



Reality Manifestos, or Can Dialectics Break Bricks?

Eine Studie über *détournement* als Kunstform

<http://kunsthalleexnergasse.wuk.at/>

<http://www.realitymanifestos.info/>

Kunsthalle Exnergasse

Währinger Straße 59, 2. Stg, 1. Stock, 1090 Wien

19. Januar – 3. März 2012

Vernissage am 18. Januar, 19h



Teilnehmer_innen an der Ausstellung

Marc Bauer, Sabina Baumann, Mareike Bernien & Kerstin Schroedinger,
Pauline Boudry & Renate Lorenz, Bogna Burska, Brice Dellsperger,
Konstantinos Manolakis, Michele O'Marah, Cora Piantoni, Elodie Pong,
"Schmale, Scheirl, Knebl Werke" (Toni Schmale, Hans Scheirl
& Jakob Lena Knebl), Rebecca Ann Tess



Mit einer Performance von The Centre of Attention an der Vernissage,
sowie einer Sound-Performance und DJ-Set von DJ Sweatproducer
(Anne Käthi Wehrl). An der Finissage am 3. März gibt Hans Scheirl um 19h
der Kuratorin der Ausstellung ein öffentliches Interview.

Die Ausstellung und die Tagung werden kuratiert von Dimitrina Sevova.

Übersetzung der Texte aus dem Englischen: Alain Kessi.





Öffentliche Theorie-Tagung

19-20 Januar 2012, WUK Museum

Der erste vollständig détournierte Film der Kinogeschichte: *La dialectique peut-elle casser des briques?*

*Ein Film, produziert von der hier aufgeführten Person [Yeo Ban Yee], die natürlich nicht den blassesten Schimmer hat, was mit ihrem Film passiert ist. Lasst dies gesagt sein: jeder Film kann détourniert werden: Schund, Vardas, Pasolinis, Caillacs, Godards, Bergmans, wie auch gute Spaghettiwestern und alle Werbung. Aus: René Viénet, *La dialectique peut-elle casser des briques?* (Kann die Dialektik Ziegelsteine zerschlagen?)*



Die Theorie-Tagung begleitet das Ausstellungsprojekt desselben Namens und dient dazu, die Ausstellung und die Werke der Künstler_innen zu kontextualisieren und ihre Themen unter Akademiker_innen, Künstler_innen und einer breiten Öffentlichkeit kritisch zur Diskussion zu stellen. Die Ausstellung und die Theorie-Tagung beziehen sich aufeinander, um die Werke der Künstler_innen zu theoretisieren und das Verständnis des im theoretischen Rahmen des Projekts angesprochenen Themenfelds sowie Fragen des Verhältnisses zwischen zeitgenössischer Kunst und Kino zu vertiefen. *Die Tagung wird organisiert in Zusammenarbeit mit dem Post-graduate Program in Curating, Zürich, www.curating.org. Eine Sonderausgabe der Fachzeitschrift on-curating.org über die Ausstellung und die Tagung mit erweiterten Texten auf der Grundlage der Vorlesungen wird im Mai 2012 publiziert.*





Teilnehmer_innen an der Tagung

Mareike Bernien & Kerstin Schroedinger, The Centre of Attention,
Brice Dellsperger, Eva Egermann, Maren Grimm, Esther Kempf,
Lucie Kolb, Elke Krasny, Boyan Manchev, Işın Önal, Bernd Oppl,
Małgorzata Radkiewicz, Dorothee Richter, Nicola Ruffo,
Simone Schardt & Wolf Schmelter, Dimitrina Sevova

Und: Künstler_innengespräche mit den Teilnehmer_innen der Ausstellung

Tagungsprogramm siehe die Projekt-Webseite.

Kuratorischer Input

Ideologie kann nur im Kontakt mit radikaler Subjektivität zerbersten.
Aus: René Viénet, *La dialectique peut-elle casser des briques?*

(Kann die Dialektik Ziegelsteine zerschlagen?)

Als Ausgangspunkt nimmt das Projekt den „ersten vollständig détournierten Film der Kinogeschichte“: *La dialectique peut-elle casser des briques?* (1973) von René Viénet, welcher einen spektakulären Film zur radikalen Kritik kultureller Hegemonie adaptiert. Das französische Wort *détournement* wird hier für stehlen, entgleisen lassen, aneignen, zweckentfremden, nachstellen verwendet, anstelle des spezifischen Terminus der Aneignung, der innerhalb eines kunst-historischen Kontexts eine besondere Aura erlangt hat – der Einsicht John Stezakers folgend, dass „Aneignung eigentlich ein irreführender Begriff ist, denn er suggeriert Beherrschung.“





Wenn es im Prinzip der Aneignung noch vor allem das Signifikanten-symbol ist, das übertragen wird, entführt *détournement* durch subversive „direktere Wiederverwendung oder getreue Mimikry“ den Signifikanten selbst und verwandelt ihn in ein Objekt, von situationistischen Filmen zur Rebellion der pionierhaften Found-Footage-Filme eines Bruce Conner, den Ready-Made-Remakes oder Praktiken der künstlerischen Forschung, visuelle Analysen, Leidenschaft für die Subtraktion und nicht-reflexive Spiegelung, Assemblagen, die ihren eigenen Wert haben, der kaum in das kommerzielle System eingebunden werden kann.

