

13.10.2023 – 25.2.2024
HALLE FÜR KUNST Steiermark
halle-fuer-kunst.at

(Deutsch / English)

ART,
AWKWARDNESS,
AND
ENTHUSIASM

RIDICULOUSLY



ALBERNHEIT
UND
ENTHUSIASMUS
IN DER
KUNST

YOURS
ERNSTHAFT

**ERNSTHAFT?!
Alberheit und Enthusiasmus in der Kunst
RIDICULOUSLY YOURS!
Art, Awkwardness and Enthusiasms
13.10.2023 – 25.2.2024**

(DE)

Eine Ausstellung der HALLE FÜR KUNST Steiermark und der Neuen Galerie Graz/Universalmuseum Joanneum in Kooperation mit den Deichtorhallen Hamburg/Sammlung Falckenberg und der Bundeskunsthalle in Bonn.

Eine der wichtigsten Haltungen oder Gefühle, die der modernen und zeitgenössischen Kunst zugrunde liegen, ist die enthusiastische Peinlichkeit. In der Moderne, seit dem 19. Jahrhundert im Allgemeinen und den klassischen Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts im Besonderen, ist eine ganz spezifische Dialektik am Werk: auf der einen Seite kühne Innovationen, radikale Negation und ästhetische Dogmen – auf der anderen Seite aber auch eine bestimmte Art des Lachens, welches die Grundlage für die Entstehung dieser Ausstellung bildete. Es ist ein Lachen, das Spaß macht und gleichzeitig – ohne nur skandalisieren zu wollen – Konservatismus, Bigotterie, überkommene Moralvorstellungen und nicht zuletzt avantgardistische Dogmatismen untergräbt. Indem es sich dem Gebrauch der Kultur zur Einschüchterung und zur Sicherung unverdienter Privilegien widersetzt, zeigt dieses Lachen, wie die Autorität ihren Halt verliert, wie die pompöse Geste und das Bild des Helden entwertet werden.

Enthusiastische Peinlichkeit oder Unbeholfenheit ist bis in die Gegenwart

(EN)

An exhibition by HALLE FÜR KUNST Steiermark and Neue Galerie Graz/Universalmuseum Joanneum in cooperation with Deichtorhallen Hamburg/Sammlung Falckenberg and Bundeskunsthalle in Bonn.

One of the most important attitudes or feelings underlying modern and contemporary art is enthusiastic awkwardness. In modernism since the 19th century in general and the classical avant-gardes of the early 20th century in particular, a very specific dialectic is at work: on the one hand, bold innovations, radical negation and aesthetic dogmas—but on the other, a certain kind of laughter that formed the basis for the creation of this exhibition. It is a laughter that is fun and at the same time—without only wanting to scandalise—undermines all conservatism, bigotry, moral concepts and not least avant-garde dogmatism. By opposing the use of culture to intimidate, to secure unearned privileges, this laughter shows how authority loses its grip, how the pompous gesture and the image of the hero are invalidated.

Enthusiastic awkwardness, or clumsiness, has been at the base of much art production up through the present and going back at least well into the 19th century, and arguably much further into history: we find it in literature (from Aristophanes through Villon, Rabelais to Cervantes, Swift and Voltaire); in the reversal rituals of Carnival

hinein die Grundlage vieler Kunstwerke und reicht ins 19. Jahrhundert, wenn nicht viel weiter zurück: Wir finden sie in der Literatur (von Aristophanes über Villon und Rabelais bis hin zu Cervantes, Swift und Voltaire); in den verkehrten Welten des Karnevals seit dem Mittelalter (wo soziale Rollen für eine kurze Zeit des Feierns umgekehrt oder sogar aufgehoben und verspottet werden); gelegentlich in der Kunst der frühen Neuzeit (etwa in den Werken von Hieronymus Bosch, und besonders bei Pieter Bruegel dem Älteren); und im Aufkommen der modernen Karikatur und des satirischen Cartoons.

Ernsthaft?! legt Wert auf Experimente und eine aktive, undogmatische Kommunikation nicht nur in den Werken, sondern in der Struktur des gesamten Projekts. In diesem Sinne impliziert die Ausstellung als ästhetische Praxis eine bewusste Form der Intuition, die das Risiko von Bedeutungsambivalenzen und Missverständnissen eingeht. Eine Philosophie, die den intellektuellen Geist kitzelt, sich aber dem formalistischen Intellektualismus widersetzt.

In der Ausstellung werden zuweilen herausfordernde Arbeiten gezeigt, die eine Vielzahl künstlerischer Strategien umfassen und von historischen/modernen Werken bis hin zu neuen Produktionen reichen. Der Logik eines B-Movie-Storyboards folgend, ist die Ausstellung selbst wie ein begehbarer Film konzipiert: mit einer Eröffnungsszene, gefolgt von verschiedenen „Akten“ oder „Kapiteln“. In Bezug auf die Präsentation besteht die Hauptidee darin, eine Umgebung zu schaffen, die die Betrachter*innen durch sechs verschiedene Kapitel der Haupterzählung führt.

Dieses Ausstellungsprojekt wurde von Jörg Heiser und Cristina Ricupero initiiert und konzipiert.

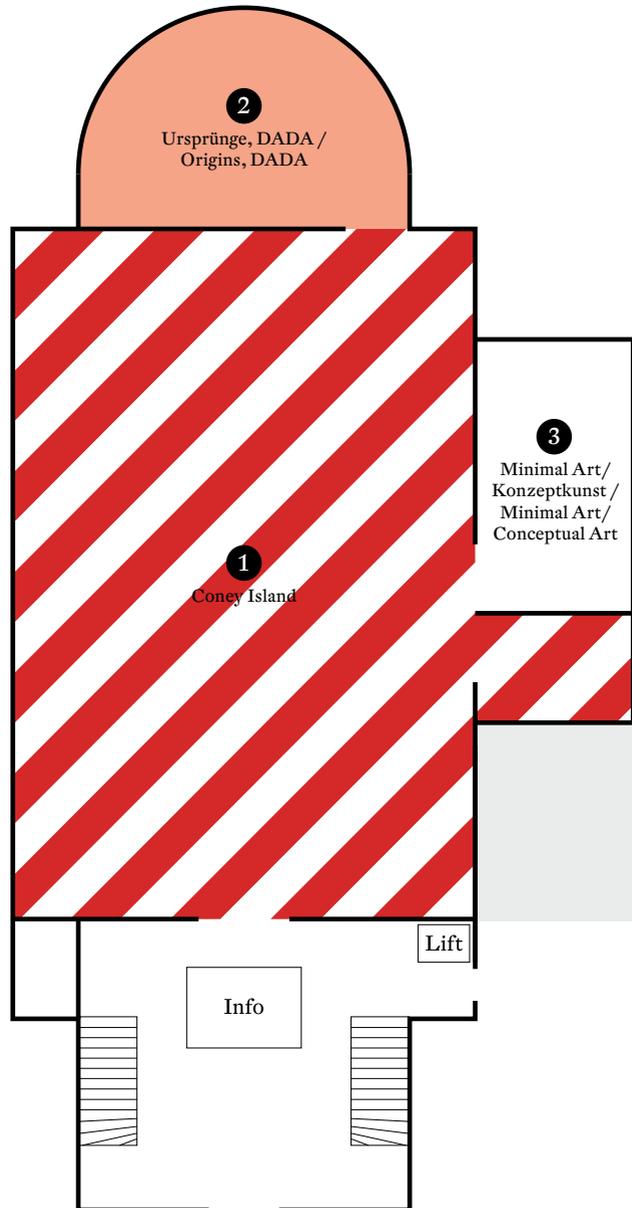
since the Middle Ages (where social roles are inverted—or even suspended—and mocked for a short period of celebration); occasionally, in early modern art (as in the works of Hieronymus Bosch, and especially those of Pieter Bruegel the Elder); and in the rise of modern caricature and satirical cartoons.

Ridiculously Yours! gives importance to experimentation and active, undogmatic communication not only in the works, but in the structure of the entire project. In that sense, as an aesthetic practice, the show implies a conscious form of intuition that takes the risk of ambivalence of meaning, of misunderstanding. A philosophy that tickles the intellectual mind but opposes formalist intellectualism.

