

Contemporary Matters Journal – Issue #3

- 5 **Editorial**
Contemporary Matters
- 9 **Sprachliche Grenzverhandlungen in David Wojnarowicz Tape Journals**
Leonie Huber
- 23 **This young art historian**
Pamela Heilig
- 25 **Contemporary Matters im Gespräch mit June Drevet, Andrea Popelka und
Stefanie Schwarzwimmer über die Ausstellung *New Views on Same-Olds***
- 41 **Comrade Britney and the Critical Potential of Marxist Memeing**
Sophie Publig
- 55 **comprEss/ise**
adO/Aptive
- 57 **Institutional curating defusing activism? “of bread, wine, cars, security and peace...”
A Review**
Louise Istern
- 65 **confortable l’évidence des choses qui existent**
Paola Quilici
- 73 **Yippie Ja Ja Yippie Yippie Yeah!**
Ein Baumarkt als urbane Fata Morgana
Anja Heitzer
- 89 **What Else Could We Talk About?**
Bare Life in Teresa Margolles’ 2009 Venice Biennial Exhibition.
Kathrin Suppanz

Art historian of the world, unite!

You have nothing to lose but your canons!

Editorial

by *Contemporary Matters*

The preparations and planning, the editing and other editorial processes of this third issue have been significantly shaped by the effects of the Covid 19 pandemic. Not only in this country have museums and galleries been temporarily closed, art and culture dismissed as leisure activities. Theatres and concert halls, too, have been at a standstill for months, and a general curfew has reduced public space to the cornerstones of home - park - supermarket.

In addition, behind the closed doors of politics, the new amendment to the University Act (UG-Novelle) was announced in December 2020. This includes a clear disempowerment of the university senate, which also consists of the so-called 'Mittelbau' (e.g. lecturers, associate professors), students (!) and administration. In the future, sound decisions will instead be made by the university council, which will also be made up from the Federal Ministry of Education, Science and Research, restricting the autonomy of the university. But students will also be directly affected by the UG amendment, e.g. by having to deliver a minimum number of ECTS credits per year in order not to lose their entitlement to study. Students from non-EEA countries will have to pay higher tuition fees, and students who are in paid employment or have caring responsibilities will receive less support in their studies. Universities are becoming veritable processing machines of class society, a general interest in broadening horizons and learning is in direct opposition to the UG amendment - the new UG amendment represents a further neoliberal instrumentalisation of universities under the guise of academic efficiency. *Contemporary Matters* stands up for the fact that studying will not become a luxury and optimisation product, but will continue to be a place of discourse in which critical exchange remains the highest good.

So, while the whole cultural sector is on hold, the universities are being dismantled, while the ski slopes are open, we have been working on the publication of our journal. For some, a welcome distraction from furlough, unemployment, lack of job prospects and childcare. As a student collective primarily concerned with contemporary art, we have not only lacked access to art, but also the possibility to get in touch with each other as a group. Our weekly meetings cannot be replaced by Zoom-meetings, Zoom is more a tool for organisational discussions than a space for joint and creative debates. Moreover, Zoom is extremely exclusive - because only those who own the link can participate. Here we have also recognised the difficulty of promoting an open exchange and lively discussion with interested parties. One of our most important tasks after the pandemic will be to continue our meetings, so we look forward to seeing new faces every week again as soon as possible. The journal offers the opportunity - despite the pandemic and the onset of Zoom fatigue - to engage with

Die Vorbereitungen und Planungen, die Lektorate und weiteren redaktionelle Prozesse dieser vorliegenden dritten Ausgabe sind maßgeblich von den Auswirkungen der Covid-19-Pandemie geprägt. Nicht nur hierzulande wurden vorübergehend Museen und Galerien geschlossen, Kunst und Kultur als Freizeitbeschäftigung abgetan. Auch Theater und Konzerthäuser stehen seit Monaten still, eine allgemeine Ausgangsbeschränkung verkleinert den öffentlichen Raum auf die Eckpfeiler Zuhause - Park - Supermarkt.

Zusätzliche wurde hinter den verschlossenen Türen der Politik im Dezember 2020 die neue Novelle zum Universitätsgesetz (UG-Novelle) bekannt gegeben. Diese umfasst eine deutliche Entmachtung des Universitätssenats, der auch aus dem sogenannten Mittelbau (z.B. Dozent*innen, assoziierte Professor*innen), Studierenden (!) und Verwaltung besteht. In Zukunft sind triftige Entscheidungen vielmehr vom Universitätsrat zu treffen, der unter anderem direkt aus dem Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Forschung besetzt wird. Aber auch Studierende werden von der UG-Novelle direkt betroffen, unter anderem indem sie eine Mindestanzahl an ECTS-Punkten pro Jahr abliefern müssen, um nicht die Studienberechtigung zu verlieren. Studierende aus Nicht-EWR Ländern müssen höhere Studiengebühren zahlen, und Studierende, die Lohnarbeit oder Sorgepflichten nachgehen, werden geringer in ihrem Studium unterstützt. Universitäten werden zu regelrechten Abfertigungsmaschinen der Klassengesellschaft. Ein allgemeines Interesse, den Horizont zu erweitern und zu lernen, steht in direktem Gegensatz zur UG-Novelle, die eine weitere neoliberale Instrumentalisierung der Universitäten unter dem Deckmantel wissenschaftlicher Effizienz darstellt. *Contemporary Matters* steht dafür ein, dass Studieren kein Luxus- und Optimierungsprodukt wird, sondern weiterhin die Universität als Ort des Diskurses verstanden wird, in dem der kritische Austausch das höchste Gut bleibt.

Während der ganze Kulturbereich auf Eis gelegt ist, die Universitäten auseinander genommen werden, die Skipisten dafür geöffnet sind, haben wir an der Herausgabe unseres Journals gearbeitet. Für manch eine*n eine willkommene Ablenkung von Kurzarbeit, Arbeitslosigkeit, mangelnden Jobaussichten und Kinderbetreuung. Als studentisches Kollektiv, das sich vor allem mit zeitgenössischer Kunst beschäftigt, hat uns nicht nur der Zugang zur Kunst gefehlt, sondern auch die Möglichkeit, als Gruppe miteinander in Kontakt treten zu können. Unsere wöchentlichen Stammtische können nicht durch Zoom Meetings ersetzt werden. Zoom bildet für uns ein Tool für organisatorische Diskussionen, nicht aber einen Raum für gemeinsame, kreative Debatten. Außerdem ist Zoom äußerst exklusiv - denn nur wer den Link besitzt, kann auch daran teilnehmen. Hier haben wir auch die Schwierigkeit erkannt,

a variety of voices and substantive positions. This multitude of voices allows us to continue to see a diverse picture of the world and shows that our environment does not consist exclusively of Zoom or other echo chambers.

In this issue, very different positions and approaches are linked. Leonie Huber dedicates her article to David Wojnarowicz's last self-recorded audio cassettes and thus explores the question of how to communicate about the subjective experience of an illness and which words, norms, body images and boundaries influence this speaking. Situating oneself, in this case in the role of a student of an art history, is the central of Pamela Heilig's poem. Johanna Müller and Mihály Németh - two representatives of Contemporary Matters - exchange views with the curators of the exhibition *New Views on Same-Olds* about, among other things, their self-image as cultural workers and the role and political possibilities of Art Today. Sophie Publig takes a look at the popular internet phenomena of memes and how they fit into the discourse of repoliticisation. The contribution *comprEss/ise* by adO/Aptive deals with the existing order of power and knowledge and a radical democratisation of these structures. Anja Heizer and Luise Ister provide in their respective reviews their assessments of the shows by Jakob Lena Knebl at curated by 2020 at Galerie Crone and the very first exhibition of the new collective of directors at Kunsthalle Wien ...of bread, wine, cars, security and peace. Paola Quiricili has enriched this edition with lyrical works that deal sensitively with everyday life, expectations and language, as well as playing with the form of translation. Finally, Kathrin Suppanz looks at Teresa Margolles' work *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* (What else could we talk about?) and the larger context of misogyny and feminicide.

einen offenen Austausch und eine rege Diskussion mit Interessierten zu fördern. Eine unserer wichtigsten Aufgaben nach der Pandemie wird die Fortführung der Stammtische sein, damit freuen wir uns möglichst bald wieder wöchentlich neue Gesichter zu sehen. Das Journal bietet die Möglichkeit – trotz Pandemie und einsetzenden Zoom-Müdigkeit – mit einer Vielzahl an Stimmen und inhaltlichen Positionen in Austausch zu treten. Diese Vielzahl an Stimmen lässt uns weiterhin ein diverses Bild der Welt sehen und zeigt, dass unser Umfeld nicht ausschließlich aus Zoom- oder anderen Echokammern besteht.

In dieser Ausgabe werden sehr unterschiedliche Positionen und Zugänge verknüpft. Leonie Huber widmet sich in ihrem Artikel David Wojnarowicz's letzten selbstaufgenommenen Audiokassetten und geht damit der Frage nach, wie über die subjektiven Erfahrung einer Krankheit kommuniziert werden kann und welche Wörter, Normen, Körperbilder und Grenzen dieses Sprechen beeinflussen. Die Selbstsituierung des lyrischen Ichs, einer Studierenden der Kunstgeschichte, stehen bei dem Gedicht von Pamela Heilig an einer zentralen Stelle. Johanna Müller und Mihály Németh, zwei Vertreter*innen von Contemporary Matters, tauschen sich mit den Kurator*innen der Ausstellung *New Views on Same-Olds* unter anderem über deren Selbstverständnis als Kulturschaffende und über die Rolle und politische Möglichkeiten der zeitgenössischen Kunst heraus. Sophie Publig wirft ihren Blick auf die populären Internetphänomene der Memes und deren Einordbarkeit in dem Diskurs der Repolitisierung. Der Beitrag von adO/Aptive *comprEss/ise* beschäftigt sich mit der bestehenden Ordnung von Macht und Wissen und einer radikalen Demokratisierung dieser Strukturen. Anja Heizer und Luise Ister liefern in ihren Rezensionen ihre Einschätzungen zu den Shows von Jakob Lena Knebl bei *curated by 2020* in der Galerie Crone sowie der allerersten Ausstellung des neuen Direktorinnenkollektiv der Kunsthalle Wien ...*von Brot, Wein, Autos, Sicherheit und Frieden*. Paola Quiricili hat diese Ausgabe um lyrische Arbeiten bereichert, die sich sensibel mit dem Alltag, Erwartungshaltungen und Sprache auseinandersetzen sowie mit der Form der Übersetzung spielen. Zuletzt setzt sich Kathrin Suppanz mit Teresa Margolles Arbeit *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* (What else could we talk about?) im Kontext von Misogynie und Feminizid auseinander.

Sprachliche Grenzverhandlungen in David Wojnarowicz *Tape Journals*

von Leonie Huber

„it’s just dead language tumbling from my lips, and this dead language doesn’t even touch what I’m sensing or what I’ve been feeling the last twenty-four hours [...]. It’s like I know what I think, I can sense what I think, but all I sense is presence and this presence is outside of me [...].“¹

Die tote Sprache, die David Wojnarowicz (1954-1992) im Frühjahr 1989 daran hindert, seine Gedanken und Gefühle in Worten auszudrücken, hallt in seiner New Yorker Wohnung wider. In den letzten zehn Jahren seines Lebens hat der Künstler insgesamt elf Audiokassetten aufgenommen, die seit 1997 in der Downtown Collection der Fales Library, New York University, als Teil seines Nachlasses aufbewahrt werden.² Vollständig wurden die sogenannten *Tape Journals* bis jetzt lediglich in einer transkribierten Version veröffentlicht, sodass ihre ursprüngliche Medialität nur indirekt rezipiert werden kann:^{3,4} Die Tonaufnahme als phonetisches Aufzeichnungsmedium ist „unmittelbar von der physischen Anwesenheit von lebendigen Personen verursacht“⁵ und somit als indexikal zu bezeichnen. In diesem Sinne sind Wojnarowicz’ *Tape Journals* medientheoretisch durch die Dialektik des Index strukturiert: Die unentfremdete, vollständige Übertragung der Präsenz des Künstlers ist abhängig von der Objektivität des Aufzeichnungsmediums.⁶ Auch im transkribierten Text ist diese Gegenwärtigkeit von zentraler Bedeutung: Wiederholt beschreibt Wojnarowicz seine körperliche Anwesenheit während des Sprechakts und die gleichzeitige Entfremdung gegenüber dem Gesprochenen. Einerseits reflektiert er dabei die Limitationen sprachlicher Ausdrucksformen, andererseits das Spannungsverhältnis zwischen der lebendigen Qualität des gesprochenen Texts und der von ihm beschriebenen Erfahrung von Krankheit und Todesangst. Diese beiden Interpretationsansätze werden im Folgenden anhand einer exemplarischen Lektüre der *Tape Journals* vor dem Hintergrund der AIDS-Epidemie in den späten 1980ern und des damit verbundenen Diskurses ausgeführt.

1988 wird David Wojnarowicz mit HIV diagnostiziert. Bis zu seinem Tod 1992 lebt er isoliert in der Wohnung seines bereits an den Folgen der Infektion verstorbenen Freundes und Mentors Peter Hujar.⁷ Dort nimmt er auch die Mehrheit der Audiotagebücher auf, eine Methode, die er bereits 1981 und 1982 verwendet hat.⁸ In diesen frühen Kassetten spricht Wojnarowicz über seine Affären, Zweifel und Hindernisse bezüglich seiner künstlerischer Arbeit, durchsetzt von allgemeinen Beobachtungen unter dem Einfluss von Heroin. Nach der HIV-Diagnose dokumentiert er in den Aufnahmen sein Leben mit der Krankheit, die Einsamkeit, die Todesangst, aber auch seine Gedanken zur Kunstwelt und seiner Rolle

1

David Wojnarowicz, *The Weight of the Earth. The Tape Journals of David Wojnarowicz* (Hg. Lisa Darms, David O’Neill), South Pasadena 2018, S. 150.

2

Guide to the David Wojnarowicz Papers MSS.092, Fales Library and Special Collections, URL: <http://dlib.nyu.edu/findingaids/html/fales/woj/index.html> (01.10.20).

3

Lisa Darms, David O’Neill, Editors’ Introduction, in: Wojnarowicz, *Tape Journals*, S. 16.

Die drei Audiokassetten wurden unter dem Titel *Cross Country* auf Vinyl in einer Auflage von 200 Stück veröffentlicht und sind auch auf YouTube verfügbar. Sie dokumentieren zwei Roadtrips, die Wojnarowicz 1989 in den Westen der USA unternommen hat. David Wojnarowicz, *Cross Country* (April 2018), URL: <http://reading-group.co/rg09.html> (01.10.20).

5

Diedrich Diederichsen, *Körpertreffer. Zur Ästhetik der nachpopulären Künste*, Berlin 2017, S. 14.

6

Diederichsen 2017, S. 17 ff.

7

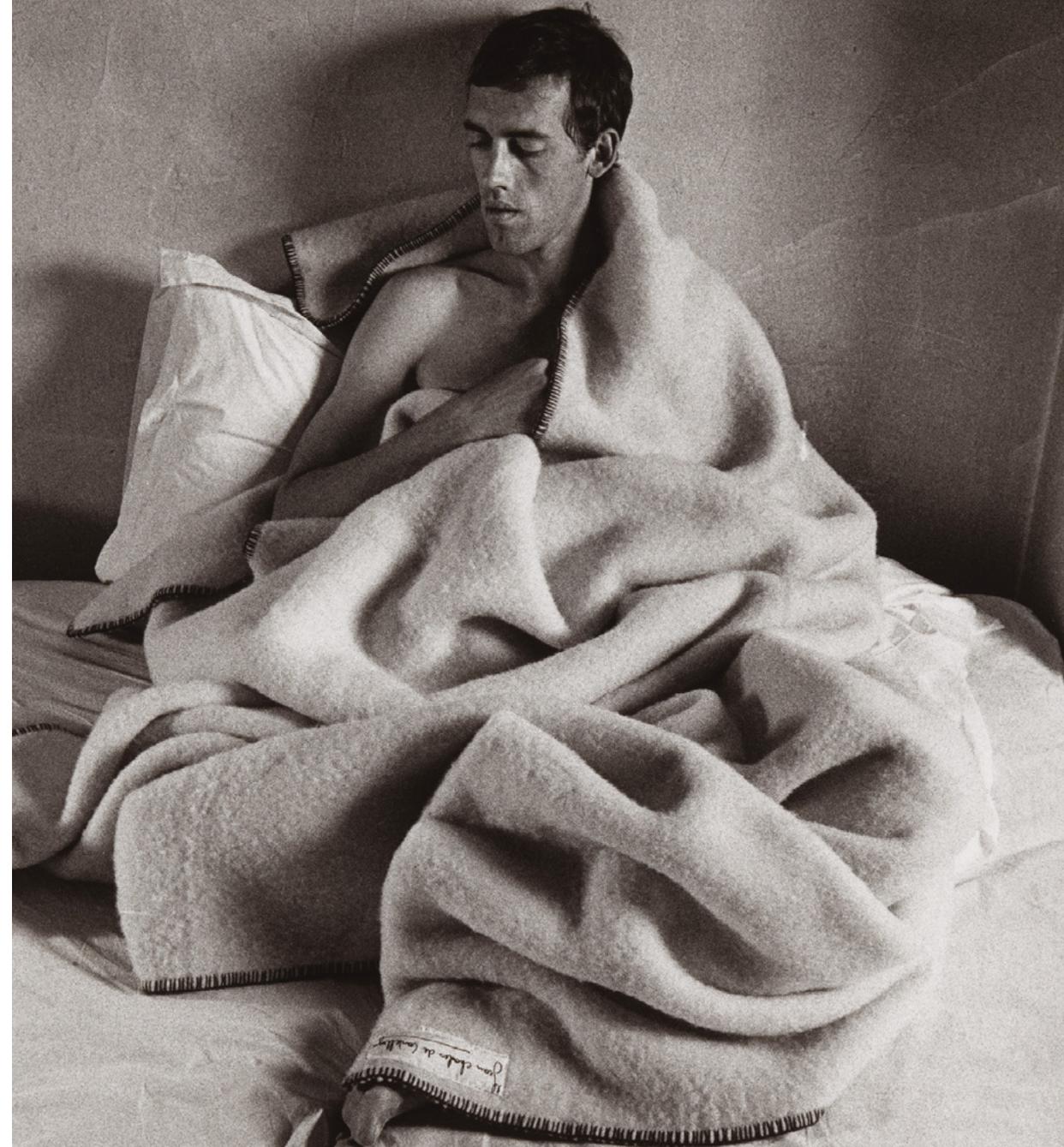
Darms, O’Neill 2018, S. 19.

8

Darms, O’Neill 2018, S. 15.

Weight of the Earth

The Tape Journals of David Wojnarowicz



4

David Wojnarowicz: Weight of the Earth. The Tape Journals of David Wojnarowicz (Edited by Lisa Darms and David O'Neill), Semiotext(e). South Pasadena 2018.

Cover Photograph: Peter Hujar. David Wojnarowicz in Dianne B. Fashion Shoot, Copyright: The Peter Hujar Archive LLC, 1987.

