Weise – dann wird sie, meiner Meinung nach, zu etwas werden, was wir als Rekuperation bezeichnen. Das bedeutet, eine gelebte Praxis wird zunächst von den herrschenden Kräften unterdrückt und dann in der einen oder anderen Weise vereinnahmt, etwa in Form einer künstlerischen Arbeit neutralisiert.“ (Person, die 2002 an der Besetzung einer Fabrik in Rovereto beteiligt war, in einem Gespräch mit Miklós Erhardt und Little Warsaw)

„The Ship of Fools – A Recuperation“ zeigt das Reenactment einer Besetzung: Sechs Jahre nachdem Anarchist_innen eine leerstehende Fabrik in Rovereto für wenige Tage besetzt gehalten hatten, stellt eine Gruppe in Budapest diese Begebenheit nach. Im Video sind die Performer_innen zu sehen, wie sie über ihre Erfahrungen reflektieren und biografische Angaben zu ihren Rollenvorbildern machen, oder die Künstler, wie sie den Plot erläutern. Im Zentrum steht jedoch das Planen und Handeln in der Gruppe. Begeisterung ist zu spüren, Spannungen treten zutage. Der Wunsch nach einer gewaltfreien Besitznahme wird mehrmals geäußert, ebenso die Überzeugung, dass dies unter den herrschenden Verhältnissen nicht möglich sei.

Die für das Video ausgewählten Szenen lassen das Reenactment der Besetzung als ein Experiment erscheinen, bei dem die Beteiligten in einem Budapester Theater im Jahr 2008 zu ähnlichen Schlussfolgerungen kommen wie zuvor die anarchistischen Besetzer_innen. Indem einer der Künstler die Exekutive verkörpert und die Teilnehmer_innen der Performance zur Aufgabe aufruft,

erkennen Miklós Erhardt und Little Warsaw ihre eigene Involvierung an. Denn die Arbeit „The Ship of Fools – A Recuperation“ entstand für die Manifesta 7 und wurde genau an dem Ort gezeigt, aus dem 2002 die Anarchist_innen von schwer bewaffneten Polizist_innen entfernt worden waren.

/ “In my opinion, unless you manage to give this initiative some kind of a break, a rupture – I don’t know in what form or in what way – it will become what we call a recuperation, that is, that a lived experience first gets repressed by the dominant power, then it gets recuperated in a way or other, neutralized in the form of an artistic product.” (A person who participated in the occupation of a factory in Rovereto in conversation with Miklós Erhardt and Little Warsaw)

“The Ship of Fools – A Recuperation“ depicts the re-enactment of an occupation: Six years after anarchists occupied an abandoned factory in Rovereto for a few days, a group reconstructs this event in Budapest. The video features the performers, who reflect upon their experiences and give biographical accounts of their role models, and artists who explain the plot. The focus, however, is placed on the planning and actions as a group. There is a sense of enthusiasm, tensions emerge. The desire for a peaceful appropriation of the building is often expressed, but also the conviction that this is not possible under the prevailing system.

The scenes selected for the video portray the re-enactment of the occupation as an experiment in which the participants come to similar conclusions in a Budapest theatre in 2008 as did the anarchist squatters. By having one of the artists embody the executive authority and calling the performance participants to surrender, Miklós Erhardt and Little Warsaw acknowledge their own involvement: “The Ship of Fools – A Recuperation“ was developed for Manifesta 7 and presented on the exact location where the anarchists were forced out in 2002 by heavily armed police.