The exhibition will bring together challenging works encompassing a multitude of artistic strategies, ranging from historic/modernist works to new productions. These works, together with a collection of artefacts will be immersed in unorthodox ways within a specific environment. Following the logic of a B-movie storyboard, the exhibition itself is conceived to be like a walk-through movie, with an opening scene, followed by different “acts” and “plot points.” In terms of display, the main idea is to create an environment that will ultimately guide the viewer through routes containing six different chapters of our main narrative.

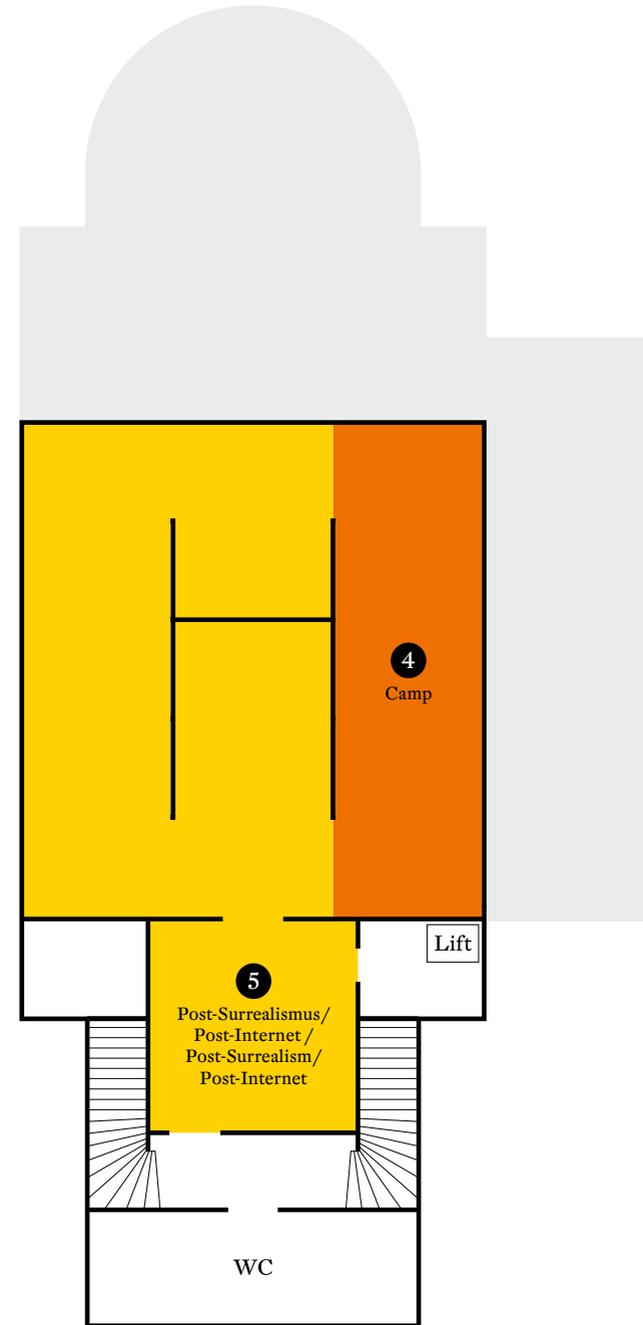
This exhibition project was initiated and conceived by Jörg Heiser and Cristina Ricupero.

Ebene / Level 1



Lageplan / Floor plan

Ebene / Level 2



Lageplan / Floor plan

1

Coney Island



Jim Shaw, *Labyrinth: I Dreamt I was Taller than Jonathan Borofsky*, 2009

Installation mit Acryl auf Leinwand, auf Sperrholz aufgespannt / Installation with acrylic on canvas, stretched over plywood
 Courtesy Eric Decelle, Brüssel / Brussels
 Foto / Photo: Mick Vincenz, 2022 © Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH

(DE)

Auf Coney Island in New York wurde 1903 der Luna Park eröffnet – und zur Blaupause für viele Vergnügungsparks weltweit, mit ihren Kristallpalästen, Spukhäusern und überladenen, bunten Welten. Der Bühnenbildner Adrien Rovero hat sich eine Umgebung ausgedacht, die wie überdimensionale Zuckerstangen gestreift ist. Wie in einem Vergnügungspark können hier die Dinge zu groß oder zu klein sein, was einen zirkusähnlichen Empfang für die Show schafft.

Hierfür finden sich zahlreiche Beispiele in der Haupthalle der HALLE FÜR KUNST Steiermark. Als erstes fällt die großformatige Arbeit von Jim Shaw *Labyrinth: I Dreamt I was Taller than Jonathan Borofsky* von 2009 ins Auge. Shaw studierte bei Jonathan Borofsky, der in den 1980er- und 90er-Jahren einer der erfolgreichsten

(1) Coney Island

(EN)

New York's Coney Island is where the Luna Park opened in 1903. It became the blueprint for many amusement parks, with their crystal palaces, haunted houses, and oversaturated, multicolored worlds. The scenographer Adrien Rovero has imagined a candy-colored environment with oversized striped walls. Just as in an amusement park, things might be too big or too small, creating a circus-like welcome to the show.

There are numerous examples of this in the main hall of the HALLE FÜR KUNST Steiermark. The first to catch the eye is the large-scale work by Jim Shaw, *Labyrinth: I Dreamt I was Taller than Jonathan Borofsky* (2009). Shaw studied under Borofsky, who became a highly successful sculptor in the 1980s and 1990s, especially for gigantic outdoor sculptures, to which the title ironically alludes, while also hinting

Bildhauer insbesondere für gigantische Skulpturen im Außenraum wurde – worauf der Titel ironisch anspielt, und zugleich ebenfalls auf die Tatsache, dass Shaw immer wieder Motive aus seinen eigenen Träumen, in Skizzenbüchern festgehalten, als Kunstwerke realisiert. Verschiedene mehrere Meter lange und hohe Aufsteller mit aufgezogenen Leinwänden, die an Bühnenkulissen erinnern, entfalten eine Art Wimmelbild im Ausstellungsraum. Ein übergroßer Staubsauger, welcher sich selbst bedient und eine Menschengruppe aufsaugt, als ob es sich um Ameisen handeln würde, ein Kopfportrait von Richard Nixon, eine Varieté-Tänzerin mit der Maske eines Mannes mit roter Nase, die irgendwo zwischen Trinker und Clown changiert – Zitat einer Borofsky-Skulptur –, ein Sack mit appliziertem Dollarzeichen sowie eine Figur mit Löchern, die ebenfalls dem Stil der monumentalen Skulpturen von Borofsky ähnelt, sind neben antiken Säulen und mittelalterlichen Ruinen einige der Figuren, die die Arbeit bevölkern. Vieles passiert hier gleichzeitig, ähnlich wie auf dem Jahrmarkt, dem das Kapitel seinen Titel verdankt. Im Kontrast erscheint John Millers Arbeit *The Thirsty Duck* (1993) vor der großen Arbeit geradezu miniaturhaft.

Zwischen beiden befindet sich *Family on the Beach* (2015) von Isa Genzken. (Der Familienausflug an den Strand führt New Yorker übrigens nicht selten nach Coney Island.) In den 2010er-Jahren hat die Bildhauerin Genzken an der Werkgruppe der „Schauspieler*innen“ gearbeitet, die in ihrem Berliner Atelier aus Schaufensterpuppen und aus Kleidungsstücken und Accessoires, die sie ihnen zueignete, entstanden. Sie sind behängt, verhängt, zusammengezurrzt, vervollständigt, gebrochen, veräppelt, verschönert, zu flackerndem Leben erweckt. Es entstanden Konstellationen, die all jenen ein Dorn im Auge sein müssen, denen das Schrilte und Ausgelassene per se als Verrat an der

(1) Coney Island

at the fact that Shaw repeatedly realizes motifs from his own dreams, captured in sketchbooks, as works of art. Various stands, several meters long and high, with mounted canvases reminiscent of stage backdrops, create a very busy impression in the exhibition space. We see an oversized vacuum cleaner that operates itself and sucks up a group of people as if they were ants, a head portrait of Richard Nixon, a vaudeville dancer with the mask of a man with a red nose that oscillates somewhere between a drunk and a clown (a quotation from a Borofsky sculpture), a sack with an attached dollar sign, and a figure with holes that also resembles the style of Jonathan Borofsky's monumental sculptures, along with ancient columns and medieval ruins. A lot is happening here simultaneously, much like in the fairground to which the chapter owes its title. In contrast to Shaw's work, John Miller's *Thirsty Duck* (1993) seems rather miniature.