Bestehend aus einer internationalen Gruppenausstellung und einer zweitägigen Tagung, entwickelt sich das Projekt im Ermittlungs- und Untersuchungsfeld der Entführung und des Ready-Made in der zeitgenössischen Kunst in Bezug auf die Kinoindustrie und die mögliche Übertragung von Eigenschaften zwischen ihnen. Es untersucht den Raum und die Verwirrung der Grenzen zwischen Bild und Darstellung, und richtet den Blick auf die Ruinen der Darstellung, darauf, welche Möglichkeiten der Übersetzung es gibt, und wo sich der Gedanke von Original und Kopie verliert. Es geht sozialen, politischen und ästhetischen Inhalten nach, die sich aus dem dialektischen Aufeinanderprallen von unsichtbar und sichtbar ergeben, oder Verschiebungen zwischen den Begriffen der Produktion und der Konsumation, und zeitigt dabei intermediäre Zeitlichkeiten, versammelt eine Vielfalt von Kunstpraktiken, die singuläre Taktiken der spekulativen Zweckentfremdung, Wiederholung und getreuen Mimikry und *détournement* bestehender Bilder, visueller Wahrzeichen, narrativer Muster anbieten – und sie nachstellen, umschreiben und übersetzen. Es stellt eine Verschiebung vom Wissen hin zum Kampf und vom Kampf zu Leidenschaft und Tanz, bei der das Publikum komplizenhaft in das Verbrechen des *détournement* eingebunden wird, wodurch es zum „engagierten Betrachter“ wird.





Das Projekt dient als Plattform zur Untersuchung der Struktur und der Institutionen des kommerziellen Kinos in Betracht auf die Institutionen der Kunst und der Bilder und den Prozess der Projektion sowohl im rein mechanischen Sinn der Kinokamera und des Projektors und deren Ähnlichkeit zur Funktion der menschlichen Wahrnehmung, als auch die Art und Weise, in der die Psychoanalyse im subjektiven und sozialen Feld dieselben Prinzipien der Projektion betrachtet, etwa wie wir Angst und Begehren auf andere projizieren, und wie die Normen der psycho-symbolischen Formation von Rasse, Klasse und Sexualität performativ wiederholt werden. Die ausgestellten Werke erkunden die Kinomaschine mit ihrer Erzählstruktur, Mythologien, Darstellungen, Reproduzierbarkeit, schauen allgemeiner an, wie diese Strukturen, Institutionen und Grenzen errichtet werden, wie Wert hergestellt wird, wie Wahrheit durch die symbolischen und wirtschaftlichen Verhältnisse einer spekulativen Industrie eingesetzt wird. Wenn der oder die Künstler_in die Oberfläche des Kinos stört, kann dann der Anspruch einer Autonomie der Kunst als Institution aufrechterhalten werden? Letztendlich geht es bei diesem Projekt um das Spektakel, darum, welche Möglichkeiten wir haben, es zu unterlaufen, den Blick der Betrachter_in aus seiner Benommenheit zu lösen und doch aus der verführerischen Kraft der Bilder noch immer *jouissance* zu schöpfen.

Text: Dimitrina Sevova

Dimitrina Sevova ist unabhängige Kuratorin, Künstlerin und Autorin, lebt und arbeitet in Zürich. Ihre Vorgehensweise als Kuratorin ist forschungsbasiert und bezieht sich auf Referenzen über Disziplinen hinweg, mit Schwerpunkt auf der Sprache mit ihrer Grammatik und versteckten Hierarchien, auf Anderssein, Gender, Klasse, Rasse und Machtbeziehungen.
<http://www.code-flow.net/>



Werke in der Ausstellung

Marc Bauer (CH)

<http://www.marcbauer.net/>

Marc Bauer, geboren in Genf, lebt und arbeitet in Amsterdam und Berlin. Die Themen von Marc Bauers Zeichnungen und Installationen sind selbst-reflexiv und vermischen oft seine persönliche Geschichte mit schmerzlichen Episoden aus der Geschichte schlechthin, unterstützt durch photographische Belege. Seine Arbeiten sind in einigen öffentlichen Sammlungen vertreten, unter ihnen im Kunstmuseum St. Gallen, im Kunsthaus Zürich und im Centre Pompidou, Paris.

Monument (2009)

20 Zeichnungen, Bleistift und schwarze Lithographiekreide auf Papier, je 32 x 45 cm. Sammlung des Kunstmuseum St. Gallen, erworben von der Gesellschaft der Freunde bildender Kunst 2011/2012.

Roman – Odessa (2009)

17 Zeichnungen, Bleistift und schwarze Lithographiekreide auf Papier, je 32 x 45 cm

Amnezia (Club Odessa)

Bleistift, Farbstift und schwarze Lithographiekreide auf Papier, 102 x 72 cm
Sammlung des Kunstmuseum St. Gallen, erworben von der Gesellschaft der Freunde bildender Kunst 2011/2012.



Marc Bauer, *Monument*, 2009



Marc Bauer, *Roman – Odessa*, 2009

In einem gewaltsamen Akt des Bildersturms stellen Marc Bauers schwarz-weiße Bleistiftzeichnungen ihre Natürlichkeit und die Repräsentation der Wirklichkeit auf den Kopf. Détourniert von Eisensteins Panzerkreuzer Potemkin, sind die Bilder von sich selbst und ihrem Kontext entfremdet, aber auch von der Idee der zeichnerischen Repräsentation selbst – eine doppelte Entfremdung, distanziert, welche die ursprüngliche Form in