Kathi Hofer

The State of Long-term Expectation restated, 2014

Bürotische, Kartonschachteln, Geschenkpapier, Bänder, Digitaldruck auf Kaffeetassen / Office table, cardboard boxes, wrapping paper, ribbons, digital print on coffee cups

Kathi Hofer übersetzt mittels Kaffeetassen, Geschenkpapier und Büroutensilien einen Klassiker makroökonomischer Theorie in den Raum: Das Kapitel „Der Zustand der langfristigen Erwartung“ aus John Maynard Keynes' „Allgemeine Theorie der Beschäftigung, des Zinses und des Geldes“ (1936) zeigt sich in Hofers Neuformulierung als kunstvolles Arrangement von verheißungsvollen Gegenständen. Leere, transparente Behälter und hübsch verpackte Geschenke warten darauf, gefüllt oder ausgepackt zu werden. Sie sind Projektionsflächen für eine zum Greifen nahe Zukunft voller Versprechen. Zitate von John Maynard Keynes auf den Tassen motivieren dazu, die zugrundeliegenden Übereinkünfte nicht in Frage zu stellen.

Kurz nach der Weltwirtschaftskrise der 1930er-Jahre hatte Keynes zentrale Mechanismen von Investitionsmärkten mit einer „Partie Schnippschnapp, Schwarzer Peter oder Sesseltanz“ verglichen. Dieser Befund stützt sich auf die schlichte Tatsache, dass zukünftige Ereignisse höchst ungewiss sind. Laut Keynes sind daher für gewinnbringendes Spekulieren auch nicht die tatsächlichen, in der Zukunft zu realisierenden Erträge von Investitionen ausschlaggebend, sondern das Einschätzen der Änderung in deren kurzfristigen Bewertungen.

Knapp achtzig Jahre nach der Erstveröffentlichung von Keynes' „Allgemeine Theorie“ und nach dem beinahe flächendeckenden Erfolg neoliberaler Paradigmen präsentiert Hofer spekulative Erwartungshaltungen als tief im Persönlichen verankert. Ihre

Installation kann darüber hinaus auch als Kommentar auf den Kunstbetrieb als Subsystem verstanden werden, das auf Kreisläufen der Wunschproduktion beruht: Die Gegenstände sind als Teil eines Kunstwerks der Alltagswelt entzogen, ihre glänzenden Oberflächen bleiben für immer unangetastet und wahren somit ihre Potenzialität.

/ With coffee cups, gift wrapping paper, and office stationary, Kathi Hofer translates a classic example of macroeconomic theory into the space: In Hofer's reformulation the chapter "The State of Long-Term Investment" from John Maynard Keynes' "The General Theory of Employment, Interest and Money" (1936) manifests as an artistic arrangement of enticing objects. Empty transparent containers and neatly wrapped presents await to be filled or unpacked. They are projection surfaces for a promising future within reach. Quotes by John Maynard Keynes printed on the cups incline one to accept the underlying conventions.

Shortly after the global economic crisis of the 1930s Keynes compared the central mechanisms of the investment markets with a "game of Snap, of Old Maid, of Musical Chairs". This statement was based on the simple fact that future events are highly uncertain. Following Keynes, it is not the actual revenue generated in the future from investments which is decisive for lucrative speculation rather the estimation of the change in their short-term assessments.

Just over 80 years after the first publication of Keynes' "General Theory" and with the widespread success of neoliberal paradigms, Hofer presents speculative expectations as a deeply engrained aspect of the personal. Her installation can also be interpreted as a comment on the art sector as a subsystem based on the cycles of desire production: As part of the artwork the objects are removed from the everyday world; their shiny surfaces remain permanently untouched and therewith preserve their potentiality.

Katrin Hornek

Planetary System Summit #2. A Séance Between Ancient Ocean Krill and Petrocultural Bodies, 2018

Systemische Aufstellung des erdölsreichen Wiener Beckens, Papier, Holz / Systemic Constellation Work on the oil-rich Vienna Basin, paper, wood