Situated between the two is *Family on the Beach* (2015) by Isa Genzken. (The family trip to the beach, by the way, often takes New Yorkers to Coney Island). In the 2010s, sculptor Genzken worked on a group of works called *Actors*, created in her Berlin studio from fashion mannequins and from clothing and accessories that she added to them. These materials are draped, hung, lashed together, completed, broken, made fun of, embellished, and brought to flickering life. The constellations that ensue are a thorn in the side of any rather rigid aesthetes for whom the shrill and exuberant is a betrayal of form. In *Family on the Beach*, a total of seven mannequins (two adults and five children) are grouped together with scanty clothing, paint that sometimes resembles stains from sun-screen, and various toys such as balls or frisbees. Genzken turns these dolls into parodic avatars of dramatic and symbolically charged (family) constellations, between pompous appropriations and scurrilous

Form gilt. Bei der „Familie am Strand“ sind insgesamt 7 Schaufensterpuppen (zwei Erwachsene und fünf Kinder) mit spärlicher Bekleidung, Bemalungen, die teils an Flecken von Sonnencreme erinnern, sowie verschiedene Spielzeuge wie Bälle oder Frisbees zu einer Gruppe zusammengefasst. Genzken macht aus den Puppen parodistische Avatare dramatischer, symbolisch aufgeladener (Familien-)Konstellationen, zwischen hochtrabenden Vereinnahmungen und niederträchtigen Seitenhieben. Es ist die absurde Zuspitzung der freudschen Urszene und zugleich Familienaufstellung der konkurrierenden Gefühle von Scham, Abwehr, Aufbegehren.

Pauline Curnier Jardin zeigt in ihrer Installation *Grotta Profunda Approfundita* (2017) in einem abgetrennten Seitenraum, welchen die Besucher*innen durch eine vier Meter hohe Handschulptur betreten, einen Film, der die Geschichte von Bernadette, einer Seherin aus den Pyrenäen, erzählt. Durch eine tief religiöse Erfahrung angetrieben, steigt sie hinab in eine Höhle und begibt sich auf die Suche nach der Wahrheit über die Ursprünge der Menschheit. Die Geschichte ist an die der Sankt Bernadette von Lourdes angelehnt, die durch die Einflüsterung der Jungfrau Maria in einer prähistorischen Höhle an der französisch-spanischen Grenze eine bis heute bekannte religiöse Erfahrung erlebte. Im Film wird die Jungfrau Maria stimmlich durch die Künstlerin dargestellt und visuell von einem Huhn repräsentiert. Nach dem Beginn des Abstiegs zum „Kern von allem“ wechselt auch das Bild von Schwarz-Weiß zu Farbe und es stellen sich mehr und mehr merkwürdige Begegnungen ein. Mit einer Mischung aus Blut, dem Grotesken und starken Kontrasten überführt die Künstlerin Referenzen aus B-Movies, Pornografie, religiösen Bräuchen oder Erzählungen und Trash in eigene Bildwelten. Jenseits dieser Mythologie spielt die Künstlerin oft mit den Halbwelten des Zirkus, Karnevals oder Theaters und

sideswipes. This is an absurd exaggeration of the Freudian primal scene, and at the same time a family setting with competing feelings of shame, defense, and rebellion.

In her installation *Grotta Profunda Approfundita* (2017), screened in a separate side gallery that visitors enter by walking through a four-meter-high sculpture of a hand, Pauline Curnier Jardin presents a film that tells the story of Bernadette, a fortuneteller from the Pyrenees. Driven by a deep religious experience, she descends into a cave and sets out in search of the truth about the origins of humanity. The story is based on that of Saint Bernadette of Lourdes, who heard Virgin Mary whisper to her in a prehistoric cave on the French-Spanish border—a religious experience that has been passed down in tradition to this day. In the film, Virgin Mary is voiced by the artist and visually represented by a chicken. After the beginning of the descent to the “core of everything,” the film shifts from black and white to color, and evermore strange encounters occur. With a mixture of blood, the grotesque, and strong contrasts, the artist transfers references from B-movies, pornography, religious customs and tales, and trash into her own visual worlds. Beyond this mythology, the artist often plays with the demimondes of the circus, carnival and theater, which appear both in her large-scale film projects and as elements in her installations, such as abstract circus tents, stage situations and the like.

Martin Kippenberger’s work consists of various components. Painted on a green door and the wall behind it is the larger-than-life likeness of silent movie star Charlie Chaplin. Also on the door and wall is a series of black-and-white photographs depicting another one of the artist’s projects, taken by photographer Ursula Böckler on a trip to Brazil with Kippenberger. “TMB – Martin Bormann Gas Station” plays on the

Elemente wie abstrahierte Zirkuszelte oder Bühnensituationen tauchen sowohl in ihren Installationen als auch den großangelegten Filmarbeiten auf.

Martin Kippenbergers Arbeit besteht aus verschiedenen Komponenten. Auf eine grüne Tür und die dahinterliegende Wand ist das überlebensgroße Konterfei des Stummfilmstars Charlie Chaplin gemalt. Außerdem sind auf der Tür und der Wand eine Reihe von Schwarz-Weiß-Fotografien angebracht, die ein weiteres Projekt des Künstlers zeigen und von der Fotografin Ursula Böckler auf einer gemeinsamen Brasilienreise aufgenommen wurden. Die „TMB – Tankstelle Martin Bormann“ spielt mit der Vorstellung, dass sich der hochrangige Nazi nach dem Krieg nach Südamerika absetzte und dort unter bürgerlichem Namen eine zweite Existenz als Tankstellenbesitzer aufbaute – all das zugleich eine Anleihe bei Russ Meyers absurdfrohem Sexploitation-Film *Supervixen* (1976), in dem ebenfalls im Stil von Mel Brooks eine Tankstelle namens „Martin Bormann’s Super Service“ vorkommt; Nazis haben es schon immer verdient, gnadenlos ins Lächerliche gezogen zu werden. Chaplin, der in seiner Rolle als Diktator Hynkel schon während des Krieges ähnliche Witze über das NS-Regime machte, ist hier sicher ebenfalls eine Art künstlerisches Vorbild für Kippenbergers Haltung oder zumindest eine Referenz, die als Schlüssel für das Werk in der Fotodokumentation herangezogen werden kann. Die Hochphase des Stummfilms und die Entstehung von Freizeitparks wie Coney Island fallen in eine ähnliche Zeit, weswegen die Arbeit für die Grazer Fassung der Ausstellung eine sehr passende Ergänzung darstellt. Gleichzeitig ist der Slapstick auch eine Denkfigur, die in der Auseinandersetzung mit dem Readymade und dem Dadaismus eine große Rolle spielte. Deswegen ist die Arbeit auch eine gute Überleitung in den Raum, der die *DADA*-Sektion beinhaltet.

notion that the high-ranking Nazi Bormann absconded to South America after the war and built a second existence there as a gas station owner under a new name. In Kippenberger’s work this is combined with a borrowing from Russ Meyer’s absurdly frivolous sexploitation film *Supervixens* (1976), which also features a gas station called “Martin Bormann’s Super Service,” Mel Brooks-style; Nazis have always deserved to be mercilessly ridiculed. Chaplin, who in his role as dictator Hynkel already made similar jokes about the Nazi regime during the war, is perhaps also a kind of artistic model for Kippenberger’s approach here, or at least a reference that can be used as a key to the work in the photo documentation. The heyday of silent film and the emergence of amusement parks like Coney Island came around the same time, which is why the work is a very fitting addition to the Graz version of the exhibition. Slapstick is also a figure of thought that played a major role in the discourse around the readymade and Dada. This is why the work is also a good transition into the next exhibition space that contains the *DADA* section.