einen Geist verwandelt – leer, kalt, fragmentierte und vielfältige Einzelheiten. Die Einheit der Zeit ist somit vollständig aufgelöst, was Eisensteins organische dialektische Montage zu ihrer letzten Konsequenz führt. Marcs weitere Entfremdung der Filmszenen von ihrem ursprünglichen Kontext konfrontiert sie mit zeitgenössischen sozialen und politischen Fragen. Die Verwebung der Erzählstränge der zwei Zeichnungsreihen, die eine basierend auf Eisensteins Film, die Bilder der Vergangenheit in die Gegenwart zieht, die andere auf den Spuren der Geschichte von Roman im heutigen Odessa, hilft uns die Wirklichkeit in der heutigen Ukraine zu vergegenwärtigen, mit ihren verzweifelt bedrückenden Verhältnissen für das Leben ausserhalb der heteronormativen Erwartungen und Repräsentationsmatrix. Der Künstler registriert abschätzige Bemerkungen disillusiozierter Ukrainer über Eisensteins Film, sowie über die anhaltende Repression gegen schwule Kultur dort. „Dieser Film ist wichtig für Westler, nicht für uns. Wen kümmert die Revolution? Es gibt keine Spur davon!“ Die Reaktion der breiten Massen war, das Monument für die Seeleute mit den Behörden zusammen abzubauen und mit einem Monument für Katharina die Grosse zu ersetzen.



Sabina Baumann (CH)

<http://sabinabaumann.ch/>

Lebt und arbeitet in Zürich. Neben ihrer individuellen Ausstellungspraxis und Kunstproduktion im In- und Ausland hat sie verschiedene kollektive Kunst- und Filmprojekte initiiert und co-organisiert, wie 1996 „erotisch, aber indiskret“, eine Veranstaltungsreihe zu Kunst, Feminismus und Pornographie. Seit 2002 fanden auch in Zusammenarbeit mit Karin Michalski aus Berlin unter dem „Label“ Casual eine Reihe von





Projekten zum Thema Gender und sexuelle Identität statt, darunter der abendfüllende experimentelle Dokumentarfilm „Working on it“ (2007).

home cinema selfs (2011), Installation, diverse Medien

Sabina Baumanns Installation handelt von den gesellschaftlichen Auswirkungen des Fernsehens als Agent mehrfacher Standardisierung, als Taktgeber eines neuen Zuschauens in welchem die Nachkriegs-Massenkonsum-Gesellschaft zusammen mit der sogenannten Kernfamilie und einer Explosion von Prozessen aufkommen im Zusammenhang mit der neuen Ausgestaltung der Gesellschaft, wie die Entwicklung von Wohnsiedlungen oder der Zugang der Massen zu Waren und Technologie im Westen.



Sabina Baumann, *home cinema selfs*, 2011

„Die Ursprünge meiner Kunst und Denkens rühren vom Comics-Lesen und der Tatsache her, dass ich zur ersten TV-Generation gehöre. TV spiegelte mir die Gesellschaft und stellte eine ambivalente Beziehung zu den Stereotypen und Mythen her, die ich habe. Das TV, später Computer, sind Sampling-Maschinen durch Zapping und Surfing. Üblicherweise lesen mich die Leute als Frau. Wenn ich einen Bart hätte, würden mich die meisten wohl als Freak sehen. Die Schichten von mir und TV-Stars zeigen Kreaturen, die einem übersinnlichen Realismus nahe kommen.“ (S. B.)



Mareike Bernien (AT/D) & Kerstin Schroedinger (UK/D)

Mareike Bernien und Kerstin Schroedinger arbeiten seit 2006 in verschiedenen Formaten und Kontexten zusammen. Unter ihren kollaborativen Arbeiten sind *Mural* (2006), *The state of the picture has not been altered since* (Ausstellung, Vorlesung und Seminar, 2007), *as found* (Video, 2009), *When translation becomes violence* (Text, Video und Ausstellung, 2010). Sie arbeiten mit einem kritischen Zugang zu Bildern und untersuchen kulturelle Praktiken mit Methoden der Aneignung und des Umschreibens.



Red, She Said, 2011

Red, She Said (2011), Video-Installation, 14 min

„Die Farben kolonisieren die Dinge. Sie erobern sie und nehmen sie ein, wie ein Farbeimer, den man über etwas ausgiesst. Die Farben kolonisieren die Dinge, weil sie besiedeln, ohne um Erlaubnis zu fragen, und sich zunächst weigern, mit ihnen eine gleichberechtigte Beziehung einzu-

gehen. Als Technicolorlando wechselt die Figur den Farbraum und betritt eine andere Zeit. Dort sind die Dinge nicht mehr den Farben der Natur nachempfunden und die Farbe hat die Freiheit, sich von den Orten, die für sie bestimmt sind, zu lösen.“ (aus „Red, She Said“, Mareike Bernien / Kerstin Schroedinger, 2011)

Pauline Boudry (D/CH) & Renate Lorenz (D)

<http://www.boudry-lorenz.de/>



Salomania, 2009

Pauline Boudry, Künstlerin und Musikerin, lebt in Berlin. In ihren Filmen, Installationen und Videoarbeiten interessiert sie sich dafür, die beiden üblicherweise getrennten Felder der Sexualität und der Arbeit in Zusammenhang zu bringen, und kontextualisiert ihre Forschung in einem postkolonialen Diskurs. Renate Lorenz arbeitet seit Beginn



der 90er Jahre am Schnittpunkt von Visueller Kultur, Theorie und Politik. Mitte der 90er Jahre installierte sie als Kuratorin der Shedhalle Zürich ein Programm, das sich auf die Entwicklung themenbezogener, feministischer Ausstellungsmodelle konzentrierte (gemeinsam mit Sylvia Kafehsy). 2007 kuratierte sie "normal love. precarious work, precarious sex" am Künstlerhaus Bethanien in Berlin. Ihre Zusammenarbeit nimmt oft Materialien aus der Vergangenheit wieder auf, meist Photographien oder Filme, und bezieht sich auf und gräbt unrepräsentierte oder unleserliche Momente von Queerness in der Geschichte aus. Diese Arbeiten zeigen Verkörperungen, die nicht nur die Zeit durchschreiten können, sondern auch Verbindungen herstellen zwischen diesen verschiedenen Zeiten und damit Möglichkeiten einer queeren Zukünftigkeit erkennen lassen.



