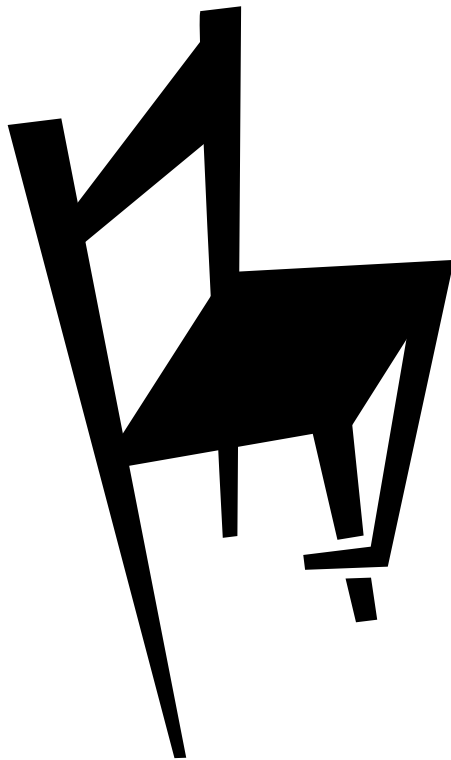


# Invisible Violence 14.02. – 10.04.2015

Texte / Texts



SALZBURGER  
KUNSTVEREIN

Koproduziert mit dem Museum für zeitgenössische Kunst, Belgrad und ARTIUM, dem baskischen Museumszentrum für zeitgenössische Kunst, Vitoria-Gasteiz

Künstler innen in Salzburg:

Kader Attia (FR), Itziar Barrio (ES), Ursula Biemann (CH), Rossella Biscotti (IT/NL) & Kevin van Braak (NL), Sarah Browne (IE), Declan Clarke (IE), Willie Doherty (IE/UK), Eva Engelbert (AT) & Katharina Schniebs (DE/AT), Harun Farocki (DE), Daniel Garcia Andújar (ES), Eva Grubinger (AT), Dejan Kaludjerović (RS/AT), Vladimir Miladinović (RS), Locky Morris (UK/IE), Adrian Paci (AL/IT), Christodoulos Panayiotou (CY), Garrett Phelan (IE), Nikola Radić Lucati (RS), María Ruido (ES), Francesc Ruiz (ES)

Kurator innen:

Zoran Erić, Séamus Kealy, Blanca de la Torre

Ausstellungsorte:

Salon des Museums für zeitgenössische Kunst, Belgrad / Heritage House Belgrad / Institut Cervantes, Belgrad, Serbien (9. Mai – 30. Juni 2014)  
ARTIUM, Baskisches Museumszentrum für zeitgenössische Kunst, Vitoria-Gasteiz, Spanien (12. September 2014 – 11. Jänner 2015)  
Salzburger Kunstverein, Salzburg, Österreich (14. Februar – 10. April 2015)

Veranstaltungen:

Fr, 13. Februar 2015, 18.30 Uhr  
Artist Roundtable mit den Kurator\_innen und anwesenden Künstler\_innen u.a. Declan Clarke, Willie Doherty, Zoran Erić, Eva Engelbert, Daniel Garcia Andújar, Séamus Kealy, Vladimir Miladinović, Garrett Phelan, Nikola Radić Lucati, Blanca de la Torre

Mi, 18. März 2015, 19.00 – 21.00 Uhr  
Thematische Vorträge zu „Invisible Violence“ (in englischer Sprache)

Étienne Balibar (FR), Philosoph und Professor für Französisch, Italienisch und Komparatistik an der Universität von California, Irvine

Keti Chukhrov (RU), Kunsttheoretikerin, Philosophin und Professorin für Kunsttheorie und Kulturologie an der Russischen Staatlichen Geisteswissenschaftlichen Universität, Moskau

Suzana Milevska (MK/AT), Kunst- und visuelle Kulturtheoretikerin und Stiftungsprofessur für Zentral- und Südosteuropäische Kunstgeschichte an der Akademie der bildenden Künste, Wien

Mi, 01. April 2015, 17.30 Uhr  
Kuratorische Führung mit Séamus Kealy

Co-produced with the Museum of Contemporary Art, Belgrade and ARTIUM, Basque Museum-Centre of Contemporary Art, Vitoria-Gasteiz

Artists in Salzburg:

Kader Attia (FR), Itziar Barrio (ES), Ursula Biemann (CH), Rossella Biscotti (IT/NL) & Kevin van Braak (NL), Sarah Browne (IE), Declan Clarke (IE), Willie Doherty (IE/UK), Eva Engelbert (AT) & Katharina Schniebs (DE/AT), Harun Farocki (DE), Daniel Garcia Andújar (ES), Eva Grubinger (AT), Dejan Kaludjerović (RS/AT), Vladimir Miladinović (RS), Locky Morris (UK/IE), Adrian Paci (AL/IT), Christodoulos Panayiotou (CY), Garrett Phelan (IE), Nikola Radić Lucati (RS), María Ruido (ES), Francesc Ruiz (ES)

Curators:

Zoran Erić, Séamus Kealy, Blanca de la Torre

Exhibition venues:

Salon of the Museum of Contemporary Art / Heritage House Belgrade / Instituto Cervantes, Belgrade, Serbia (9 May – 30 June 2014)  
ARTIUM, Basque Museum-Center of Contemporary Art, Vitoria-Gasteiz, Spain (12 September 2014 – 11 January 2015)  
Salzburger Kunstverein, Salzburg, Austria (14 February – 10 April 2015)

Events:

Fr, 13 February 2015, 6.30 pm  
Artist Roundtable between the curators and attending artists on “Invisible Violence”  
Declan Clarke, Willie Doherty, Zoran Erić, Eva Engelbert, Daniel Garcia Andújar, Séamus Kealy, Vladimir Miladinović, Garrett Phelan, Nikola Radić Lucati, Blanca de la Torre, a.o.

Mi, 18 March 2015, 7-9 pm  
Three thematic lectures on “invisible violence” today (in English)

Étienne Balibar (FR), Distinguished Professor of French & Italian and Comparative Literature at the University of California Irvine

Keti Chukhrov (RU), Associate Professor at the Russian State University for Humanities (Department of Art Theory and Culturology)

Suzana Milevska (MK/AT), Endowed Professorship for Central and South Eastern European Art Histories at the Academy of Fine Arts Vienna

Mi, 1 April 2015, 5.30 pm  
Curatorial tour with Séamus Kealy



**Invisible Violence** „Invisible Violence“ ist ein multidisziplinäres Projekt, das von Zoran Erić, Blanca de la Torre und Séamus Kealy kuratiert und in Artium, dem Baskischen Museumszentrum für zeitgenössische Kunst in Vitoria-Gasteiz, dem Museum für zeitgenössische Kunst in Belgrad und dem Salzburger Kunstverein in Österreich präsentiert wird. Der ursprüngliche geopolitische Kontext dieses Projekts war ein europäisches Dreieck bestehend aus der Region des Baskenlandes, Irland (vor allem Nordirland) und Serbien – alle drei mit dem Stereotyp von Gewalt und Terror behaftet. Dieser gemeinsame Nenner und diese Konstellation bildeten den Hintergrund des Projekts, das nunmehr um einen österreichischen und breiteren europäischen Kontext erweitert wurde.

Die Ausstellung befasst sich mit sogenannter unsichtbarer Gewalt, wie sie global im alltäglichen und häuslichen Kontext, im Arbeitsbereich und im Lebensalltag erkennbar ist. Dazu gehören administrative und bürokratische Gewalt, Formen visueller Gewalt in den Medien, sowie subtile Formen von Sektierertum und kollektiver Feindseligkeit in jüngst vergangenen und gegenwärtigen soziopolitischen Umständen. Diese Aspekte von Gewalt werden durch die Zusammenstellung von Werken, die territoriale, nationalistische, mythologische Themen sowie Fragen der Identität problematisieren, untersucht. Insgesamt strebt das Projekt danach, sich nicht in abgegrenzten oder gegensätzlichen Darstellungen zu verzetteln.

Thematisch befasst sich das Projekt mit einigen wichtigen und sensiblen Aspekten der Herstellung neuer europäischer Identitäten. Indem es die öffentliche Debatte über unsichtbare Gewalt in verschiedenen Ecken Europas fördert, betont das Projekt die Notwendigkeit, eine gemeinsame öffentliche, europäische Sphäre herzustellen und essenzielle Ideen einer europäischen Identität und Staatsangehörigkeit neu zu überdenken – und damit die EU von innen heraus zu beleuchten.

Man könnte behaupten, dass wir uns heute in einer Situation befinden, in der neue Gesetze, Gesetzgebung und zwischenstaatliche Abkommen innerhalb der EU zu neuen Typen von Gewalt führen. Das gegenwärtig verhandelte TTIP-Abkommen (Transatlantic Trade & Investment Partnership), das zwischen der Europäischen Union, Kanada und den Vereinigten Staaten ausgehandelt wird, ist ein Beispiel, das radikal unterstreicht, wie die Diktate von Regierungen und Industrie den Bürger\_innen aufgedrängt werden. Damit verwandt sind aktuelle Themen wie der Ausschluss verarmter und marginalisierter

Bevölkerungsteile in Europa inklusive der Gewalt, die ihnen aufgrund ihrer Andersartigkeit angetan wird (vor allem Immigrant\_innen) und die von Theoretiker\_innen wie Bertrand Ogilvie als System definiert wurde, das zur Produktion von „wegwerfbaren Menschen“ (*l'homme jetable*) führt. Étienne Balibar geht noch weiter mit der Frage, ob es einen neuen Typus europäischer Apartheid gibt, der mithilfe neuer Formen restriktiver und exklusiver Gesetzgebung entsteht. Als Gegenwehr beschreibt er die Notwendigkeit einer gemeinsamen europäischen, öffentlichen Sphäre, in der neue Identitäten europäischer Staatsangehörigkeit geschaffen werden und deren Ideen in jeder Ecke Europas, bis an alle Ränder und Grenzen gleichermaßen diskutiert werden sollten.