Ursprünge, DADA Origins, DADA



Cora Spassvogel, *Käfer. Esel. Spitz. Votz.*,
um / around 1971

Filzstift auf Karton / Marker on cardboard,
4,5 × 38,3 cm
Courtesy Universitätsklinikum Heidelberg /
Sammlung Prinzhorn, Heidelberg

(DE)

In Vergnügungsparks gab es auch immer wieder seltsame Kuriositätenkabinette. Dies ist hier natürlich nicht wörtlich zu verstehen – denn enthalten sind Werke von Pionier*innen des respektlosen Humors, die alles andere als bloß „kurios“ sind: von Pieter Bruegel dem Älteren über Alfred Jarry bis Elsa von Freytag-Lohringhoven, die als Zeitgenossin und Weggefährtin von Marcel Duchamp einen maßgeblichen, wenn nicht sogar entscheidenden Anteil an der Erfindung des Readymade hatte. Aber auch Karikatur und Film spielen in diesem Kapitel eine Rolle. So können wir die Ursprünge der enthusiastischen Peinlichkeit in der Kunst zumindest skizzieren, die ihren ersten Höhepunkt in den Collagen, Performances und Wortspielen der internationalen DADA-Bewegung fand.

Mit dem Stich *Drei Narren* (1642) von Pieter Bruegel d. Ä. und der *Maske vom Palais Pfeifersberg in Innsbruck* nach Georg Anton Gump (1723) reichen die Linien, die die Ausstellung zieht, weit zurück in die niederländische Renaissance und den Barock, welcher als Epoche genommen

(EN)

Amusement parks have always included strange cabinets of curiosities. Of course, this is not to be understood literally here – for here we have works by anything but merely “strange” pioneers of irreverent humor: from Pieter Bruegel the Elder to Alfred Jarry to Elsa von Freytag-Lohringhoven, who, as a contemporary and companion of Marcel Duchamp, played a significant, if not decisive, role in the invention of the readymade. Caricature and film also play a role in this chapter. Thus we can here sketch out the origins of enthusiastic awkwardness in art, which attained its first peak in the collages, performances, and puns of the international Dada movement.

With the engraving *Three Fools* by Pieter Bruegel the Elder (1642) and the *Mask from Palais Pfeifersberg in Innsbruck* after Georg Anton Gump (1723), the lines drawn by the exhibition reach far back into the Dutch Renaissance and the Baroque, the latter of which, taken as an epoch, aspired to the idea of the total work of art just as much later Dada did, albeit in the Baroque age without the latter’s critical social implications. In both of these works,

ebenso eine Tendenz zum Gesamtkunstwerk formuliert wie später der Dadaismus, wenn auch ohne die kritischen gesellschaftlichen Implikationen. In beiden Arbeiten spielen das Groteske sowie die Maskierung eine zentrale Rolle. Das Motiv des Narren taucht in verschiedenen Variationen bei Bruegel immer wieder auf und fungiert als eine Art Scharnier zwischen einer Welt voller Lebensfreude und buntem Treiben auf der einen Seite und der verkehrten Welt als gottlose auf der anderen Seite – eine Dichotomie, die die Lebenswelt des Künstlers noch voll durchdrungen hat. Diesen Halbwelten haftet bis heute noch das Verruchte an, auch wenn sie den Aspekt des Unchristlichen im Laufe des zwanzigsten Jahrhunderts verloren.

Neben Erich Spiessbach sind auch mehrere Zeichnungen von Cora Spassvogel aus der Sammlung Prinzhorn Teil dieses Kapitels. Beide waren Patient*innen des Universitätsklinikums Heidelberg, wo der Kunsthistoriker und Arzt Hans Prinzhorn eine feste Sammlung der Arbeiten seiner Patient*innen anlegte, die als eine der starken Inspirationsquellen für den Surrealismus gilt. Die Freiheit, mit der Menschen mit psychischen Beeinträchtigungen jenseits bürgerlicher Norm denken, sprechen, schreiben und auch zeichnen und malen ist für den Dadaismus ein flammendes Beispiel des menschlichen Schaffens. So entstehen der *Wichser Paps* (um 1971) oder *Alte Frau Funtzel* (um 1971) mit einfachem Filzstift auf Karton, der von Verpackungen stammt und vermutlich einfach im Moment der Inspiration zugegen war und zudem Auskunft über die Materialknappheit der Nachkriegsjahre gibt. Hier ist eine zeitliche Parallelität von Interesse. Auch wenn die Arbeiten der beiden gezeigten Künstler*innen jeweils aus den fünfziger bzw. siebziger Jahren stammen, so entsteht die Sammlung mehr oder weniger parallel zum Beginn des Dadaismus nach Ende des ersten Weltkrieges.

the grotesque and masking play a central role. The motif of the jester appears again and again in different variations in Bruegel’s work and functions as a kind of hinge between a world full of joie de vivre and colorful hustle and bustle on the one hand, and a topsy-turvy godless world on the other—a dichotomy which certainly characterized society at the time and the life of the artist. To this day, these demi-mondes are still tainted by the notion of the wicked, even though in the course of the twentieth century they lost the connotation of being “unchristian.”

In addition to works by Erich Spiessbach, several drawings by Cora Spassvogel from the Prinzhorn Collection are also part of this chapter. Both of them were patients of the Heidelberg University Hospital, where the art historian and physician Hans Prinzhorn established his permanent art collection of patients’ works that is considered a strong source of inspiration for surrealism. The Dada movement considered the freedom with which mentally ill people think, speak, write, and also draw and paint beyond bourgeois norms a shining example. Works like *Wanker Dad* (around 1971) and *Old Woman Funtzel* (around 1971) are drawn with a simple felt-tip pen on packing cardboard that was presumably coincidentally available at the moment of inspiration, but is also an indication of the scarcity of materials in the postwar years. A temporal parallel is also of interest here. Even though the works of the two artists shown here date from the 1950s and 1970s, the collection itself was established more or less at the same time as the emergence of Dada around the end of World War I.

A more contemporary work on show in this section is *Artist’s Block* (2005) by Nicole Eisenman. Three figures with paintbrushes in hand, stand around a brick-built block as they are watched by an audience

Eine zeitgenössische Arbeit, die sich in diesem Raum befindet, ist *Artist's Block* (2005) von Nicole Eisenman. Drei Figuren stehen mit Pinseln in der Hand um einen aus Ziegel gemauerten Block, während sie vom Publikum beobachtet werden und sich der Raum langsam in Rauch hüllt, welcher aus einem Fabrik-schlot aus dem Hintergrund kommt. In ihren Arbeiten spielt Eisenman über das Mittel der Aneignung und der Verzerrung immer wieder mit klassischen Motiven innerhalb der Kunstgeschichte. So auch hier: Die Szene referiert auf Motive aus Bruegels berühmtem Gemälde *Die Niederländischen Sprichwörter* (1559), etwa auf die Darstellung des Spruchs „mit dem Kopf durch die Wand“, der hier aber auf die Vorstellung einer kreativen Blockade angewandt wird. Zudem ergibt sich eine Parallelität zur Dreier-Konstellation des Bruegelschen Narren-Blatts. Zugleich ist *Artist's Block* ganz heutig: Die Kleidung der Künstler*innen mutet einfach an. Während die weibliche Figur in Kleid mit Haube gekleidet ist, trägt die rechte Figur scheinbar Turnschuhe der Firma Adidas. Sie alle scheinen resigniert aufgrund der Mauer, auf die sie in unterschiedliche Richtungen stoßen und bei ihrem Scheitern beobachtet werden – die künstlerische Blockade als schambehaftetes öffentliches Ereignis.

and the space slowly becomes enveloped in smoke coming from a factory chimney in the background. In her works Eisenman repeatedly alludes to classical motifs from art history, appropriating and distorting them, as she does here. The scene references motifs from Bruegel's famous painting *The Dutch Proverbs* (1559), such as the depiction of the saying "head through the wall," which Eisenman applies to the idea of a creative block. Moreover, there is a nice parallel here with the constellation of three in Bruegel's *Three Fools* etching. At the same time *Artist's Block* is quite contemporary: the artists' clothing seems very simple. While the female figure wears a dress with a hood, the figure on the right appears to be wearing Adidas sneakers. They all seem resigned because of the wall they come across from different directions, and they are observed failing—the artist's block as a shameful public event.