Salomania (2009)

Installation mit Video und Dokumentation



Die Arbeit *Salomania*, bestehend aus einer Installation mit HD-Film und Dokumentation, rekonstruiert einen Tanz: *Den Tanz der sieben Schleier* aus dem Stummfilm *Salomé* von Alla Nazimova aus dem Jahr 1923. Performer_innen sind die Künstler_in, Performer_in und Genderaktivist_in Wu Ingrid Tsang (1982) und die Choreographin und Filmemacherin Yvonne Rainer (1934). Regisseur des Originalfilms von 1923 war Charles Bryant. Es handelte sich um eine Verfilmung des Theaterstücks gleichen Titels von Oscar Wilde. Der Stummfilm wurde von der offen lesbischen Schauspielerin Alla Nazimova produziert, die auch die Hauptrolle spielte, während sie zu jener Zeit Bryants (Fassaden-) Ehefrau war. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts





gab es aufgrund Oscar Wildes Theaterstücks eine Welle der Begeisterung für die Figur der Salome, die bald den Namen *Salomania* erhielt. Frauen trafen sich und imitierten den exotischen und befreienden *Tanz der sieben Schleier*. Bilder der Ferne und des Technologischen können als Teil kolonialer Politik gesehen werden, und gleichzeitig wurden sie durch den Film *Salomé* verändert. Sie werden hier etabliert als Bilder, die Platz machen für weibliche oder transvestische Phantasien und Begehren. Ein Raum zwischen den Geschlechtern und zwischen Orient und Okzident schien möglich. Eine Dokumentation über verschiedene Performer_innen der Tanes der Salome zu Beginn des 20. Jahrhunderts bietet eine Art Archäologie in der Geschichte der Queer-Performance und des modernen Tanzes.



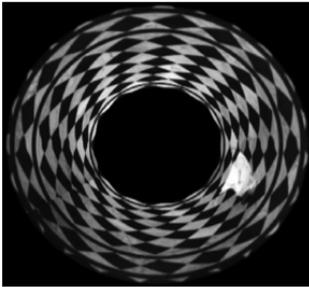
Bogna Burska (PL)

<http://www.bognaburska.com/>



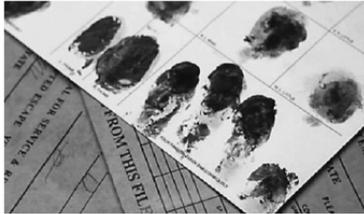
Geboren in Warschau, lebt und arbeitet in Gdansk. Nach ihrem Diplom in Malerei basiert der Grossteil ihrer neueren Arbeiten auf Found Footage, Video-Installationen und konzeptioneller Aneignung, digitaler Übersetzung und der Manipulierung von Bildern und Erzählmustern aus dem kommerziellen Kino. Ihre Method für Found Footage besteht darin, die Konsistenz des Erzählstrangs zu wahren, indem sie formelle Übereinstimmungen auf der Basis von Gleichheit feststellt und in einer digitalen Neuübersetzung des ursprünglichen Filmmaterials eine Form über ihre Ähnlichkeit zur anderen verwebt, dabei darauf bedacht, dass der Film sich auch sehen lässt und die Aufmerksamkeit des Betrachters zu fesseln vermag. Sie schloss 2009 ihre Doktorarbeit an der Intermedia-Fakultät der Kunstakademie in Gdansk ab, wo sie seit 2006 arbeitet.





Bogna Burska, *Clocks*, 2009

Bogna Burska, *Recollections*, 2005/2008



Recollections (2005/2008)

250 Videostandbilder, auf Papier gedruckt

Diese Arbeit ist eine Studie über die Ikonographie des Bluts im Kino, basierend auf einer Sammlung von Standbildern, thematisch angeordnet und als Photo-Drucke ausgestellt.

Clocks (2009)

Reihe von Found-Footage-Videos, bei denen das rechteckige Filmbild zu einem Ring verformt wurde.

Der linke und rechte Rand des Videobilds treffen auf einer Linie aufeinander, und die im Film zu sehenden Objekte bewegen sich in einem Ring, ähnlich den Zeigern einer Uhr. Basierend auf der Wechselbeziehung zwischen Zeittheorien und der Struktur des Filmmediums, bildet diese Arbeit eine Sammlung spezifischer Filmuhren, die Zeitbilder vorstellen – unendliche Variationen, die sich sowohl auf die wissenschaftliche Vorstellung von Zeit als auf subjektive Wahrnehmung beziehen.



Bogna Burska, *Shooting Star*, 2006/2008

Shooting Star (2006/2008)

Found-Footage-Video (Filmmaterial aus 37 Kinofilmen), 47'25"

Diese Arbeit ist eine Analyse des Phänomens des Filmstars, zusammengestellt aus Filmen mit Al Pacino. Die Auftritte eines Schauspielers sind immer geprägt von einer gewissen Dualität: in jedem Film eine neue, individuelle Figur zu sein, und doch eine starke, erkennbare Persönlichkeit des betreffenden Schauspielers zu bilden.