Insgesamt versucht dieses Projekt, eine solche Sphäre zu formen und dabei universalisierte Aspekte neuer Formen unsichtbarer Gewalt herauszustellen, die momentan in ganz Europa dominieren – Formen der Gewalt, die als zentrale Bedrohung für die Herstellung egalitärer Ideale der europäischen Staatsbürgerschaft gesehen werden. Vor dem Hintergrund dieser Erwägungen ist es daher entscheidend, die Hürden der Spaltung und des Separatismus zu überwinden, die gegenwärtig in Diskursen über Identitätspolitik und kulturelle Unterschiede innerhalb bestimmter Ethnien in Europa generiert werden.

Natürlich ist Gewalt als Ausstellungsgegenstand ein sensibles und möglicherweise provokantes Thema, das auch zu manichäischen Definitionen wie „wir versus die anderen“ führen kann. Daher ist es ein Anliegen der Kuratoren\_innen, den Fokus nicht übermäßig auf Themen des Kriegs, Genozids und extremer Gewalt zu legen, obwohl sie einen spürbaren, wenn auch unsichtbaren Hintergrund des Projekts bilden. Die Gewalt, um die es hauptsächlich geht – und die in den Werken der eingeladenen Künstler\_innen abgebildet oder erforscht wird – sind Formen der Gewalt innerhalb der Sprache und der Repräsentation. Diese sind ein Resultat sich verändernder sozioökonomischer Bedingungen, Ideen und politischer Strategien, in denen kulturelle Gewalt gegen geopolitische Gruppen und Individuen besonders sichtbar wird. Die Ausstellung wirft Schlaglichter auf unterschiedliche Formen kultureller und zeitgenössischer Gewalt und soll nicht von aktuellen und ausgeprägten Formen von Gewalt (Terrorismus, Krieg, ethnische Säuberungen, Genozid) dominiert werden.

**Invisible Violence** Invisible Violence is a multidisciplinary project curated by Zoran Erić, Séamus Kealy and Blanca de la Torre, and hosted by Artium, Basque Museum-Centre of Contemporary Art, Vitoria-Gasteiz, Spain, the Museum of Contemporary Art, Belgrade, Serbia and the Salzburger Kunstverein in Austria. The original geo-political context of this project was a European triangle formed out of the Basque region, Ireland (especially Northern Ireland), and Serbia, all which bear the stereotypical image of being notorious for violence and terror. This common denominator and constellation was a backdrop to the project, which has now expanded to include Austrian and broader European contexts.

This exhibition explores so-called invisible violence as it is globally discernable within quotidian, domestic, work-related, and everyday life. This includes administrative and bureaucratic violence; forms of visual violence in media; as well as subtle forms of sectarianism and community animosity from recent historical and current socio-political circumstances. These comparisons of violence are being explored by bringing together artists' work that problematize territorial, nationalistic, mythological and identity-related topics. Overall the project strives to not be bogged down by partitioned or oppositional representations.

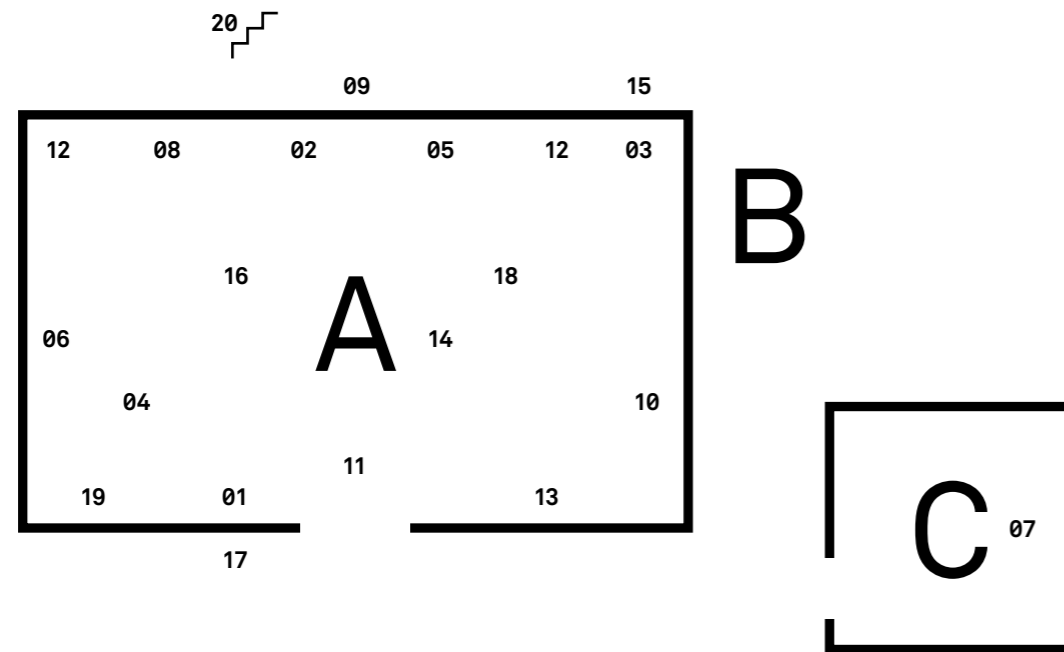
The thematic focus of the project considers some important and sensitive areas in the production of new European identities. By fostering the public debate on issues of invisible violence that are occurring in every corner of Europe, this project emphasizes the need for the production of a common public sphere, and to revisit essential ideas of European identity and citizenship, and thus to put a spotlight on the European Union from within.

We are today arguably facing a situation where new laws, legislation and inter-state agreements within the EU may generate capacities for new types of violence. The currently proposed TTIP (Transatlantic Trade & Investment Partnership) agreement, being brokered between the European Union, Canada and the United States, is a case in point, and radically underlines how the dictates of government and industry impose themselves on the bodies of citizens. Relatedly, current issues such as disaffiliation of the impoverished and marginalized populations in Europe and the violence invoked upon them due to their difference

(particularly immigrants), have been defined by theorists like Bertrand Ogilvie as a system that engenders the production of “disposable humans” (*l'homme jetable*). Étienne Balibar goes even further in asking if there is a new type of European apartheid that is being produced with new forms of restrictive and exclusive legislation. Opposed to this, he has addressed the need to create a common European public sphere where new identities of European citizenship will be created, and these ideas should be discussed exactly in each corner of Europe, at its fringes and borders.

Altogether, this project aims to give shape to such a sphere and to highlight universalizing aspects of new forms of invisible violence as they are currently prevalent throughout Europe; forms of violence that are seen as a central threat to the production of egalitarian ideals of European citizenship. With these considerations, it is therefore critical to surpass obstacles of fragmentation and separatism that are currently generated in discourses of identity politics and cultural differences within particular ethnicities in Europe.

The theme of violence as a subject for an exhibition is naturally a sensitive and perhaps provocative one, and sometimes generative of Manichean definitions of “us and them.” It is thus an aim for the curators to resist undue focus on issues of war, genocide and extreme violence, while enabling these to be a tangible, if unseen, backdrop to the project. The violence to be explored mainly—that which is depicted or investigated throughout the invited artists' work—is forms of violence within language, within representation, as a result of shifting socio-economic conditions, and shifting ideas and policies that may be identified as enacting a cultural violence upon geo-political bodies and individuals. This means that more topical and more pronounced forms of violence (terrorism, war, ethnic cleansing and genocide) are not absent but do not dominate the field of references, which itself aims to cast several beacons on different forms of cultural and contemporary violence simultaneously.



01  
Kader Attia [FR]  
→ S./p. 8

02  
Itziar Barrio [ES]  
→ S./p. 9

03  
Ursula Biemann [CH]  
→ S./p. 10

04  
Rossella Biscotti [IT/NL]  
& Kevin van Braak [NL]  
→ S./p. 11

05  
Sarah Browne [IE]  
→ S./p. 12

06  
Declan Clarke [IE]  
→ S./p. 13

07  
Willie Doherty [IE/UK]  
→ S./p. 14

08  
Eva Engelbert [AT]  
& Katharina Schniebs [DE/AT]  
→ S./p. 15

09  
Harun Farocki [DE]  
→ S./p. 16

10  
Daniel Garcia Andújar [ES]  
→ S./p. 17

11  
Eva Grubinger [AT]  
→ S./p. 18

12  
Dejan Kaludjerović [RS/AT]  
→ S./p. 19

13  
Vladimir Miladinović [RS]  
→ S./p. 20

14  
Locky Morris [UK/IE]  
→ S./p. 21

15  
Adrian Paci [AL/IT]  
→ S./p. 22

16  
Christodoulos Panayiotou [CY]  
→ S./p. 22

17  
Garrett Phelan [IE]  
→ S./p. 23

18  
Nikola Radić Lucati [RS]  
→ S./p. 24

19  
María Ruido [ES]  
→ S./p. 25

20  
Francesc Ruiz [ES]  
→ S./p. 26



Kader Attia, Repair Analysis, 2013, Spiegel & Kupferdraht, 24 cm x 32 cm x 5 cm, courtesy of the artist & MMK Frankfurt; Foto: Martino Margheri

**Kader Attia [FR]** Die Serie „Repair Analysis“ setzt Kader Attias Erforschung des Konzepts der Reparatur fort. Zerbrochene Spiegel sind repariert worden, indem die Bruchstellen mit Kupferdraht genäht wurde, was sowohl an frühe Methoden moderner Chirurgie erinnert – wie zum Beispiel im Ersten Weltkrieg verwendet – wie auch an Reparaturen traditioneller, nicht-westlicher Artefakte. Jeder, der sein Spiegelbild betrachtet, sieht sein eigenes Bild von einem Narbennetzwerk durchzogen, fast wie physische Wunden, die die psychologischen Auswirkungen dessen abbilden, was „das Leben uns zugefügt“ hat.