3

Minimal Art/Konzeptkunst Minimal Art/Conceptual Art



Peter Fischli & David Weiss, *The Point of Least Resistance*, 1981

DVD, Farbe, Ton / colour, sound, 29 min, 4:3 PAL
Courtesy Sprüth Magers, Matthew Marks Gallery
New York/Los Angeles; Galerie Eva Presenhuber

(DE)

Die Minimal Art und die Konzeptkunst ab den 1960er-Jahren etablierten eine eher strenge Ästhetik, die von weißen, grauen und schwarzen Farbtönen dominiert wird. Und genau darin liegt auch ihr trockener Humor begründet. Man kann dieses Kapitel als einen sehr kühlen White Cube beschreiben, mit sich bewegenden Wänden und sich verschiebenden kleinen Objekten von Robert Breer in der Neuen Galerie Graz und einem Spiel mit Maßstäben von Peter Fischli und David Weiss oder Jiří Kovanda in der HALLE FÜR KUNST und anderen Überraschungen.

Die Arbeit *Untitled* (2008) von Jiří Kovanda spielt mit einer der körperlichen Grundformen, die für die klassische Minimal Art von größter Bedeutung war – dem Würfel. Wie auch schon bei einigen Arbeiten im Hauptsaal der Ausstellung wirkt ihr Maßstab leicht entrückt und scheint in diesem Fall beinahe unsichtbar, denn die Arbeit

(EN)

Minimal and conceptual art from the 1960s on established an austere, dry aesthetic, dominated by white, gray, and black hues. And this is precisely where its deadpan humor resides. This section will inevitably stand in contrast to the rest of the exhibition. Echoing the style of a silent slapstick movie, one can describe it as a very cool white cube with moving walls and shifting small objects by Robert Breer at Neue Galerie Graz, a play with sizes and scales by Peter Fischli and David Weiss, or a work by Jiří Kovanda at HALLE FÜR KUNST, and other surprises.

The work *Untitled* (2008) by Jiří Kovanda plays with one of the basic physical forms that was of utmost importance to classical minimal art—the cube. As with some of the works in the first room of this exhibition, the scale of this work seems rather dislocated and, in fact, nearly negligible, as it consists of a string of sugar cubes on the

besteht aus einer Aneinanderreihung von Zuckerwürfeln am Boden. Von Kovanda existieren verschiedene Konzepte und Anweisungen, die ohne sein weiteres Zutun und verschiedentlich, auch mit ganz alltäglichen Objekten ausgeführt werden können. Dies ist so gesehen näher an den „armen“, das heisst alltäglichen Materialien und Vorstößen der Arte Povera, die jedoch ähnlich wie die Minimal Art eine Gestaltreduktion anstrebte. Kovanda unterläuft mit dem einfachen und für jede*n verfügbaren Material der Zuckerwürfel eine Setzung, die mit Ideen der Minimal Art (wie Kubus, Serie, etc.) spielt und sie *en miniature* ausführt – und so zugleich parodiert.

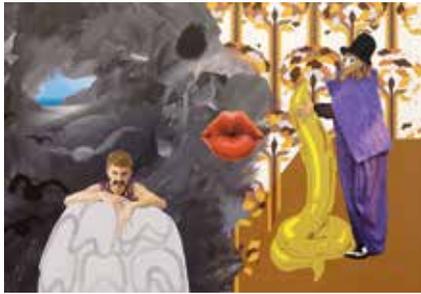
Ein ähnliches Spiel scheinen auch Peter Fischli und David Weiss zu spielen, deren bildhauerische und filmische Arbeit ebenfalls vom Alltag geradezu durchzogen ist. So arrangieren sie in der *Wurstserie* (1979) mit sehr verschiedenen Ansätzen Würste und Aufschnitt zu kleinen Szenen oder Installationen, die aufgrund ihrer ephemeren Machart ihren Weg in den Ausstellungsraum nur als Fotografien schaffen. Neben lustigen Situationen wie dem Laufsteg für Wienerwürstchen zeigt das wohl ikonischste Bild verschiedene Stapel von Wurst-Aufschnitt, die wie beim Teppichhändler auf dem Boden drapiert sind und von einer Gruppe Gürkchen (wohl der Händler und seine Kund*innen) eingehend betrachtet werden. Das Prinzip von Arrangement und/oder Aktion und deren Dokumentation als Fotografie oder Video im Ausstellungsraum ist eine Grundspielart oder Strategie der Konzeptkunst, die von den beiden Schweizer Künstlern hier jedoch sehr ironisch genutzt wird und wenig mit der strengen Durchführung von bestimmten Anweisungen und der Gestaltung von monumentalen Skulpturen wie bspw. in der Land Art zu tun hat. In einem ähnlichen Ton von Selbstironie ist auch der Film *Der geringste Widerstand* (1981)

floor. Kovanda formulated various concepts and proposals that can be executed without any further intervention on his part and that can vary, often using quite everyday objects. This connects his work to the “poor” of arte povera and its use of everyday materials, which, similarly to minimal art, aim at a reduction of form. With the simple material of sugar cubes, available to everyone, Kovanda subverts a setting that plays with ideas of minimal art and executes it *en miniature*, thus parodying it.

Peter Fischli and David Weiss seem to be playing a similar game. Their sculptural and cinematic works are also infused with everyday life. In *Sausage Series* (1979), for example, they use very different approaches to arrange sausages and cold cuts into small scenes or installations that, due to their ephemeral nature, only make their way into the exhibition space as photographs. In addition to amusing situations such as a catwalk for Viennese sausages, probably the most iconic image in the series shows various slices of cold cuts stacked in several piles on the floor like a kind of carpet sales exhibition, being closely examined by a group of pickles (presumably the carpet salesman and his customers). The principle of arrangement and/or action and its documentation as photography or video in the exhibition space is a fundamental component and strategy in conceptual art, but here the two Swiss artists use it very ironically, so that it has little in common with the strict execution of specific instructions or the creation of monumental sculptures as in land art, for example. The film *The Point of Least Resistance* (1981) uses a similar form of self-irony. The two artists, dressed as a bear and a rat, stand on a highway overpass in Hollywood and talk about how they will become rich and famous as artists.

gehalten. Die beiden Künstler stehen als Bär und Ratte verkleidet unter anderem an einer Autobahnbrücke in Hollywood und unterhalten sich darüber, wie sie als Künstler reich und berühmt werden.

Camp

Ashley Hans Scheirl, *Glamour*, 2019

Acryl auf Leinwand / Acrylic on canvas,
180 × 260 cm
Courtesy Amir Shariat, Foto / Photo: Blaise Adilon

(DE)

Der Begriff der enthusiastischen Peinlichkeit weist viele Überschneidungen mit dem Begriff des Camp auf – der ästhetischen Sensibilität, die das Kitschige und den „schlechten Geschmack“ zelebriert und eng mit der queeren Kultur verbunden, aber nicht mit ihr identisch ist. Der Künstler und Schriftsteller Philip Core formulierte es 1984 in seinem Buch *Camp: The Lie That Tells the Truth* folgendermaßen: „Es gibt nur zwei Dinge, die für Camp wesentlich sind: ein Geheimnis in der Persönlichkeit, das man ironischerweise verbergen und ausnutzen möchte, und eine besondere Art, die Dinge zu sehen, zwar geprägt von spiritueller Isolation, aber doch stark genug, um sich anderen durch schöpferische Handlungen aufzudrängen.“ Diese schöpferischen Handlungen sind oft mit Begeisterung und Unbehagen verbunden, weil sie eine Zweideutigkeit gegenüber der Gesellschaft und der Kultur im Allgemeinen implizieren. Diese Zweideutigkeit entsteht, weil ein Phänomen – oft eines, das von anderen, nicht zuletzt

(4) Camp

(EN)

The concept of enthusiastic awkwardness overlaps with notions of camp—the aesthetic sensibility celebrating cheesiness and “bad taste,” which is closely associated with queer culture, though is not identical to it. As the artist and writer Philip Core stated in his 1984 book *Camp: The Lie That Tells the Truth*: “There are only two things essential to camp: a secret within the personality which one ironically wishes to conceal and exploit, and a peculiar way of seeing things, affected by spiritual isolation, but strong enough to impose itself on others through acts of creation.” These acts of creation often involve enthusiasm and awkwardness, because they imply an ambiguity toward society and culture at large; and there is ambiguity because a phenomenon—often a phenomenon that is ridiculed, belittled, or stigmatized by others, not least those in more privileged and supposedly cultured positions—is enthusiastically embraced and celebrated. This section presents contemporary proposals displayed against an orange/silver glitter background.

von den privilegierteren und vermeintlich kultivierteren Positionen, belächelt, herabgesetzt oder stigmatisiert wird – mit Begeisterung angenommen und gefeiert wird. In diesem Kapitel werden zeitgenössische Werke vor einem orangenen bzw. silberglitzernden Hintergrund präsentiert.