Die Entdeckung des Erdöls hat das Leben auf der Erde grundlegender verändert, als man auf den ersten Blick annehmen würde. Katrin Hornek geht diesen Transformationen in der Serie „Planetary System Summit“ nach. Sie wählt dafür Orte aus, an denen zentrale Themen und Akteur_innen des globalen Klimawandels zutage treten – etwa bei einer Pipeline am südlichen Ende der Donauinsel am Rande des Ölhafens Lobau („Planetary System Summit #1“; 2. November 2016) oder dem größten zusammenhängenden Erdölvorkommen Mitteleuropas in Matzen-Raggendorf, 35 km nordöstlich von Wien („Planetary System Summit #2“; 24. März 2018). In ihren Systemischen Aufstellungen der wichtigsten menschlichen wie nichtmenschlichen Protagonist_innen erkundet die Künstlerin materielle Spuren sowie Geschichten rund um die Omnipräsenz des Erdöls. Vielfältige Beziehungen werden sichtbar – etwa zwischen vorzeitlichen Organismen und langsam zerfallendem Mikroplastik, zwischen einem Bohrloch im Weinviertel und der iranischen Revolution oder auch zwischen dem Wunsch, die Klimakrise abzuschwächen und unserer Abhängigkeit von diesem Rohstoff.

/ The discovery of oil fundamentally changed life on Earth, as one would expect at first glance. Katrin Hornek investigates these transformations in the series “Planetary System Summit.” She selects sites where the main themes and protagonists of the global climate change are present – for instance, a pipeline at the southern end of the Danube Island, on the edge of oil port Lobau (“Planetary

System Summit #1”, November 2, 2016) or the largest continuous oil reserve of Central Europe in Matzen-Raggendorf, 35 km north-east from Vienna (“Planetary System Summit #2”, March 24, 2018). In her Systemic Constellation Works on the most important human and non-human agents the artist follows material traces and stories about the omnipresence of oil. Multifaceted relationships are revealed – for example, between prehistoric organisms and slowly decaying microplastics, between a borehole in the Weinviertel and the Iranian Revolution, or between the wish to mitigate the climate crisis and our dependency on this natural resource.

Dejan Kaludjerović

What Did Tomorrow Bring Us?, 2001

Dia-Installation, Sound / Slideshow installation, sound

Ein junges Paar auf einer Brücke. Das Fließen des Wassers ist zu hören. Doch das dazugehörige Bild bleibt unverändert. Der symmetrische Bildaufbau legt nahe, dass es sich nicht um die Abbildung einer Situation handelt, die sich tatsächlich so zugetragen hat. Vielmehr wurden Fotos zweier Personen zusammengefügt, die sich 1968 wechselseitig an derselben Stelle abgelichtet haben. Die Frage „What Did Tomorrow Bring Us?“ unterhalb des Bildes führt zurück in ein Gestern, in der die Zukunft dieses Paares offen stand.

Vorstellungen von dem, was die unmittelbare und mittelbare Zukunft für Menschen ganz konkret bereithalten wird, hängen stark mit dem Hier-und-Jetzt zusammen. Dejan Kaludjerović verwendete für „What Did Tomorrow Bring Us?“ Fotos von seinen Eltern am Beginn ihres gemeinsamen Lebens und verweist damit auf zutiefst persönliche Elemente von Zukunftsvorstellungen. Die beiden jungen Menschen im Foto stehen rückblickend betrachtet auch für ein kommunistisches Zukunftsversprechen, das eine Alternative

zu der Gesellschaftsordnung repräsentierte, die sich letztendlich durchgesetzt hat.

/ A young couple on a bridge. The sound of water. But the corresponding image does not change. The symmetrical image composition suggests that this is not the depiction of a situation that actually took place. In fact, it is a combination of images of two people, who alternately took a photo of each other at the same point in 1968. The question at the bottom of the screen "What Did Tomorrow Bring Us?" refers back to a yesterday in which the future of this couple was still open.

Notions of what the near and immediate future will hold for people precisely depends highly on the here and now. In "What Did Tomorrow Bring Us?" Dejan Kaludjerović used photos of his parents at the beginning of their shared lives, thereby referencing deeply personal elements in the perception of the future. The young people in the photo belong to a generation who grew up in Yugoslavia. In retrospect, they also stand for a communist promise of the future, which represented an alternative to the social order that ultimately prevailed.