Diese Arbeit zeigt, dass manche Wunden nie völlig repariert werden können und daher bleibende Spuren an Körper und Seele hinterlassen, trotz der verzweifelten Versuche der modernen westlichen Gesellschaft, sie auszulöschen. In traditionellen, nicht-westlichen Kulturen impliziert der Akt der Reparatur nicht, ein Objekt in seinen Originalzustand zurückzusetzen, dorthin, „wie es vorher war“. „Repair Analysis“ will Gegenständen eine neue Ästhetik verleihen, ein neues Leben im Kontinuum natürlicher Evolution. Es verkörpert überdies die Basis der Selbstdarstellung des Reparateurs als Demiurg: Ihre/seine Reparatur muss nach außen gesehen werden als Signatur des „Selbsts für die Gruppe“. In der Verwendung westlicher Trümmer, z. B. rostigem Stahldraht, bezeichnet das Werk kulturellen Widerstand durch Mimikry: Reparatur ist auch Widerstand.

**Kader Attia [FR]** The series Repair Analysis is a continuation of Kader Attia’s research on the concept of repair. Broken mirrors have been repaired using copper wire stitches that crisscross the surface in a way suggestive of both early modern surgery—such as that carried out during WWI—and the repairs found on traditional, non-Western artifacts. Anyone looking at their own reflection will see their own image intersected with a network of scars, almost like physical wounds, bearing the psychological impact of what “life has carved” upon us.

This work shows that some faults can never be totally repaired, leaving permanent marks on the body and the soul, despite modern Western society’s desperate attempts to erase them. In traditional non-Western cultures, the act of repairing doesn’t imply bringing an object back to its original state, to a state of “how it was before.” Repair Analysis aims to give objects a new aesthetic, a new life in the continuum of natural evolution. It also embodies the ground for self-expression of the repairer as a demiurge: his/her repair has to be outwardly seen as a signature of the “Self for the Group.” When the work uses Western detritus such as rusty steel wire, it signifies cultural resistance through mimetism: Repair is also Resistance.



Itziar Barrio, The History of the Fist, 2014, Videoinstallation, Skulptur, Dimensionen variabel, courtesy of the artist

**Itziar Barrio [ES]** „The History of the Fist“ nimmt das Symbol der Faust als Hauptdarsteller einer neuen Fiktion. Eine Faust ist ein vielschichtiges alltägliches Signal, das in diesem Multimediaprojekt im Mittelpunkt steht, mit starken Bezügen zu audiovisueller Sprache und Theorie. Konzepte von Sexualität, Gewalt und sozialer Revolution werden erforscht und zueinander in Beziehung gesetzt.

Dia Felix ist Erzählerin, Autorin und Archäologin dieser Geschichte. Der Historiker und Archivar Lincoln Cushing trägt durch seine Studien zur Faust-Ikone aus der Perspektive der politischen Kunst ein nicht-fiktionales Element bei. Das Video verzerrt die Trennlinie zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion. Originalmusik von Keith Sweaty begleitet die Bilder.

Die Videoarbeit benutzt Wiederholung und Collage, um verschiedenartiges Material zu strukturieren: digitale Computer-Screenshots, Super8-Film, HD-Video und Smartphone-Filmmaterial. Alle schieben sich ineinander, um über Geschichte und das klassische Motiv der Narration „Entdeckung“ zu reflektieren. Ferner wird auf den wiederkehrenden Science-Fiction-Tropus des Cyborg-Mythos angespielt.

„The History of the Fist“ analysiert die zeitgenössischen sozialen Codes, die sich auf die Faust beziehen: die pervertierten, die offensichtlichen und die geheimnisvollen. Hier wird eine Mythologie kreiert, die zwischen Bekanntem und Unbekanntem, Mündlichem und Nonverbalem schwankt.

**Itziar Barrio [ES]** The History of the Fist takes the symbol of the fist as the main character of a new fiction. A fist is a multi-layered quotidian sign showcased in this multimedia project that is strongly based in audiovisual language and theory. Concepts of sexuality, violence and social revolution are explored and put in relationship to each other.

Dia Felix is the narrator, the writer, as well as the archaeologist of the story. Historian and archivist Lincoln Cushing brings the non-fiction element through his studies on the icon of the fist from a political art perspective. The line between fiction and non-fiction is blurred through the video. Original music by Keith Sweaty accompanies the visuals.

The video piece uses repetition and collage to structure different footage: digital computer screen shots, super 8mm film, HD video and smart phone shots. All of them collapse together to reflect on history and the classic storytelling motif of discovery. The allusion to the recurrent sci-fi trope of the myth of the cyborg is also present in the piece.

The History of the Fist analyzes the contemporary social codes related to the fist: the perverted, the obvious, and the secretive. It creates a mythology between the known and the strange, the oral and the non-verbal.



Ursula Biemann, *Black Sea Files*, 2005, synchronisierte 2-Kanal-Videoinstallation, 43 min, Karte, courtesy of the artist; Foto: *Black Sea Files Installationsansicht*, Bildmuseet Umea, 2008.

**Ursula Biemann [CH]** „Black Sea Files“ ist ein territoriales Forschungsprojekt über die älteste Ölförderzone der Welt im Kaspischen Meer. Eine neue, riesige unterirdische Pipeline, die im Kaukasus ihren Ausgang nimmt, wird bald kaspisches Rohöl in den Westen pumpen. Die Verbindungspipeline zwischen dem Quellgebiet und der Anschlussstelle des globalen, hochtechnologisierten Ölkreislaufsystems ist das Leitmotiv des Videos. Es ignoriert die Hauptfiguren eines solchen Szenarios und konzentriert sich stattdessen auf eine Vielzahl von sekundären Figuren – Ölarbeiter, Bauern, Flüchtlinge und Prostituierte, die entlang der Pipeline leben. Diese tragen zu einer breiteren menschlichen Geografie bei, die die singulären und typischen Praktiken von Ölkonzernen und ölfokussierten Politikern ersetzt. „The Black Sea Files“ stützt sich auf investigative Feldforschung, wie sie auch von Anthropologen, Journalisten und Geheimagenten praktiziert wird, und kommentiert künstlerische Methoden, die in diesem Feld eingesetzt werden, und die Arten, mit denen Information und Bildmaterial entdeckt, verbreitet oder zurückgehalten werden.

**Ursula Biemann [CH]** The Black Sea Files is a territorial research project about the world's oldest oil extraction zone, in the Caspian Sea. A giant, new subterranean pipeline that runs from the Caucasus will soon start pumping Caspian Crude to the West. The pipeline connecting the resource fringe with the terminal of the global high-tech oil circulation system is the leitmotif of the video. Avoiding the main players of such a setting, the video sheds light on a multitude of secondary actors—oil workers, farmers, refugees and prostitutes who live along the pipeline. They contribute to a wider human geography that displaces the singular and powerfully signifying practices of oil corporations and oil-focused politicians. Drawing on investigatory fieldwork as practiced by anthropologists, journalists and secret intelligence agents, the Black Sea Files comments on artistic methods employed in the field and the ways in which information and visual intelligence is detected, circulated or withheld.



Rossella Biscotti & Kevin van Braak, *Josip Broz Tito*, nach der Ausstellung „The Anatomy Lesson“ von Dragan Srdić, Kulturzentrum Belgrad, 2000  
 100 x 128 x 128 mm, Bronze, 14.5 kg  
 100 x 120 x 120 mm, Bronze, 14.5 kg  
 100 x 120 x 120 mm, Bronze, 14.5 kg  
 100 x 122 x 122 mm, Bronze, 14.5 kg  
 100 x 130 x 130 mm, Bronze, 14.5 kg  
 100 x 124 x 124 mm, Bronze, 14.5 kg  
 100 x 123 x 123 mm, Bronze, 14.5 kg  
 Courtesy of the artists

**Rossella Biscotti [IT/NL] & Kevin van Braak [NL]** In ihrer kollaborativen Langzeitarbeit „After Four Rotations of A, B Will Make One Revolution“ (seit 2009) verwandeln Biscotti & van Braak bestehende figurative sozialistische Skulpturen in minimalistische Gegenstände, die aus demselben Material sind, dasselbe Gewicht, dieselben historischen Bezüge und dieselben Namen haben. Diese Arbeit stellt den historischen Symbolismus in Frage; der Prozess des Einschmelzens von Metall suggeriert das Ende eines Regimes oder einer Ideologie (auf welche häufig die Zerstörung von Skulpturen und ihr Verkauf als Rohmaterial folgen).

Für diese Ausstellung nutzten die Künstler\_innen eine Serie von sieben Bronzeportraits von Josip Broz Tito als Referenzpunkt. Diese Portraits wurden vom jugoslawischen Bildhauer Antun Augustinčić (1900–1979) angefertigt. Die kubischen Bronzestücke beziehen sich (in ihrem Material, ihren Abmessungen und in ihrer Platzierung) auf eine Serie von demolierten Tito-Skulpturen, die zum ersten Mal im Jahre 2000 in der Ausstellung „The Anatomy Lesson“ von Dragan Srdić am Kulturzentrum Belgrad gezeigt wurden. Seit den 1990er Jahren sammelt Srdić Kunstwerke und Symbole der Tito-Era auf Schrottplätzen und zeigt sie in Installationen, um sie derart als Stücke der ausgelöschten, ignorierten und umgeschriebenen jüngeren Geschichte der Öffentlichkeit zu präsentieren. Biscotti & van Braak ist die künstlerische Mediation und ständige Infragestellung von Erinnerung und Identität in ihrer Arbeit besonders wichtig – die sich diesmal auch in der Zusammenarbeit mit einem lokalen Künstler widerspiegelt.