Edited by Lisa Darms & David O'Neill
Introduction by David Velasco

darin sowie seine letzten Reisen durch die USA und zahlreiche seiner Träume. Bei der Auseinandersetzung mit David Wojnarowicz' *Tape Journals* ist der Diskurs über das Immunschwächesyndrom AIDS, das in den USA zu Beginn der 1980er Jahre – insbesondere in der Schwulenszene in New York City und San Francisco – eine Epidemie auslöste, und dessen gleichzeitig einsetzende Metaphorisierung zentral. Brigitte Weingart hält in ihrer Studie *Ansteckende Wörter. Repräsentationen von AIDS fest: „Beide, die Diskursfigur ‚AIDS‘ und die Metapher, werden gemäß einer Grenztopologie strukturiert (bzw. destrukturiert), für die die Unterscheidung von Eigentlichem und Uneigentlichem, von Eigenem und Fremdartigem – oder analog: von Natürlichem und seinen Ableitungen und Abweichungen – unerlässlich ist.“⁹ Eigentlich ist die Wahrnehmung des eigenen Körpers als gesund und (körperlich) intakt; uneigentlich ist die diagnostizierte Krankheit – spezifisch der HIV-Infektion vor dem Auftreten von Symptomen.¹⁰ Eigen ist der Körper als biologische Einheit; fremd ist der Virus als infektiöser Organismus.¹¹ Natürlich ist das Erleben des eigenen Körpers und den mit der HIV-Diagnose einhergehenden Ängsten; als abweichend von der gesellschaftlichen Norm, aber auch des gesunden sozialen Körpers werden HIV-Infizierte stigmatisiert und gesellschaftlich isoliert.¹²*

Diese multidimensionalen Grenztopologien sind in den Sprechakt eingeschrieben, sowie sich die Differenz zwischen Selbst- und Fremdwahrnehmung sprachlich darin abbildet. In David Wojnarowicz' *Tape Journals* wird dieses Verhältnis von Identität und Differenz dezidiert entlang der körperlichen Präsenz des Künstlers im Sprechakt artikuliert. Anstelle von Identität mit dem Gesagten tritt eine Entfremdung gegenüber der Selbstbeobachtung und -beschreibung des Autoren-Ichs.

„In these moments I hate language. I hate what words are like. I hate the idea of putting these preformed gestures on the tip of my tongue or through my lips or through the inside of my mouth, [...]“¹³

In den *Tape Journals* verweist Wojnarowicz kontinuierlich auf die Diskrepanz zwischen seiner unmittelbaren Gegenwart im Prozess des Sprechens und der Unmöglichkeit, sein individuelles Bewusstsein in Sprache zu artikulieren. Aus seiner Sicht ist die ihm zur Verfügung stehende Sprache über die Jahrhunderte abgenutzt und deren Sinn ausgehöhlt worden.¹⁴ Die festgeschriebene Bedeutung von Wörtern erscheint ihm unzureichend für die Beschreibung seiner Empfindungen.¹⁵ Zugleich ist Sprache für ihn Ausdruck einer normativen Struktur, die Diskriminierung und Tabuisierung von abweichenden Lebensweisen fortschreibt.¹⁶ Seine Ablehnung und die daraus resultierende generelle Verwerfung tradierter kultureller Formen ist einerseits als Reaktion auf die gesellschaftliche Marginalisierung von Homosexualität in den 1980ern zu lesen. Andererseits ist die kulturkritische Haltung, die Wojnarowicz gegenüber unterschiedlichen Aspekten der amerikanischen Gesellschaft einnimmt und die er als „pre-invented existence“¹⁷ beschreibt, meiner Meinung nach eine verkürzte Kritik an der aufkommenden Medien- und Konsumgesellschaft und steht auch im Widerspruch zu seiner künstlerischen Arbeit, in der er unter anderem Sprache verwendet, um sich in gesellschaftliche Erzählungen einzuschreiben.¹⁸

9

Brigitte Weingart, *Ansteckende Wörter. Repräsentationen von AIDS*, Frankfurt am Main 2002, S. 62.

10

Weingart 2002, S. 36 f.

11

Weingart 2002, S. 30 f.

12

Weingart 2002, S. 40 ff.

13

Wojnarowicz 2018, S. 148.

14

„I hate language in this moment because it seems like so much bullshit. It just seems like sounds that have been uttered back and forth now over centuries. And it always boils down to the same meaning within those sounds, unless you're more intense in uttering them, [...]“ In: Wojnarowicz 2018, S. 148.

15

„You know, maybe people invent words for these things; maybe they call things like this panic. But it upsets me because panic isn't – it's not that fucking simple. And the idea of all this sensation being reduced to a word called panic is insulting.“ In: Wojnarowicz 2018, S. 146.

16

Wojnarowicz 2018, S. 148 f.

17

Wojnarowicz 2018, S. 117 ff.

18

„I try to show my own sense of things and my own time, creating a history that's for me, or it's a record of things for me – one that challenges the record that we're given daily, whether through the newspapers, through the television, or through the politicians.“ In: Wojnarowicz 2018, S. 122.

Während Wojnarowicz seine Frustration gegenüber sprachlichen Determinismen beschreibt, nimmt er die Worte ins Innere seines Mundes, rollt sie über die Spitze seiner Zunge, bis sie von seinen Lippen fallen. Über den Mund als körperliche Grenze des Selbst entlässt er das Gesagte in ein Außen, wo sich dessen Bedeutung unabhängig von der von ihm intendierten Aussage zu realisieren droht. Gleichzeitig wird über den Mund als Körperöffnung Uneigenes aufgenommen, was anschließend zum konstruktiven Bestandteil des Ichs wird. Im Sprechen wie im Schreiben werden sprachliche Konventionen fort- oder umgeschrieben, sodass die verbale (Re-)Artikulation zu einem Moment der Aneignung und der Neuverhandlung wird. In diesem Sinn wird der Körper des Künstlers zum Schauplatz einer sprachlichen Grenzverhandlung: Tote Sprache rollt über lebendige Lippen. Die unzureichende Sprache ist zugleich diejenige, mit der die Entfremdung gegenüber sprachlich affirmierter Normativität beschrieben wird. Im Sprechakt wird sich Fremdes zu eigen gemacht und Eigenes entfremdet sich im Sprechen. Dabei nimmt das Medium der Audioaufnahme diese dialektische Gegenwärtigkeit bereits vorweg, die hier jedoch entlang der Bruchstelle zwischen der Subjektivität des Autoren-Ichs und der sprachlichen Limitationen verortet wird. Die unmittelbare Abbildung der individuellen Präsenz des Künstlers ist nur durch eine objektivierende Struktur möglich – wie durch das Medium der Tonaufnahme oder auch durch die Sprache.

„It feels something like a murderer in the house. [...] Only whoever this person is, is inside me. Last night when I got home, I just felt this shakiness, like I no longer understood what I affect or what affects me, [...]“¹⁹

Nach seiner HIV-Diagnose beschreibt Wojnarowicz in den *Tape Journals* wiederholt eine Entfremdung und Desorientierung gegenüber seinem eigenen Körper. Beispielsweise muss er sich übergeben und fragt sich, ob es seine Ängste, das Virus oder ein Bazillus ist, der den Brechreiz auslöst.²⁰ Obwohl die Diagnose Wojnarowicz zu einem Infizierten macht, entzieht sich diese dem biomedizinischen Diskurs entstammende Unterscheidung zunächst seiner Wahrnehmung und die Evidenz der Krankheit seiner Selbstbeobachtung.²¹ Die Anwesenheit des potentiell krankheitserregenden Stoffs löst Emotionen und körperliche Reaktionen aus, die sich seiner Kontrolle und der unmittelbaren Deutung als Symptom entziehen.²² Nicht nur die physische, sondern auch die psychische Reaktion auf die Krankheit vollzieht sich in seinem Körper: Angst, Wut und Aggression spielen sich im körperlichen Resonanzraum ab, in dem Wojnarowicz sie als Einheit von Empfindung auf die HIV-Infektion bezieht und gleichzeitig um ein Selbstverständnis unabhängig von der Erkrankung ringt.²³

Infektionskrankheiten im Allgemeinen bedingen ein geschärftes Grenzbewusstsein, indem sie an die Durchlässigkeit des individuellen Körpers erinnern.²⁴ Das Infektionsrisiko wurde im Diskurs über AIDS im Speziellen mit Praktiken der körperlichen Grenzüberschreitung durch Penetration, Injektion und Inkorporation von Fremdkörpern verbunden,

19

Wojnarowicz 2018, S. 147.

20

Wojnarowicz 2018, S. 77 f.

21

Weingart 2002, S. 36 f.

22

“I feel sick – I feel something in the pit of my stomach, like a rock. I don’t know if it’s anxiety, I don’t know if it’s something physical, that’s real in terms of the virus.” In: Wojnarowicz 2018, S. 145.

23

“And I get up and I feel this fatigue, and I feel some fear behind it, and I feel some depression behind it, or some depression coming up over it, because I don’t know what it means. I don’t know if it’s a sign. I don’t know if it means that I’m now about to go into a severe decline.” In: Wojnarowicz 2018, S. 144.

24

Weingart 2002, S. 40.

die insbesondere in den 1980er Jahren mit sozialen Randgruppen assoziiert wurden.²⁵ Neben Konsument*innen intravenöser Drogen und Sex-Arbeiter*innen gehörten in den westlichen Industrienationen homosexuelle Männer zu den am stärksten Betroffenen, sodass die Auffassung von AIDS als „Schwulenkrankheit“ auch ein Wiedererstarken der Stigmatisierung von (männlicher) Homosexualität als „Krankheit“ bedingte.²⁶ In diesem Kontext war die HIV-Infektion „nur das Zeichen einer unabhängig davon existierenden, intrinsischen Abweichung.“²⁷ Die Dichotomie von Identität und Differenz wurde dadurch von der individuellen körperlichen Integrität Einzelner auf den sozialen Körper einer Gesellschaft ausgeweitet, der von den Rändern der Norm definiert wurde.²⁸ Die Integrität des Körpers und die sexuelle Identität homosexueller Männer wird bedroht und gleichzeitig als Bedrohung stigmatisiert; die Infektion mit dem Virus als Fremdkörper und die gesellschaftliche Isolation als kranker Körper wird zur zweifachen Erfahrung von Differenz.

Vor diesem Hintergrund beschreibt Wojnarowicz entlang seiner physischen Grenzen seinen Widerstand gegen die Verletzlichkeit und Versehrtheit seines Körpers sowie gegen die Isolation und Stigmatisierung. Seinen Wunsch nach Entgrenzung fasst Wojnarowicz in Worte, gesprochen während er rauchend vor dem Aufnahmegerät sitzt, alleine in der Wohnung. In den *Tape Journals* dokumentiert er körperliche Affekte wie Übelkeit, Rage, Zerstörungswut, Schmerz und Lust. Beim Blick aus dem Fenster imaginiert er sexuelle Begegnungen mit den Passanten.²⁹ In seinen Träumen lebt Wojnarowicz seine Sexualität frei aus, dabei immer wieder in Angst, andere zu infizieren.³⁰ Homosexuelles Begehren als identitätsstiftender und gleichzeitig stigmatisierter und aufgrund der HIV-Infektion tabuisierter Akt wird so zu einem eskapistischen Moment gegenüber einer biomedizinischen und soziopolitischen Diagnose, die Wojnarowicz von der Gesellschaft ausschließt und in das Private und die Introspektion drängt. Diese körperliche Isolation wird dabei immer wieder mit der zwanghaften Selbstbeobachtung in den *Tape Journals* überblendet und gleichgesetzt.³¹

„I want to experience those things completely surrounding me, so that it's like a body within a body looking out from the dark recesses of the backs of the eyes.“³²

In den *Tape Journals* von David Wojnarowicz wird die Selbstwahrnehmung und Reflexion des Künstlers von multidimensionalen Grenztopologien strukturiert.³³ In den Audiotagebüchern versucht Wojnarowicz unbefangen, unmittelbar zu sprechen, um immer wieder festzustellen, dass seine Gegenwärtigkeit sich ihm bereits in der Audioaufzeichnung zu entziehen beginnt. Die Dialektik der Tonaufnahme als indexikales Medium nimmt dabei die Gleichzeitigkeit von Gegenwart und Abwesenheit sowie Identität und Differenz vorweg, die sich im transkribierten Text in der Beschreibung der körperlichen Präsenz im Sprechakt widerspiegelt. In dem Versuch sein individuelles Bewusstsein sprachlich zu artikulieren, wird die Differenz zu der konventionellen Bedeutung von Wörtern offenbar, ebenso wie die Komplizenschaft von Sprache mit gesellschaftlichen Normen, die ihn als Homosexuellen und HIV-Infizierten als Abweichung markiert. Durch Wojnarowicz' körperliche Präsenz wird die

25

Weingart 2002, S. 40 f.

26

Weingart 2002, S. 41.

27

Weingart 2002, S. 41.

28

Weingart 2002, S. 41f.

29

Beispiele siehe Wojnarowicz 2018, S. 85f., S. 106f., S.127f.

30

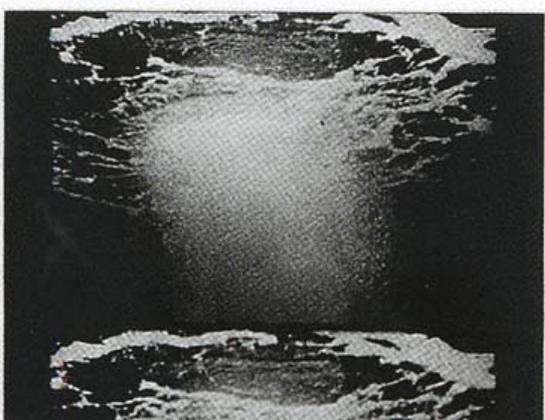
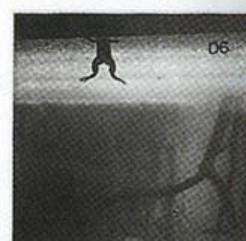
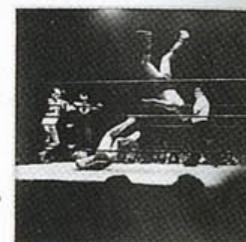
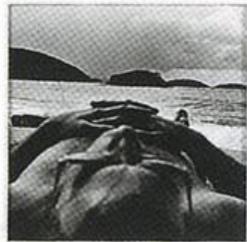
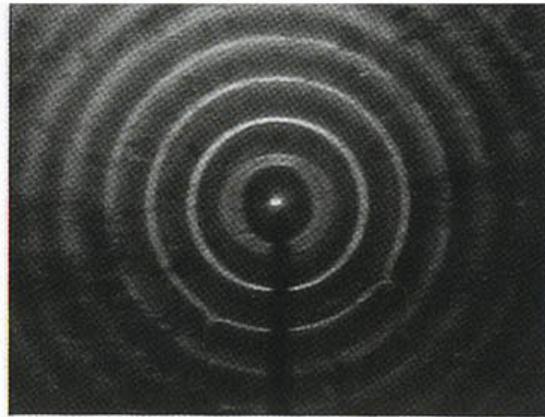
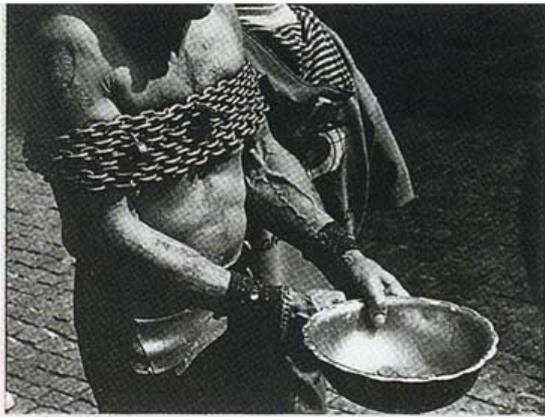
Beispiele siehe Wojnarowicz 2018, S. 110 f., S. 134, S. 146, S. 156.

31

„Somehow I've got to crack out of this pressure or this self-consciousness – or this eye that's inside me staring at myself. [...] I want to fuck somebody. [...] I want to roll around in a way that pulls me completely from inside myself, something like turning the skin backwards so that everything's revealed, or everything is pumping outwards - [...]“ In: Wojnarowicz 2018, S. 151.

32

Wojnarowicz 2018, S. 150.



Dialektik zwischen Identität des Autors mit dem Gesagten und der empfundenen Differenz gegenüber dem Ausgesprochenen hervorgehoben.³⁴ In Folge der HIV-Infektion entziehen sich sein Körper und dessen physische und psychische Reaktionen der unmittelbaren Deutung als Zeichen seines Selbst oder der Erkrankung. Wojnarowicz' Selbsterfahrung und -wahrnehmung wird durch die Ununterscheidbarkeit von körpereigen oder infektiös, eigen oder fremdartig destabilisiert.³⁵ Das Autoren-Ich der *Tape Journals* scheint in Selbstbeobachtung und Reflexion gefangen und ist gleichzeitig von der Gesellschaft isoliert und ausgegrenzt, die seine HIV-Infektion als Zeichen einer zuvor existierenden (praktizierten) Abweichung von der Norm begreift.³⁶ Bei der Rezeption der *Tape Journals* fast zwanzig Jahre nach David Wojnarowicz' Tod, wenn auch indirekt als transkribierter Text, entsteht ein ungelöstes Spannungsverhältnis zwischen der Anwesenheit der Stimme, die spricht und sagt, sie sei nicht die Eigentliche, und der Gegenwart des Autors, der sich von seinem eigenen Körper und dessen Empfindungen in Folge der HIV-Infektion entfremdet fühlt. Diese Dialektik erschöpft sich nicht in der Medialität der Audioaufnahme, sondern wird in dem gesprochenen Text kontinuierlich entlang der körperlichen Anwesenheit des Autors verhandelt.

34

„And even hearing the sound of my own voice talking about this stuff, it's like it's not – it's not it.“ In: Wojnarowicz 2018, S. 145.

35

„I don't know where these thoughts are coming from and what these sensations are. [...] I don't know what it means. I don't know where I am right now. I don't know what's going on inside my head.“ In: Wojnarowicz 2018, S. 151 f.

36

Weingart 2002, S. 41.

This young art historian

by Pamela Heilig

This young art historian is a feminist,
advocating for a critical engagement with *The Canon*.

This young art historian is privileged.
She was born and raised in a wealthy country in central Europe.
Her ancestral roots in this country can be traced back for centuries.
This young art historian owns a phone, a laptop, a camera, a piano...
... and she is a smoker.

This young art historian struggles.
She struggles to align her individual system of values with the one she was raised by,
The One praised fair and true,
which happens to be the same one that still pays her rent,
and her medication.

This young art historian is privileged,
she has access to a therapist and a balcony.

This young art historian has something to say.
But she finds it hard to speak up,
without occupying the space she wants to share
without appropriating *This Space* as platform to voice her agenda.

This young art historian is a feminist,
trying to accept failure as an intrinsic part of *The Process*.

(This is a matter of conflict rather than consensus)

„Aus der Taktung der Zeit enthoben zu sein hat etwas sehr Heilsames“.

Contemporary Matters im Gespräch mit June Drevet, Andrea Popelka und Stefanie Schwarzwimmer über die Ausstellung New Views on Same-Olds

Vom 23. Oktober 2020 bis 13. März 2021 ist im Ausstellungsraum der Akademie der Bildenden Künste in Wien, xhibit, die Gruppenschau *New Views on Same-Olds* zu sehen. Johanna Müller und Mihály Németh haben für das Contemporary Matters Journal mit den Kuratorinnen, June Drevet, Andrea Popelka und Stefanie Schwarzwimmer, über die Struktur der Wiederholung, kuratorische Entscheidungen und kollektive Arbeitspraxen gesprochen.¹

Wir finden das zentrale Motiv der Ausstellung, die Wiederholung, interessant. Uns ist aufgefallen, dass die Wiederholung bei einigen ausgestellten Werken weniger als ein schlicht repetitiver Ablauf und mehr als ein Prozess erscheint, der auch die Transformation von Formen beinhaltet. Damit ergibt sich eine Struktur der Wiederholung, die nicht nur für die Verdopplung, sondern auch für neue Möglichkeiten und Brüche offen ist. Diese Dimension bietet die Möglichkeit für politische Interpretationen der Ausstellung. War die Verschiebung von dem Fokus von reiner Vervielfachung auf Transformation beabsichtigt? Welche Konzeptionen von Wiederholung verfolgt ihr in der Ausstellung?