Tatiana Lecomte

Die El-Alamein-Stellung. Eine Montage

/ **Positions at El Alamein. A Montage**, 2012

80 Farbdias / 80 colour slides

Eine Hand präsentiert ein Schwarzweißfoto nach dem anderen. Zu sehen sind Aufnahmen von Flugzeugen, Panzer in der Wüste, ein Soldat, der eine Kamera hält. Dazwischen Landkarten, Häuser mit Palmen oder die Aufnahmen einer nackten Frau am Strand. Tatiana Lecomte montiert aus 80 einzelnen Bildern eine Erzählung,

die sich erst nach und nach erschließt. Diese Erzählung handelt vordergründig von den kriegerischen Auseinandersetzungen, die 1942 in der Nähe der ägyptischen Kleinstadt bei El-Alamein stattgefunden haben. In zwei Schlachten wurden an diesem Ort die deutsch-italienischen Truppen von den Briten mit Unterstützung u.a. von südafrikanischen, indischen, australischen und neuseeländischen Verbänden geschlagen.

Die Erzählung handelt aber auch von der Annäherung an diese Ereignisse durch Bilder. Denn Lecomte zeigt Bilder, die sie selbst aus Geschichtsbüchern, (Spiel-)Filmen und privaten Kontexten abfotografiert und damit formal angeglichen hat. Bei genauer Betrachtung fällt auf, dass die von Lecomte wie Beweismaterial präsentierten Fotos von unterschiedlicher Qualität sind, mal Bildschirmstreifen aufweisen oder grobe Körnung. Die Montage von Lecomte behauptet also nicht „So ist es gewesen!“, sondern „So hat jemand vor dir diesen Ort oder dieses Ereignis gesehen“.

/ A hand presents one black and white photo after the other. The viewer sees pictures of airplanes, tanks in the desert, a soldier holding a camera. Between are maps, houses with palm trees, or an image of a naked woman on the beach.

Tatiana Lecomte arranged 80 individual images into a narrative which only gradually becomes readable. The story deals primarily with war-time events that took place in 1942 near the Egyptian town of El Alamein. In two battles at this site the British army with the support of South African, Indian, Australian, and New Zealand troops defeated the German-Italian forces.

But the narrative is also about approaching these events through images, as Lecomte includes images that she personally photographed from history books, movies, and private contexts and aligned them formally. Upon closer inspection, one notices that the

photos by Lecomte presented like evidence are of varying qualities; some have television screen bands or coarse grains. Hence, the montage by Lecomte does not claim "This is how it was!" rather "This is how someone before you saw this place or event."

Walid Raad

The Dead Weight of a Quarrel Hangs, 1999

Video, 17 min

„Dieses Werk untersucht die Möglichkeiten und Grenzen des Schreibens einer Geschichte der Libanesischen Bürgerkriege (1975-1991). Die Videos berichten von phantastischen Situationen, von denen eine Gruppe von Menschen heimgesucht wurde, aber sie dokumentieren nicht, was geschehen ist. Sie erkunden vielmehr das, was über die Kriege imaginiert, gesagt, vorausgesetzt werden kann, sowie das, was als vernünftig, sagbar und denkbar erscheint.“ (Walid Raad)

Das Video „The Dead Weight of a Quarrel Hangs“ steht am Beginn von Walid Raads Projekt „The Atlas Group“, einem fiktiven Archiv zum libanesischen Bürgerkrieg. Es umfasst dokumentarisches und neuproduziertes Bildmaterial sowie Geschichten zu fiktiven wie tatsächlichen Begebenheiten. Die im Video „The Dead Weight of a Quarrel Hangs“ präsentierten Bilder und Geschichten tauchen in Raads Werk auch an anderen Stellen auf, etwa als eigenständige Videos, umfangreiche grafische Serien oder als Teil von Publikationen. Für Raad sind diese publizierten Beiträge gleichwertig zu seinen in Ausstellungen präsentierten Werken oder Lecture/Performances.