**Rossella Biscotti [IT/NL] & Kevin van Braak [NL]** In their ongoing, collaborative artwork *After Four Rotations of A, B Will Make One Revolution* (since 2009, ongoing) Biscotti & van Braak transform existing figurative socialist sculptures into minimalist objects of the same material, weight, historical reference and name. This work raises questions about historical symbolism, whilst the process of melting metal is suggestive of the end of a regime or ideology, when sculptures may be destroyed and sold as raw material.

For this exhibition the artists used a series of seven bronze portraits of Josip Broz Tito as a reference point. These portraits were made by the Yugoslav sculptor Antun Augustinčić (1900–1979). The bronze cubical pieces make reference (in their material, measurements and display) to the series of Tito's demolished sculptures first shown in the exhibition *The Anatomy Lesson* by Dragan Srdić at the Belgrade Cultural Centre in 2000. Since the 1990's, Srdić has been collecting art pieces and symbols of Tito's epoch, which have been thrown away in scrap yards, using them in installations and exposing them to the public again as pieces of erased, neglected and rewritten recent history. Biscotti & van Braak point out the importance of artistic mediation and continuous rethinking on the issues of memory and identity, negotiated by the work itself and the actual collaboration with a local artist.



Sarah Browne, *The Cognitive Radio*, 2014, skulpturale Installation (Marmor, Polyurethanschaumstoff) mit Audioaufzeichnung, Dimensionen variabel, courtesy of the artist

**Sarah Browne [IE]** Auszug aus der Tonspur der Installation:

„Wenn ich über Kommunikation spreche, dann rede ich von menschlicher Kommunikation, denn dort liegt im Moment der Erlös. Aber in der Zukunft wird die Kommunikation zwischen Maschinen ein Wachstumsbereich sein. Sie verwenden andere Frequenzen als die, die man *beachfront frequencies* nennt – die begehrtesten Frequenzen, die nur von Menschen konsumiert werden – zu unserem Amusement, wenn man ehrlich ist. Und wenn ich Radio sage, so meine ich jeden Apparat, der sendet und empfängt; das umfasst also auch Fernseher und Mobiltelefone und alles, was wir gewöhnlich unter Radios verstehen... In der kognitiven Radiowelt bringen wir eine gewisse Autonomie des Radios ein... Das Radio kann tatsächlich entscheiden, wie es sich entscheiden möchte. Es probiert aus, und es lernt. Es versucht etwas; es merkt, dass es scheitert; das wird in seiner Erinnerungsdatenbank gespeichert... also hat es ein Gedächtnis. Zuvor hatten Radios kein Gedächtnis. Selbst ein Radio, das Entscheidungen treffen könnte, hat kein Gedächtnis. Die Bedenken wären dann, wie kann man das begrenzen? Kann man seinen Output begrenzen? Wenn es ihm erlaubt ist, Dinge zu tun, wenn es lernen darf... Was passiert, wenn man ein Zimmer voller Radios hat, die einander alle beobachten und daraus lernen; was passiert dann?“



Declan Clarke, *Group Portrait with Explosives*, 2014, 16mm Film & HD, 42 min, courtesy of the artist

**Sarah Browne [IE]** Extract from the audio in the installation:

“When I’m talking about communication, I’m talking about human communication, because that’s where revenue is at the moment. But in the future, machine-to-machine communication is a growing area. They use different frequencies, what are called the beachfront frequencies that are consumed solely by humans—for our enjoyment, frankly. And when I’m talking about radio I mean any device that broadcasts and receives; so that includes televisions and mobile phones as well as what we usually think of as radios... In the cognitive radio world, we introduce the notion of some autonomy to the radio... The radio can actually decide how it decides. It tries, and it learns. It tries something; it sees that it fails; that goes into its memory bank... so it has memory. Radios wouldn’t have had memory before. Even a radio that could make decisions doesn’t have memory. The worries then would be, how do you bound that? Can you bound its outputs? If it’s allowed to do things, if it’s allowed to learn... what happens when you have a room full of radios all observing each other, all learning; what’s going to happen then?“

**Declan Clarke [IE]** „Group Portrait with Explosives“ zieht eine Verbindung zwischen der ehemaligen Tschechoslowakei und South Armagh in Nordirland. Durch die Launen der industriellen Produktion und des internationalen Handels entwickelte sich eine unmerkliche Verbindung zwischen diesen beiden Ländern. Die Tschechoslowakei besaß 80% der Industrieproduktion des ehemaligen Kaiserreichs Österreich und damit eine starke, industrialisierte Wirtschaftsgrundlage. Nachdem Zbrojovka Brno, der ehemalige österreichisch-ungarische Rüstungsindustriekonzern, Profit aus der Massenproduktion und dem Export von Waffen gezogen hatte, nahm er andere Formen der Industrieproduktion auf, wie die Herstellung von Autos, Schreibmaschinen, Flugzeugmotoren und Traktoren. Die tschechoslowakische Firma Synthesia entwickelte in den späten 1950er Jahren den Plastiksprengstoff Semtex. Dieser war enorm erfolgreich und ging 1964 in Massenproduktion.

South Armagh befindet sich nur wenig nördlich der Grenze zwischen Irland und Nordirland. Landwirtschaft ist die primäre Wirtschaftsquelle der Region. Diese wurde berüchtigt für ihren gewaltsamen Widerstand gegen die britische Präsenz während des Nordirlandkonflikts. Nach der Installation von zahlreichen Beobachtungstürmen und Kameras war South Armagh in den frühen 1990er Jahren einer der meistüberwachten Orte der Welt geworden. Für einen britischen Soldaten war es der gefährlichste Standort bis zum Beginn der Operation „Enduring Freedom“ am 7. Oktober 2001 (der Invasion Afghanistans durch die USA und Großbritannien).

Billige, leichtgewichtige Traktoren aus der Tschechoslowakei tauchten zuerst in den frühen 1960er Jahren in South Armagh auf, wo sie die Landwirtschaft der Region radikal veränderten. In den frühen 1970ern, als die Bürgerrechtsbewegung bereits im offenen Konflikt zwischen der Provisorischen IRA und den britischen Besatzungstruppen zerfallen war, wurden tschechoslowakische Waffen und später auch Semtex in die Region exportiert, wo sie entscheidenden Einfluss auf die nachfolgenden Ereignisse hatten. „Group Portrait with Explosives“ reflektiert die historischen und politischen Erzählungen dieser zwei Orte, flankiert von persönlichen Erinnerungen des Künstlers an South Armagh in den späten 1970er und frühen 1980er Jahren.

**Declan Clarke [IE]** Group Portrait with Explosives connects the former nation of Czechoslovakia with South Armagh in Northern Ireland. Through the vagaries of industrial manufacturing and international trade, an imperceptible link was developed between the two countries. Czechoslovakia possessed 80% of the industrial production of the former Austrian Empire, and thus was built on a strong industrialised economic base. After generating profit from the mass production and export of weapons, Zbrojovka Brno, the former Austro-Hungarian artillery, moved into other forms of industrial production, such as cars, typewriters, aircraft engines and tractors. The Czechoslovak company Synthesia developed the plastic Semtex in the late 1950s. Hugely successful, it went into mass production in 1964.

South Armagh is located just north of the border between Ireland and Northern Ireland. Agriculture is the primary economic source in the region. It became notorious for its violent resistance to the British presence in Northern Ireland throughout the period of “The Troubles.” With the installment of numerous watchtowers and cameras, by the early 1990s South Armagh had become one of the world’s most heavily monitored places, being the most dangerous station for a British soldier until Operation Enduring Freedom (US/UK invasion of Afghanistan) on October 7th, 2001.

Cheap, light-weight Czechoslovak tractors began to appear in South Armagh in the early 1960s and radically altered farming in the region. By the early 1970s, as the Civil Rights Movement collapsed into open conflict between the Provisional IRA and the occupying British forces, Czechoslovak weapons, and later Semtex, were also exported to the region and had a significant impact on events thereafter. Group Portrait with Explosives ruminates on the historical and political narratives of these two places alongside the artist’s personal recollections of South Armagh in the late 1970s and early 1980s.



Willie Doherty,  
Ancient Ground, 2011,  
 Videoinstallation, 35mm Film  
 transferiert auf HD, 8 min,  
 courtesy of the artist

**Willie Doherty [IE/UK]** Willie Doherty setzt sich furchtlos mit der Schattenseite der Gesellschaft auseinander und macht dabei Verborgenes sichtbar. Das Video „Ancient Ground“ beschäftigt sich mit den unmerklichen Spuren menschlichen Traumas im ländlichen Irland. Gemeinsam mit großer Detailverliebtheit zur Landschaft werden Bezüge zu undefinierter Gewalt angedeutet, wodurch impliziert wird, dass die unausgesprochenen Begebenheiten der Vergangenheit nicht verschwinden und nicht vergessen werden können. Die Beschäftigung des Künstlers mit Territorium, Überwachung und der Frage, welche Rolle Landschaft in kultureller Hegemonie spielt, lässt sich bis zu seinen Fotografien seiner Heimat Derry und deren Umgebung aus den 1980er Jahren zurückverfolgen. Dohertys Werk wurzelt in der Politik und der Topografie seiner Heimat Derry, den Mauern von Derry und dem Fluss Foyle mit seinem Ost- und Westufer und seiner Nähe zur Grenze mit der Republik Irland – all dies ist, in Dohertys Worten, „ein perfektes Kriegstheater“.

Seine Praxis jedoch übersteigt die spezifischen Gegebenheiten eines speziellen Kontexts. Diese Arbeit wechselt zwischen Städtischem und Ländlichem. Geduldig wird verfolgt, was Grund und Boden erlebt haben. Seine Entdeckungen, die Narben menschlicher Aktivität, die das Land trägt, werden der Kamera preisgegeben und von ihr eingefangen. Willie Dohertys Engagement für das Land ist sehr speziell – man spürt darin einen wankenden Boden, der sich weigert, sich definitiv in der Landschaft oder im Gedächtnis verankern zu lassen.