The Centre of Attention (UK)

<http://www.thecentreofattention.org/>

The Centre of Attention (Gary O'Dwyer und Pierre Coinde) ist eine Galerie, die sich als Künstler ausgibt, oder ein Künstler, der sich als Galerie ausgibt. Zwölf Jahre kollektiver Praxis gegen das Ernsthafte in der Kunst, das Eingehen des Risikos, dem Zufall und dem Zusammenspiel mit dem Publikum eine Chance zu lassen, hat sie an die Biennale in Venedig (2005) und weiter geführt. Ihre kontinuierlich anwachsenden



Webseiten belegen eine enorme Vielfalt von Praktiken und eine reichhaltige Zusammenarbeit mit unterschiedlichsten Akteuren. Mit ihrer Performance in der Kunsthalle Exnergasse machen sie *Reality Manifestos – Can Dialectics Break Bricks?* zur ersten vollständig *détournierten* Ausstellung in der Geschichte des Ausstellungsmachens und der zeitgenössischen Kunst. Auf dem Höhepunkt der Welle heutiger Symptome wie Privatisierung und Piraterie stellen sie die elitäre Stellung des Kunstobjekts, die Autonomie und Unbescholtenheit der zeitgenössischen Kunst, den Habitus des Publikums und die Funktionsweise des Ausstellungsraums in Frage.



The Centre of Attention, *COPYWRONG*, 2012



COPYWRONG (2012)

Performance an der Vernissage

“we have dvds!

Benjamin Guattari

apparatus signifier realisation!

Baudrillard, Deleuze, Kristeva,

appropriation Groys contingent Butler

techniques for mobilizing emancipatory politics!

you wanna buy?”

(The Centre of Attention)



Brice Dellsperger (F)

<http://www.bricedellsperger.com/>



Geboren in Cannes (Frankreich). Nach fünfjährigem Kunststudium Nice Villa Arson zieht er nach Paris, wo er seit 1995 als bildender Künstler lebt und arbeitet und seit 2003 am ENSAD unterrichtet. Dellspergers Arbeiten bestehen zur Hauptsache aus einer Videoreihe, die mittlerweile 24 Filme unterschiedlicher Dauer zählt, namens „Body Double“, nach Brian De Palmas Kinofilm von 1984. Dellspergers Arbeiten sind in Museen wie MoMA (New York), Centre Pompidou (Paris), migros museum (Zurich) ausgestellt und weltweit gezeigt worden, und haben ihren Weg in einige prominente öffentliche Sammlungen gefunden, wie jene des Museum of Modern Art, New York.





Brice Dellsperger, *body double 23*, 2007



Brice Dellsperger, *body double 14*, 1999

body double 23 (2007)

7'28", VHS/SD transferiert auf Digital Betacam – basierend auf „The Black Dahlia“ (Brian de Palma)

Body Double 23 ist ein Portrait Noir von Elizabeth Short. Das Video verdoppelt die Szene aus Brian De Palmas *The Black Dahlia*, und basiert auf drei Auszügen in denen der Betrachter in die Position des Casting Directors versetzt wird. Die Arbeit ist geprägt von einer gewissen surrealistischen Ästhetik und einigen der visuellen Tricks, derer sich Man Ray zum Beispiel in seiner Photographie bediente, etwa die Verwendung üblichen schwarzen Body-Makeups gegen schwarzen Hintergrund. Die Dialoge der Probeaufnahmen, die sich in einem nichtexistierenden Raum abspielen (um den Hintergrund bereinigt) spitzen die Einsamkeit des Mädchens zu, in einem Augenblick, in dem Elizabeth Short aus der Anonymität zu Berühmtheit gelangt, aus dem Leben in den Tod.

body double 14 (1999)

4'19", DV transferiert auf Digital Betacam – basierend auf „My Own Private Idaho“ (Gus Van Sant)

Konstantinos Manolakis (CH)

Konstantinos Manolakis ist ein Vertreter der jüngeren Generation von Zürcher Künstler_innen. Er experimentiert in seiner Kunstpraxis mit den Methoden des Konstruktivismus und der Minimal Art – nicht nur, was Abstraktion und Invention angeht, sondern auf die Wechselwirkung zwischen den Konstruktionen, den gezeigten Objekten, den schreitenden Bewegungen des Betrachters im Raum und dessen wechselnde Perspektive. Die Konstruktionen des Künstlers bringen gewohnte räumliche Konventionen ins Wanken. Seine Vorgehensweise ist nicht nur durch Dekonstruktion geprägt, sondern kann als neue Form von Territorialisierung gesehen werden, in welcher der Künstler im Raum interveniert, indem er eine Architektur in der Architektur aufbaut, welche neue Zeitlichkeiten in die Beziehung zwischen Raum, Installation und Betrachter einführt.



White Screen, 2011

White Screen (2011)

Räumliche skulpturale Installation, diverse Medien

Als Ausgangspunkt für seine Installation wählt der Künstler einige Auszüge aus Wim Wenders Film *Im Lauf der Zeit*, einem Film, der von den Ruinen der Repräsentation und den Grenzen intersubjektiver Kommunikation handelt. Von der Eingangstafel eines Kinos, in dem keine Filme mehr projiziert werden und die Leinwand weiss bleibt, leuchten die Worte *Weisse Wand*. Auf einer ersten formalen Ebene geht es bei dieser Arbeit um Fragen der Abwesenheit, Leere, der weissen Wand als Leerstelle, als den Punkt mit der höchsten Dichte von Möglichkeiten, obschon geprägt von kompletter Indifferenz und Unschuld, als Zeugin der Projektionen, die passiert sein mögen. Die weisse Wand kann einerseits als physische Limitierung des Gesichtsfelds betrachtet werden, mit der Ambivalenz zwischen ihrer Materialität und dem symbolischen Markieren und Formattieren des Locus des Visuellen jedoch ist sie auch ein Eingang ins Virtuelle, eine Ausweitung der mentalen Felds wo fragmentierte Erinnerungen versammelt werden, um die lineare Struktur des Gedächtnisses zu konstruieren. Die Leere der weissen Wand konfrontiert sich mit jener des blinden Flecks, bei dem es keinen Focus gibt, kein Bild, die Leere zwischen Dir und Dir, die nicht durchschritten werden kann – das, was Dich daran hindert, Dich kennenzulernen; jene Inkommensurabilität, in der Du Dich mit Deiner eigenen Beschränktheit konfrontiert siehst.