Die in der Ausstellung gezeigten Publikationen beruhen auf einer Auswahl, die Walid Raad für das Buch „Scratching on Things I Could

Disavow“, Köln 2007, getroffen hat und bieten einen Einblick in die Genese des umfangreichen Projekts „The Atlas Group“.

/ "This piece investigates the possibilities and limits of writing a history of the Lebanese civil wars (1975–1991). The videos offer accounts of the fantastic situations that beset a number of individuals, though they do not document what happened. Rather, they explore what can be imagined, what can be said, what can be taken for granted, what can appear as rational, sayable, and thinkable about the wars." (Walid Raad)

The video "The Dead Weight of a Quarrel Hangs" forms the outset of Walid Raad's project "The Atlas Group," a fictional archive about the Lebanese civil wars. It comprises documentary and newly produced imagery and stories about fictional and actual events. The images and stories presented in the video "The Dead Weight of a Quarrel Hangs" emerge at other points in Raad's work, for example as standalone videos, extensive graphic series, or as parts of publications. For Raad, these published items are of equal value to his works presented in exhibitions or lecture/performances.

The publications presented in the exhibition "'Holes in the Wall': Anachronic Approaches to the Here and Now" are based on a selection Walid Raad made for the book "Scratching on Things I Could Disavow," Cologne 2007, and provide insights into the genesis of the elaborate project "The Atlas Group."

Vladislav Shapovalov

Republic of Lizards, 2016

Installation, 3 gerahmte, digitale Collagen, 4 Archivbilder, 9 Fotografien, Wandtexte, Dimensionen variabel / 3 framed digital collages, 4 archival and found images, 9 photographs, wall texts, various dimensions

Der Bau eines Gefängnisses 1797, die Ausrufung einer Republik 1860, der Traum von den Vereinigten Staaten von Europa im Jahr 1941 sowie das Aussterben einer Eidechsenart rund um 1965 – diese Episoden stehen in keinem direkten Zusammenhang. Nur der Ort, an dem sie spielen, verbindet sie. In „Republic of Lizards“ präsentiert Vladislav Shapovalov eine Geschichte ohne roten Faden. Die Installation zitiert museale Präsentationsformen und legt nahe, die einzelnen Elemente gemäß den Konventionen von Geschichtsausstellungen zu lesen. Laut Roland Barthes wird in Geschichtsdarstellungen erzählt, „was gewesen ist, und nicht, was nicht oder zweifelhaft gewesen ist“.

Shapovalov zeigt jedoch nicht nur dokumentarisches Bildmaterial, sondern auch digital ergänzte Fotografien und damit eine Geschichte dessen, was – noch – nicht war. Die Ergänzungen imaginieren eine „Republic of Lizards“ und deren Institutionen. Doch es bleibt im Kontext sämtlicher von Shapovalov gezeigten Bilder und Texte fraglich, ob der Entwurf einer neuen Ordnung ausreicht, um tatsächlich einen nachhaltigen Wandel der Verhältnisse zu erreichen.

/ The construction of a prison in 1797, the proclamation of a republic in 1860, the dream of the United States of Europe in 1941, and the extinction of a lizard species around 1965 – there is no direct connection between these episodes, just the place where they happened connects them. In “Republic of Lizards” Vladislav Shapovalov presents a story without a red thread. The installation

cites museum presentation formats and suggests reading the individual elements with the conventions of history exhibitions. According to Roland Barthes, representations of history tell of “what has been, not what has not been or what has been questionable.”

But Shapovalov not only presents documentary imagery but also digitally enhanced photography and hence a history of what was not – yet. The amendments imagine a “Republic of Lizards” and its institutions. Yet, in the context of all images presented by Shapovalov, it remains uncertain whether the blueprints for a new order suffice in order to actually attain sustainable change of the present conditions.