Ja, dass die Ausstellung den Loop oder die Wiederholung nicht nur auf einer formalen Ebene behandelt, war durchaus beabsichtigt. Unser Ziel war es, ein generelles Nachdenken über Formen der Repetition und über Alternativen zu linearen Zeitkonzepten anzustoßen, das im Augenscheinlichen, im Alltäglichen oder in großen Erzählungen Verborgenes entdeckt. Die Ausstellung geht über uns als individualisierte, wollende, entscheidende Autor*innen hinaus. Vielleicht haben wir dabei auch gemerkt, wie begrenzt die Kategorie Autor*in ist. Wir glauben nämlich, dass in der Ausstellung sedimentierte Probleme der Gegenwart sicht- oder hörbar werden. Ein solches, hier aufscheinendes Gegenwartsproblem ist beispielsweise, wie Zeit und ihr Vergehen und somit auch Veränderung erzählt werden.

Die westlich dominierte Vorstellung von Zeit ist von Linearität geprägt. Ähnlich der Produktionskette in einer Fabrik folgt Schritt auf Schritt, wobei sich diese Abläufe nicht ändern, sondern nur beschleunigen lassen. Was als Fortschritt gilt, ist letztlich gewinn- und verbesserungsorientiertes Handeln – dementsprechend drängen sich Fragen auf wie: Wem nutzt diese Erzählung des Fortschritts? Kann man dabei überhaupt von Fortschritt sprechen? Wo



1

Ausstellungsansicht, *New Views on Same-Olds*, xhibit, Wien 2020, Foto: www.kunstdokumentation.com.

sammelt sich der Profit dieses angeblichen Fortschritts? Welche Machtverhältnisse oder Dominanzzentren resultieren daraus? Und welche Geschichten fallen durchs Raster? Der scheinbare Fortschritt mancher basiert auf der Ausbeutung vieler anderer. Das ist nichts Neues, aber leider auch nichts Endendes. Es ist eine gesellschaftliche Konstruktion mit realen, diskriminierenden, misogynen, rassistischen und tödlichen Konsequenzen. Das lineare, an ein Fortschrittsstreben geknüpfte Denken klammert alles aus, was sich nicht auf dem Strang von A nach B, auf der einen dominanten Richtungslinie befindet. Was es braucht, ist ein Bruch mit jenen Vorstellungen linearer Zeit und ein Nachdenken über Alternativen.² Es braucht eine Verschiebung und Ausweitung der Deutungshoheit darüber, was als geschichtlich relevant gilt oder sich überhaupt als Teil der Geschichte zeigt, sowie die Möglichkeit, die Erzählung aus den Fängen einer (neo-)liberalen Logik zu lösen.

Kelly Ann Gardener denkt zum Beispiel über die vielen Geschichten nach, die in der einen dominanten Geschichte nicht aufscheinen. Und auch darüber, wie Zeit nicht als singulärer Strang, sondern als eine Gleichzeitigkeit von zig parallelen Abläufen gedacht werden kann. Wobei diese parallelen Stränge dann doch immer wieder momenthaft zu einer Art Kollektivität und Überlagerung gelangen. Kellys Dreikanal-Videoinstallation *ariel in counterpoint* setzt auch immer wieder von neuem an. Sie wirft einen erneuten Blick auf eine Landschaft und ihre sprichwörtlich materielle Geschichte.

Für Nada Tshibwabwa sind Gegenwart und Vergangenheit konstitutiv miteinander verwachsen, die Ahnen oder Vorfahren wandeln in der Realität des Jetzt und machen es aus. Ihr gefühltes Beisein kann allerdings mit einer Art „double vision“ noch verstärkt gesehen und erspürt werden. Dieser anwesenden Unsichtbarkeit des Vergangenen gibt Nada in seinen Zeichnungen *Tunyunguluke tupetangane bukula (We turn to cross paths, that's the power)*³ Gestalt. Die so gelebte Vorstellung von Zeit erfordert eine andere Form der Verantwortung im Umgang mit Verstorbenen, Mitmenschen, der Umgebung oder Natur. Nada und Kelly setzen sich beide auf unterschiedliche Art mit Geistern auseinander.

Uns hilft es, den Loop als eine Art Kippbild zu verstehen. Er kann zwei Seiten haben: Einerseits kann er als oppressiv oder geschlossen interpretiert werden, als eine Art „Hölle des Immergleichen“, andererseits als emanzipatives Moment und Ausbruch von der Linearität und der geordneten, chronologischen Zeit. Zwischen diesem etwas moralisierendem Schwanken von „Oh, nützlich um Alternativen zu denken“ zu „Ui, wir sind in einer Endlosschleife gefangen“ findet vielleicht viel Oszillation statt und graue Zwischenräume, in denen beide Größen gleichzeitig stattfinden.

Die Wiederholung ist auch etwas, das kontrastieren kann. Vor dem Hintergrund der immergleichen Wiederholung werden die kleinen Differenzen spür- und sichtbar. Damit beziehen wir uns auf kleine, leicht zu übersehende Wiederholungen, die zunächst kleine Träger größerer Botschaften sind und diese durch jene Repetition aktivieren. Er kann auch helfen, den Blick auf Formen von zum Beispiel reproduktiver Arbeit zu lenken, die täglich



2

Susanna Hofer, *Holiday on Ice (call it horizon and you will never reach it)*, 2019, Installationsansicht, Foto: www.kunstdokumentation.com.



3

Nada Tshibwabwa, *Tunyunguluke tupetangane bukula (We turn to cross paths, that's the power)* u.a., 2019, Installationsansicht, Foto: Stefanie Schwarzwimmer. Foto: www.kunstdokumentation.com.

xhibit
xposit



wiederholt werden und dadurch so sehr mit einer angeblichen Normalität verwachsen sind, dass sie fast unsichtbar werden. Wie zum Beispiel bei der Autorin Anne Boyer. In der Ausstellung ist ein kurzer Auszug aus ihrem Buch *The Undying* nachzuhören, in dem sie sich einem solchen Moment widmet: dem täglichen Tellerwaschen. Das Buch handelt von Boyers Erkrankung an einem besonders aggressiven Brustkrebs. Als kranke Person stellt „doing the dishes“ eine alltagsökonomische, kräftezehrende Herausforderung dar. Boyer spricht auch von der Ungleichverteilung dieser unglamourösen Arbeit entlang Linien von race, gender, class, able-bodiedness. Einer Arbeit, die, wir paraphrasieren Boyer, nicht „Welten macht, sondern sie aufrechterhält, wenn sie dann da sind.“

Obwohl ihr das lineare Zeitverständnis der Moderne kritisiert und im Loop Potentiale der Veränderung seht, ist unsere alltägliche Auffassung von dieser Linearität dominiert. Wir finden, dass euer Beispiel der Produktionskette sehr treffend ist: Die Richtung des Pfeils der Zeit ändert sich nicht, wird aber beschleunigt. Die Ausstellung zeigt solche rasenden Produktionsketten in der *Fast Workers Compilation* oder der *Oddly Satisfying Compilation* – beides sind Videos, die aus YouTube Sequenzen zusammengestellt sind. Wie habt ihr euch für diese Videos entschieden?

Es schwingt ein Stigma mit, wenn man über Fließbandarbeit als ‚low-skill jobs‘ spricht, es bedürfe dafür keiner besonderen Expertise. Wir glauben, dass das Blödsinn ist. Was wir auf den Videoclips der *Fast Workers* sehen, sind Menschen, die in rasender Geschwindigkeit und mit meisterlich-maschinenartiger Genauigkeit manuelle Handgriffe ausführen. Es handelt sich weniger um eine voraussetzungslose Tätigkeit, als um ein durch tausendfache Wiederholung perfektioniertes Handwerk. Das ist bewundernswert. Was nicht bedeuten soll, dass die diese Tätigkeit hervorbringenden Umstände nicht sofort abgeschafft werden sollten, oder dass die Person in ihrem Job glücklich ist oder die freie Wahl bestünde, jene Jobs auszuführen oder nicht. Die *Compilations* machen eine gewisse Ambivalenz des Loops sichtbar. Wir betrachten die Menschen in den Videos mit Bewunderung, fühlen uns erstaunt oder hypnotisiert durch die Schönheit ihrer Bewegungen und den hohen Grad ihrer Fingerfertigkeit, dennoch handelt es sich hier um Arbeitsrealität, um kräftezehrenden Broterwerb am Existenzminimum, um ein Tagein-Tagaus, das jenes System aufrecht erhält, das einen in diese Lage zwingt.

Bei der *Oddly Satisfying Compilation* wird die Produktivitätslogik der Fabrik quasi auf den Kopf gestellt. Was hier zu sehen ist, sind Maschinen, die ihrem ursprünglichen Zweck enthoben und zur Produktion visuell gefälliger Bilder und Videos umfunktioniert wurden. Ein Shredder zerstückelt einen großen gelben Schleimblob, eine hydraulische Presse zerquetscht Kinderspielzeug und Kerzen. Diese Bilder sind haptisch und genießerisch. Auch wenn man in der Ausstellung keinen Ton dazu hat, „hört“ man es spritzen und jauchzen. Es ist eigenartig und in seiner Repetition eigenartigerweise beruhigend.⁴

Die „rasenden Produktionsketten“ sind – wenn auch versteckt – bei Natasha Eves’ *unravel* Thema. In ihrer Textilarbeit hat sie eine der Cartoonfiguren Sylvester und Tweety verstrickt.

Das feixende Duo baut, für ihre brutalen Verfolgungsjagden und Missionen in Sekunden die aufwendigsten Konstruktionen auf, die dann im nächsten Augenblick wieder zusammenfallen. All das verpufft dann in einer sternegespickten Staubwolke.

Neben der inhaltlichen oder formalen Auseinandersetzung einiger Arbeiten mit Wiederholungen ist die Erfahrung der Betrachter*innen von eurer Entscheidung geprägt, die Arbeiten selbst durch die Ausstellung wiederholen zu lassen – so bei Anna Paul, bei Vika Prokopaviciute oder bei Barbara Kapusta. Nehmen Pauls, Prokopaviciutes und Kapustas Arbeiten besondere Schnittstellen für euer kuratorisches Konzept ein? Wie verortet ihr die Arbeiten?

Wir haben uns von Anfang an gedacht, dass es schön wäre, wenn es Déjà-vu Momente in der Ausstellung geben würde. Etwa ein: „Woops, war ich hier nicht schon, habe ich das nicht schon gesehen?“

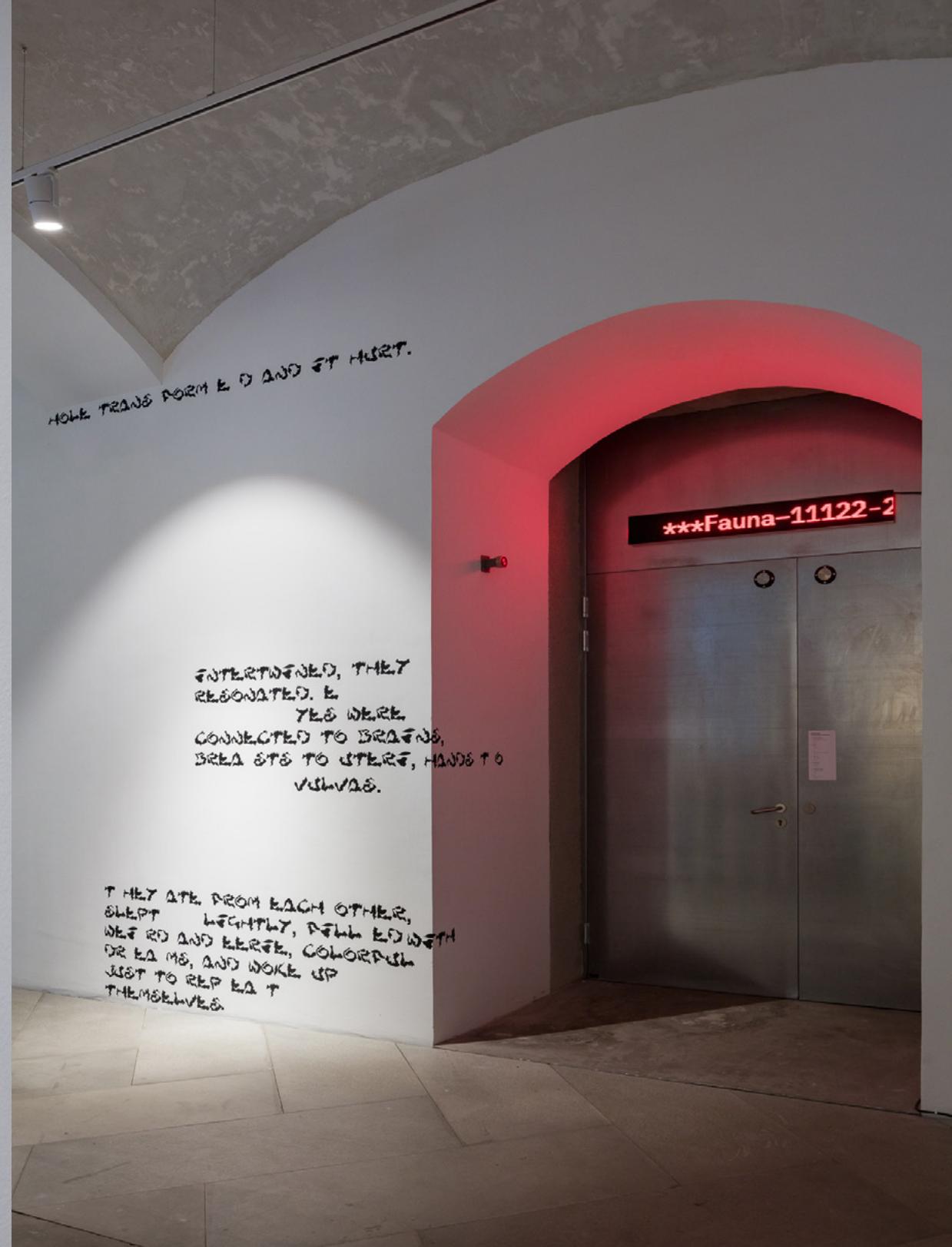
Bei Anna Pauls Arbeiten ist es so, dass die Brote immer anders verschlungen sind und sich gleichzeitig wie von selbst fortzubewegen scheinen. Bei Vika Prokopaviciute⁵ ist die Verkettung ihrer Malereien als Element in ihrer Praxis zu finden: sie stehen in einer Art wissenschaftlichen Bezug zueinander, ein Gemälde ist Gegenstand der Versuchsanordnung des nächsten. Mit Barbara Kapustas fortlaufender Schrift wollten wir durch den Boden schneiden, um auch die räumlichen Dimensionen dieses nicht ganz einfachen Raumes zu verwirbeln.

Im Einleitungstext haben wir das Projekt auch als phänomenologische Suche bezeichnet. Damit wollten wir den Wunsch betonen, die Wahrnehmung anzusteuern und durcheinander zu bringen. Ein Impetus des *Space for Collective Listening*⁶ war zum Beispiel das Tanzen zu elektronischer Musik beim Ausgehen. Dort passiert etwas Magisches, weil man gerade in den Momenten, in denen die Musik sehr repetitiv ist, der linearen Zeit enthoben scheint. Das ist so eine schöne, besondere Erfahrung. Es ist fast so, als würde in diesen Momenten Zeit entstehen, als würde man welche machen, anstatt sie zu verlieren – in dem ganzen Dazwischen von Musik, Schweißperlen, Crushes und Bewegungen. Wie wenn man mit Freund*innen unterwegs ist: Aus der Taktung der Zeit enthoben zu sein hat etwas sehr Heilsames. Schließlich ist die Einteilung der Chronos-Zeit eine der mächtigsten Konstruktionen oder Fiktionen.

Die Vorstellung, dass im *Space for Collective Listening* Besucher*innen der Ausstellung aus der linearen Zeit tanzen können, finden wir sehr schön. Auch wir haben – durch die Pandemie bedingt –, im dunklen Ausstellungsraum und mit der lauten Musik die erste Cluberfahrung seit März gemacht. Offenbar hängen für diese Arbeit Zeitlichkeit und die spezifische Räumlichkeit (Dunkelheit und Leere) zusammen.



5 Vika Prokopaviciute, *Shadows and Knots, Top View*, 2018, Installationsansicht, Foto: Stefanie Schwarzwimmer.



Barbara Kapusta, *As Many Holes and Folds Can Be*, 2020 & *Space For Collective Listening*, 2020, Installationsansicht, Foto: www.kunstdokumentation.com.

Die Idee zum musikalischen Raum kam eigentlich schon lange vor der Pandemie. Wir hatten damals die Vorstellung, dass man im Raum ausgelassen und vor allem kollektiv Musik hören und tanzen kann ohne von visuellen Reizen beeinträchtigt zu werden. Eine dunkle vielleicht auch schwitzige Höhle, ähnlich einem Club. Man sollte den Loop körperlich spüren können, sich in ihm verlieren, die Zeit vergessen oder verlassen... Dass sich die Umstände so sehr verändern würden, war zu diesem Zeitpunkt der Planung nicht absehbar. Wir bekommen vermehrt die Rückmeldung, dass das Betreten des Raums zu Corona-Zeiten nun anders berührt. Die Dunkelheit und die elektronischen Klänge erwecken eine gewisse schmerzliche Sehnsucht, die bassigen Klänge wirken wie eine Decke der Nostalgie, Erinnerungen an eine anonyme Gemeinschaft tanzender Körper. Gewissermaßen ist der Musikraum eine Art Raumzeitmaschine. Diese Fähigkeit der Musik, eine*n an andere Orte transportieren zu können, findet sich auch an anderen Stellen in der Ausstellung. Wie zum Beispiel bei Mark Fishers *If I Trust You: London Beyond Capitalist Realism*, der durch das Hören der Musik von Burial eine Stadt der Fürsorge erspürt, die unter dem London liegt, das ihm zum Zeitpunkt, als er den Text schrieb, gerade alle Kräfte nahm.

Auch bei anderen Arbeiten haben wir einen spezifisch komponierten Umgang mit Räumlichkeit beobachtet. Johanna Charlotte Trede große Holzskulpturen, *Zuneigung I und II*, schaffen sogar einen eigenen Raum und werden mit Natasha Eves' *unravel* wie eine gemeinsame Arbeit präsentiert.⁷ Auch das Display der Zeichnungen von Nada Tshibwabwa wirkt raumgreifend. Gibt es für euch einen Zusammenhang zwischen der Wiederholung und der spezifischen (Galerie-)Räumlichkeit?

Vermutlich gibt es einen komplexen Zusammenhang zwischen Raum und Zeit und eine Physikerin könnte uns hier aushelfen. Bestimmt kann man sich Zeit nur im Zusammenhang mit Raum widmen und darin steckt eine tiefe Wahrheit, die wir erstmal nur erspüren, aber (uns) nicht ganz erklären können... Vielleicht geht es so oder so darum, Aneinanderreihungen, Hierarchisierungen, Ordnungen und Regulierungen von Zeit und Raum als solche zu erkennen und aufzuweichen, damit beide wieder weicher und wieder etwas anderes werden können. Wenn wir nochmal auf die Wahrnehmung zurückkommen, die zu kitzeln und zu durchwirbeln uns ein Anliegen war: Hier hängen auch alle diese Größen und Komponenten zusammen. Mein Zeiterleben ist ja auch von der gesamten umliegenden Materialität beeinflusst, davon, wie der Raum ist, wie genau der Boden sich anfühlt, wo es brummt, welche Musik sich um mich schmeichelt, ob sie mich an etwas erinnert. Da lässt sich nicht das eine oder andere herauschneiden und als diskrete Einheit ansteuern.

Wie auch Contemporary Matters gemeinschaftlich arbeitet, habt auch ihr als Dreier-Kollektiv diese Ausstellung umgesetzt. Dabei hat Stefanie sogar eine Doppelrolle: als ausstellende Künstlerin und als Kuratorin. Welche Arbeitsformen habt ihr als Kuratorinnenkollektiv gewählt? Wie waren eure Arbeitsprozesse als Dreiergruppe?