**Willie Doherty [IE/UK]** Willie Doherty unflinchingly confronts the underbelly of society, making what is concealed more visible. The video Ancient Ground focuses on the imperceptible traces of human trauma within a rural setting in Ireland. References to undefined violence are spoken alongside particular attention to detail in the landscape, implying that whatever unspoken occurrences took place in the past will not disappear and cannot be forgotten. The artist's concerns with territory, surveillance and the part that land plays in cultural hegemony can be traced back to his photographs of his native Derry and its environs from the 1980s. Doherty's work is rooted in the politics and topography of the city and walls of Derry and the river Foyle with its east bank and its west bank and the proximity of its border with the Republic of Ireland is, as he says, “a perfect theatre of war.” His practice however, transcends the specificities of any particular context. This work shifts between the urban and the rural. What the terrain has witnessed is patiently tracked down. His discoveries, the scars of human activity on the land, are yielded up and captured on camera. Willie Doherty's engagement with the land is very particular—where one may sense a shifting ground that resists a sure footing in landscape and memory.



Eva Engelbert (AT) / Katharina  
 Schniebs (DE/AT), On Support,  
 2015, Videoinstallation,  
 courtesy of the artists

**Eva Engelbert [AT] / Katharina Schniebs [DE/AT]** 2014 stellte sich die Frage, wie Europa einer stetig wachsenden Zahl von Flüchtlingen begegnen will, mit besonderer Dringlichkeit: Eine zunehmende Anzahl von Krisenherden, geopolitisch kaum mehr klar zu umreißen und kriegerische Auseinandersetzungen, die vielfach in humanitären Katastrophen münden. Die europäischen Nationalstaaten waren und sind zum Handeln aufgefordert – und doch erschöpft sich das Handeln der entsprechenden Behörden vielfach in Verzögerungs- und Abweisungstaktiken angesichts der Übereinkunft, die Flüchtlinge nach einem bestimmten Schlüssel auf die einzelnen Länder aufzuteilen. Flüchtlingspolitik wird zu einem zynischen Zahlenspiel und negiert dasjenige Kriterium, das an sich in ihrem Zentrum stehen sollte: die Schutzbedürftigkeit der/des Einzelnen – auch und gerade in Österreich, dessen Asylpolitik als besonders restriktiv gilt.

So eng und ausschließlich institutionelle Richtlinien umgesetzt werden, so vielfältig ist das Engagement auf zivilgesellschaftlicher Ebene: Ausgangspunkt des Projekts „On Support“ ist unser Interesse an individuellen, privaten Initiativen von in Österreich lebender Menschen, die Flüchtlinge unterstützen. Wir suchen diese Menschen auf und fragen: Was ist möglich? Welche Formen kann diese Unterstützung annehmen? Wie artikuliert sich hier gelebte Solidarität und Mitmenschlichkeit? Wie kann ein Handeln aussehen, das sich einer offen zutage tretender institutioneller Gewalt entgegen stellt? Und weil jemanden aufzunehmen auch heißt, denjenigen anzunehmen: Wie manifestiert sich Zivilcourage in einem Land, in dem Integration selten ein wechselseitiger Prozess ist?

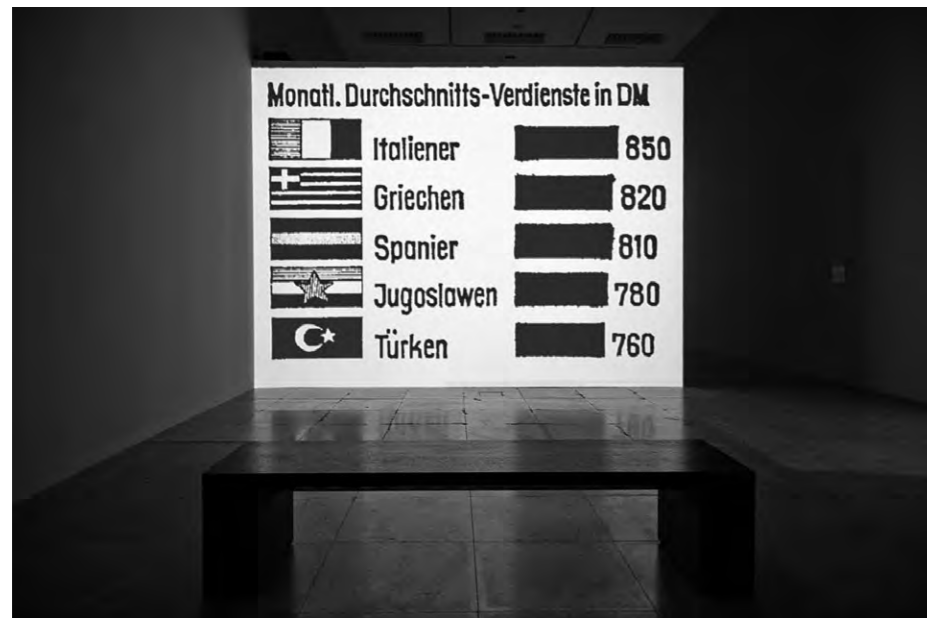
Mehrere Video-Dokumente unserer Reise werden in einer „Support Structure“ präsentiert: Ein unterstützendes Display, das eine Installation und zugleich eine räumliche Parallele zu jenen Menschen ist, die in den Videos gezeigt werden.

**Eva Engelbert [AT] / Katharina Schniebs [DE/AT]** In 2014, the question of how Europe faces a constantly growing number of refugees arose with particular urgency: There were a rising number of geographical hot spots that are hardly geopolitically delineated as well as warlike conflicts frequently leading to humanitarian catastrophes. European nations are continually called upon to act, but yet actions of the relevant authorities often amount to nothing more than delays and dismissals in view of agreements to divide the refugees among individual countries according to particular conditions. Refugee policy becomes a cynical game of numbers and thus precisely negates the criteria that should be its central focus: the individual's need for protection. This applies particularly in Austria, where the refugee policy is considered to be particularly restrictive.

Though directives are implemented narrowly on an institutional level, commitment within civil society is diverse: The starting point of the project On Support is our interest in the initiatives of people living in Austria who themselves support refugees. We searched for these people and asked them: What is possible? What can this support look like? How is the practice of solidarity and humanity articulated here? What can one oppose openly emerging institutional violence? And because taking someone in also means accepting that person: How does one manifest civil courage in a country where integration is rarely a reciprocal process?

Several videos documenting our journey are presented in a “supportive” display that is both an installation and a parallel space to the people who appear in the videos.





Harun Farocki, *In-Formation (Aufstellung)*, 2005, Ein-Kanal-Videoinstallation, DigiBeta, 16 min col., ohne Ton, courtesy of the artist

**Harun Farocki [DE]** Mit Hilfe von Schaubildern aus Zeitungen, Schulbüchern, Behördenschriften rekonstruiert Harun Farocki die Geschichte der Migration in der Bundesrepublik Deutschland. Ihm geht es darum, eine Begriffskritik an den Repräsentationen der Migration zu üben, die ikonischen wie symbolischen Zeichen auf ihre Ursprünge zurückverfolgen und auf den Gehalt hin untersuchen, der ihnen selbst nicht bewusst ist.

„Schaubilder, die den Warenkorb, die Rentenlücke, die Migration darzustellen helfen sollen, sind anachronistisch, sie sind ein Rückgriff auf die politischen Allegorien aus dem 19. Jahrhundert. Ob es sich um Piktogramme handelt oder bloß um Säulen- oder Torten-Diagramme, stets ist ein rührendes Unvermögen der Abstraktion bezeugt.“  
Harun Farocki

**Harun Farocki [DE]** The diagrams depicted in this video were used to help represent consumer market baskets, pension deficit or migrations, and are highly anachronistic, evoking nineteenth century political allegories. Whether pictographs or simple bar or pie charts, their abstractions all display an impotence that is touching. By collecting examples of diagrams found in newspapers, school textbooks and official publications, it was possible to reconstruct the history of migration in the Federal Republic of Germany. What the artist is seeking is a conceptual critique of the ways in which migrations are presented by pursuing the icons and symbols back to their origins and examining them with regard to content which is indirectly denoted.



Daniel Garcia Andújar, *Indignados*, 2012–2014, Fotografien, Zeichnungen, Wandgraffiti, Dimensionen variabel, courtesy of the artist

**Daniel Garcia Andújar [ES]** Diese Fotografien zeigen verdeckte Ermittler\_innen der Polizei, die die Demonstrationen der Indignados infiltriert haben, um sie zu manipulieren. „Indignados“ erkundet die Formen, in denen Protest und Widerstand im öffentlichen Raum artikuliert werden sowie die Methoden der Regierungsbehörden, um diese Formen zu kontrollieren. Der Künstler hinterfragt die Hierarchien der Macht und ihre Kontrollmechanismen, die von Politiker\_innen, zivilen und staatlichen Sicherheitskräften sowie anderen Akteur\_innen des öffentlichen Lebens ausgeübt werden. Die Installation könnte Ausgangspunkt einer Intervention, eines Workshop und/oder öffentlichen Performance sein. Hinter dem Slogan „Lasst uns die Demokratie demokratisieren“ steht der Aufruf, verschiedene Formen von Protest zu erkunden, die die Straße als Bühne nutzen (was ein zentrales Anliegen der Arbeit ist). Dieses Projekt möchte die Strukturen der Demokratie, der Teilhabe und sozialer Veränderungsprozesse hinterfragen. Das Hauptaugenmerk liegt auf spezifischen Konflikten und den inhärenten Schwierigkeiten der Demokratie in all ihrer Fragilität.

**Daniel Garcia Andújar [ES]** These photographs are of undercover policemen who have infiltrated into the “indignados” demonstrations in order to manipulate them. Indignados investigates the forms in which protest and resistance are articulated in the public space, as well as the ways in which they are controlled by governmental authorities. The artist questions the hierarchies of power and its control mechanisms performed by politicians, civic and state security forces alongside other actors on the public stage. The installation could serve as the point of departure for an intervention, a workshop and/or public performance. In the background of the slogan “Let’s Democratize Democracy” there is an open call to explore different protest forms that use the street as stage (this being a central preoccupation). This project intends to question structures of democracy, participation and social transformation processes. The main interest lies in particular conflicts and the difficulties inherent to democracy in all its fragility.