Slavs and Tatars

79.89.09, 2011 (3. Auflage: / 3rd edition: 2013)

Offsetdruck, 44 Seiten ungebunden / Offset print, 44 pages, unbound

RiverBed, 2018

Douglasie, Textil, 258 x 170 x 81 cm / Oregon pine, textiles, 258 x 170 x 81 cm

„Slavs and Tatars haben bewusst gewählt nicht zu wählen – sei es zwischen dem Osten und dem Westen, dem Politischen und dem Persönlichen, oder auch dem Analytischen und dem Affektiven.“
(Slavs and Tatars, in: 79.89.09, 2013)

Slavs and Tatars stellen Verbindungen zwischen historischen und kulturellen Phänomenen her, die üblicherweise fein säuberlich getrennt werden. Mit „79.89.09“ blickt das Künstler_innenkollektiv auf zwei entscheidende Umwälzungen zurück: auf die iranische Revolution von 1979 sowie auf die von der Gewerkschaft Solidarność initiierte Transformation Polens. Slavs and Tatars nutzen Bilder und Geschichten rund um diese beiden Ereignisse,

um vorherrschende Erzählmuster aufzubrechen und unerwartete Beziehungen zwischen Kommunismus und politischem Islam aufzuzeigen.

"RiverBed" nimmt die Form aus Zentralasien auf: Das „Takht“, englisch „river bed“, fungiert als Sitzgelegenheit für eine Gruppe von Menschen. Laut Slavs and Tatars dient es „sowohl als physische wie auch metaphysische Plattform“ und ermöglicht traditionellerweise Interaktion, Austausch und Geselligkeit. Im Ausstellungsraum soll „RiverBed“ von Slavs and Tatars vergleichbare Aufgaben erfüllen – es lädt die Besucher_innen ein zu lesen, zu schauen, zu reflektieren und miteinander zu reden.

/ "Slavs and Tatars [...] actively choose not to choose, be it between East and West, the political and the personal, or the analytical and the affective." (Slavs and Tatars, in: "79.89.09," 2013)

Slavs and Tatars generate connections between historical and cultural phenomena which are normally neatly separated from one another. In "79.89.09" the artists collective reflects upon two key upheavals: the Iranian Revolution of 1979 and the transformations in Poland initiated by the Solidarność union in 1989. Slavs and Tatars employ imagery and stories around these two events to break open dominant narrative patterns and reveal unexpected links between communism and political Islam.

"RiverBed" is inspired by form of furniture from Central Asia: The "takht" – in English "river bed" – is a seating element for a group of people. According to Slavs and Tatars, it "serves as both a physical and metaphysical platform" that traditionally facilitates interaction, exchange, and conviviality. "RiverBed" by Slavs and Tatars should also fulfil comparable functions in the exhibition space – it invites visitors to read, explore, contemplate, and talk with one another.

Johanna Tinzl & Stefan Flunger

La valla es europeo. The Fence is European, 2011 - laufend / current, Video, 14 min

Framing the Fringe. Die Rahmung des Randes, 2013–2014
Fotoserie (C-Print in Holzrahmen) / Photo series (C-print in wooden frames)

Johanna Tinzl und Stefan Flunger repräsentieren mit „La valla es europeo. Der Zaun ist europäisch“ (2011) und „Framing the Fringe. Die Rahmung des Randes“ (2013–2014) kein einzelnes, historisches Ereignis, vielmehr versuchen sie, das langfristig ausgerichtete Grenzregime der Europäischen Union in Bilder zu fassen.