Auf einer weiteren Ebene geht es bei der Installation um eine gewisse Desynchronisierung in der Übersetzung zwischen der Materialität und ihren Texturen, Virtualität und Textualität, und deren Verhältnis zur

Raum-Zeit. Der Künstler nimmt die lineare Projektion auseinander in die Einzelkomponenten des Films wie der weissen Wand, dem Bild, dem Ton, den übersetzten Untertiteln, und schaut sich an, wie die Totalität der Bedeutung sich zwischen diesen Strukturen in ihrer Einheit ergibt, und überschreitet dabei die Beschränktheit der verschiedenen Strukturen und setzt eine Vielzahl von Bedeutungen frei.

Michele O'Marah (US)

<http://www.brennangriffin.com/artists/view/46>

Michele O'Marah lebt und arbeitet in Los Angeles. Als Künstlerin und Filmemacherin stellt sie bekannte Szenen aus populären Filmen oder Fernsehsendungen wieder her, und verwendet dabei eine handgefertigte Technik, die es ihr erlaubt, den Erzählstrang als ihren eigenen wiederherzustellen. „Über ein Jahrzehnt schon arbeitet O'Marah in den geographischen und wirtschaftlichen Schatten Hollywoods und hat vielen seiner vergessenen oder bald-vergessenen Produkten oder Abfallprodukten Aufmerksamkeit geschenkt.“ (Michael Ned Holte, Artforum) Ihre Arbeit wurde vielfach ausgestellt und ist in der Sammlung des Museum of Contemporary Art, Los Angeles vertreten.



A Girl's Gotta Do What a Girl's Gotta Do, 2009

A Girl's Gotta Do What a Girl's Gotta Do (2009)

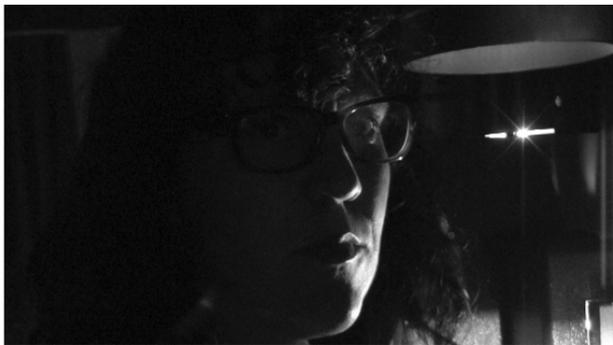
Dreikanal-Videoinstallation, bestehend aus *The Death of Barb Kopetski*, *WORD UP!*, und *Don't Call Me Babe*. Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin und Brennan & Griffin Gallery.

Die Trilogie ist Teil von Michele O'Maraha's Langzeituntersuchung der Repräsentation des Revolutionären in den Massenmedien. Die Künstlerin hat drei nichtprofessionelle Schauspielerinnen für die Rolle von Barb besetzt, als Ikone der Weiblichkeit und MTV-Fassung der revolutionären Heldin für eine Neuinszenierung von Szenen aus dem Film *Barb Wire* (1996). Sie nimmt Pamela Anderson als „leeres Zentrum“ und auferlegt der Hollywood-Maschine ihr kleines ökonomisches Nicht-Budget und handgefertigte Dekore und Requisiten, zumeist im Atelier der Künstlerin gefilmt, und rekonstruiert taktisch die Hollywood-Produktion. Die Künstlerin missbraucht subversiv die sexuell eindeutigsten Szenen des Films, jene mit erhöhten Schockeffekt, und produziert eine mimetische Geste nicht eigentlich von der Verkörperung Pamela Andersons, sondern vielmehr von den kulturellen und sozialen Codes als solche. Anderson ist eine Art Ready-Made-Objekt im Bewusstsein der Massenmedien-Gesellschaft und spielt sich selbst in Endlosschleife im Karaoke-Stil zwischen Drehbuch und Abfeiern ihrer selbst. Ihre verschobene Anwesenheit als leere Metapher erlaubt O'Maraha's Schauspielerinnen, ohne sich mit Andersons Performance zu konfrontieren an ihre Stelle zu treten und andere Begehren in die Figur zu projizieren, indem jede zu einer eigenen Kinopersonlichkeit wird, wobei jede Kopie im Ungefähren bleibt.

Cora Piantoni (DE/CH)

<http://www.piantoni.de/>

Cora Piantoni lebt und arbeitet zwischen München und Zürich. Die Künstlerin arbeitet vorwiegend mit Photographie, Video, Audio-Interviews und Text, und sucht nach den politischen und ästhetischen Implikationen des Dokumentarischen und seiner Ausdehnung im Kontext der zeitgenössischen Kunst. Sie bedient sich unspektakulärer Formen des ästhetischen Widerstands gegen marktorientierte Repräsentation und geht selbstreflexiv vor in ihrer Erkundung von Oral History und ihrer Aufzeichnungen, Geschichtenerzählen und Arbeitsgeschichte. Sie zeigt kontinuierliches Interesse für Osteuropa, sowohl als Kunstszene als auch als gesellschaftliche und politische Geographie, und im Besonderen für die Prozesse vor und nach dem Kollaps des Staatskapitalismus und dem Ende der kommunistischen Ideologie, mit der Ausbreitung der Ideologie des freien Marktes und den Veränderungen in der Wahrnehmung der Arbeit als wichtiger dystopischer Zusammenbruch auch in westlichen Gesellschaften.