Eva Grubinger, *Crowd*, 2007, TensaBarriers, Farbe, Dimensionen variabel, courtesy of the artist & Kerstin Engholm Gallery

**Eva Grubinger [AT]** Die Installation von Eva Grubinger macht das undeutliche Wissen über öffentliche Kontrolle von Menschenmengen auf konkrete, räumliche Art spürbar. „Crowd“ besteht aus Absperrungen, die auch als „TensaBarriers“ bekannt sind, und die Menschen dazu bringen, sich in ordentlichen Warteschlangen aufzureihen und sich in eine bestimmte Richtung zu bewegen – gelenkt von einer unsichtbaren, aber stets präsenten Autorität. Die Absperrungen erhalten Ordnung und Zivilisiertheit in potenziell chaotischen Umgebungen aufrecht, von Disney World bis zu Flughäfen und lokalen Bankfilialen. In Grubingers Installation im Kontext der Ausstellung jedoch gibt es kein wünschenerfüllendes oder verbraucherorientiertes Ziel an sich, noch eine lauernde, unsichtbare Autorität außerhalb unser eigenen. Trotzdem hat das Werk schließlich eine intelligente Beziehung zu den anderen Kunstwerken der Ausstellung. Es ermutigt uns, über Formen des Zwangs nachzudenken; vor allem solchen, die von Institutionen und Konzernen ausgeübt werden, die Leute wie Herden lenken und leiten und sie ultimativ unter Beobachtung und Kontrolle stellen, oft ohne ihre direkte Zustimmung, aber stets mit absoluter Beteiligung. Grubingers Installation macht diese Kontrolle auf andere Art und Weise wahrnehmbar.

**Eva Grubinger [AT]** This evocative installation by Eva Grubinger presents the notion of public and controlled population-separation in a concrete, spatial way. Crowd is composed of commercial crowd-control devices known as TensaBarriers, used to keep people in orderly lines and to move them forward in a predetermined direction, under control by an often unseen but ever-present authority. The cordoning maintains order and civility in potentially chaotic environments, from Disney World to airports to the local bank. However, in Grubinger's setup in the context of the exhibition, there is not a desire-fulfilling or consumer-based destination per se, nor a lurking, invisible authority, unless it is ourselves. However the work does end up having a clever relationship to the other artworks in the exhibition. It encourages us to think about forms of coercion, employed by institutions and corporations especially, that herd and direct people, and ultimately place them under scrutiny and control, often without their direct consent, but always with absolute participation. Grubinger's installation gives us an idea of what this control looks like from another perspective.



Dejan Kaludjerović, *1st of May 1977*, 2014, Zwei-Kanal-Soundinstallation, 29 Dias geloopt, zwei identische Räume, englische Version 13 min 15 sec, courtesy of the artist & Galleria Bianconi, Mailand

**Dejan Kaludjerović [RS/AT]** „1st of May 1977“ basiert auf der Dekonstruktion eines 8mm-Films, in dem ein kleiner Akt von Gewalt gezeigt wird, dessen Gründe jedoch unbekannt bleiben. An zwei separaten Orte gezeigt, umfasst die Arbeit an einem Ort eine Tonspur, die auf Interviews mit Familienmitgliedern basiert, die diesen Gewaltakt bezeugen und direkt involviert waren, und am anderen Ort eine Diaprojektion, die auf dem 8mm-Film basiert. Da das Geschehen sich 1977 zutrug, ist es für jede Person, die befragt wurde, nur noch eine entfernte Erinnerung, und die Unterschiede und Diskrepanzen in ihren Erzählungen bezeugen die subjektive Natur von Erinnerung und Wahrnehmung.

Ursprünglich in einem einzigen Moment aufgenommen, entfaltet sich der Augenblick, in dem der Junge einen Stein gegen den Kopf des Mädchens wirft, in 29 Dias, die in einer vierminütigen Sequenz geloopt werden. Durch das Herauslösen von Stills aus dem 8mm-Familienfilm und der Präsentation lediglich dieses kurzen Moments des Ereignisses isoliert und verlängert die Diaprojektion den Gewaltakt. Durch die Trennung der Aussagen der Zeugen (Ton) vom „Beweis“ des Gewaltakts (Dias) wird die/der Besucher\_in selbst zu einer Zeugin/einem Zeugen, indem sie/er den Inhalt des einen Raums mental in den anderen hineinträgt, oder zumindest eine vage Erinnerung daran. Weil die beiden Räume einen ungefähr identischen Charakter aufweisen und weil die Entfernung zwischen ihnen gerade groß genug ist, um den Prozess des Vergessens einsetzen zu lassen, schafft die Abwesenheit der Bilder und die Anwesenheit des Tons in dem einen Raum und die Abwesenheit von Ton und die Anwesenheit der Bilder in dem anderen Raum ein Parallelszenario des Akts, der selbst in Frage gestellt wird.

**Dejan Kaludjerović [RS/AT]** 1st of May 1977 is a deconstruction of an 8mm family film in which a small act of violence is isolated and played out while its cause remains concealed. Split into two separate locations, the work is comprised of a sound piece in one space that is based on interviews with members from the two families who witnessed and directly participated in the act of violence and a slide projection made from the 8mm film in the other. Considering the event occurred in 1977, it now exists as a distant memory for each person interviewed and the differences and discrepancies in their accounts attesting to the subjective nature of memory and perception.

Originally captured in a single moment, the act of the boy throwing a rock at the girl's head becomes 29 slides, which are then looped into a four minute sequence. By creating stills from the 8mm family film and representing only a brief instance from the day it occurred, the slide projection isolates and prolongs the act of violence. By separating the testimonials of the witnesses and participants (sound) with the “evidence” of the act of violence (slides), the visitor engages in the act of becoming a witness themselves by carrying the contents of one space mentally to the other or at least a thin remembrance of it. Because the two spaces are approximately identical in character and the distance between them is just long enough to begin the process of forgetting, the absence of the images and presence of sound in one space and the absence of the sound and presence of the images in the other space creates a parallel scenario to the act which is itself in question.



Vladimir Miladinović, *Rendered History*, 2014–2015, Serie von Tuschezeichnungen auf Papier, Dimensionen variabel, courtesy of the artist



Locky Morris, *Day of the Rat*, 2010, Duratrondruck, Slimline LED Lichtbox, 180 x 120 x 4 cm, courtesy of the artist; Foto: Paola Bernardelli

**Vladimir Miladinović [RS]** Diese Zeichnungen resultieren aus Archiv-recherchen in Tageszeitungen der Jahre 1991 und 1992, die in den Nationalbibliotheken von Serbien, Spanien, Irland und Österreich durchgeführt wurden. Ziel der Suche waren Artikel über den Krieg in Kroatien, Bosnien und Herzegowina, und das Endprodukt war eine Serie von Tuschaquarellzeichnungen, die eine bestimmte Auswahl ganzer Zeitungsseiten zeigen. Eine solche Auswahl macht die beherrschenden Anstrengungen der Erinnerung an die Kriegsjahre in Jugoslawien deutlich. Sie zeigt auch die Schaffung neuer Metaerzählungen über Kriegereignisse. Diese Art der Gedächtnissimulation birgt Widerstandspotential und bietet eine kritische Herangehensweise an bestehende Erzählungen, die sich mit der jüngeren Vergangenheit der Region befassen.

Die Salzburger Ausstellung umfasst eine weitere Serie von neuen Zeichnungen, die einen direkten Bezug zum österreichischen Kontext aufweisen. Der Künstler bezieht sich darin auf Zeitungsannoncen aus dem Zeitraum direkt nach dem „Anschluss“ (15. März 1938). Manche von den Produkten, die damals beworben wurden, sind immer noch auf dem österreichischen Markt erhältlich. Die Serie erforscht auf subtile Weise den dramatischen soziopolitischen Wandel der Zeit, die zur größten europäischen Katastrophe des 20. Jahrhunderts führte. Sie fragt nach dem Spiel der Zeichen zwischen zwei Paradigmen, wie auch nach dem Nachhall dieser notorischen Vergangenheit in der österreichischen Identität und dem nationalen Bewusstsein.

**Vladimir Miladinović [RS]** These drawings are a result of archival research from daily newspapers from the years 1991 and 1992 conducted in the National libraries of Serbia, Spain, Ireland and Austria. Articles about the war in Croatia and Bosnia and Herzegovina were the focus of the research and the final product was a series of ink wash drawings depicting a choice of entire newspaper pages. Such an evaluation shows the dominant struggles of memory dealing with the wartime period in Yugoslavia. It also shows the creation of new metanarratives about wartime events. This kind of memory simulation creates the potential for resistance and offers a critical approach to existing narratives dealing with the recent past in the region.

Included in the Salzburg exhibition is a second, new series of drawings that have a direct connection to the Austrian context. The artist based these drawings upon newspaper advertisements from the period just after the “Anschluss” (15 March 1938). Some of the products advertised then are still available on the commercial market in Austria. The series subtly investigates the dramatic socio-political shift from that period that led to the 20th Century’s greatest European catastrophe, and raises questions about the play of signs from one paradigm to another, as well as the resonances of this notorious past in contemporary Austrian identity and nationhood.