7

Johanna Charlotte Trede, *Zuneigung I, Zuneigung II*, 2020 & Natasha Eves, *unravel*, 2020, Installationsansicht, Foto: www.kunstdokumentation.com.

Hui, das sind gute Fragen. Wir hatten schon erwähnt, dass die Ausstellung im Bezug auf ihre Probleme oder ihre Fragestellungen über uns als Einzelne hinausgeht. Im kollektiven Arbeiten passiert etwas Ähnliches. Das ist auch ein genießerischer Prozess. Manchmal ist er sehr schwierig und holprig. Es gibt aber in jedem Fall nichts Schöneres, als wenn sich die Ideen in irgendeinem Dazwischen / Nicht-Dazwischen formieren. Sie sind dann nicht von uns als Sprecher*innen oder als jenen, die beitragen, abgekoppelt, aber sie gehören uns gleichzeitig auch nicht. Es ist toll, von dieser bunten, sozialen Materie geleitet und bewegt zu werden. Das hat auch beim Aufbau viel Spaß gemacht. Es war so gut (unter Sicherheitsmaßnahmen natürlich), aus der Isolation der Zelle vor dem Computer heraus zu kommen, in der man täglich in leicht gebückter Haltung vor kleinen Kästchen mit noch kleineren Gesichtern eingepasst ist. Spannend war auch, dass sich Steffi als Künstlerin zum Beispiel eher nicht als Kuratorin verstanden hat und sich u.a. daraus ein kollaborativer, gestalterischer Ansatz gegenüber den Künstler*innen und ihren Arbeiten entwickelt hat. In dem Sinne waren nicht nur wir untereinander in Kollaboration, sondern hoffentlich auch wir und die Künstler*innen, von denen sehr viele neue Arbeiten für diese Ausstellung produziert haben. Wir wollen jetzt aber nicht naiv kuratieren von „curare“ ableiten (!) und uns was auf unsere Sorgearbeit einbilden, statt über das Ganze als Machtverhältnis nachzudenken. Denn schlussendlich sind wir die Kurator*innen, halten in der Kommunikation nach außen eine Trennung zu den Künstler*innen aufrecht, üben Macht aus. Das Kuratieren ist ein Beruf oder eine Praxis, die sehr skeptisch machen kann. Was wird da gekonnt und getan und wem ist es zuträglich? Wir hoffen trotzdem mit aller *unpretentiousness* sagen zu können: Es hat sehr Spaß gemacht, sich gegenseitig aneinander anzunähern, mehr über die Praxis der Künstler*innen herauszufinden und sie zu verzahnen. Das ist bestimmt das Beste!

Der Arbeitsprozess unter uns dreien war allerdings nicht sehr formalisiert und wir hatten davor auch noch nicht in dieser Konstellation miteinander gearbeitet. Wie arbeitet ihr zusammen? Habt ihr eine Art Formalisierung für Euer Zusammenkommen gefunden, bestimmte Arbeitsprozesse etwa? Habt ihr Tipps für uns?

Für kollektives Arbeiten gibt es vermutlich leider (oder zum Glück) keine Gebrauchsanweisung. Unsere Projekte bei Contemporary Matters basieren aber im Grunde auf gemeinsamen Treffen – ob virtuell oder, wenn wir dürfen und wollen, im Café am Heumarkt. Nach solchen Treffen im „großen“ Kollektiv bilden sich oft Arbeitsgruppen, so wie wir, Johanna und Misi, uns entschieden haben, das Interview mit euch machen zu wollen. In den kleinen Gruppen sind wir häufig sehr produktiv. Im Kollektiv, das sich durch seine Offenheit auszeichnet und keine fixe Mitgliedschaft kennt, dreht sich die Kommunikation oft in Runden, verdichtet sich an Stellen und manchmal erscheint unsere Arbeit dann kompliziert und herausfordernd. Oft haben wir Leerläufe oder bewegen uns rückwärts, sind ineffizient. Wir glauben aber, dass es sehr befreiend sein kann, auf Effizienz und Endprodukte zu verzichten. Das wäre vielleicht ein Tipp: sich aus dem Produktivitätsdruck auch herausziehen zu können.

Wir finden, dass Stefanies Arbeit *Going Places 2020*⁸ solch einen Produktivitätsdruck und neoliberale Arbeitsformen reflektiert. Begleitet uns hier ein Coach oder Vlogger mit seinen Tipps zu einem ‚besseren Leben‘ bei unserem stetigen Abgang in die – wie ihr formuliert habt – „Hölle des Immergleichen“?

Ja, ich finde eure Interpretation von *Going Places 2020* trifft durchaus zu. Ich wollte eine Bewegung beschreiben, die in einem kontinuierlichen Abstieg/Aufbruch verharrt und jene Bewegung des Werdens nie verlässt. Ich glaube, dass sich Linearität aus genau solchen Versprechen speist – also dem Bestreben eines immerwährenden Weiterkommens im Leben. In der Arbeit formt sich aber genau jener Umstand zu einer Dystopie. Der Film hat keinen konkreten Anfang oder Schluss, das Gebäude, in dem sich der Protagonist befindet, hat keine Türen oder Fenster – aber auch seine Stimmung und die ihn begleitende Musik kennen keine besonderen Höhen oder Tiefen. *Er* hat keine definierte Persönlichkeit, noch Identität. Während sich verschiedene Körper im öffentlichen und Repräsentationsraum zurückerobern, bleiben „unproduktive“ Körper immer noch am meisten ausgeschlossen. Repräsentation wirkt häufig wie ein liberales Trostpflaster.

Von einer anderen Seite aus sucht Bernadette Moser Zugang zu diesem Thema. Sie stellt in ihrem tollen Soundpiece *Warteschleifen* ihre Begegnung mit dem Wiener und Österreichischen Gesundheitsapparat nach. Bernadette ist häufig mit einem Narrativ des Weiterkommens konfrontiert, wenn es um ihre körperliche Verfassung, um chronische Krankheit oder Behinderung geht. Dahinter steckt ein extrem enges, kapitalistisches Bild davon, wie wir unser Leben zu verbringen haben oder was als Arbeit gilt. Paradoxiertweise gibt es gleichzeitig zu wenig ausreichenden Support (selbst hier in Wien, mit einer staatlichen Gesundheitsversorgung) und eine sehr bürokratischen Versorgungsapparat, dem es nicht wirklich um die Verbesserung ihrer Situation zu gehen scheint.

In beiden Arbeiten schreiten wir durch die Wiederholung auf etwas noch Engeres, noch düsteres zu. Daraus lässt sich vielleicht schlussfolgern, dass es keine Veränderung innerhalb eines geschlossenen Systems geben kann und es grundlegende, strukturelle Überlegungen braucht, um einen Wandel herbeizuführen.



8

Stefanie Schwarzwimmer, *Going Down 2020*, 2020, Installationsansicht,
Foto: www.kunstdokumentation.com Foto: www.kunstdokumentation.com.

Comrade Britney and the Critical Potential of Marxist Memeing

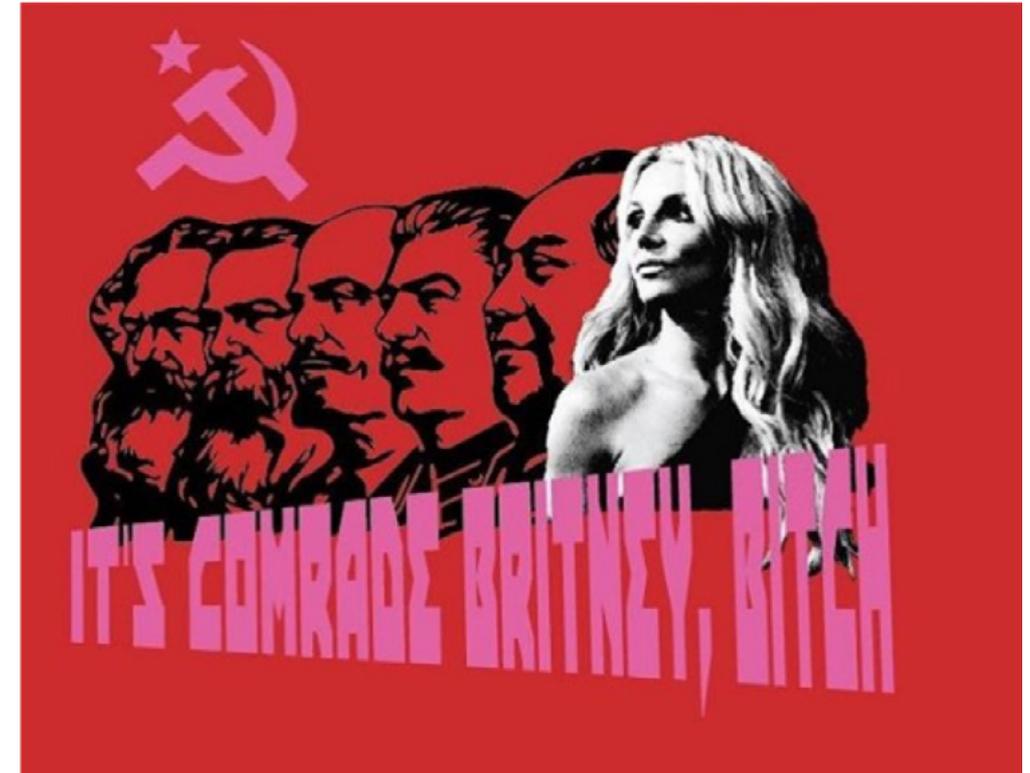
by Sophie Publig

“It’s comrade Britney, bitch” is written in pink pseudo-cyrillic letters over a red background.¹ In the center of the image, we see the famous counterfeits that form the classic genealogy of Marxist thinkers: Karl Marx, Friedrich Engels, Lenin, Stalin, Mao and Britney Spears. Wait, Britney Spears, US-American pop hit machine since the late 1990s? If she never struck you as a thinker of the proletariat, perhaps it’s time to go through her lyrical œuvre that has not been short of making labor a subject of discussion. Take, for example, the 2013 electro pop classic “Work B*tch”:

*You want a hot body? You want a Bugatti?
You want a Maserati? You better work bitch
You want a Lamborghini? Sippin’ martinis?
Look hot in a bikini? You better work bitch
You wanna live fancy? Live in a big mansion?
Party in France?
You better work bitch, you better work bitch
You better work bitch, you better work bitch
Now get to work bitch!*²

Performed over an up-tempo beat using an instructor-like tone, Britney is indoctrinating us with the classic neoliberal myth: the more you work, the more you can consume. Although “Work B*tch” can easily be dismissed as one of countless post-2008 dance pop songs trying hard to overshadow the bleak reality left by the economic crises still clinging to the ideology of the American Dream, a surprisingly large part of Britney’s œuvre focuses on notions of work, service, exploitation, empowerment and agency. The oppressive entertainment industry is directly addressed in her hit singles “Circus” and “Stronger”, while songs like “Piece of Me”, “Gimme More” and “Overprotected” deal with the exploitation of her persona through the media, to name but a few. But even if Britney seeks to openly denounce the working conditions of the entertainment industry, how did she end up becoming a Marxist meme?

In order to approach this question, we need to examine the contemporary rise of Marxist images among the digital cultures of Millennials and Gen Z. Mostly distributed through pop culture and memes, leftist slogans are widespread and easily accessible – even purchasable in the form of merchandising – via platforms such as Instagram, TikTok, Twitter, and reddit.



1

It's Comrade Britney, Bitch meme, from: KnowYourMeme, 2020, URL: <https://i.kym-cdn.com/photos/images/original/001/800/632/6fd.png> (17.1.2021).

2

Genius, URL: <https://genius.com/Britney-spears-work-bitch-lyrics> (17.1.2021).

Marxist memes seem to be especially popular among the generations that would only know about realist socialism from textbooks, the stories of their parents, or the partially still ongoing reconstruction of Post-communist countries since the 1990s. So, in what way are Marxist memes in general and *Comrade Britney* memes in particular important for taking political action, considering they even bear any kind of critical potential?

On March 23, 2020, Britney Spears reposted a text image of leftist writer Mimi Zhu on Instagram with the caption “Communion goes beyond walls 🌹🌹🌹”³.⁴ Zhu’s text referred to the isolation caused by global lockdowns due to Covid-19, putting virtual connection at the basis of community so “[...] we wil[l] feed each other, re-distribute wealth, strike.” As can be seen in the comment section, this post was understood as Britney’s long-speculated outing as Socialist,⁴ mostly due to her use of the red rose emoji.⁵ Fans left comments from “We Stan a communist queen 🥰” to “Please advocate for wealth redistribution and solidarity on the air. We need powerful voices like yours to advocate for us, *Comrade Britney*. Your unique position can allow you to be the voice that awakens class consciousness in everyday Americans. 🌹🌹🌹” and “We need Britney Spears statues to replace the confederate ones. Comrade Britney is queen 🙌🔥❤️”. Britney’s post also resuscitated a form of memeing known as *Comrade Britney* memes that recontextualize her songs as Marxist ideas through an interplay of song lyrics: a resurfacing article from the satire website The Daily Mash from 2013⁶ depicts a meme interpolating a line from her 1998 breakthrough song “... Baby One More Time” from “my loneliness is killing me” to “my ruling class is killing me”.⁷ So, did a pop icon worth several millions of dollars suddenly become aware of unjust power relations fueled by capitalism and responsible for serious systemic inequalities or is it simply “woke” to be anti-capitalist on Instagram in 2020?

While it’s ridiculous to argue over Britney becoming the new Marxist messiah, I do believe that as a leading pop icon that has been part of the industry since her early childhood, her influence on millions of people is indisputable. However, we need to be clear that it wasn’t Britney who outed herself as belonging to the Democratic Socialists of America or some other organization, not to mention that she didn’t address any issues like class struggles or the necessity of wealth redistribution. Instead, the community of her fans and other interested parties created the meme blueprint of *Comrade Britney* and circulated it on the internet. In this regard, the praxis of memeing is seemingly direct democratic: anyone can create, publish and spread a meme and hope for it to blow up. The impossibility lies rather in predicting which memes will go viral. In her 2014 book *Memes in Digital Cultures*, Limor Shifman gives six factors necessary to enhance potential virality: “positivity, provocation of high-arousal emotions, participation, packaging, prestige, and positioning.”⁸ For example, positioning means that cute memes might perform better after some days of mainly negative news when there seems to be a growing desire among people for positive content. Humorous and positive memes seem to perform better in general, which was especially evident in the catastrophic year of 2020, when memes became a quasi-coping mechanism for many and

3

Instagram, 23.3.2020, URL: https://www.instagram.com/p/B-FppKxAFxm/?utm_source=ig_embed (17.1.2021).



3

Screenshot of Britney's repost of Mimi Zhu's text, from: Instagram, 23.3.2020, URL: https://www.instagram.com/p/B-FppKxAFxm/?utm_source=ig_embed (17.1.2021).

4

In the context of US-American politics, I want to emphasize that in this text, I am referring to US-American understandings of Socialism that perhaps correspond more to Democratic Socialism than Socialism from a European perspective.

5

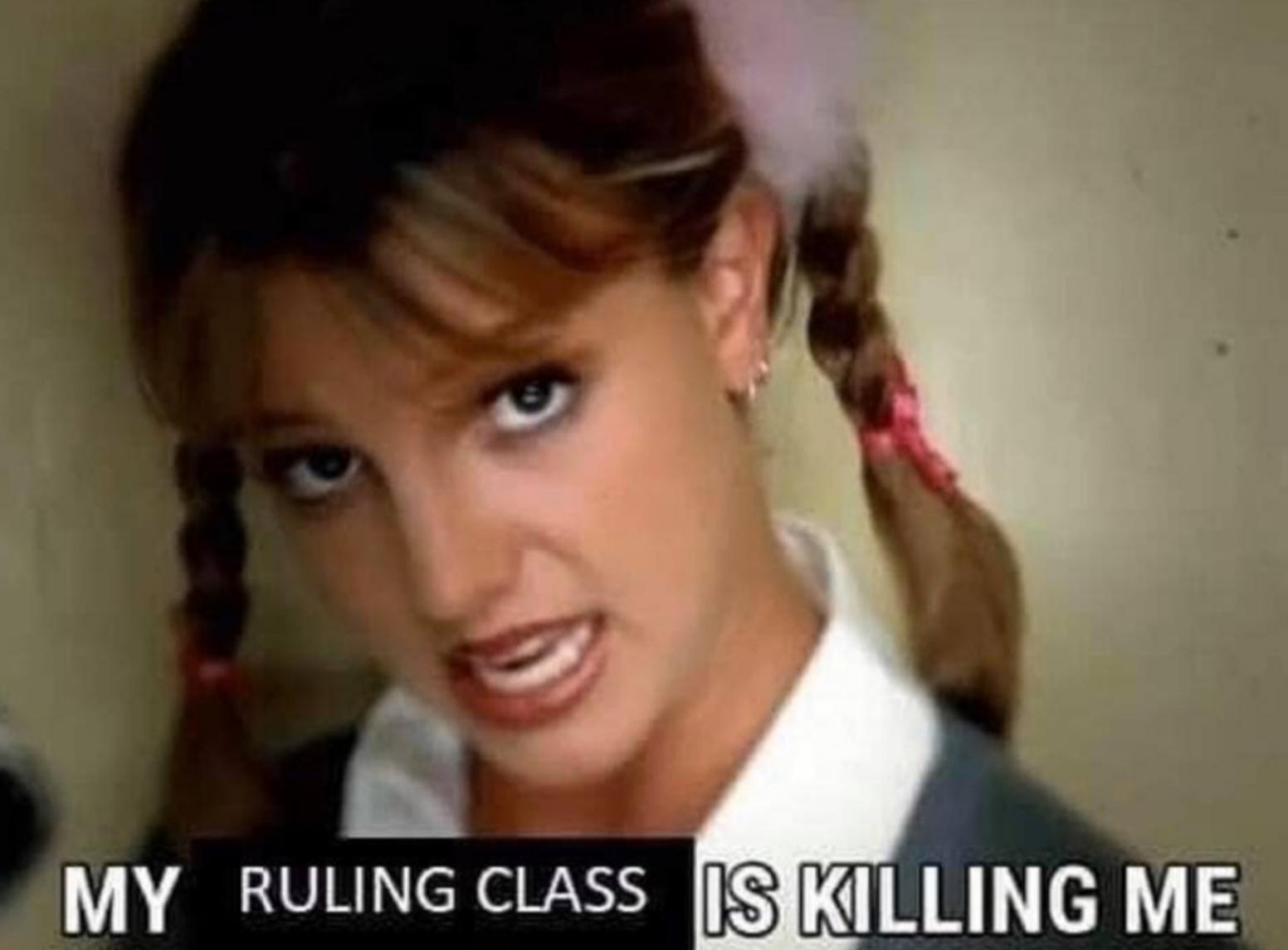
The red rose is a symbol for Socialism and can also be found in the logo of the Democratic Socialists of America. See <https://www.dsusa.org> (17.1.2021).

6

Britney Spears espouses Marxist theory of labour as value, in: The Daily Mash, 14.10.2013, URL: <https://www.thedailymash.co.uk/news/arts-entertainment/80353-2013101480353> (17.1.2021).

8

Limor Shifman, *Memes in Digital Culture*, Cambridge 2014, p. 66.



7

Marxist lyrical interpolation of "... Baby One More Time", form: Sassy Socialist Memes, 29.3.2020,
URL: <https://www.facebook.com/sassysocialistmemes/photos/2634715596849388>
(17.1.2021).

remained one of the few possibilities of digital coming-together. While often dismissed as nothing more than funny images with texts, memes raise a lot of substantial questions, for example, on collective authorship. The author is not dead here, but plainly not important as an individual. The author may create a meme, but it will only go viral once it is liked, commented and reposted by others, thus highlighting the importance of public participation. In this regard, the multi-layered praxis of memeing makes collective and horizontal modes of authorship accessible.