The Operators, 2011

The Operators (2011)
Mehrkanal-Videoinstallation

Eines der zentralen Anliegen in Cora Piantonis Arbeit ist die Darstellung von Arbeit, welche nach und nach aus dem Blickfeld der Öffentlichkeit verschwindet, und ihr Wandel von ausgebildeten Fachkräften zu jetzigen immateriellen Formen, ihre Präkarisierung und wie diese sich auswirkt auf die nebenläufige Dematerialisierung des Kunstobjekts, welches Möglichkeiten eröffnen könnte für nicht-entfremdete alternative Formen der Produktion. In *The Operators* sinnt sie über ihren Brotjob als Kino-Operateurin nach und nimmt dabei Andrzej Wajdas Film *Der Mann aus Eisen* (1981), einen Film aus der Bewegung des „Kinos der moralischen Unruhe“ als Ausgangspunkt, um die Arbeitsteilung im Kino-Apparat von Produktion zu Projektion auszukundschaften, wie Zeit und die Verteilung des Blicks organisiert sind, und wie der Kampf auf der Strasse in diese Formation einbrechen kann. Sie führt Interviews mit den auf der untersten Stufe Angestellten der Industrie, Operateur_innen in marginalisierten Kinos, die weiterhin mit 35 oder 16-Millimeter-Film-Material hantieren, deren Arbeit manuell geblieben ist, während die Fertigkeiten ihres Berufs in der digitalen Automatisierung verflüssigt werden. Sie verwendet die Arbeitsverhältnisse im Kino als Metapher für die Arbeitsteilung in der Gesellschaft und setzt sich mit marginalisierte Positionen und Ungleichheiten auseinander wie jener des unabhängigen Kinos im Verhältnis zum kommerziellen, oder der Konfrontation zwischen der industriellen Fabrik und der Sozialfabrik, oder den Ausstellungsraum als ehemalige Fabrik, die sich in einen Bereich des authentischen Erlebens verwandelt hat.

Elodie Pong (CH)

<http://www.elodiepong.net/>



Endless Ends, 2009

Elodie Pong, geboren in Boston, lebt und arbeitet in Zürich. Als Künstlerin und Filmemacherin ist sie bekannt für ihre performativen Praktiken, in denen sie mit erwarteten und unerwarteten Beziehungen zum Persönlichen und Kollektiven und deren Wechselwirkungen in den sozialen Strukturen spielt und die Codes der Massenmedien-Kultur unterwandert. Mit der Macht der Sprache und der Bilder machen ihre Protagonist_innen Aussagen als Subjekte, die verschiedene historische und soziale Agenten reproduzieren und wiederholen. Ihre Arbeiten sind psychoanalytisch ausgeprägt und oft als Zyklen oder Reihen aufgebaut, Assemblages, die sich zwischen dem Imaginären und dem Symbolischen im Gesellschaftlichen verorten,



in dem die Massenmedien als aktiver Signifikant in der Konstruktion des Selbsts agieren. Sie interessiert sich für die Möglichkeiten der Transformation sozialer Normen trotz normativer Forderungen. Ihre Universitätsausbildung als Soziologin und Anthropologin erlauben ihr, Identitätspolitik, Subjektivierungsprozesse, kollektives Bewusstsein und zwischenmenschliche Beziehungen im Sprachsystem und der visuellen Repräsentation vielschichtig und komplex anzugehen.

Endless Ends (2009)

Videoloop, 6'48"



Endless Ends ist eine tonlose Videoinstallation, gebaut aus Found-Footage-Sequenzen aus klassischen Filmen mit „The End“. Es könnte zunächst den Anschein machen, es handle sich um eine nostalgische Anthologie auf das Ende des grossen Kinos. Pongs Augenmerk ist jedoch auf die endlose Welt negativen Raumes gerichtet, die sich vor und nach diesen Schlusszenen ausdehnt. Das Ende als solches wird nicht als endgültig gesehen, sondern als Kennzeichnung von Möglichkeiten.





“Schmale, Scheirl, Knebl Werke” (Toni Schmale, Hans Scheirl & Jakob Lena Knebl) (AT)

<http://www.hansscheirl.com/>



Toni Schmale, Hans Scheirl und Jakob Lena Knebl leben und arbeiten alle in Wien. Sie haben in verschiedenen Projekten bereits früher zusammen gearbeitet, und sich im Herbst 2011 als „Schmale, Scheirl, Knebl Werke“ zusammengetan, um regelmässiger zusammen zu arbeiten. Ihre Teilnahme an *Reality Manifestos* ist gleichzeitig ihre Antrittsshow als Gruppe. Wenn die Kinomaschine eine wichtige Komponente ist, die der Bildökonomie im kognitiven Kapitalismus einen Schub gegeben hat, wie können wir dann einen photonegativen Prozess intensivieren, ein Zusammen-Werden gegen die Kontrolle? Denn „die kollektive Streben nach Vergnügen ist immer an der Vorfront – Revolution ist eine Begehrens-Maschine!“ (Lazzarato) Das Glück des Lebens, das Glück der Arbeit – wie könnte diese Arbeit aussehen, die nicht nach Arbeit aussieht, in der wir verwegen das Geschlecht rekonfigurieren, Körper-Arbeit? Es ist eine Frage des Spielens. Welches ist das Szenario? Was sind diese transversalen abstrakte Figurationen? Ein schizophrenes Experimentieren mit sozialer Arbeit, die eine kollektive heterogene Kinoperson produziert, eine neue Äusserung: wir sind schon immer mehr als einer gewesen, Selbst-Zuneigung des Monsterkinds.