**Locky Morris [UK/IE]** „Day of the Rat“ ist eine Fotografie des Ausblicks, der sich dem Künstler zufällig durch ein oberes Fenster im Haus seiner Mutter bot, an dem Tag, an dem der Künstler, seine junge Tochter, seine Mutter und sein Bruder alle in dem oberen Zimmer verschanzt waren, während im Untergeschoss ein Rattenfänger arbeitete. Das Bild „Day of the Rat“ ist ferner eine psychogeografische Fallstudie, die die genauen Gesetze und spezifischen Auswirkungen der urbanen Umwelt auf die Emotionen und Verhaltensweisen auslotet, die ein einziger urbaner Blickwinkel der/dem Betrachter\_in aufdrängt. Dabei spielen vielschichtige emotionale und biografische Register eine Rolle: privat und öffentlich, eingezäunt und offen, Beton und Stacheldraht an gefängnisartigen Mauerstrukturen und eine natürliche, bewaldete Landschaft. Während diese Erzählungen, sozialen und quasibiografischen Register alle in dem Werk vorhanden sind, ist „Day of the Rat“ auch ein Beispiel für dynamische Markierung, Musterbildung und Formgebung auf einer flachen Bildfläche, die durch viele Farbebenen, Form- und Tonebenen entstehen, die sichtbar oder unsichtbar werden, indem sie auf verschiedenen Entfernungsebenen vom Kameraobjektiv interagieren...

(Auszug aus „Who made you the centre of the universe?“ von Declan Sheehan. Aus dem Ausstellungskatalog zu „A Week in Gaols“ von Locky Morris, 2013.)

**Locky Morris [UK/IE]** Day of the Rat is a photograph of the view chanced upon by the artist through an upstairs window in the artist’s mother’s home, on the day that the artist, his young daughter, his mother, his brother, were all ensconced in the upstairs room while a rat catcher was at work downstairs. The image Day of the Rat is also a psycho-geographical case study, which captures the precise laws and specific effects of the urban environment in the emotions and behaviours imposed on the viewer by one single urban view, with multiple emotional and biographical registers of private and public, enclosed and open, concrete and barbed wire prison-like walled structure and a natural, wooded vista. And while these narratives, social and quasi-biographical registers all exist in the work, the work Day of the Rat is also an exemplar of dynamic mark-making, pattern-forming, and shape-making on a flat picture plane made by multiple levels of colour, form and tone made visible or obscure interacting across various layers of distance from the camera lens...

(Extract from “Who made you the centre of the universe?“ by Declan Sheehan. From the catalogue to accompany the exhibition ‘A Week in Goals’ by Locky Morris, 2013.)



Adrian Paci, Believe Me I'm an Artist, 2000, Videoprojektion, 6 min 54 sec, courtesy of the artist & Galerie Peter Kilchmann

**Adrian Paci** Dieses Video vereint ein dramatisches „echtes“ Ereignis mit „anti-ironischen“ Reflexionen über den Status der Künstlerin/des Künstlers heute. „Eines Tages wurde ich wegen einiger Fotos, die ich gemacht hatte, auf die Polizeistation von Mailand zitiert. Auf diesen Fotos waren meine Töchter abgebildet mit einem Stempel auf dem Rücken, dem Ausreisestempel, den die albanische Polizei einem in den Pass stempelt, wenn man das Land verlässt. Ich hatte das Werk ‚Exit‘ genannt. Das Video ‚Believe Me, I'm an Artist‘ zeigt den Dialog, den ich mit dem Polizisten hatte, der mich irgendwie verdächtigte, Minderjährige zu missbrauchen. Ich versuchte, ihm zu erklären, dass ich ein Künstler bin, und dass ich diesen Stempel als eine Art von Schutz für meine Töchter gebrauchte. Zugleich kann man aber auch die ganze Fragilität eines Künstlers sehen.“

**Christodoulos Panayiotou (CY)** „The Invention of Antiquity / The Invention of Tradition / The Invention of Folklore“ sind nur einige der Titel einer großen Anzahl von Archiv-Fotokonstellationen. Sie gehören zu einer Themengruppe, die aus Recherchen beim Presse- und Informationsbüro in Nicosia hervorging. Das Werk ist eine Ausgrabung, die die „Kulte“ und „Obsessionen“ von Zypern als Schwellenland ans Licht bringt und die breiten Mechanismen moderner Konstruktion nationaler Narrative enthüllt.



Christodoulos Panayiotou, The Invention of Antiquity / The Invention of Tradition / The Invention of Folklore, 2011, C-Prints, je 30 x 30 cm gerahmt, Fotografien aus dem Archiv des Presse- und Informationsbüro Nicosia, Zypern, courtesy of the artist & Rodeo Gallery

**Adrian Paci** This video brings together a dramatic “real” event with “anti-ironic” reflections on the status of the artist today. “One day I was called into the Police Station of Milan because of some photos that I made. On these photos my daughters were represented with a stamp on their backs that is the stamp of exit that the Albanian police put on one’s passport when you exit the country. It was a work that I called ‘Exit.’ The video *Believe Me, I'm an Artist* shows the dialogue that I had with the policeman who somehow suspected that I abuse minors. I tried to explain to him that I am an artist and I was using this stamp as a form of protection for my daughters, but at the same time you can see all the fragility of an artist.”

**Christodoulos Panayiotou (CY)** *The Invention of Antiquity / The Invention of Tradition / The Invention of Folklore* are some of the titles of a large number of archival photographic constellations. They belong to a corpus of themes emerging as a result of research at the Press and Information Office in Nicosia. The work engages in an excavation that brings to light the “cults” and “obsessions” of Cyprus as an emerging state and reveals the wider mechanisms of modern construction of national narratives.



**Garrett Phelan [IE]** Das Wort „Phänomenon“ im Titel des Kunstwerks reflektiert das große Interesse des Künstlers an neolithischen und megalithischen Baudenkmalern und dem Einfluss, den sie nach wie vor auf unser zeitgenössisches Bewusstsein ausüben. An manchen irischen und europäischen Orten dominieren diese Baudenkmal die Landschaft und rufen unbewusst Ängste und Beunruhigung angesichts des „Unbekannten“ hervor. Phelan benutzt das Wort Phänomen für diese Gegenstände/Orte, da sie keine absolut definierte Bedeutung haben. Ihre Erklärung und Interpretation basiert auf wissenschaftlicher Analyse und Spekulation, bis deren Gegenteil bewiesen wird, oder darauf, was mündlich über Jahrtausende von Generation zu Generation weitergereicht wurde. Um Stätten von vergleichbarer Bedeutung zu untersuchen, ist Phelan durch Großbritannien und Frankreich gereist. Ein Ergebnis dieser Recherchen war ein erhöhtes Bewusstsein für Folklore – von der mündlichen Überlieferung zum Artefakt –, welches eine neue Serie von Arbeiten inspiriert hat: „A Voodoo Free Phenomenon“. Von besonderem Interesse ist für Phelan, wie Folklore sich ständig in die zeitgenössische menschliche Psyche integriert, als Mittel, moralische oder generelle Anweisungen zu erteilen und Interpretationen zu erstellen, die zu bestimmten Agenden passen, seien es politische oder andere.

Garrett Phelan, A Voodoo Free Phenomenon, 2013-2015, für Salzburg produziertes Zine, courtesy of the artist

**Garrett Phelan [IE]** The word Phenomenon in the artwork’s title stems from the artist’s considerable interest in Neolithic and Megalithic monuments and the influence they continue to hold in our contemporary consciousness. In some Irish and other European places, these monuments dominate the landscape and exist as subconscious triggers for fears and anxieties surrounding the “unknown.” Phelan applies the word phenomenon to these objects/spaces as they have no absolute definitive meaning. Their explanation and interpretation is based on scientific analysis and conjecture until proven otherwise or what has been orally handed down from generation to generation spanning millennia. Phelan has begun to develop the work and has made independent trips throughout Great Britain and France examining sites of similar importance. As a result of this research, an increased awareness of folklore, from oral tradition to artefact, has taken place and inspired the new body of work *A Voodoo Free Phenomenon*. A particular interest is how folklore continually integrates itself into the contemporary human psyche as a means to assert directives, moral or general, and to form interpretations that suit particular agendas, political or not.

**Nikola Radić** „Nimm mir zur Freude meine  
**Lucati [RS]** wilde Gabe,  
So unansehnlich,  
diese trockne Kette,  
Aus toten Bienen, die zu Honig Sonne  
wandeln.“ —Osip Mandelstam, Die Halskette

Das Erbe der inzwischen ad acta gelegten Gaspipeline South Stream nach Serbien ist Teil der jüngsten soziopolitischen Trends, die die Politik und die Menschenrechte dort mehr beeinflussen als die Wirtschaft es je tun konnte. Die „lex specialis“ zur Bodenenteignung – maßgeschneidert für Gazprom, seither aber auch für andere Fälle verwendet – wird weiterhin die Beziehungen zwischen dem Staat, seiner Souveränität und den Menschenrechten neu definieren. Dieses Gesetz wird das Land umgestalten, als Konsequenz des wachsenden Trends zur wirtschaftlichen und politischen Abhängigkeit als herrschendem Modell der staatlichen Strategieplanung, die bereits die Preisgabe als dominanten emotionalen und daher kulturellen Unterton der serbischen Gegenwart etabliert hat.

Die Vereinbarungen, die im Rahmen von South Stream getroffen wurden, sind immer noch in Form von politischen Entscheidungen, neu etablierten Eigentümerstrukturen und Gesetzen, die im Leben der Menschen Spuren hinterlassen haben, aktiv; man hat sie für geopolitische Interessen von ausländischen Wirtschaftsmächten dienstbar gemacht. Im heutigen Serbien gibt es, wie in Österreich, die beständige Tendenz des Staates als Ermöglicher für ausländische Partner\_innen zu agieren, manchmal sogar gegen die Interessen der eigenen Staatsbürger\_innen. Diese Form der neokolonialen, primären Akquise von Kapital mittels derivativer Prozesse ist von Natur aus fragil, weil es auf der Bereitswilligkeit der Gesellschaft beruht, sich mit den Resten dessen, was einst öffentliches Eigentum war, abspesen zu lassen. „Condensate“ ist eine investigative Arbeit, die die Route der geplanten Pipeline durch Serbien nachvollzieht und die Menschen und ihr Land in Augenschein nimmt, während es sie gleichzeitig einlädt, ihre Stimme wiederzufinden, indem es sie zu spontanen Gefühlsreaktionen animiert.