But we also need to keep an eye on who is primarily consuming memes. Without affirming any vicious preconceptions about Boomers, memes are especially popular among the digital natives of Millennials and Gen Z. Both generations have also been labeled as crisis generations, where most people – especially the less privileged ones – have endured a variety of crises before ever hitting the age of 30: the global panic after the terrorist attacks in 2001, the 2008 financial crisis, climate change and all its corresponding environmental crises, the European migration crisis, structural racism as criticized by the Black Lives Matter movement, the Covid-19 pandemic and the general trend toward more social inequality all while growing up in a time unironically dubbed “surveillance capitalism”⁹. So, we shouldn’t be surprised that people are getting fed up and turn toward different ideas of governance and society. Even in countries traditionally wary of Marxism and Socialism such as the United States – we’re recalling the excitement among her followers after Britney supposedly came out as “democratic socialist” – there has been a downright hype about left-wing politicians like Bernie Sanders and Alexandria Ocasio-Cortez. It turns out that these political agents are especially popular among people born in 1982 and after.¹⁰ The Democrats seem to be aware of that, also focusing on Millennials as a target group as exemplified in a video of Cardi B interviewing Bernie Sanders.¹¹ Adopting a cultural-pessimistic stance, we could argue that members of the Democratic Party simply understood how to ride a wave to reach more voters, knowing very well that they operate in a condition referred to as “capitalist realism” by Mark Fisher. This “widespread sense that not only is capitalism the only viable political and economic system, but also that it is now impossible even to imagine a coherent alternative to it”¹² turns Socialism into a dusty ideology of the past, unjustly culminating in a lifestyle whose sole purpose is to annoy your conservative family members. Unfortunately, this reproduction of by Marxism is further propelled in Marxist memes: as an image, an aesthetic, something to appropriate on the outside. Sharing Marxist memes is neither activism, a public confession on how to imagine a different system than capitalist realism nor is it revolutionary – in most cases, it is nothing but a cheap laugh.

However, staying culturally pessimistic does not bear any disruptive potential either. Let’s turn a blind eye to the illusive activism of Marxist memes for a moment and turn toward the new possibilities of coming-together and the circulation of political content: as a Millennial, I believe that for most of my peers, memes are an uncomplicated and humorous way of relating to others, similar to an inside joke in a friend group, politics aside. Although it is

9

Shoshana Zuboff, *The Age of Surveillance Capitalism. The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*, New York 2019.

10

According to YouGov ratings of US-American politicians.

See Bernie Sanders,

URL: https://today.yougov.com/topics/politics/explore/public_figure/Bernie_Sanders

and Alexandria Ocasio-Cortez,

URL: https://today.yougov.com/topics/politics/explore/public_figure/Alexandria_Ocasio_Cortez-Public_Figure (17.1.2021).

11

Bernie Sanders, Bernie x Cardi B, in: YouTube, 15.8.2019, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=p1ubTs-rZFBU> (17.1.2021).

12

Mark Fisher, *Capitalist Realism. Is there no alternative?*, Winchester 2009, p. 2.

tempting to think of Marxist memes as foregrounding community in form and content, the way it is practiced right now, it could not be farther away from it. Speaking from a privileged position as a Doctoral researcher, I admit that the jokes of Marxist memes don't hold a candle to studying Marxist philosophy. The packaging of instantly recognizable photos of historical people like Marx or Stalin paired with easy-to-digest punchlines produces images that are desirable due to their simplicity, suggesting that even people with limited knowledge of these topics are able to understand them – at least as long as they can read the basic structure of memes as a triad of image, text and layout. But is it possible to transfer complicated, twisted and meaningful knowledge in this way, or are these always abstracted? Without evoking the classist stance that Marxist philosophy may only be taught properly in academia, in memes, Marxism inevitably dumbs down to the aesthetic of an old revolutionary guy with a funny beard, that may or may not be Santa Claus.¹³ The memes known as *Handsome Stalin* shine a light on this logic: in contrast to many memes parodying Stalinist communism with his familiar visage as a middle-aged man, *Handsome Stalin* depicts him as an attractive 23-year-old. While the “old” Stalin memes focus on jokes about the Soviet Union or the dictator's passion for rewriting history,¹⁴ *Handsome Stalin* memes solely focus on his one-of-a-kind appearance.¹⁵ Although Soviet symbols are literally inscribed onto his photoshopped body, they do not necessarily recall any political context; they appear solely as recognizable symbols. This is precisely why Marxist memes cannot transport all the contents of Marxism: when boiled down to an image, it is too easy to stop at the joke and don't dig deeper into the structural and historical premises shaping the very condition parodied by the memes. Emma Dabiri describes a similar issue when comparing the Black Power movement to contemporary activism in her book *Don't Touch My Hair*:

Our Black Power forebears were anti-consumerist, grounded in socialist and Marxist theory. Today, 'activism' is seen by many as a legitimate hustle through which to 'get your coin'. On top of this, we buy products and 'lifestyles' that demonstrate our wokeness; we are persuaded that we can 'shop ourselves free'.

*Thus, today's protestations remain largely devoid of any analysis of capitalism. The fact that most forms of inequality find their origins in the neoliberal logic underpinning the industries and institutions in which we want to be represented is largely ignored.*¹⁵

Quite likely, the mere possibility of ordering sweatshop-made sweaters with Marx's portrait via Amazon would leave him turning in his grave. But where can we draw a line between spreading the word for a cause and selling it out? Are memes just too easy to appropriate for capitalist realism?

A crucial factor often neglected is that even the funniest, richest in content and most inspiring memes arise from a capitalist mode of thinking and production. I believe that we need to situate Marxist memes as fragments of ideas on the history of class struggles circulated inside a capitalist system via technocratic software, meaning: while the content

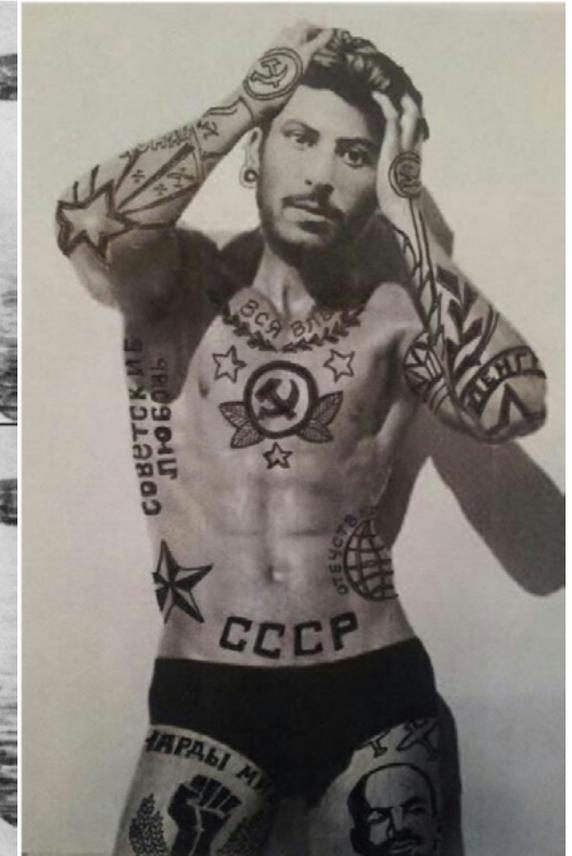
13

The topic of Marxist merchandising requires an analysis on its own. For reference, Amazon sells lots of clothing and accessories with Marx's portrait. Amazon, URL: <https://www.amazon.com/Not-Santa-Claus-Communist-Marxist/dp/B07NCCPZQM> (17.1.2021).



13

Stalin - My plans/2020 meme, in: KnowYourMeme, 2020, URL: <https://i.kym-cdn.com/photos/images/original/001/885/014/b6f.jpg> (17.1.2021).



14

Handsome Stalin/Stalin Model meme, from: KnowYourMeme, 2018, URL: <https://i.kym-cdn.com/photos/images/original/001/300/513/5fe.jpg> (17.1.2021).

15

Emma Dabiri, *Don't Touch My Hair*, New York 2019, p. 137.

may be political or even anti-capitalist, we cannot disregard where it came from and through which means it circulated. Particularly consistent people might even go so far as to claim that Marxist memes cannot exist within capitalist realism. This ideology may be as self-critical as it is self-defeating, incapacitating everyone aspiring for change even with the smallest means/memes. I cannot stress enough that this kind of self-induced critique is at fault for blocking new modes of coming-together: it's true, there will always be more important things to criticize than ephemeral jokes using Britney's face – but it is also a really good place to begin with! In this respect, I propose to dive even deeper into the twisted entanglements of memes, capitalism, Marxism and pop culture.

Approaching “Work B*tch” from a lyrical perspective, we can understand Britney's exhortation as a reminder to get our tools and machines and work manually if we want to be able to afford a Bugatti or Maserati one day. However, in the first verse, Britney sings: “Work it hard, like it's your profession”. The phrase “work it” can also be understood as “making your physical assets work for you” like in the chorus of RuPaul's famous song “Supermodel (You Better Work)”: “You better work, cover girl, work it girl, give us a twirl”¹⁶. It's interesting to note that this saying is speculated to have its origin in sex workers strutting around during work.¹⁷ Whatever interpretation of “work” we settle on, both understandings are directly related to selling your labor power – and regarding that Britney has been doing so for most of her life, we can put this in the greater context of her life. With the release of her first album at the age of 17, she was groomed into a career as a pop star since her early childhood days. In fact, songs like “Lucky” already pointed at the predicament of having-it-all-but-not-being-able-to-enjoy-it,¹⁸ just like her media image oscillated between an innocent teenage girl and slutty vamp. While the tabloids didn't lose any opportunity to feature Britney and her alleged escapades on the front page, the drawbacks of growing up in the public eye finally culminated in Britney's notorious mental breakdown in 2007.¹⁹ This also proved to become a turning point in her career, causing her to not only lose custody of her two children, but also the legal rights over her financial means.²⁰ This practice known as conservatorship named her father James P. Spears the legal ruler of Britney's estimated fortune of \$60 million in 2008.²¹ Nevertheless, Britney has been working perpetually for the past twelve years – she just didn't get unconditional access to her rewards. Theories about her wellbeing and possible exploitation have been on the internet since the late 2000s, arguing that the strict conservatorship bears no relation whatsoever to her combined burden of world tours, a four-year-long Las Vegas residency, and the release of five albums since 2007. In the early summer of 2020, a series of highly staged and badly done videos of Britney were released on Instagram²², further fuelling conspiracy theories and leading to dubious remarks by fans, such as instructions to wear a yellow top in her next video to show she's in danger.²³

Although Britney has never made a statement on these videos, legal records confirm that she officially requested her father to step down from his duties as a sole conservator. Britney's wish is not to get out of the conservatorship, but to appoint Bessemer Trust, a private family

16

Genius, URL: <https://genius.com/Rupaul-supermodel-you-better-work-lyrics> (17.1.2021).

17

“While not proven or confirmed, the expression may have originated among “working girls”, i.e. prostitutes/streets walkers, who would make a sultry walk etc. “work” for them to attract business.” Urban Dictionary, “work it”, 12.8.2014, URL: <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=work%20it> (17.1.2021).

18

In “Lucky”, Britney sings: “She's so lucky, she's a star/But she cry, cry, cries in her lonely heart, thinking/If there's nothing missing in my life/Then why do these tears come at night?” Genius, URL: <https://genius.com/Britney-spears-lucky-lyrics> (17.1.2021).

19

Although part of the promotion of her album “Circus”, the documentary “Britney Spears: For the Record” seeks to unearth possible causes for her public breakdown. Britney: For the Record, 2008, URL: <https://vimeo.com/441937549> (17.1.2021).

20

Laura Snapes, Britney Spears' request to remove father from guardianship delayed to 2021, in: The Guardian, 24.8.2020, URL: <https://www.theguardian.com/music/2020/aug/24/britney-spears-request-remove-father-guardianship-delayed> (17.1.2021).

21

Madeline Berg, Inside Britney Spears' Fortune: The #FreeBritney Movement And Why She's Not On Forbes' New List, Forbes Online, 13.10.2020, URL: <https://www.forbes.com/sites/maddieberg/2020/10/13/inside-britney-spears-fortune-the-freebritney-movement-and-why-shes-not-on-forbes-new-list/> (17.1.2021).

22

For example, Instagram, 31.7.2020, URL: https://www.instagram.com/p/CDUZtF-gYZm/?utm_source=ig_web_copy_link (17.1.2021).

23

BBC News, Britney Spears: What exactly is the #FreeBritney campaign?, 22.7.2020, URL: <https://www.bbc.com/news/world-us-canada-53494405> (17.1.2021).

office, on that role. After a repeated denial of Britney's request, her lawyer explained to the judge that Britney "[...] will not perform again if her father is in charge of her career."²⁴ Whatever her reasons for changing the conservatorship are, they won't change the fact that the voice of a 39-year-old woman is oppressed while her labor power is exploited, with her management, record label and own family profiting from her labor. In this case, refusing to work is probably the best thing she can do right now.

Of course, the oppression of one white woman is not meant to spark pity among the millions of underprivileged people suffering from exploitation and worse on a daily basis. It rather shows that the current condition of capitalist realism is rotten to the core to such an extent that even supposedly privileged superstars cannot escape from it. Sadly, there is a history of wrongful conservatorships in the entertainment industry that conforms to the same principle. It happened to Mariah Carey, who was legally controlled by her former manager and ex-husband and only made it out with the collective support of her family, her therapists and the public eye.²⁵ Joni Mitchell has been put into conservatorship ruling over her health decisions after suffering a brain aneurysm in 2015.²⁶ Amanda Bynes has had a legal conservator since 2014 after a public series of mental health issues that she is publicly seeking to annihilate.²⁷ Of course, all of these cases are different and some may be more justified than others. However, it is downright creepy that even for highly privileged superstars, there is a mechanism to render the fruit of their labour inaccessible for themselves. It is simply not just to enjoy Britney's music but not care for her ongoing working conditions. Therefore, standing with Britney, in this case, means not accepting the structures of oppression and exploitation but demanding every workers' right to autonomy and self-determination. The road to liberation is a process and not a direct checkpoint within reach, which is making every act of resistance to capitalist realism count. Perhaps, it is useful to look at Marxist memes in a similar way: even considering their mode of production, circulation and substantial shallowness, they might just motivate you enough to take political action and wear your voice – whatever that means to you. Who knows, one day, *Comrade Britney* might just live up to her name.

24

Megan McCluskey, What to Know About Britney Spears, Her Conservatorship and the #FreeBritney Movement, in: Time, 8.1.2021, URL: <https://time.com/5921720/britney-spears-conservatorship-free-britney/> (17.1.2021).

25

Spencer Kornhaber, There's Never Been a Story Like Britney Spears's, in: The Atlantic, 6.10.2020, URL: <https://www.theatlantic.com/culture/archive/2020/10/why-free-britney-saga-feels-so-familiar/616587/> (17.1.2021).

26

Jennifer Maas, Joni Mitchell's friend appointed her temporary conservator, in: Entertainment Weekly, 5.5.2015, URL: <https://ew.com/article/2015/05/05/joni-mitchell-conservator-leslie-morris/> (17.1.2021).

27

Sarah Midkiff, Amanda Bynes Plans To Challenge Her Conservatorship In Court, in: Refinery29, 22.2.2020, URL: <https://www.refinery29.com/en-us/2020/02/9453461/amanda-bynes-conservatorship-challenge-court-instagram> (17.1.2021).

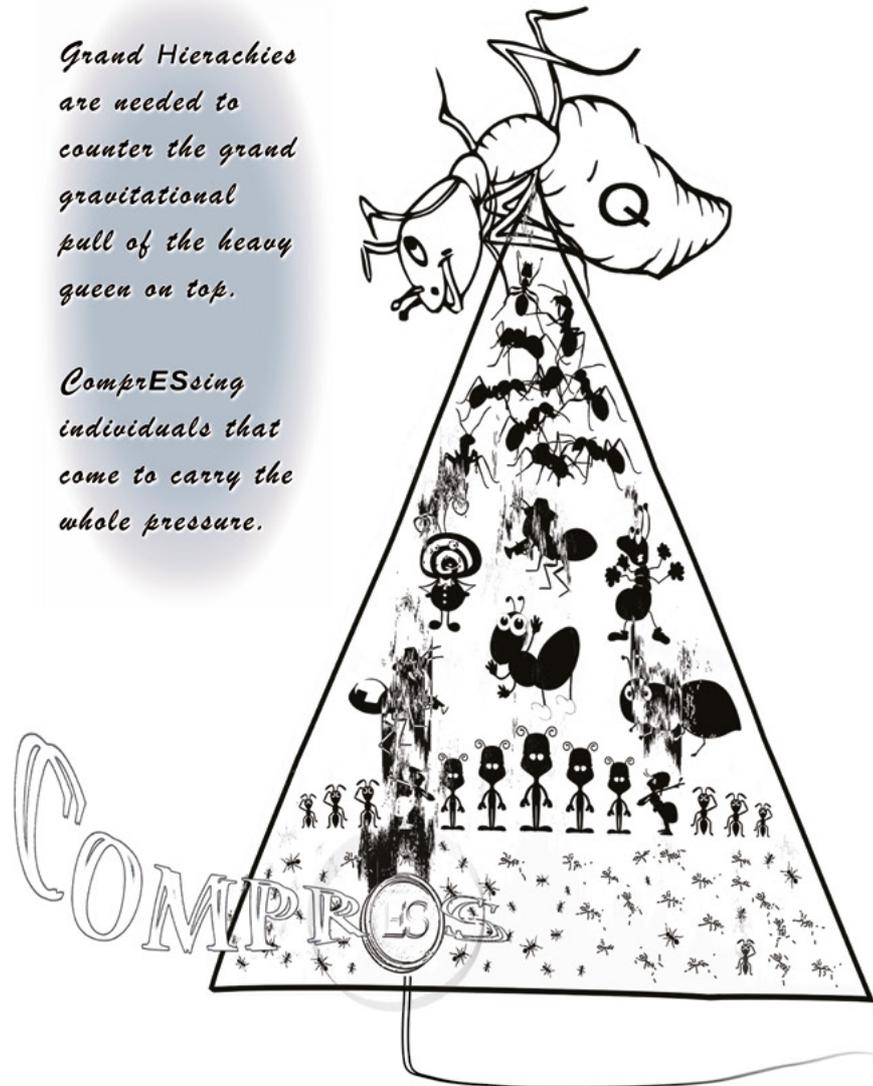
comprEss/ise

by adO/Aptive, 2020

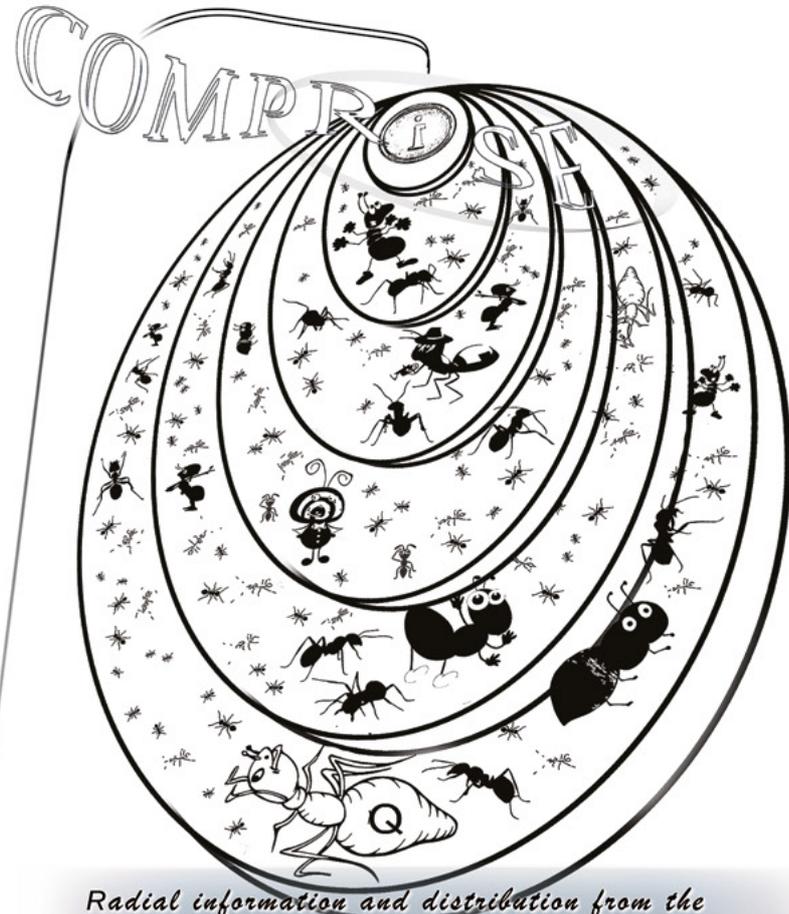
adO/Aptive foments critical thinking, potential action, communication and Otherness by adopting techniques to situate adaptive processes. It is a fluid identity with its core_members being Janina Weißengruber and Daniel Hüttler.