(SSKW)

WIR TRETEN DEM SPIEL BEI.
WIR SPIELEN "GRUPPE".
SPIELEN UNS AUF ALS GRUPPENSPIEL.
WIR GRUPPIEREN DIE SPIELE. MATERIAL.
DAS WERK IST DAS LOGO. FOTO.
DAS WERK STEHT AUF. WERKSTATT.
WERKSTATT GRUPPENSEX.
6 WERKSTÄTTEN SPIELEN EIN GRUPPENSPIEL.
DAS WERK.

SSKW, *Untitled*, 2012

Rebecca Ann Tess (D)

<http://www.figgevonrosen.com/artist/rebecca-ann-tess>

Rebecca Ann Tess lebt und arbeitet in Frankfurt am Main. In den letzten drei Jahren lag der Schwerpunkt ihrer Arbeit in einer Video-Trilogie, in der sie die stereotype Präsentation der Figuren und die Erzählmuster, die in der Geschichte des europäischen und US-amerikanischen Kinos und Fernsehens von einer Generation zur anderen weitergereicht werden, durch das Prisma von Queerness, Freundschaft und kritische Komplizität untersucht. „Geschlechternormen haben grundsätzlich damit zu tun [...], wer kriminalisiert werden wird aufgrund seines öffentlichen Auftretens.“ (Judith Butler) Indem sie die jeweils typische Ästhetik der Filme heranzieht, rekombiniert sie filmische Figuren und Dialoge in einem nicht-linearen Erzählstrang. Sie besetzt nicht-professionelle Schauspieler_innen aus ihrem Freundeskreis, um Szenen und Filmfiguren neu zu inszenieren, Agenten mehrdeutiger Geschlechtlichkeit und sexueller Identität, die tendenziell aufgrund der von der heteronormativen Ideologie auferlegten Machtverhältnisse falsch kontextualisiert wurden – symptomatische Stereotype, die Generationen des Filmmachens überlebt haben.



Rebecca Ann Tess, *Dad Dracula is Dead*, 2009

Dad Dracula is Dead (2009)

HD-Videoprojektion, 16:9, Farbe, Englisch und Deutsch mit englischen Untertiteln, 13 min.

Dad Dracula is Dead ist die erste Folge von Rebecca Ann Tess' Video-Trilogie. Sie schaut zurück auf das Kino der zwanziger und dreissiger Jahre, eine Zeit des Übergangs nicht nur vom Stummfilm zum Tonfilm, sondern auch hin zu einer mehr und mehr reglementierten Filmindustrie. Obschon die Zensurcodizes nach dem Ersten Weltkrieg aufgeweicht wurden, gab es eine zeitgleiche Tendenz, neue Kontrollstrukturen zu etablieren (wie etwa der *Motion Picture Production Code* von 1930), um die Geburt des Films als Massenmedium zu begleiten. Dialoge aus den Filmen jener Zeit, darunter *Anders als die Anderen*, *The Soilers*, *Mädchen in Uniform*, *Queen Christina*, *Sylvia Scarlett* und *Dracula's Daughter* werden in *Dad Dracula is Dead* wiederholt, wodurch eine Wiederholungsschleife in dieser Geschichte aufgeführt wird. Die Figuren aus den Filmen nehmen vorherrschende Normen des Lebens in jener Gesellschaft an, die über ihre Verbindungen und Abhängigkeiten untereinander sichtbar werden.



Rebecca Ann Tess, *A Crime must be Committed*, 2010

A Crime must be Committed (2010)

HD-Videoprojektion, 16:9, Farbe, 13 min., Englisch

Rebecca Ann Tess' Film *A Crime must be Committed* ist die zweite Folge in ihrer Video-Trilogie. Szenen und Figuren aus Filmen, die bedeutende Genres repräsentieren, werden neu inszeniert und modifiziert. *A Crime must be Committed* setzt sich mit dem Krimi- und Detektiv-Genre auseinander und zitiert unter anderem Gangster-Filme aus den 1920ern (*Underworld*, 1927), film noir (*The Maltese Falcon*, 1941), Detektivfilme (*The Detective*, 1968), Krimi-Thrillers (*Die Hard*, 1988; *Shaft*, 1971 und 2000), sowie zeitgenössische Krimi-Untersuchungs-Serien (*CSI*, seit 2000).

“Diese Retrospektive zeigt auf, wie Krimi-Geschichten, Konstellationen von Protagonisten und ihre zugewiesene Rolle sich mit der Zeit ändern. Sie sind Ausdruck unterschiedlicher Diskurse, in denen die Beziehung zwischen Gut und Böse jedesmal im jeweiligen Kontext der neuen sozio-politischen Situation neu ausgehandelt wird.“ (Antje Krause-Wahl)



KUNSTHALLE EXNERGASSE | WUK

Leiterin: Andrea Löbel

Medien & Ausstellungen: Klaus Schafler

Ausstellungen: Lina Leonore Morawetz

Technik: Ernst Muck, Matthias Braudisch, Philipp Weikersdorfer

Trainee: Clara Stein

Währinger Straße 59/2/1

1090 Wien, Österreich

www.kunsthalleexnergasse.wuk.at

kunsthalle.exnergasse@wuk.at

t + 43 (0)1 - 401 21 41 / 42, f - 67

Di – Fr 13 – 18h, Sa 11 – 14h



CALL FOR PROPOSALS 2013

EINREICHSCHLUSS 1. MÄRZ 2012

Info: www.kunsthalleexnergasse.wuk.at



bm:uk

schweizer kulturstiftung

prohelvetia

TELEKOPIE®

if a

Institut für Auslands-
beziehungen e. V.