Shana Moulton arbeitet in verschiedenen Medien wie Video und Performance, aber als Erweiterung dessen auch immer wieder mit Installationen und Kostümen, die sich zu eigenen Arbeiten entwickeln oder Protagonisten ihrer Arbeiten sind. Die Ästhetik speist sich aus Momenten der Hippie-Kultur, der damit verbundenen Esoterik und Popkultur wie bspw. der Serie *Twin Peaks* von David Lynch. Ein Beispiel hierfür ist ihre aktuell zehnteilige Serie *Whispering Pines. Untitled for Now Then* (2020) bestehend aus einem Saunazelt mit beleuchteten Konturen einer Figur und einer kleinen Videoprojektion, die aus dem Inneren des Zeltes kommt. Auf dem Video sieht man die Künstlerin selbst bzw. ihr Alter Ego Cynthia, wobei die Übergänge fließend sind und es in dieser spezifischen Arbeit schwer ist, diese genau zu bestimmen. Vor einem Meereshintergrund, dessen Rauschen auch die Soundkulisse darstellt, wird die Kopfansicht der Künstlerin von zwei schwebenden birnenförmigen Gegenständen, gefüllt mit lilafarbener Flüssigkeit, massiert. Der dahingehauchte Titel ist, wie die ganze Arbeit selbst, von einer gewissen Selfcare-Ästhetik geprägt. *After Meissen* (2013) wiederum ist eine kleine Sammlung aus Objekten, die sich im Titel auf die berühmte Porzellanmanufaktur bezieht, tatsächlich aber aus alltäglichen Plastik-Dingen wie Massagehilfen bestehen. Sie stellen zugleich ein bestimmtes Ordnungssystem dar, das Moulton durch einen Job kennenlernte, in dem sie im Zuhause anderer Leute Ordnung und Struktur etablierte.

Die beiden Hexen *Noiburga* und *Walburga* (2020) von Jakob Lena Knebl erinnern

(4) Camp

Shana Moulton works with a variety of media including video and performance, and as an extension of these with installations and costumes, which develop into her own works or become the protagonists of such. The aesthetic is fed by moments of hippie culture, the esotericism associated with it, and pop culture, such as the series *Twin Peaks* by David Lynch. An example of this is her current ten-part series *Whispering Pines. Untitled for Now Then* (2020) consists of a sauna tent with illuminated contours of a figure and a small video projection coming from inside the tent. In the video you see the artist herself or rather her alter ego Cynthia, although the transitions are fluid, and in this specific work it is difficult to pinpoint who is who. In front of an ocean backdrop, the noise of which constitutes the film’s soundscape, the artist’s head view is massaged by two floating pear-shaped objects filled with purple liquid. The drifting title, like the work itself, is marked by a certain self-care aesthetic. *After Meissen* (2013) is a small collection of objects, the title referring to the famous porcelain manufactory, but the objects here are, in fact, everyday plastic items like massage aids. They represent a system of order that Moulton learned through a job in which she established order and structure in other people’s homes.

Jakob Lena Knebl’s two witches, *Noiburga* and *Walburga* (2020), are reminiscent of a kind of diorama or scene from a ghost train, presented in a setting with a carpet and two trees. Coming from a critical look at fashion and its social standardizations and identity-forming functions, the sculptor addresses a very early cipher that was used to defame people read as female. In the late Middle Ages and especially in the early modern period, this served to hold women responsible for crises that could not be rationally explained. From today’s perspective, the people who often became the focus of persecution appear as bearers

in ihrer Präsentationsform mit dem Teppich und den beiden Bäumen an eine Art Diorama oder eine Szene aus einer Geisterbahn. Aus der Auseinandersetzung mit Mode, den damit verbundenen gesellschaftlichen Normierungen und den identitätsstiftenden Funktionen kommend, beschäftigt sich die Bildhauerin in diesen Arbeiten mit einer extrem frühen Chiffre, die zur Diffamierung von weiblich gelesenen Personen genutzt wurde. Sie diente im ausgehenden Mittelalter und vor allem der frühen Neuzeit dazu, Frauen für rational nicht erklärbare Krisen verantwortlich zu machen. Aus heutiger Sicht erscheinen die Personen, die oft in den Fokus der Verfolgung gerieten, als Träger*innen bestimmten Wissens über heimische Pflanzen und ihren jeweiligen medizinischen Nutzen. Die beiden Arbeiten überzeichnen das Bild der Hexe und lassen von den Hakennasen über die langen Füße bis hin zum Besenritt kein Klischee aus, sodass wir das Stigma völlig überzeichnet sehen und durch die Übertreibung seine Lächerlichkeit preisgegeben wird. Dies ist eine Strategie, die eng mit Camp verbunden ist, da diese ursprünglichen Zuschreibungen natürlich auch aus einem Machtgefälle resultierten.

of specific knowledge about native plants and their respective medicinal uses. The two works heighten the image of the witch and leave out no cliché, from hooked noses and long feet to the broom ride—the stigma is utterly overstated and its ridiculousness thereby revealed. This is a strategy most closely associated with camp, as these original attributions, of course, resulted from power imbalance.

5

Post-Surrealismus/Post-Internet Post-Surrealism/Post-Internet



Paul McCarthy, *Skunks*, 1993

Kunstfell, Metall, Latex, Schaumstoff / Artificial fur, metal, latex, foam, 2-teilig / 2 parts, Sockel / base: 76 × 94 cm, Skulptur: 201 × 81 cm
Courtesy Deichtorhallen Hamburg/Sammlung Falckenberg

(DE)

Wenn wir uns der Gegenwart nähern, treffen wir auf eine Realität, die so bizarr ist, dass jede Satire an ihr abprallt bzw. von ihr überboten wird – von der Wahl Donald Trumps zum US-Präsidenten über den Brexit bis hin zu grausamen Diktatoren, die hinter überlangen Tischen sitzen. Aber wenn wir an die Tage des Surrealismus zurückdenken, der nicht zuletzt aus den Traumata des Ersten Weltkriegs hervorgeht, stoßen wir natürlich auch in früheren Epochen auf bizarre Kombinationen von Grausamkeit und Lächerlichkeit. *Post-Surrealismus/Post-Internet* führt uns jedenfalls in eine zeitgenössische Welt, in der der Wahnsinn der sozialen Medien, seltsame Störungen und digitales Pastiche die

(EN)

As we move closer to the present day, we encounter a reality that in recent years has often been described as too strange for satire—from Donald Trump becoming US president, to Brexit, to atrocious dictators sitting behind excessively long tables. But thinking back to the days of surrealism, originating in the wake of the traumas of World War I, we have obviously also encountered bizarre combinations of cruelty and ridiculousness in earlier eras. In any case, *Post-Surrealism/Post-Internet* introduces us to a contemporary world in which social media craziness, weird glitches, and contemporary digital pastiche encircle the absurdities of contemporary politics and capitalism, playing out like a TikTok nightmare.

Absurditäten der zeitgenössischen Politik und des Kapitalismus umkreisen und sich wie ein TikTok-Albtraum anfühlen.

Ein gutes Beispiel dafür ist die Serie von Gemälden, die Fabian Marti mit Hilfe von KI erstellt hat, indem er Eingabeaufforderungen wie „ein grünes Gemälde von Francis Picabia mit einem weißen Pudel, der mit einem gelben Oktopus spielt“ schickte; oder Roe Rosen's Video *The Dust Channel* (2016), eine Mini-Operette mit einem Libretto in russischer Sprache, in der es um eine *ménage à trois* zwischen einem bürgerlichen Paar und einem britischen Haushaltsgerät, einem Dyson DC07-Staubsauger, geht, die in einer israelischen Realität voller privater Perversionen und soziopolitischer Phobien angesiedelt ist.