Grand Hierachies are needed to counter the grand gravitational pull of the heavy queen on top.

ComprESSing individuals that come to carry the whole pressure.



A/O



Radial information and distribution from the centre of each and every Individual's perspective comprise a gravitational distribution.

Institutional curating defusing activism? “of bread, wine, cars, security and peace...” A Review

by Louise Istern

“of bread, wine, cars, security and peace...”, shown at Kunsthalle Wien from March 8 to October 4, 2020, was presented as an introduction to the works and themes dear to the new trio of directors Ivet Ćurlin, Nataša Ilić and Sabina Sabolović (members of What, How & for Whom/WHW, a curatorial collective founded in 1999 in Zagreb). Its long title was taken from a text by Lebanese writer Bilal Khbeiz, hinting at a criticism of traditional western values turned sour. I entered the exhibition as a first time visitor to Kunsthalle Wien and WHW-enthusiast, excited to see a show introduced as a proposition of “a daily life that is less arduous and more pleasurable, with an abundance of communal luxury and collective leisure, where the ‘good life’ is ecologically supportive and oriented towards the flourishing of all” (“Signal of things to come”, introduction to “of bread, wine, cars, security and peace...”, WHW, February 2020).

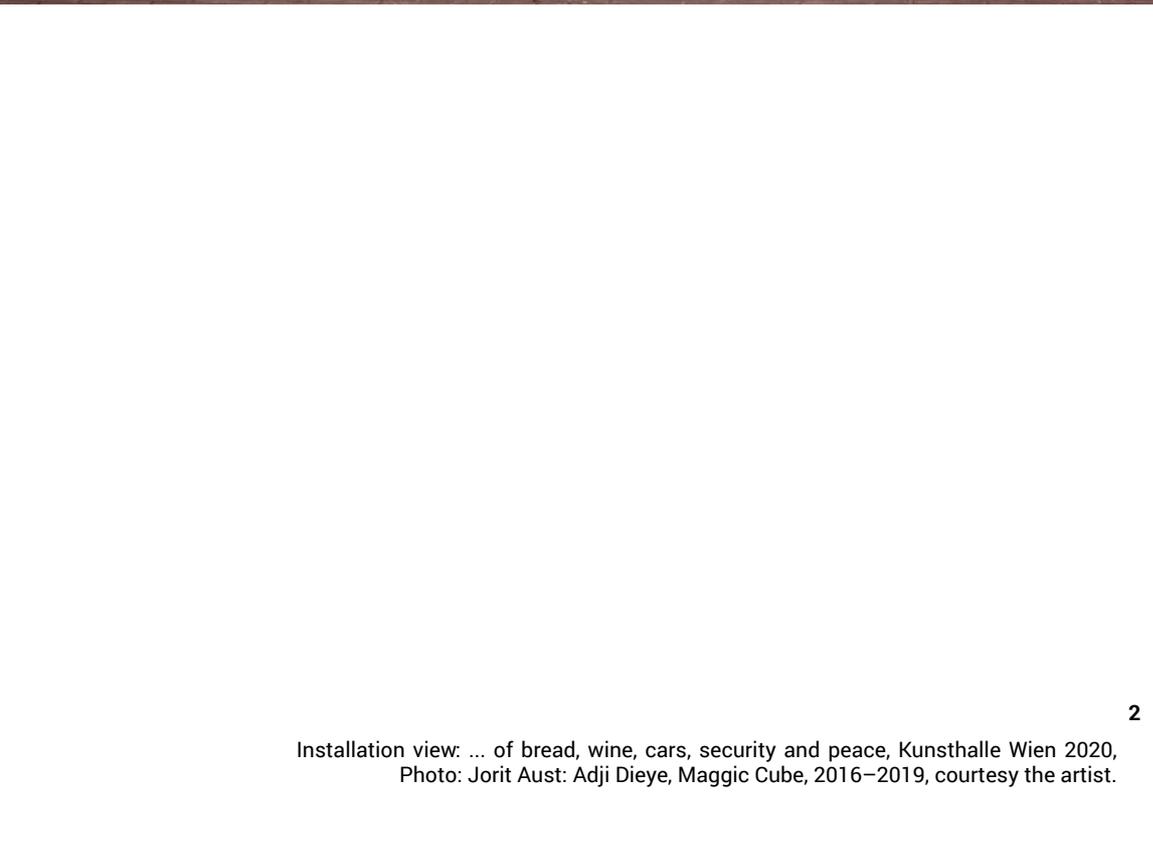
In the exhibition space, the artworks were divided in two large groups. One turned towards neo-liberalism and its consequences, the other towards political propositions that are taking a step away from the current system (here: modern capitalism). As a whole it displayed criticism from various points of view, some of which underlined solutions found in alternative practices of self-organization and collaboration. The exhibition was neither showing misery or glorifying acts of resistance through a patronizing gaze nor was it a superficial and visual critique of western values. But due to various practical curating choices, it created a state of confusion in which all topics were mixed, and nothing stood out. The initial intentions of the curators didn’t manifest in the final set-up at Kunsthalle, because of the peculiar way the pieces had been arranged, but also mostly because of the booklet that served as a medium between the exhibition and its visitors.

The museography^{1,2,3} was the first obstacle standing between the audience and a general understanding of the exhibition. In an attempt to tame the complex space of Kunsthalle, the curators chose to appropriate it fully, showing artworks in each corner. In other contexts, this can be a laudable choice that challenges traditional ways of visiting an exhibition and inscribing oneself in it. It can break certain habits and startle visitors, making them go more instinctively through artworks and allowing for a freer reception. In this case, though, it didn’t serve the visitors, nor the works.



1

Installation view: ... of bread, wine, cars, security and peace, Kunsthalle Wien 2020, Photo: Jorit Aust: Tim Etchells, Being Free, 2020, courtesy the artist; Vitrine, London/Basel; Jenkins Johnson Gallery, San Francisco/New York & Ebensperger-Rhomberg, Berlin/Salzburg.



2

Installation view: ... of bread, wine, cars, security and peace, Kunsthalle Wien 2020, Photo: Jorit Aust: Adji Dieye, Maggic Cube, 2016–2019, courtesy the artist.



The exhibition started immediately at the entrance of Kunsthalle. Regular visitors could see a change in the repurposed foyer usually occupied by a shop. Others might have missed artworks by Adjí Dieye and Banu Cennetoğlu as well as the introductory text on their way to get tickets. From there, one's eyes were caught by the bread loaves of Mladen Stilić and the sketches of Dan Perjovschi, strategically placed to show the way. But other artworks placed in between the tickets-desk and the exhibition rooms were very unlikely to be seen. Because the bread loaves were on the floor, and the sketches on the lower part of the walls, they polarized the attention and directed it down to the ground of the transitional spaces, Tim Etchells' neon work *A message*, hung high up, could therefore easily go unnoticed.

This situation went on throughout the exhibition, creating an uneven balance of visibility between the artworks. Since some clearly followed a curatorial purpose – giving continuity to the exhibition – the ones who didn't seemed to have been dropped on site. The attention wasn't equally distributed. It made one wonder what the reason behind the placement of every work was and raised the impression that there was, sometimes, none. Choosing certain artworks to be useful for the curation deprived them from further meaning, making them feel one-dimensional. It altered the gaze upon other pieces, which could be expected to have an instant and obvious reason for being included into the exhibition, but ought to be overlooked when they were uneasy to be grasped. With those decisions, the curators influenced the expectations on the works and flattened their reception by viewers.

As I was reading through the free 150 pages exhibition booklet, I realised that my perplexity in front of the pieces was actually maintained by the decision to make it the main medium within the walls of Kunsthalle. Conceived as a guide for the audience, the booklet noticeably weighed in the hands and shed some light on the artworks. But it wasn't clear how this vast amount of information was supposed to be handled. The only chairs were all paired with artworks, and there was no other place in the exhibition to sit down and read untroubled, so: should the booklet be taken home and quietly studied but without the artworks?⁴ Or should it be relentlessly leafed through while standing in the exhibition?

Because there was no clear path through the artworks, the booklet served as an anchor, and ended up being a confusing source of information. The fact that there was no floor plan and that the artists were sorted alphabetically made it a literal catalogue: a pile of texts and images without links, except for the order of the roman letters. As a result, my attention was constantly going back and forth, jumping from half-read texts to briefly-looked-at pieces of art. Like a dictionary isn't thought to discover the unknown but to explain what one doesn't understand, the booklet didn't provoke curiosity or engagement. It was just a plain tool directed towards people who were already engaging with the exhibition.



3

Installation view: ... of bread, wine, cars, security and peace, Kunsthalle Wien 2020, Photo: Jorit Aust: Dan Perjovschi, *The Start Drawing and The End Drawing*, 2020, courtesy the artist & Gregor Podnar Gallery, Berlin.

This choice in mediation left me puzzled, but I was curious about WHW's work and chose to participate in a curator's tour. I hoped that seeing the exhibition through the eyes of one of its curators would allow me to appreciate it better. I was mostly right: approached one after the other and introduced livelier than on paper, the artworks were thought-provoking, but the space was too saturated to allow a coherent tying together of the pieces. As a whole, it still looked to me like an assemblage, a strange patchwork whose parts were picked because they could be connected to one of the words in the title. I expressed that feeling to the curator giving the tour, and she answered that WHW's exhibitions are generally constructed as "loose", to let everyone take from it what they want. This could've had positive results, but the difficult access to basic information created a gap between the statements made in the exhibition and the audience it could effectively reach. In the context of Kunsthalle, situated in Museumsquartier and therefore at the heart of institutionalized art in Vienna, the artworks advocating for radical alternatives sounded slightly misplaced and could've been introduced differently. Because there was no policy of openness towards people who weren't already convinced by what they were seeing, the political propositions felt trapped and somehow decorative. Instead of spreading them, the exhibition imprisoned them.

As they were going through the rooms, visitors had their attention shattered. They didn't have the time to really appreciate the numerous works presented. This created a general impression of coldness within the Kunsthalle, preventing the artworks to be reached and speak on their own. By demanding a lot of efforts from visitors while not giving much in return, the exhibition was cut off from her audience. This made a damp squid out of the political propositions displayed and underlined a contradiction between Kunsthalle's position in the cultural scene and the message of this show.

Nonetheless, WHW's take on art and politics is insightful. It's only normal that they would advocate for a collective self-governance as well as a step away from the classical European gaze: that's where their curatorial practice lies. Developed collectively, it goes with a constellation of interventions in the public space that takes art outside of institutions, considering it as an act and not only a product. With all that, their nomination as directors of Kunsthalle Wien might open a new era for Vienna's cultural institutions. In this exhibition, they showed mainly artists they've been working with for a while and because of covid-19, the program surrounding "of bread, wine, cars, security and peace..." was mostly cancelled. They obviously shouldn't change their collaborations, preferred topics or general approach to curating, but could look for innovative ways to include them in the context of an institution. Maybe the answers can be found in an accent put into art mediation and the conception of different tools to open the intentions of the curators to the public and to widen the audience? Or maybe this exhibition was just made a bit too quick after WHW moved to Kunsthalle? Considering that they have the tools, capacity and will to reflect on the new context they're in, this will probably become clearer with future exhibitions.



4

confortable l'évidence des choses qui existent

von Paola Quilici

À FLEUR

ça affleure
à fleur de
peau
fleur
pour
à fleur, tendue
comme le bras
tendre
à fleur, tendre
le doigt
à fleur
à bout
de bras tendu
à fleur tendue pour
je tiens quelque chose
je tourne autour du pot
à bout de bras
à fleur, tendue
pour
à bout de bras tendu
tendre fleur à
pour
effleurer
peau

BLOOM

on the edge of skin
blooming
for
handed to
like an arm
tender
blows
up
it blooms, tenderly fingers
blooming
on the edge
of a handed arm handing bloom for to
blow
up, i'm holding arm
i'm giving
up, i'm handing tenderly
to
caress

CHECK

demain rien, check, rien
calme comme parfois la mer
et la maison m'appelle
le regard calme de la maison
par ses deux fenêtre
et au travers je dors en travers la main sous l'oreiller

CHECK

tomorrow nothing, check nothing, calm like the sea sometimes
and Home calls
the calm gaze of Home through it's two windows and through those I sleep
hand under pillow

MANCHE OU ANSE

le nom, pour un objet,
est comme un manche
ou une anse
il est cet appendice
qui définit la qualité du coup saisi, puis
brandi ou tendu
pour que j'assène ou dépose comme une gerbe

SLEEVE OR HANDLE

for an object the name is like a sleeve
or a handle
it defines which way i grab and if it
slips there or holds here
Then
I hand or lay it
like an egg



the soothing obviousness of existing things

Yippie Ja Ja Yippie Yippie Yeah!

Ein Baumarkt als urbane Fata Morgana

von Anja Heitzer

„Yippie Ja Ja Yippie Yippie Yeah!“, schallt es durch den Galerieraum. Selten wurde man beim Besuch einer Kunstausstellung mit so viel Begeisterung empfangen wie in der von Jakob Lena Knebl zusammengestellten Show *Diskrete Simulation*, die im Rahmen des diesjährigen Kurator*innenfestivals *Curated by* in der Galerie Crone entstand. Dabei übertrug Knebl das Festivalmotto *Hybrids* auf den physischen, sozialen und symbolisch konstruierten Raum der Kunstgalerie und verwandelte ihn in eine Filiale der Baumarktkette Hornbach. Die Mechanismen dieser Illusion und ihre Wirksamkeit haben mich während meiner eigenen Tätigkeit in der Galerie besonders interessiert und sollen im Folgenden genauer analysiert und kritisch betrachtet werden. Ins Zentrum rücken dabei Fragen nach den Wechselwirkungen von Kunst und Ökonomie sowie der Demokratisierung des elitären Kunstbetriebes.

Die Künstlerin, Kuratorin und Designerin Jakob Lena Knebl rüttelt an den normativen Kategorisierungen, die unsere Vorstellung von Kunst und Leben prägen. Sie dekonstruiert gängige Geschlechterkonventionen, untersucht die vielfältigen Facetten des Identitätsbegriffes und agiert im diffusen Grenzbereich zwischen Mainstream und Hochkultur. Ihr künstlerischer Ansatz ist demokratisch, inklusiv und niedrigschwellig. Er ist institutionskritisch, ohne sich dabei in einer elitären Haltung zu verlieren. In ihrer kuratorischen Praxis denkt sie die Adressat*innen immer mit und versucht, institutionelle Schranken abzubauen. Bei Projekten wie der Neupräsentation der mumok Sammlung 2017 oder der Ausstellung „Frau 49 Jahre alt“ im LENTOS Kunstmuseum Linz 2020 verwandelte sie die institutionellen Räume in begehbare Installationen, in denen Möbel, Plattencover, Kleidungsstücke, Gemälde und Alltagsgegenstände gleichwertig nebeneinanderstehen. Bunte Farben, auffällige Muster und plüschige Texturen brechen mit dem vorherrschenden Dekor der Kunstpräsentation und locken die Besucher*innen in die von Knebl inszenierten „Begehrensräume“¹. Sie transformiert die heiligen Hallen des Kunsttempels in eine moderne Wunderkammer, in der Stilbegriffe, Gattungskategorien und Epochengrenzen obsolet werden. Die sinnliche Rezipierbarkeit der Ausstellung spielt dabei eine ebenso zentrale Rolle, wie die partizipative Einbindung der Besucher*innen. Statt sie in einer klar festgelegten Reihenfolge von Werk zu Werk zu führen und als „master planner“² ein stringentes Narrativ vorzugeben, ermöglicht Knebl eine freie Auseinandersetzung mit der offen angelegten Inszenierung.

Die Auswahl der gezeigten Arbeiten spiegelt dabei immer auch Knebels demokratischen Anspruch wider. Aufstrebende oder bereits etablierte Positionen stehen neben verstorbenen und schon wieder vergessenen Künstler*innen. Egal ob subversiv oder konform, Mainstream

1

Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Oh ... Jakob Lena Knebl und die mumok Sammlung, Köln 2017, S. 3.

2

Paul O'Neill, *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*, Cambridge/London 2017, S. 95.

oder Subkultur, Trash, Kitsch oder Pop – in Jakob Lena Knebls Inszenierungen kommt es zu einer Verschränkung teils widersprüchlicher Ausdrucksformen. Die bildende Kunst geht dabei oftmals ungewöhnliche und gattungsübergreifende Liaisons ein und nähert sich Bereichen wie Werbegrafik, Mode oder Musik an. Während die Ausstellungspraxis des White Cube die präsentierten Werke sakralisiert und der gesellschaftlichen Wirklichkeit entzieht, versucht Knebl diese wieder in das soziale Gefüge einzugliedern. Durch die Integration von Alltagsgegenständen und der partiellen Rekonstruktion privater, häuslicher Räume sucht sie die Distanz zwischen Kunstausstellung und Lebensrealität zu überwinden. Als Künstlerin nähert sie sich den dabei präsentierten Exponaten ohne Berührungsängste. Gängigen Präsentationsformen zum Trotz werden die Arbeiten auf unkonventionelle Art und Weise ausgestellt. Sie hängen dicht gedrängt, auf bunt gemusterter Tapete, verkehrt herum oder können nur im Spiegel wahrgenommen werden. Knebls kuratorische Entscheidungen – von der Auswahl der gezeigten Werke über die Architektur bis hin zur Wandfarbe – brechen mit den strengen Vorgaben des White Cube. Die materielle Vermitteltheit der Ausstellung als „raumzeitliches Phänomen“³ wird dabei als rhetorisches Werkzeug eingesetzt. Farben, Texturen und verwendete Materialien entwickeln eine eigene Beredsamkeit und Aussagekraft, deren politisches Potential immer auch mitgedacht werden muss.⁴

Knebls Inszenierungen sollen Begehren wecken und die Besucher*innen verführen. Dass auch die Filiale eines Baumarktes ein solches Verlangen auslösen kann, wurde spätestens in den ersten Wochen des Coronavirus-Lockdowns im Frühjahr 2020 deutlich, als die Heimwerker*innenmärkte ihre Tore wieder öffneten. Der Andrang war so groß und die Schlangen vor den einschlägigen Filialen so lang, dass sich sogar die Regierung dazu genötigt sah, ein mahnendes Wort an die Bevölkerung zu richten.⁵ Zu einer solchen Art von Zustrom kam es in Knebls Fusion von Baumarkt und Kunstgalerie zwar nicht, dennoch brachte die täuschend echt wirkende Inszenierung nicht nur Galeriegänger*innen in die Ausstellungsräume. Auffällige weiße Großbuchstaben überzogen die Fassade der Galerie und brüllten den Passant*innen die bekannten Slogans des Baumarktriesen entgegen. Orange Banner, pinke Streifen und unübersehbare Hinweise auf Sonderangebote und Rabattaktionen komplettierten die Verkleidung.⁶ Sie zogen die Aufmerksamkeit der Vorbeigehenden auf sich und leiteten sie durch eine große Flügeltür ins Innere der Galerie. Hier wurde die Inszenierung fortgesetzt. Der immer wieder erklingende Jingle „Yippie Ja Ja Yippie Yippie Yeah“ begrüßte die Besucher*innen und die in die Tiefe fluchtenden Hornbachregale waren gefüllt mit Bohrmaschinen und anderen Werkzeugen. Poster, Banner und Plakate wiesen – passend zur „ehemaligen“ Kunstgalerie – auf Farbmischservices, Einrahmungen und den Transporter-Verleih hin.