„Framing the Fringe. Die Rahmung des Randes“ umfasst fünfzehn Fotografien, die den Blick aus einem Auto auf unspektakuläre Landschaftsausschnitte zeigen. Das ebenfalls abgebildete Navigationsgerät belegt, dass der vom Künstler_innenduo gewählte Standpunkt am äußersten Rand der EU liegt. Trotz fehlender Zäune und anderer „baulicher Maßnahmen“ ist die Grenze alles andere als durchlässig, wie die von Frontex jährlich erstellten Statistiken belegen. Tinzl und Flunger repräsentieren die Verlagerung der Grenzkontrolle in eine undurchsichtige, technisch hochgerüstete Zone auf prägnante Weise: Sie verpassen den Fotografien einen Rahmen, der dem ihres Navigationsgeräts gleicht und wählen die Dimension der Bilder entsprechend der Länge des jeweiligen, nationalen Grenzverlaufs. Das Foto zur Grenze zwischen Litauen und Kaliningard fällt deshalb wesentlich kleiner aus als das zur Grenze zwischen Rumänien und der Ukraine – die Grenze der EU ist keine geografische Linie, sie ist eine umfassende Größe.

„La valla es europeo. Der Zaun ist europäisch“ zeigt eine andere EU-Außengrenze. Eine Taxifahrt führt uns entlang des Zauns

zwischen Marokko und der spanischen Exklave Melilla. Eine weibliche Computerstimme ist zu hören. Die Worte stammen ursprünglich vom Taxilenker in Melilla, der über alle Sprachbarrieren hinweg seinen Fahrgästen 2011 so einfach und eindrücklich wie möglich die komplexe Grenzsituation sowie die Beschaffenheit der Grenzanlage erklären wollte. Tinzl und Flunger geben bei jeder Präsentation von „La valla es europeo“ dem Video eine lokale wie zeitliche Signatur, indem sie den Text von ortsansässigen Taxilenker_innen sprechen lassen. Die aktuelle Realisierung mit Computerstimme und gerahmtem Monitor unterstreicht die Verfestigung des Grenzregimes der EU.

/ With “La valla es europeo. The Fence is European” (2011) and “Framing the Fringe. Die Rahmung des Randes” (2013–2014) Johanna Tinzl and Stefan Flunger do not represent a single historical event, rather they attempt to capture the long-term border regime of the European Union in images.

“Framing the Fringe. Die Rahmung des Randes” consists of 15 photographs featuring views out the window of a car to unspectacular landscapes. A navigation device is included in each photo, proving that the standpoint of the artist duo is located on the outermost borders of the eastern EU. Despite lacking fences and other “constructional measures”, the border is anything but permeable, as the annual Frontex statistics verify. Tinzl and Flunger succinctly represent the transfer of the border controls to an obscure, technically sophisticated zone: They furnish the photos with a frame, which resembles the navigation device, and correlate the dimensions of the images with the length of the respective national border portrayed in the image. Hence, the image of the border between Lithuania and Kaliningrad is considerably smaller than that of the border between Romania and Ukraine – the border of the EU is not a geographical line; it is a comprehensive size.

“La valla es europeo. The Fence is European” focuses on another EU border. A taxi ride guides us along the fence between Morocco and the Spanish exclave Melilla. We hear a female computer voice. The words originate from a taxi driver in Melilla in 2011, who wanted to explain to his passengers, beyond all language barriers and as simply and impressively as possible, the complex border situation and the nature of the border installations. At each presentation of “La valla es europeo” Tinzl and Flunger lend the video a site-specific and temporal signature by having a local taxi driver speak the text. The current realisation with a computer voice and framed monitor underlines the solidification of the EU border regime, which is interpreted in populist views as an inevitable reaction to the refugee movement of 2015.