Yun Choi nimmt uns in ihrer Videoarbeit *Where the Heart Goes* (2022) mit in eine Welt, die einer physischen Entsprechung des Netzes ähnelt. Wir sehen in extrem schnellen Schnitten durch teils zuckerbunte Landschaften und Innenräume, in denen Figuren in wilden Kostümen agieren und auf eine Stimme reagieren, die in einem potenziellen Außen liegt oder als *deus ex machina* gelesen werden. Die Figuren reagieren auf die Reize wie Zellen, die anfangen Botenstoffe im Körper zu transportieren, um den Organismus auf „die wichtigen News“ oder „das tägliche Glück“ einzustimmen oder vorzubereiten. Die gesamte Arbeit ist extrem wild und zumindest von ihrer Machart her tief mit Auswüchsen des Web 2.0 verwandt. Auch in *Psychics A* sehen wir eine Figur, die zumindest menschliche Proportionen und Gesicht aufweist, während der restliche dünne Körper aus einer Mischung aus organischen Schläuchen oder Kabeln zu bestehen scheint und der gesamten Figur eine Science-Fiction-artige Anmutung verleiht.

Henrike Naumanns primäres Medium sind Installationen, die aus gefundenen Möbeln

A good example is the series of paintings Fabian Marti made with the help of AI by sending a prompt such as “a green painting by Francis Picabia of a white poodle playing with a yellow octopus” or Roe Rosen's video *The Dust Channel* (2016), an operetta with a libretto in Russian featuring a *ménage à trois* between a bourgeois couple and a British home appliance, a Dyson DC07 vacuum cleaner, set in an Israeli reality of private perversion and sociopolitical phobias.

Yun Choi's video work *Where the Heart Goes* (2022) takes us into a world that resembles a physical equivalent of the web. We see in extremely fast cuts through partly sugar-coated landscapes and interiors, in which figures act in wild costumes to a voice that seems to originate in a potential outside. The figures react to the stimuli like cells that begin to transport messengers throughout the body with “important news” and “daily happiness.” The whole work is extremely wild and, at least in terms of its making, deeply related to the excesses of Web 2.0. In *Psychics A* we also see a figure that has, at least, human proportions and face, while the rest of the thin body seems to be made of a mixture of organic tubes or cables, giving the whole figure a science fiction-like feel.

Henrike Naumann's primary medium are installations, which are developed from found furniture and occasionally include video work or incorporate artwork by other artists. What all of her works have in common, is that they bring together designs from specific time periods, such as post-reunification 1990s in Germany as represented by East German living rooms, or a Brandenburg shoe store, as in *The Monotony of the Yeah, Yeah, Yeah (Eastie Girls)*. The artist's method could be described as a kind of everyday archeology of a recently past and partly self-experienced present. References to primitive society—a theory

entwickelt werden und gelegentlich Videoarbeiten enthalten oder Kunstwerke anderer Künstler*innen einbeziehen. Alle Arbeiten verbindet, dass sie Designs aus bestimmten Zeiträumen zusammenbringen, wie zum Beispiel die 1990er-Jahre als Nachwendezeit in Deutschland, die durch ostdeutsche Wohnzimmer oder, wie in *Die Monotonie des Yeah, Yeah, Yeah (Eastie Girls)*, durch einen brandenburgischen Schuhladen repräsentiert wird. Der Arbeitsansatz ließe sich als eine Art alltägliche Archäologie einer jüngst vergangenen, teils selbst erlebten Gegenwart beschreiben. Nicht nur in den kleinen Rahmen aus Plastikknöcheln finden sich Referenzen zur Urgesellschaft – einer Theorie von Friedrich Engels –, sondern auch in der Videoarbeit, die Bestandteil der Installation ist und Ausschnitte aus der Cartoon-Serie *Familie Feuerstein* enthält. Diese Gleichzeitigkeit von allem und ihre Unmittelbarkeit sind wesentliche Bestandteile unserer digitalen Zeit. Gleichzeitig verweisen sie auf die Neuorientierung von Arbeit und gesellschaftlichen Werten nach dem Zusammenbruch der DDR.

Die beiden Stinktiere aus *Skunks* (1993), die mit ihrem Sockel fast überlebensgroß wirken, ähneln verkleideten Personen, die wir in Freizeitparks antreffen könnten, nur hier eben keine beliebten Comic-Figuren oder Prinzessinnen darstellen. Paul McCarthy hat inzwischen durch seinen derben Humor einen festen Platz in der Kunstgeschichte inne und taucht an verschiedenen Stellen in der Ausstellung auf. Die Arbeit *Skunks* ist zwar schon etwas älter als die digitale Sphäre in ihrer jetzigen Form, kommt aber trotzdem daher wie ein Dark Meme auf Reddit oder eine Beleidigung in einer Kommentarspalte. In jedem Fall enthält dieses Werk, wie viele andere seiner Arbeiten, eine gute Portion Provokation, die sich vor allem am Bild des Künstlers selbst und an künstlerischer Arbeit stößt und versucht, sie

by Friedrich Engels—can be found not only in the small frames made of plastic bones, but also in the video work that is part of this installation, which also contains excerpts from *The Flintstones* cartoon series. This simultaneity and immediacy of everything are essential components of our digital age. At the same time the elements of the installation refer to the reorientation of work and social values after the collapse of the GDR.

The two skunks from the work entitled *Skunks* (1993), which on their pedestals seem larger than life, resemble the kind of people in costume that we might encounter in amusement parks, only here they do not represent popular comic book characters or princesses. Paul McCarthy's crude humor has earned him a firm place in art history, and he appears several times in the exhibition. *Skunks* predates the digital world in its current form, but still comes across like a dark meme on Reddit or an insult in a comments column. In any case, like much of McCarthy's other work, this piece contains a good dose of provocation, taking issue primarily with the image of the artist and of artistic work, attacking this with a forcefulness typical of the artist's generation. McCarthy is a key figure in the West Coast art scene in the U.S.A. and often combines childish pop culture with sex and violence, which amounts to a radical de-sublimation of a puritanical-white, sweet-saccharine Disney culture organized along the lines of profit interests. His works have something monstrous about them, and at the same time they overdraw the clichés of the art business in a somber tone.

mit einer generationentypischen Wucht anzugreifen. McCarthy zählt zu einer der zentralen Figuren der Kunstszene der Westküste der USA und verbindet oft kindliche Popkultur mit Sex und Gewalt, was einer Art radikalen Desublimierung einer nach Profitinteressen organisierten, puritanisch-weißen, süßlich-saccharinen Disney-Kultur entspricht. So haftet seinen Arbeiten etwas Monströses an und lässt sie zugleich in düsterer Tonart Klischees des Kunstbetriebes überzeichnen.

Rahmenprogramm / Supporting Program

12.10.2023
18:00 Uhr / 6 pm:
HALLE FÜR KUNST Steiermark
19:00 Uhr / 7 pm:
Neue Galerie Graz, Joanneumsviertel

Eröffnung / Opening

13.10.2023, 12:00 Uhr / 12 pm
Ausstellungsrundgang /
Exhibition Tour

Kurator*innen-Führung / Curator's Tour

Jörg Heiser, Cristina Ricupero
HALLE FÜR KUNST Steiermark,
Fortführung / Continuation: Neue
Galerie Graz