Das Werbematerial wurde von Hornbach in Zusammenarbeit mit Jakob Lena Knebl designt und installiert. Dass sich der Konzern zu dieser Kooperation hinreißen ließ, erscheint nicht überraschend. Schon seit Jahrzehnten ist das Unternehmen bekannt für seine ungewöhnlichen Marketingstrategien. So erschien 2004 ein exklusiv für Viva produzierter

3

O'Neill 2017, S. 92.

4

Zur Rhetorik von Ausstellungen als materiell manifestierte Äußerungen: Bruce W. Ferguson: Exhibition Rhetorics: Material Speech and Utter Sense, in: Thinking About Exhibitions, London/NY 1996, S. 176-200.

5

Ansturm nur auf Baumärkte, URL: <https://wien.orf.at/stories/3043870/> (24.10.2020).



Werbespot, in dem Blixa Bargeld, der Sänger der Einstürzenden Neubauten, voller Inbrunst aus den Prospekten des Baumarktes vorlas. Im Gegenzug zu diesem Kurzfilm, der im Rahmen der Ausstellung gezeigt wird, entstand zudem ein TV-Format, bei dem Hornbach-Mitarbeiter*innen die zum Teil kontroversen Texte der Band rezitierten. Neben der Musikbranche sucht der Konzern aber auch den Kontakt zur bildenden Kunst. Während der Aufbauarbeiten zur Architektur-Biennale in Venedig 2016 verhüllte Hornbach den deutschen Pavillon mit seinen typisch orangefarbenen Bannern und erst im Februar 2020 kooperierte das Unternehmen mit dem chinesischen Künstler Ai Weiwei, der auf Einladung von Hornbach das Werk „Safety Jackets Zipped the Other Way“ konzipierte. Die Installation aus Eisenstangen und Sicherheitsjacken kann mit einer entsprechenden Bauanleitung aus den Artikeln des Baumarktes selbst zusammengesetzt werden. Ai Weiwei unternahm damit nach eigenen Angaben den Versuch, Kunst zu demokratisieren und ein Zeichen gegen den elitären Kunstbetrieb zu setzen.⁷ Zweifellos erwies sich die Kampagne für Hornbach als lukrativer Werbecoup und auch der international bekannte Künstler konnte durch den dazugehörigen TV-Spot seine Sichtbarkeit im deutschsprachigen Raum ausweiten. Es bleibt also fraglich, ob es Ai Weiwei mit diesem Projekt gelingt, die Kluft zwischen Kunst und Leben zu überwinden oder ob er sich dadurch einfach als profitables Werbemaskottchen vereinnahmen lässt.

Auch wenn Hornbach als Großkonzern mit seiner Marketingstrategie auf die Maximierung von Gewinn abzielt und einer ihrer Werbespots erst letztes Jahr durch Rassismuskritik Schlagzeilen machte, wurde das Unternehmen 2018 von der Protest- und Bildungsorganisation „Pink Stinks“ mit einem Preis für ihre progressiven Kampagnen ausgezeichnet.⁸ Mit innovativen Formaten plädiert Hornbach für Toleranz gegenüber Homosexualität, wendet sich gegen gängige Geschlechterkonventionen und setzte sich 2015 durch eine umfangreiche Marketingaktion für die Aufnahme von Geflüchteten in Deutschland ein. Was Hornbachs Werbestrategie charakterisiert und was sie wohl auch für Knebl so interessant macht, ist die Tatsache, dass es nicht um die vermarkteten Gegenstände selbst geht, sondern um die Käufer*innen, die als Held*innen ins Zentrum des Narrativs gestellt werden. Starke Frauen reißen Wände ein, gleichgeschlechtliche Paare laufen selbstbewusst durch den Baumarkt und auch noch so unbegabte Handwerker*innen schaffen durch Hornbach die Verwirklichung eines lang gehegten DIY-Projektes.

Auch in Knebels kuratorischer Praxis werden die Besucher*innen immer mitgedacht. Die von ihr geschaffenen „Begehrensräume“ versuchen die Hemmschwellen vor Kunstinstitutionen abzubauen und ein breit gefächertes Publikum anzusprechen. Im Falle der Hornbach-Illusion wird allerdings nach den ersten Schritten klar, dass es sich hierbei nicht um eine alltägliche Baumarktfiliale handelt. Die überbordenden und in die Tiefe fluchtenden Regale erweisen sich als illusionistische Wandbespannungen⁹ und die wirklich im Raum stehenden Regale bleiben im Gegensatz dazu merkwürdig leer. Sie werden zu Hängekonstruktionen für Gemälde oder dienen als Sockel zur Präsentation von Videoarbeiten. Der Hornbach-Jingle wird von zahlreichen anderen Tonspuren überlagert, die sich zu einer seltsamen Kakophonie

7

Ai Weiwei, Safety Jackets Zipped the Other Way, URL: <https://www.hornbach.at/aiweiwei/> (25.10.2020).

8

Gut gemeint kann auch rassistisch sein, URL: <https://pinkstinks.de/gut-gemeint-kann-auch-rassistisch-sein/> (15.10.2020) & Susanne Herrmann, Pink Stinks würdigen Rollenverständnis von Hornbach und Sparkasse, URL: https://www.wuv.de/marketing/pinkstinks_wuerdigen_rolleverstaendnis_von_hornbach_und_sparkasse (15.10.2020).



vermischen. Harmonische Melodien, das metronomartige Quietschen eines rhythmisch hin- und her schwingenden Haarschweifes, ein leises Schnurren und dazwischen immer wieder laut und deutlich die Stimme von Blixa Bargeld, der pathetisch Heimwerker*innenräume rezitiert. Der typische Geruch nach Sägespänen und Wandfarbe fehlt. Die normalerweise durch die Flure eilenden Mitarbeiter*innen im Einheitsdress sind nirgends auffindbar. Die urbane Fata Morgana, die vermeintliche Oase der Heimwerker*innen mitten in der Stadt, verblasst langsam vor den Augen der Kund*innen.

„EGAL WAS DIR GEFÄLLT!“, kündigt ein orangefarbener, mit allerlei Werkzeug bedruckter Vorhang an, der den Weg in den klassischen Galerieraum freigibt. Er führt zunächst durch einen schwarzen Tunnel, der die Besucher*innen in einen strahlend weiß gestrichenen Ausstellungsraum entlässt¹⁰. Hier wird das Potential des diesjährigen Festivalmottos *Hybrids* noch einmal bis an seine Grenzen ausgereizt. An der Wand hängt ein kopfloser Haarschweif, der von einer Apparatur zum Schwingen gebracht wird, im Schaufenster steht eine Puppe, die Voyeur*innen mit den durchdringenden Augen der Medusa entgegenblickt und auf einem Bildschirm läuft der Werbefilm eines Modedesigners, der seine Kleidung offensichtlich nicht nur für Menschen, sondern auch für Cyborgs entwickelt. Aus der Hornbachfiliale wird so ein Ausstellungsraum, in dem sich der hybride Charakter des Raumes auf die Werke überträgt.

Da die Galerie allerdings von zwei Seiten zugänglich ist, kann dieser transformative Prozess auch umgekehrt werden. Der Eingang zum als Hornbach getarnten Hauptraum bleibt normalerweise während des Galeriebetriebes verschlossen und wurde im Rahmen der Ausstellung zum ersten Mal für Besucher*innen geöffnet. Die große Doppelflügeltür dient somit als zentraler Anziehungspunkt der Hornbach-Inszenierung. Statt die Galerie durch den etwas kleineren Zugang in der Eschenbachgasse zu betreten, können Passant*innen direkt über den gut frequentierten Getreidemarkt in das Heimwerker*innenparadies eintauchen. Andererseits kann der etablierte Seiteneingang weiter genutzt und die Verwandlung so in die andere Richtung vollzogen werden. Aus der Kunstgalerie wird ein Baumarkt. Die Hornbach-Illusion wird hier von Anfang an durch das Narrativ der Kunstinstallation überlagert, die Pointe quasi vorweggenommen. Unabhängig davon in welche Richtung die Besucher*innen die Ausstellung durchlaufen, treffen sie spätestens im schwarzen Transformationstunnel aufeinander¹¹. Hier befindet sich auch das Info-Center, an dem sich die Besucher*innen – wie in jedem guten Baumarkt – orientieren und über die Unauffindbarkeit der gesuchten Waren echauffieren können. Als Mitarbeiterin der Galerie stand ich dort während der Dauer der Ausstellung immer wieder Rede und Antwort und habe verschiedene Reaktionen erlebt – von Belustigung über Irritation bis hin zu purer Enttäuschung. Besonders wohl fühlte sich in dem Hybrid aus Hornbach und Kunstgalerie eine Besucher*innengruppe, die so nah am Kunstgeschehen ist, dass sie bei der Konzeption von Ausstellungen oft nicht mitgedacht wird. Vielen Künstler*innen sowie Kunst-, Architektur- und Design-Studierenden dient der Baumarkt nicht nur als Materialfundus, sondern auch als Rückzugsort und Inspirationsquelle. Das verwinkelte Labyrinth der Gänge und Sackgassen



10

Diskrete Simulation, Galerie Crone, Wien 2020, Installationsansicht, Foto: Matthias Bildstein, Courtesy Galerie Crone.



erlaubt es, sich in den langen Fluren zu verlieren und immer wieder neue Materialien, Farben und Texturen zu entdecken. Einmal falsch abgebogen steht man plötzlich in einem grell leuchtenden Meer aus Lampen und Lichtern oder einem urbanen Dschungel umzingelt von Gartenzwerge. Die Verbindung aus Hornbach und Kunstgalerie erscheint aus dieser Perspektive als natürlicher Zusammenschluss und schlägt eine Brücke von den ersten Schritten der Kunstproduktion bis hin zum Vertrieb.

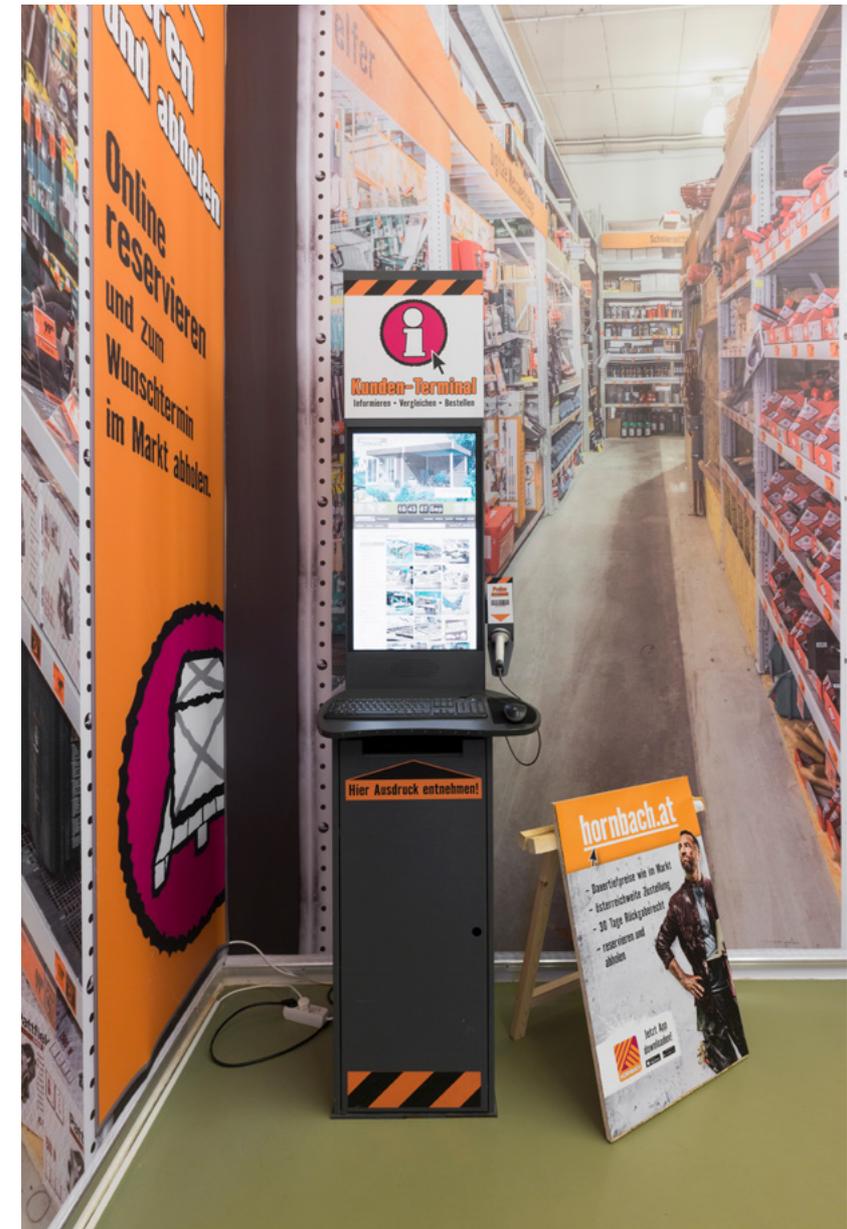
Weniger baumarktaffine Besucher*innen zeigten sich hingegen in erster Linie erleichtert darüber, dass der Spuk bald wieder ein Ende haben würde. In den Gesichtern eingefleischter Galeriegänger*innen spiegelte sich das Trauma von 2018, als aus dem ehemaligen Kunstraum der Generali Foundation in der Wiedner Hauptstraße eine Lidl-Filiale wurde.¹² Einige befürchteten, dass es sich bei der Hornbach-Fusion um einen weiteren Fall der Besetzung und Umnutzung eines Ortes handelt, der sich vormals der Unterstützung zeitgenössischer Künstler*innen verschrieben hat.

Darüber hätten sich wohl vor allem die renovierungsdurstigen Passant*innen gefreut, die von Knebls urbaner Fata Morgana ins Innere der Galerie geführt wurden. Die Nachfragen nach Kabelbindern, Fliesen und anderem Baumaterial mussten die Galeriemitarbeiter*innen (mir selbst eingeschlossen) mit einem Hinweis auf den Online-Bestellterminal quittieren. Dieser ermöglichte es zwar, Waren aus dem Hornbach-Sortiment in die Galerie liefern zu lassen¹³, konnte aber den akuten Bedarf an Schrauben oder Panzertape nicht lindern und wurde daher meist mit einer gewissen Enttäuschung abgespeist. Eine Hornbach-Filiale im ersten Bezirk – das wäre ja zu schön gewesen! Während ein Teil der Besucher*innen gestresst weitereilte, um die Suche nach den benötigten Baumaterialien fortzusetzen, ließen sich andere gerne die Geschichte hinter dieser kuriosen Inszenierung erklären. Und so manche nutzten die Gelegenheit, um sich auch den Rest der Ausstellung anzusehen.

Im Austausch mit den Besucher*innen werden die Grenzen dieser Illusion als Mittel der Demokratisierung besonders deutlich. Sie allein kann (ebenso wie ausgeklügelte Marketingstrategien großer Museen) nicht dazu beitragen, die Distanz zum elitären Kunstbetrieb zu überwinden. Sie ist nicht mehr als ein Trick, eine Täuschung, Augenwischerei. Ein Scherz fast schon, der leicht auf Kosten der Zielgruppe gehen kann. Um zu vermeiden, dass das Ausstellungskonzept zu einer Art Vergeltungsschlag der Kunstwelt an denjenigen wird, die sie so lange ignoriert haben, muss Knebl zeigen, dass sie ihr breit gefächertes Publikum in ihren kuratorischen Entscheidungen mitdenkt und ernst nimmt – und dass es, auch wenn die urbane Fata Morgana verpufft, so einiges zu entdecken gibt im Kuriositätenkabinett der Kneblschen Inszenierungen.

12

Isabelle Marboe, Avantgarde Diskonter, URL: <https://www.parnass.at/news/avantgarde-diskonter> (30.10.2020).



13

Diskrete Simulation, Galerie Crone, Wien 2020, Installationsansicht, Foto: Matthias Bildstein, Courtesy Galerie Crone.

What Else Could We Talk About?

Bare Life in Teresa Margolles' 2009 Venice Biennial Exhibition.

by Kathrin Suppanz

Femicide, Juárez, War on Drugs: The Backdrop

One city in particular has become emblematic for the brutality in the border region between Mexico and the USA - Ciudad Juárez, which has risen to infamy since the rise of feminicides in the early 1990s. Due to the failure of the state to stop said violence, fictional narratives, such as those in art, have become an alternative site for mourning, possibly even restorative justice.¹ If and how this applies to Teresa Margolles' exhibition “¿De qué otra cosa podríamos hablar?” (What else could we talk about?) at the 2009 Venice Biennial will be the main point of discussion of this paper.²

The term “femicide” has its own specific connotations in the Mexican context, where it is used to highlight the rape, torture, and murder of racialized women from low economic backgrounds.³ Apart from the misogynist motives that cause feminicides all over the world, the patterns of femicide in the border region in the North of Mexico are clearly linked to, at least in part and possibly even caused by, the economic regimes of globalization, most clearly symbolized by the maquila.⁴ Maquilas were built along the US/Mexico border as a result of NAFTA, the North American Free Trade Agreement, which was ratified in 1994 – the year often cited as the “beginning” of the Juárez femicide crisis. Within border regions, such as between Mexico and the USA, the hegemonic order of the global economy has manifested itself as a form of what Sayak Valencia calls gore capitalism, a form of radicalized economic exchange where human bodies become commodities through “predatory techniques of extreme violence”.⁵ The position of these women within the global order as mostly poor and expendable further contributed to the air of impunity surrounding these crimes.⁶ Beginning in 2006, the war on drugs further exacerbated the state of systemic violence, constant terror and fatalities in Juárez. Additionally, or because of that, confidence in the authorities by the city's population was lost. Due to this, the consequences of said violence and the inefficacy on the part of the authorities to control the situation were devastating for the city's inhabitants.⁷

A social movement denouncing the feminicides in Ciudad Juárez quickly emerged, and with it, a number of theories, levels of discussion/discourse and social agents. Apart from activism for social justice, the issue of femicide has also found its way into the works of artists across all fields. All of them offer their various personal views, critiques, and proposals concerning gendered violence. The creative work pertaining to the issue has increased exponentially with the awareness of the public over the past two decades, demonstrating the cultural dimension of this social issue.⁸

1

Nuala Finnegan, Cultural representations of feminicidio at the US-Mexico border, London 2019, p. 86.

3

Pascha Bueno-Hansen, “Femicidio. Making the most of an “empowered term””, in: Rosa-Linda Fregoso/ Cynthia Bejarano (Hg.), Terrorizing Women. Femicide in the Américas, Durham/London 2010, p. 290-311, p. 295.

4

Finnegan 2019, p. 32.

5

Sayak Valencia, Gore Capitalism. Pasadena, 2018, p.12.

6

Finnegan 2019, p. 32.

7

Hortensia Mínguez García & Judith Zamarripa Nungaray, “Tácticas activistas frente a la violencia en Ciudad Juárez”, in: kult-ur, Vol. 3, Nr. 5, 2016, pp. 211-228, pp. 215-216, (translated by the author).

8

Martha Patricia Castañeda Salgado, “Femicide in Mexico. An approach through academic, activist and artistic work”, in: Current Sociology, Vol. 64, Nr. 7, 2016, p. 1054-1070.