**Nikola Radić** “Take, for all that is good,  
**Lucati [RS]** for all that is gone,  
That it may lie rough and  
real against your collarbone,  
This string of bees, that once turned honey  
into sun.” —Osip Mandelstam, The Necklace

The legacy of the shelved South Stream gas pipeline through Serbia had been part of recent socio-political trends influencing Serbia’s politics and human rights even more than the economy itself. The “lex specialis” on land expropriation, tailor-made for Gazprom, and used since in other cases, has been redefining relations between the state, its sovereignty and human rights. This law continues to re-shape the country, as the consequence of the rising trend toward economic and political dependence become the dominant model of the state’s strategic planning, which has, in turn, established abandonment as the dominant emotional and therefore cultural undertone of Serbia’s present.

The agreements left in South Stream’s wake, are still active in the form of political decisions, newly established ownership structures and laws, that have left a mark on citizens’ lives, placing them, in a secondary, residual plane, subservient to geo-political interests of foreign economic powers. In contemporary Serbia, as in Austria, there has been a consistent tendency for the state to act as enabler to the dominant foreign partner, sometimes, against the interest of the citizens themselves. This form of neocolonial, primary acquisition of capital as a derivative process is inherently fragile as it depends on the willingness of the society to accept it feeding on the remainder of what was once publicly owned property. “Condensate” is an investigative work, tracing the route of the projected pipeline through Serbia and surveying the people and their land, at the same time inviting them to reclaim their voice by revealing their unguarded emotional responses.



Nikola Radić Lucati,  
*Condensate*, 2014,  
Installation, Fotografien,  
Videos, courtesy of the  
artist, produziert von MoCAB  
und Sponsoren

**María Ruido [ES]** Eine Diskussion über unsichtbare Gewalt bedeutet, eine Stimme für den Produktionskörper (Friedrich Engels zitierend) zwischen den beiden Grundpfeilern des Eigentums, Familie und Staat, zu finden. Nach den arabischen Aufständen und der Krise der Fischer auf den Kerkennah-Inseln (dem östlichsten Punkt Tunesiens, der Italien am nächsten liegt) im Jahre 2012 ist das südliche Mittelmeer immer mehr zu dem geworden, was man das anonyme Grab von über 17.000 Immigranten nennt, die dort seit den frühen 1990er Jahren gestorben sind. Die Migrationspolitik der EU und die Grenzkontrollen sind seit Gründung der Behörde Frontex 2004 verschärft worden. Frontex ist ein gutes Beispiel für den Begriff „Nekropolitik“, den der Politikwissenschaftler Achille Mbembe aus Kamerun geprägt hat. Im Sinne der „Nekropolitik“ hat nach der Postmoderne die staatliche Politik einen weiteren Schritt gemacht, Körper und Leben zu regieren, indem sie die Toten und vor allem die Leichname entlang der Grenzen verwaltet.

Das Werk der Künstlerin basiert auf ihrer Lebensgeschichte, ihren Erfahrungen in Tunesien, dem Eigentum und der Familie ihres Partners. Sie versucht, all dies durch Bilder und Worte zu reflektieren, durch die Spuren und Fußspuren derjenigen, die in diesem maritimen Grabmal zurückbleiben, die unsichtbar bleiben müssen, um die Scheinbilder der Demokratie, des Neokolonialismus und der Nekropolitik der Menschenrechte aufrechtzuerhalten.

K: I am the “other” in your neighborhood.  
I am over-visible and invisible at the same time.  
M: I am the “other” in your city.  
I am over-observed and invisible at the same time.

María Ruido, *The Dream Is Over*, 2014, Videoinstallation  
(HD-Video + super 8), 47 min,  
courtesy of the artist

**María Ruido [ES]** Speaking about invisible violence means finding a voice for the productive body, i.e. (quoting Friedrich Engels) between the very basis of property: family and state. After the Arab revolts and the crisis of fishermen in the Kerkennah Islands (Tunisia’s easternmost point, closest to Italy) in 2012, the South Mediterranean has increasingly become what is known as the anonymous tomb for more than 17,000 immigrants who have died there since the beginning of the 1990s. The EU migration policies and border control has intensified since the creation of the Frontex agency in 2004. Frontex is a good example of the term “necropolitics” coined by the Cameroonian political scientist Achille Mbembe. According to “necropolitics,” after postmodernity, the politics of the state took a step further in the governing of bodies and lives, by managing the dead and especially the bodies of those along the borders.

The artist’s work is rooted in her life, her experiences in Tunisia, the estate and the family of her partner. Therefore she aims to reflect upon this through images and words, through the tracks and footprints of those who remain in its maritime tombstone, those who have to stay invisible in order to uphold the simulacra of democracy, neo-colonialism and the necropolitics of human rights.



Francesc Ruiz, Corsica Newsstand, 2014, Installation, gedruckte Magazine, Regale, Dimensionen variabel, courtesy of Galeria Estrany de la Mota, Koproduktion FRAC Corse – ARTIUM

**Francesc Ruiz [ES]** „Corsica Newsstand“ wurde geschaffen, nachdem der Künstler zu einem Künstleraufenthalt auf Korsika eingeladen worden war – einem Ort mit einer hochkomplexen soziopolitischen Situation, wo Manifestationen von Gewalt seit jeher unter verschiedenen Vorzeichen präsent sind, von Familienfehden und nationalistischem Terrorismus bis zur jüngeren Anwesenheit der Mafia. Recherchen in verschiedenen Archiven und eine Analyse wöchentlicher Publikationen und lokaler Comic-Hefte, die seit den 1970er Jahren erscheinen, verschafften dem Künstler die notwendigen Informationen, um zu verstehen, dass das Image der Insel, sowohl auf und außerhalb Korsikas, von den Medien erschaffen wird. Dieses Image erleichtert auch die Aufrechterhaltung gewisser Stereotype über den Ort.

In Form eines Zeitungskioskes will die Arbeit die Komplexität dessen, was oft für normal gehalten wird, aufzeigen. Was durch die Titelseiten von Zeitschriften entsteht – zum Beispiel Meinungen über Männlichkeit und Weiblichkeit, Konsum, Autos, Grundbesitz und Natur, begleitet von anderen typischen Elementen, die sich oft an Zeitungskiosken finden, z.B. Zigaretten, Lottoscheine, Touristenstadtpläne und Kreuzworträtsel – bildet insgesamt ein Symptom der Angstzustände zeitgenössischer Identität.

**Francesc Ruiz [ES]** Corsica Newsstand was created after the artist was invited to participate in an artist residency in Corsica—a place with a very complex socio-political situation, where the manifestations of violence have always been present under different guises, from clan vendetta and nationalistic terrorism, to the more recent presence of the mafia. Researching different archives and analysing weekly publications and local comic books that have been published since the 1970's, provided the necessary information for the realisation that the image of the island is created in the media, both on and outside Corsica; this also led to an understanding of how this facilitates the perpetuation of certain stereotypes about the place.

This artwork in the form of a newsstand aims to show the complexity of what is often considered normal. That which is seen through magazine covers—such as opinions on masculinity and femininity, consumption, cars, real estate and nature, accompanied by other typical elements often found in news stands such as cigarettes, lottery tickets, tourist maps and crosswords—are all symptoms of the anxiety of contemporary identity.

#### IMPRINT

This text book has been printed on the occasion of the exhibition “Invisible Violence” 14 February – 10 April 2015

#### IMPRESSUM

Dieses Textheft erscheint anlässlich der Ausstellung „Invisible Violence“ 14. Februar – 10. April 2015

#### Herausgeber

Séamus Kealy  
Redaktion: Michaela Lederer  
Übersetzung: Emily Lemon, Alexa Nieschlag  
Lektorat: Michaela Lederer, Séamus Kealy  
Coverillustration: škart  
Gestaltung: Simon Walterer  
Druck: Druckerei Roser

© 2015 Salzburger Kunstverein, Autor\_innen  
Auflage: 1500

#### Mitarbeiter\_innen

Direktor: Séamus Kealy  
Kommunikation & Kuratorische Assistenz: Michaela Lederer  
Ausstellungsmanagement & Administration: Simona Gaisberger  
Aufbau und Technik: Rainer Haslhofer und Team  
Besucherbetreuung: Susanne Knauseder, Sina Moser  
Bibliotheksbetreuung: Monika Weitgasser-Brandstätter  
Praktikantin: Gertraud Kamml

#### Editor

Séamus Kealy  
Publication Management: Michaela Lederer  
Translation: Emily Lemon, Alexa Nieschlag  
Copy editing: Michaela Lederer, Séamus Kealy  
Coverillustration: škart  
Design: Simon Walterer  
Printed by: Druckerei Roser

© 2014 Salzburger Kunstverein, Authors  
Edition: 1500

#### Staff

Director: Séamus Kealy  
Communication & Curatorial Assistance: Michaela Lederer  
Exhibition Management & Administration: Simona Gaisberger  
Exhibition Service and Technician: Rainer Haslhofer and Team  
Visitor Service: Susanne Knauseder, Sina Moser  
Library: Monika Weitgasser-Brandstätter  
Intern: Gertraud Kamml

Salzburger Kunstverein

Künstlerhaus

Hellbrunner Straße 3  
5020 Salzburg, Austria

T. +43-662/84 22 94

F. +43-662/84 22 94-22

office@salzburger-kunstverein.at  
www.salzburger-kunstverein.at

Öffnungszeiten Ausstellungen:

Di-So 12.00-19.00 Uhr

Büro: Mo-Fr 9.00-12.00 Uhr

Öffnungszeiten CaféCult:

Mo-Fr 9.00-23.00 Uhr, Samstag,  
Sonn- und Feiertag geschlossen