UBERMORGEN

[V]ote auction, 2000

Video "Burden of Proof", CNN 24.10.2000, 27 min
Originaldokumente / Original documents

Eine von UBERMORGEN betriebene Online-Auktions-Plattform versprach bei der Präsidentschaftswahl von 2000 die enge Zusammenführung von Demokratie und Kapitalismus: „Now the voters can take control of their voting capital and campaign investors will see a greater return on their investment. Control your vote – control your democracy!“ Das große Geld der Wahlkampagnen sollte direkt denjenigen Wähler_innen zugutekommen, die ihre Stimme zur Versteigerung anboten. Alle in einem US-Bundesstaat verfügbaren Stimmen sollten gebündelt an den Meistbietenden übergehen. Nach Letztstand der Webpage vom 7. November 2000 wäre mit einer Stimme in New Jersey \$ 157,03 zu erzielen gewesen, in Nevada hingegen lediglich \$ 2,20.

„[V]ote auction“ wirft nicht nur rechtliche Fragen rund um den Verkauf von Stimmen auf, der in den Vereinigten Staaten verboten ist und der sowohl Gerichte wie auch unzählige Medien aktiv werden ließ. Mit dem Wissen um die Ereignisse rund um die Präsidentschaftswahl von 2016 sind die implizit ebenfalls gestellten Fragen noch viel wichtiger: etwa jene rund um die Einflussnahme kapitalstarker Gruppen auf die Willensbekundungen einer demokratisch verfassten Gemeinschaft sowie Fragen zur Gestaltung von Öffentlichkeit durch das World Wide Web.

Bis zu 450 Millionen Menschen sollen von dieser Aktion durch mehr als 2.500 Medienberichte erfahren haben. Die Gerichtsverfahren gegen Hans Bernhard und die Gründer_innen von UBERMORGEN wurden eingestellt. Die ausgestellten Materialien dokumentieren diese Intervention in den medialen Diskurs, die ihren Erfolg dem Verständnis von Medien als formbares Material verdankt.

/ An online auction platform run by UBERMORGEN promised to bring democracy and capitalism closer together during the Presidential Elections 2000: “Now the voters can take control of their voting capital and campaign investors will see a greater return on their investment. Control your vote – control your democracy!” The big money of the election campaigns should directly benefit those voters who offered to auction off their vote. All available votes in an American state would be pooled together for the highest bidder. According to the last update of the webpage on November 7, 2000, a vote in New Jersey could be obtained for \$157.03 whereas it only cost \$2.20 in Nevada.

“[V]ote auction“ not only raised legal questions about the sale of votes, which is forbidden in the United States and made courts and media alike spring into action. With knowledge of the events around the Presidential Elections 2016, the implicit questions are even more vital: for example, about the influence of well-capitalised groups on the political statements of intent by a democratic community or

questions about how the World Wide Web shapes the public sphere. Up to 450 million people heard about this action via more than 2500 media reports. Legal proceedings against Hans Bernhard and the founders of UBERMORGEN were discontinued. The exhibited materials document this intervention in the media discourse, which owes its success to an understanding of media as malleable material.

Impressum / Imprint

"Löcher in der Wand". Anachronische Annäherungen an die Gegenwart

Kunsthalle Exnergasse
WUK Werkstätten- und Kulturhaus
Währinger Straße 59 / 1090 Wien / Vienna, Austria
kunsthalle.exnergasse@wuk.at
www.kunsthalleexnergasse.wuk.at

Di - Fr / Tue - Fr 13.00 - 18.00
Sa / Sat 11.00 - 14.00

Limitierte Barrierefreiheit. Für Informationen rufen Sie bitte /
Limited building accessibility. Please call +43 (0)1 401 21 1570

Coverbild / Image on cover: Walid Raad, The Dead Weight of a
Quarrel Hangs (1999), © Video Data Bank
Texte / Texts: Gudrun Ratzinger
Übersetzung / Translation: Christine Schöffler & Peter Blakeney

Kunsthalle Exnergasse
Andrea Löbel, Ernst Muck, Fabian Neuhuber,
Sabine Priglinger, Klaus Schafner

Dank an / Special thanks to
Teleprint Wien

Gefördert durch / Supported by



BUNDESKANZLERAMT ÖSTERREICH
KUNST



TISCHLEREI
KRUMBOCK



wiesner hager
concept