One example of the extreme violence finding its way into the sphere of artistic practice is the art collective SEMEFO, a collective to which Teresa Margolles belonged. Margolles is a Mexican artist from Sinaloa who started her artistic career as part of the collective, named after the Servicio Médico Forense, the forensic medical services of the Mexican state. Active from 1990-1999 and known for their theatrical underground performances and concerts, in which they forced their audience to become active participants through the medium of physical violence to evoke an equally violent response. When their visibility and thereby their access to resources such as grants grew, the collective began working with corpses both animal and human, as well as other materials from morgues. Teresa Margolles started creating solo works even before the collective disbanded, but maintained the themes, motifs, and strategies from before.⁹

Artistic narratives that address the issue of femicide undoubtedly shed light on it, possibly making a wider audience aware of it as well as participating in the rhetoric of exposure. This strategy assumes that violations are usually committed in secret and therefore need to first be exposed to then be tackled. However, this logic presupposes that those in power to effect change are in some way part of the same social and cultural milieu as those affected, and thereby moved to action solely by the symbolic power of art/publicity. Even if we accept this very unlikely scenario, it is unclear how artistic narratives can affect the next step of the spheres of politics, law and the public.¹⁰

Excursus: Artivism

Part of the vast number of artworks addressing the issues discussed in the section above can be viewed as *artivism*. Before being able to talk about artivism, what it is, and how it works, the term needs to be defined. For the purpose of this paper I will use the definition given in an open letter by the Center for Artistic Activism. It differentiates between art about politics and political art, meaning artivism. In this definition, art that is deemed to be about politics without activist or political aims is not seen as artivism. Building on this, Duncombe and Lambert (2018), describe artivism as “art that intends to change the very way we see, act and make sense of our world – including what we understand to be politics itself.”¹¹

Most artists in artivism and researchers share the opinion that artivism by itself is not enough to affect real change but rather a “part of an overall strategy of change that might include political, economic, legal, and other arenas.”¹² However, it can be, and often is, critical, visionary, disruptive, or alienating. As social change is complex, nonlinear, and fought and opposed on multiple fronts, we will never be able to exactly connect a single form or act of artivism to the changes it causes within the process of social activism.¹³

9

Maria Campiglia, “Teresa Margolles. Reiterar la Violencia”, in: Barcelona, Research, Art, Creation, Vol. 2(1), 2014, pp. 105-111, (translated by the author).

10

Finnegan 2019, p. 86.

11

Stephen Duncombe & Steve Lambert/ The Center for Artistic Activism, An Open Letter to Critics Writing About Political Art, February 12, 2018, URL: <https://c4aa.org/2018/02/an-open-letter-to-critics-writing-about-political-art-2/> (August 27, 2019).

12

The Center for Artistic Activism 2018, p. 16.

13

The Center for Artistic Activism 2018, pp. 23-25.

Bare Life/Bare Death

Giorgio Agamben has written extensively on the concept of sovereign power, which, within a nation state is usually held by the governing entities, i.e. the state itself. Eisenhammer rephrases Agamben's thesis of sovereign power, stating that its defining feature "is the ability of the sovereign to create a state of exception in which the laws of state do not apply. The inhabitants of this space [...] are stripped of any rights that may usually be inferred from religion, nationhood, or even humanness. These people are reduced to 'bare life' – the purely biological status of an animal." This status of reduction marks a person as "*homo sacer*".¹⁴ The *homo sacer* is an ancient concept, defined by the ambivalent status of being able to be killed without it being considered homicide, while at the same time being impossible to be sacrificed in ritualistic manner – making him an object of violence that exceeds both the sphere of law as well as that of ritual.¹⁵ Agamben applies this concept to the more modern context of biopolitics.¹⁶ According to Agamben, "[t]he first foundation of political life is a life that may be killed, which is politicized through its very capacity to be killed."¹⁷ And further: "it is as if every valorization and every 'politicization' of life (which, after all, is implicit in the sovereignty of the individual over his [sic] own existence) necessarily implies a new decision concerning the threshold beyond which life ceases to be politically relevant, becomes only 'sacred life', and can as such be eliminated without punishment."¹⁸

As feminicides are seemingly positioned outside of anything comparable to a conventional legal system, Agamben's concept of the state of exception fits quite well when discussing their context. He views the state of exception as a modern institution which has become the paradigmatic form of government, in which the normal state of the law has been suspended indefinitely, making the exception to the rule.¹⁹ Building on this, Valencia applies the state of exception to the specific case of Mexico, where the state not only accepts, but actively benefits from crimes such as drug trafficking. Criminality not only contributes financially to the nation's GDP (Gross Domestic Product), but criminal organizations also create an atmosphere of fear for the population, which can be capitalized on to declare said state of exception.²⁰

In a space/nation like Mexico, the *homo sacer* has become predominantly female*, with Eisenhammer arguing that if bare life is understood as purely biological, the difference of sex is one of the few remaining distinctions.²¹ With this view he directly continues Agamben's thought that in "[...] today's democratico-capitalist project of eliminating the poor classes through development not only reproduces within itself the people that is excluded but also transforms the entire population of the Third World into bare life."²² When considering both of these statements, the intersection of class and gender (and race) becomes clear. Schmidt Camacho (2005) best described this intersection of oppression and its expression as feminicide:

14

Stephen Eisenhammer, "Bare Life in Ciudad Juárez. Violence in a Space of Exclusion.", in: Latin American Perspectives Issue 195, Vol. 41 No. 2, March 2014, pp. 99-109, p. 102.

15

Giorgio Agamben, *Homo sacer. Sovereign power and bare life*. Stanford, California 1998, pp. 82-86.

16

Agamben 1998, p. 119

17

Agamben 1998, p. 89.

18

Agamben 1998, p. 139.

19

Finnegan 2019, p. 32.

20

Valencia 2018, p. 32.

21

Eisenhammer 2014, p. 107-108.

22

Agamben 1998, p. 180.

The combined processes of economic restructuring and political transition have had the perverse effect of increasing the state's stake in the denationalization of poor women's citizenship, precisely at the moment of their emergence as new political and economic actors. The global economies that convert subaltern women into commodities interrupt women's purchase of the most basic right to personal security. The *feminicidio* represents an assault on this bodily agency in the extreme.²³

The reduction to and victimization as a *homo sacer* of said women becomes clearer when viewed as a consequence in the processes of gore capitalism. As stated previously, in gore capitalism bodies become commodities, i.e. they can be disposed of with little or no consequence - killed without being "considered homicide" or rather, homicide(/feminicide) not being treated as a serious crime. Parallel to the *homo sacer*, another type of subject has emerged from the gore capitalism of the border region, namely *endriago* subjects. These *endriago* subjectivities are rooted in a new episteme of violence, as they realize that they have become redundant in this new hyper-consumerist world order; yet still seek to establish themselves within society, causing them to break with the normative and acceptable.²⁴ As both victims and perpetrators of violence, they blur the lines for the observer seeking to classify good and evil within a system or space that does not allow its subjects such clarity.

The Mexican Pavilion: ¿De qué otra cosa podríamos hablar?

The 2009 Venice Biennial was the first time Teresa Margolles exhibited her solo art to a large international audience beyond just the art scene.²⁵ The Mexican pavilion in that year was a solo exhibition of her work titled "¿De qué otra cosa podríamos hablar?" (What else could we talk about?). Margolles exhibited multiple works - filling the entire Mexican pavillon - six of which will be described here:

Limpieza was a performance in which volunteers mopped up the floors and cleaned the windows of the pavilion with a mixture of water that was used to wash corpses and blood from victims. The mops used were made out of rags which were dirtied at crime scenes and the volunteers were relatives of the murdered. It was performed at least once a day for the duration of the Biennial.

Narcomensajes consisted of sheets that had been used to clean up murder scenes. Over the course of the five months of the exhibition, Margolles and others embroidered them with golden thread, stitching in typical messages left by cartels to "warn" friends and relatives of the victim, such as "Así terminan las ratas" (This is what happens to rats) or "Para que aprendan a respetar" (So that you learn respect).²⁶ These messages were retrieved from execution sites in Sinaloa²⁷, the artist's home state.²⁸

23

Alicia Schmidt Camacho, "Ciudadana X. Gender violence and the denationalization of women's rights in Ciudad Juárez, Mexico", in: CR: The New Centennial Review 5(1) 2005, pp. 255-292, p. 267.

24

Valencia 2018, p. 16.

25

Campiglia 2014, pp. 100-125, p. 105.

26

Campiglia 2014, p.104.

27

Amy Sara Carroll, REMEX. Toward An Art History Of The NAFTA Era. Austin, 2017, p. 144.



28

Teresa Margolles, Tela bordada, 2009, Copyright: Teresa Margolles, Courtesy of Gabinete TM and James Cohan, New York.

Sangre recuperada also consisted of sheets that had been used to clean crime scenes hung up on the walls of the pavilion like monumental paintings. Drenched in dirt and blood, they were dried and then re-humidified in Venice, causing them to slowly disintegrate, dripping off into small pools.

For *Bandera arrastrada* a piece of fabric, drenched with blood recovered from crime, was dragged across the beach in Venice as a performance and afterwards hung outside of the pavilion to replace the official Mexican flag.

Ajuste de cuentas comprised six mounted vitrines full of gold jewelry that was set with pieces of glass instead of precious stones. These pieces of glass stem from crime scenes, such as shot out car windows or even directly from corpses. Each piece of jewelry represented an individual that died in connection with drug trafficking and was accompanied by information about gender, age, and how the person died. How she linked the jewelry which she bought from a market to specific individuals remained unclear.

Sonidos del muerte was a sound installation of audio recordings taken at the scenes of assassinations, presumably created while collecting other materials from said crime scenes. Carroll (2010) starts off her analysis of Margolles' oeuvre with three essential questions: If performative cultural production is sometimes identified in terms of recourse to the body, what does it mean to utilize bodies beyond the artist's own with or without the consent of the bodies' owners? Does a remembrance and deployment of dead bodies whose owners were victims of violence give a voice to the anonymous dead or further victimize them?"²⁹ Maria Campiglia (2014) sees the success and lack of substantial criticism of Margolles' work as evidence that her view is shared in many sectors of society in general and the art world in particular. The relevance of Margolles' work stems from the visualization of the horrendous levels of violence in Mexican society and the lack of protection for its most vulnerable.

However, her work does not seem to produce anything more than paralysis and fear in the spectator, rather than calling to action. At the same time there is no discernible effort present to invoke empathy, seemingly using the same tactics and logic that was used to dehumanize victims.³⁰ While this may be Margolles' primary aim, to put the spectator in an uncomfortable situation, it does call into question if this short "simulation" of paralyzing fear has any effect beyond gorey spectacle.

Victims of violence participating in *Limpieza*, might have been given the opportunity to be part of a project that sheds light on an issue that affected or still affects them, but at the same time were not part of the process of constructing meaning, nor were they "given a platform" to amplify their voices, while also not profiting financially. As the pavilion constitutes an exercise in remembrance, it does beg the question if and how there is space for affected voices in these artworks. Is the audience witnessing art that denounces violence or are they

29

Amy Sara Carroll, "Muerte sin fin. Teresa Margolles's Gendered States of Exception", in: *The Drama Review*, Vol. 54, Nr. 2, 2010, pp. 103-125, p. 104.

30

Campiglia 2014, p. 103.

simply made into witnesses of an exercise in perpetrating the same violence twice on the same body?³¹

Margolles herself maintains that her art shows something that does not want to be seen and tries to demonstrate that the victims of violence in Mexico are individuals,³² adhering to the logic previously mentioned, that issues endangering the population need only be brought to the attention of those in power. While this assumption in and of itself is questionable when observing political and social realities, it also falls short under the lens of effective activism. Emphasizing the need for a spectator who is receptive to the conditions of the vulnerable falls short of the urgent political action necessary and in some cases intended by the artist as the appropriate response.³³

Teresa Margolles removes her materials from a judicial context and thereby voids them of their original meaning as evidence of a crime and loss of human life. This is made possible only through the inefficacy and corruption of police and legislature in Mexico, making her complicit in and part of the broken system she denounces in her oeuvre.³⁴ As Margolles has been supported by institutions of the state, she inhabits a political and legal gray area, making it impossible to question her methods without at the same time denouncing the norms at work in both the morgue as well as the cultural system. In this sense, her work is a reflection of the deteriorated state of the legal system in Mexico, not only in content, but also in its production process.³⁵ The mechanics of exchange (of bodies, body parts, etc. for, e.g., the cost of a funeral) and the corruption appear to deem these bodies objects that can be introduced into the logic of the art market, disregarding their individual humanity. There is no space for regeneration, causing the artwork to have solely an immobilizing effect, while it could not be further away from being characterized as political art.³⁶

Showcasing an alternative approach, local artists/activists in Ciudad Juárez have developed practices of resistance as a response, aiming to facilitate the reporting of crimes and the reconstruction of collective memory, using various methodologies such as archiving, journalistic investigation, ethnography, as well as direct collaboration with the affected to reevaluate history. These artistic processes share the strategy of how they approach the issues they want to address. They first contact the affected subjects and not only interview them, but submerge into their lives. Works produced using this methodology are a collaboration between the artist and those affected, rather than a true solo work of an artistic genius. This anthropological approach is a new form of understanding the process and outcome of creation, as a type of participatory art with therapeutic value operating under the higher ideal of reconstructing the social sphere to create a community via the context of art as a relational aesthetic.³⁷ The group *Jellyfish*, for example, creates murals to revitalize and improve the image of urban areas within Juárez,³⁸ while the artist Humberto Macías Martínez, better known as Mac, simply paints portraits of women who have disappeared or been killed as murals. Cesario Tarin, another local artist, also participated in marches

31

Campiglia 2014, p. 103.

32

Campiglia 2014, p. 118.

33

Finnegan 2019, p. 99.

34

Campiglia 2014, p. 114; Cuahtémoc Medina, “Zonas de tolerancia: Teresa Margolles, Semefo y más allá”, in: *Parachute*, Vol. 104, 2001, p. 31, (translated by the author).

35

Campiglia 2014, p. 114.

36

Campiglia 2014, pp. 119-120.

37

Mínguez García & Zamarripa Nungaray 2016, pp. 217-225.

38

Carlos Méndez Llopis, “Disidencias Artísticas en Ciudad Juárez. Prácticas Colaborativas en Contextos de Violencia”, in: *kult-ur*, Vol. 3, Nr. 5, 2016, pp. 177-210, p. 195, (translated by the author).

organized by victims' families with an art piece called *Arrastre*, in which they could write about their trauma on pieces of paper, which would be collected in bags and taken with them on their marches to then be displayed as an installation in a local gallery.³⁹

Conclusion

Gore capitalism's state of exception which produces bare life in today's globalized capitalist world can be found all around the planet in so-called Third World countries, where exploitation to benefit the wealthiest nation states has become the norm ever since the beginnings of colonization. This description is particularly apt in Ciudad Juárez, as it is situated on the border between those two worlds, where the processes of free trade between unequal partners and its consequences has been accelerated to an extreme. One of the forms this takes is that of the *maquila*, a factory where (mostly) Mexican women work under unsafe conditions for low wages. The female *maquila* worker, or *maquiladora*, has become almost synonymous with the victims of violence in Juárez.

From the people she portrays to the materials she uses, I argue that Teresa Margolles further used the *homo sacer*, or, in the case of Ciudad Juárez, oftentimes the "mujer sagrada" (sacred woman) as an object to be used, rather than as subjects to whom a voice is given. By using belongings or body parts as art materials, turning them into objects to be introduced to the art market, she reduces the remains of those already reduced to bare life even further. They do not get a celebration or any kind of ritual, but are dehumanized and abstracted to the material remains of their lives. In turn, this transforms spectatorship by the audience into necro-voyeurism.

This brings up a number of questions. First concerning the use of materials which once belonged to or were part of victims of fatal violence: What are the implications of using these without consent of either the victims themselves or their families? Because even though the volunteers in *Limpieza* agreed to participate in the performance, they are not necessarily connected to the victims whose blood they are mopping up. The volunteers raise the next question, namely if these performances truly commemorate and bring forward the victims of violence as individuals who need to be heard, or if it only revictimizes them by presenting their trauma as spectacle to be consumed without giving them an opportunity to speak in any way. These living victims of violence are only there to carry out instructions, not to creatively participate or tell their personal stories. Additionally, they were not compensated for their time or work, nor have they received any part of the profits generated by the artworks. The deceased who unwittingly participated in the exhibition were neither named nor their families compensated. From the presentation of violence and its victims as abstract in the form of blood and jewelry, without the inclusion of affected voices, the trauma, presented in a very general context, appears to be closer to a revictimization than to a sincere act of presentation and representation to motivate action within the spectator.

This lack of a call for action was also already remarked upon within the previous sections, the question this raises is the intention behind it. Obviously, intention cannot be proven or directly traced back to an artist; however, in this particular situation, a case can be made that Margolles benefits from the system her art is supposed to expose and criticize. First, her use of materials from crime scenes requires access, which she gains mostly due to the corrupted systems in charge of forensics in Mexico, which is part of the judiciary branch implicated in the lack of consequences for the perpetrators of violence. Second, Margolles earns her livelihood from the art she makes about the issues of violence, also in large part in the form of grants from the Mexican government, again an institution implicated in the roots of the issue. Truly changing the status quo would therefore be detrimental to her personally, putting her into the awkward position of the *endriago* victim/perpetrator. Finally, the people who would receive the call to action – the audience at the Venice Biennial, as a demographic, call for scrutiny. As a large-scale prestigious event, the Venice Biennial attracts a large audience, made up of politicians, powerful economic figures, as well as simple tourists, amongst others. Appealing to as broad a spectrum of people as one does at the Biennial, far away from the affected country and its citizens, using shock is an effective strategy, albeit not necessarily a successful one. As stated above, following the strategy of shock and gore and nothing else, reduces it to necro-voyeurism as opposed to remembrance, consciousness-raising, or effective activism - a strategy in line with gore capitalist logic and the exploitation as well as spectacularization that comes with it.

IMPRINT | IMPRESSUM

Contemporary Matters Journal
February 2021 / Issue #3
contemporarymatters.org
journal@contemporarymatters.org

Editor | Herausgeber*in

Contemporary Matters

Contributors | Mitwirkende

Yorick Josua Berta, Aurianne Chevandier, Manon Fougère, Pamela Heilig, Anja Heitzer, Leonie Huber, Daniel Hüttler, Marc-Paul Ibitz, Louise Istern, Verena Kogler, Johanna Müller, Mihály Németh, Sophie Publig, Paola Quilici, Kathrin Suppanz, Janina Weißengruber

Copyright

Copyright Used texts, photos and graphic design are protected by copyright. A commercial use of the texts and illustrations – also in extracts – is not permitted without the previous written permission of the authors. We take the protection of copyrights very seriously – however, in case you become aware of any use of copyright materials that contravene or may contravene the license above, please report this to us by mail so we can take action. For the academic use of the contents, we recommend adhering to the suggested citation method, but at least the author, the title of the essay, the title of the magazine and the permalink of the essay must be cited.

© Contemporary Matters, Vienna 2021. All Rights Reserved.

Verwendete Texte, Fotos und grafische Gestaltung sind urheberrechtlich geschützt. Eine kommerzielle Nutzung der Texte und Abbildungen – auch auszugsweise – ist ohne die vorherige schriftliche Genehmigung der Urheber*innen nicht erlaubt. Wir nehmen Urheberrechtsschutz sehr ernst – sollte jedoch der Verdacht entstehen von einer Verwendung urheberrechtlich geschützten Materials, die gegen die obige Lizenz verstößt oder verstoßen könnte, bitten wir um unverzügliche Kontaktaufnahme per Mail, damit wir weitere Maßnahmen ergreifen können. Für den wissenschaftlichen Gebrauch der Inhalte empfehlen wir, sich an die vorgeschlagene Zitationsweise zu halten, mindestens müssen aber Autor*in, Titel des Aufsatzes, Titel des Magazins und Permalink des Aufsatzes angeführt werden.

© Contemporary Matters, Wien 2021. Alle Rechte vorbehalten.