19.10.2023, 17:00 Uhr / 5 pm
Performance

Play Opposite or Ubu Roi *Disseminated*

Saadane Afif
Öffentlicher Raum / Public space

25.10.2023, 17:00 Uhr / 5 pm
Themenführung /
Themed Guided Tour

Coney Island

Neue Galerie Graz, Fortführung /
Continuation: HALLE FÜR KUNST
Steiermark

02.11.2023, 17:00 Uhr / 5 pm
Themenführung /
Themed Guided Tour

Ursprünge, DADA

Neue Galerie Graz, Fortführung /
Continuation: HALLE FÜR KUNST
Steiermark

15.11.2023, 17:00 Uhr / 5 pm
Themenführung /
Themed Guided Tour

Das Moderne Museum

Neue Galerie Graz, Joanneumsviertel

30.11.2023, 17:00 Uhr / 5 pm
Themenführung /
Themed Guided Tour

Minimal Art / Konzeptkunst

Neue Galerie Graz, Fortführung /
Continuation: HALLE FÜR KUNST
Steiermark

1.12.2023, 18:00 Uhr / 6 pm
Comedy-Roast-Rundgang /
Comedy-Roast Tour

Die Kunst zu beleidigen

Chrissi Buchmasser, Michael Diekers
Neue Galerie Graz, Joanneumsviertel

07.12.2023, 18:00 Uhr / 6 pm
Vortrag / Lecture

Humor und Gender

Mario Huber
HALLE FÜR KUNST Steiermark

Vermittlungsprogramm / Art Education Program

14.12.2023, 17:00 Uhr / 5 pm
Themenführung /
Themed Guided Tour

Camp

Neue Galerie Graz, Fortführung /
Continuation: HALLE FÜR KUNST
Steiermark

10.1.2024, 18:00 Uhr / 6 pm
Comedy-Roast-Rundgang/
Comedy-Roast Tour

Die Kunst zu beleidigen

Chrissi Buchmasser, Michael Diekers
Neue Galerie Graz, Joanneumsviertel

11.01.2024, 17:00 Uhr / 5 pm
Themenführung /
Themed Guided Tour

Post-Surrealismus / Post-Internet

Neue Galerie Graz, Fortführung /
Continuation: HALLE FÜR KUNST
Steiermark

18.01.2024, 18:00 Uhr / 6 pm
Livestream

Clandestine Talk

Lara Favaretto
Online (halle-fuer-kunst.at)

24.1.2024, 18:00 Uhr / 6 pm
Comedy-Roast-Rundgang/
Comedy-Roast Tour

Die Kunst zu beleidigen

Chrissi Buchmasser, Michael Diekers
Neue Galerie Graz, Joanneumsviertel

25.01.2024, 18:00 Uhr / 6 pm
Vortrag / Lecture

Die Politik der enthusiastischen Peinlichkeit / The Politics of Enthusiastic Awkwardness

Timotheus Vermeulen
Online (halle-fuer-kunst.at)

01.02.2024 18:00 Uhr / 6 pm

STAGES

HALLE FÜR KUNST Steiermark

15.02.2024, 17:00 Uhr / 5 pm
Performance

Play Opposite or Ubu Roi Disseminated

Saādane Afif
Öffentlicher Raum / Public space

Ausstellungsrundgänge / Exhibition Tours HALLE FÜR KUNST Steiermark

Walk & Talk Tour
Cool Schule / Cool School
Academy Tour
Behind the Scenes

halle-fuer-kunst.at

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung /
This publication is being published in conjunction with the exhibition

ERNSTHAFT?! Albernheit und Enthusiasmus in der Kunst
RIDICULOUSLY YOURS! Art, Awkwardness and Enthusiasms
13. 10. 2023 – 25. 2. 2024

Initiiert und konzipiert von / Initiated and curated by
Jörg Heiser und / and Cristina Ricupero

Die Ausstellung findet in Graz an zwei Orten statt: in der HALLE FÜR KUNST Steiermark und in der Neuen Galerie
Graz, Joanneumsviertel. / The exhibition will take place at two venues in Graz: HALLE FÜR KUNST Steiermark and
Neue Galerie Graz, Joanneumsviertel.

Direktor / Director
Sandro Droschl

Geschäftsführung / Managing Director
Helga Droschl

Assistenzkurator / Assistant Curator
Jan Tappe

Assistenz & Vermittlung /
Assistance & Art Education
Jessica Birke

Sekretariat & Assistenz / Office & Assistance
Lucia Wagner, Barbara Zambo

Technische Leitung / Technical Management
Wolfgang Oeggel

Aufbau / Setup
Darek Murawka, Mykhailo Skrekliia, Jan Hasenauer,
Oscar Droschl

Registrarin / Registrar
Eva Kleinsasser, Lisa Witschnig

Eine Ausstellung der HALLE FÜR KUNST Steiermark
und der Neuen Galerie Graz/Universalmuseum Joanneum
in Kooperation mit den Deichtorhallen Hamburg/
Sammlung Falckenberg und der Bundeskunsthalle in Bonn.

An exhibition by HALLE FÜR KUNST Steiermark
and Neue Galerie Graz/Universalmuseum Joanneum
in cooperation with Deichtorhallen Hamburg/Collection
Falckenberg and Bundeskunsthalle in Bonn.

Ausstellungsdesign / Exhibition design
Adrien Rovero

Assistenzkuratorin / Assistant Curator
Lena Baumgartner

Herausgeber / Editor
Sandro Droschl,
HALLE FÜR KUNST Steiermark, Graz

Texte / Texts
Jörg Heiser, Cristina Ricupero, Jan Tappe

Übersetzungen / Translations
Greg Bond

Redaktion / Editing
Helga Droschl

Lektorat / Copyediting
Helga Droschl, Jessica Birke

Grafische Gestaltung / Graphic Design
FONDAZIONE Europa

Werkansichten / Reproduced Works
© Künstler*innen und Leihgeber*innen /
Artists and lenders

Druckerei / Printing
Universitätsdruckerei Klampfer, Graz

© 2023 Sandro Droschl,
HALLE FÜR KUNST Steiermark

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved

Umschlag / Cover
Image: Adrien Rovero, Anne Stock; bearbeitet von /
adapted by HALLE FÜR KUNST Steiermark

Dank an / Thanks to
Künstler*innen und Leihgeber*innen / artist and
lenders; Eva Kraus, Susanne Annen, Karin Weber
(Bundeskunsthalle Bonn); Harald Falkenberg, Dirk
Luckow, Goesta Diercks, Clara Brandt (Deichtorhallen
Hamburg/Sammlung Falckenberg); Peter Peer, Doris
Psenicnik (Neue Galerie Graz)

Online-Guide

Auf unserem Online-Guide für Ihr Mobilgerät erfahren
Sie mehr über die Kunstwerke /
Learn more about the artworks on our online guide
for your mobile device

Benutzen Sie dafür bitte Ihre Kopfhörer / Please use your headphones



Künstler*innen / Artists

HALLE FÜR KUNST Steiermark

Assume Vivid Astro Focus
Johannes Baargeld
Hugo Ball
Judith Bernstein
Jean-Luc Blanc
Anna & Bernhard Blume
Pieter Bruegel d. Ä.
Nina Childress
Vladimir Chlebnikov
Yun Choi
Pauline Curnier Jardin
Jeremy Deller
Theo van Doesburg
Rosie Dowd-Smyth
Mimosa Echard
Nicole Eisenman
Max Ernst
Hans Finsler
Peter Fischli & David Weiss

Isa Genzken
Jos de Gruyter &
Harald Thys
Georg Anton Gump
Ramin Haerizadeh &
Rokni Haerizadeh &
Hesam Rahmanian
Raoul Hausmann
Heinrich Hoerle &
Anton Räderscheidt
Marcel Janco
Alfred Jarry
Mike Kelley
Katia Kelm
Martin Kippenberger
Jakob Lena Knebl
Jiří Kovanda
Marko Lulić
Calvin Marcus

Fabian Marti
Paul McCarthy
John Miller
Shana Moulton
MRZYK et MORICEAU
Henrike Naumann
Wong Ping
Pierre la Police
Rob Pruitt
Hans Richter
Roe Rosen
Mika Rottenberg
Ashley Hans Scheirl
Jim Shaw
Roman Signer
Cora Spassvogel
Erich Spießbach

Künstler*innen / Artists

Neue Galerie Graz

Saadane Aff
Jack Arnold
Dan Attoe
Cosima von Bonin
Ulla von Brandenburg
Robert Breer
Giorgio de Chirico
René Clair
Josef Danhauser
Brice Dellsperger
Josef Dobner
Marcel Duchamp
Lara Favaretto
Hans-Peter Feldmann
Hans Finsler

Elsa von Freytag-
Loringhoven
Jef Geys
Jacob de Gheyn
Martin Gostner
Nicholas Grafia mit Mikołaj
Sobczak
George Grosz
Kiluanji Kia Henda
Hannah Höch
Peter Land
Maria Lassnig
Gabriel Lester
Erik van Lieshout
René Magritte

Bjarne Melgaard
Nathaniel Mellors
Franz Xaver
Messerschmidt
Francis Picabia
Katrin Plavčak
Rembrandt van Rijn
Sun Ra
Andreas Schulze
Kurt Schwitters
Sturtevant
Jeffrey Vallance
Jean-Luc Verna
Olav Westphalen
Ming Wong