

Not
Working

05

Künstlerische
Produktion und
soziale Klasse

Artistic production
and matters
of class

km

12. September

—
22. November
2020

Not Working

Künstlerische Produktion und soziale Klasse

Artistic production and matters of class

Der Kunstverein München präsentiert das Projekt Not Working – Künstlerische Produktion und soziale Klasse, welches Künstler*innen, Theoretiker*innen und Autor*innen zusammenbringt, die in ihrer Praxis die gegenseitige Bedingtheit von künstlerischer Produktion und sozialer Klasse verhandeln. Jede Form, auch die künstlerische, ist Terrain für die Verhandlung von Klassenverhältnissen. Formensprache ist dabei immer auch lesbar in Bezug auf Privilegien und ökonomische Zusammenhänge, die bestimmten Materialien, inhaltlichen Auseinandersetzungen und (Re-)Präsentationsmodi eingeschrieben sind und sie durchziehen.

Kunstverein München presents Not Working – Artistic production and matters of class, a project that brings together artists, theorists, and writers who in their work examine the interdependence of artistic production and social class. Every form, including the artistic, is ground for the negotiation of class relations. A formal language always surpasses the formal: it can be read in relation to privilege and economic contexts that can inscribe and ultimately permeate materials, thematic concerns, and modes of (re-)presentation.



We have both tried to forget about our different backgrounds.
Could you tell us how we can free ourselves from our own past?



Every single day held
the same simple routine.



The same familiar faces
appeared where ever we went.



Stephen Willats

Trying To Forget Where We Came From (Detail)
1977

4 Paneele, Fotografien, Tinte, Letraset-Text
auf Karton / 4 panels, photographs, ink,
Letraset text on card

Courtesy der Künstler / the artist

Die komplexen Strukturen und Verschärfung sozialer Ungleichheiten – besonders deutlich geworden im Zusammenhang mit der aktuellen Pandemie – haben zu unterschiedlichen Verwendungen und Konnotationen des Klassenbegriffes geführt. Soziologisch verstanden als Zuordnung von Individuen zu Gruppierungen innerhalb einer Gesellschaft, die sich durch objektive Merkmale wie beispielsweise die Erwerbs- und Berufsstellung auszeichnen, hat der Begriff jedoch jenseits von einem ökonomischen auch einen symbolischen Gehalt: Spricht man heute von Klasse, so wird basierend auf ihrer historischen Konstitution zumeist von weißen, vornehmlich männlichen Gruppierungen ausgegangen. Deutlich geworden ist jedoch, dass Klasse den Kategorien von ethnischer Zugehörigkeit und Geschlecht – im Englischen die weitaus geläufigeren Begriffe „race“ und „gender“ – nicht nur inhärent ist, sondern diese Kategorien vielmehr bestimmende Elemente von Klassenverhältnissen darstellen.

Welche Formen nehmen künstlerische Praktiken an und wie geben diese Auskunft über Konditionen, unter denen sie entstanden sind? Die Werke in der Ausstellung dokumentieren oder appropriieren nicht kulturelle Zeichen der Arbeiter*innenklasse, sondern sind geprägt durch ein Bewusstsein um die Verflochtenheit von Herkunft, Sozialisierung, Ausbildung und künstlerischer Praxis. Sie ermöglichen somit eine Auseinandersetzung mit diesen Kategorien im Verhältnis zu den tatsächlich gelebten Realitäten ihrer Produzent*innen.

Stephen Willats ist Konzeptkünstler und beschäftigt sich seit den frühen 1960er Jahren mit Strukturen des Zusammenlebens und dem Potenzial von künstlerischer Praxis als

The complex structures and substantial rise of social inequalities—particularly visible in light of the current pandemic—have given the concept of class a wide range of connotations. In sociological terms, class can be understood as the ascription of individuals to specific social groupings, which are characterized by objective elements such as income. Beyond the pure economics, the concept also has symbolic significance. When speaking of class today, it is usually in reference to its historically white and predominantly male constitution. But what has become apparent is that categories of “race” and “gender” are deeply inherent to concepts of class. In fact, these aspects are the determining elements of class relations.

What forms do artistic practices assume, and what do they tell us about the conditions of their production? The works on view are characterized by a consciousness of how background, socialization, education, and artistic practice are inevitably entangled. They hence allow for a consideration of these categories in relation to the actual lived realities of their producers.

Stephen Willats is a conceptual artist producing socially interactive, participatory, and community engaged art from the 1960s onwards. His work is devoted to the potential of artistic practice to document and interact with people's lives and their concerns. He also explores the intersection of his practice with other disciplines such as cybernetics, advertising systems research, learning and communications theory, and computer technology.

With his four-part work *Trying To Forget Where We Came From* (1977), the artist reflects upon the stereotypes that are inherent to the classist society we live in. The couple depicted in the work (re-)presents models of middleclass idealizations: they are shown as trying to propel themselves forward in terms of the world of aspirations and projections of our culture, trying to forget their background and upbringing. The work enables a fragmented engagement with the images and texts, with such open questions as “How can we free ourselves from our own

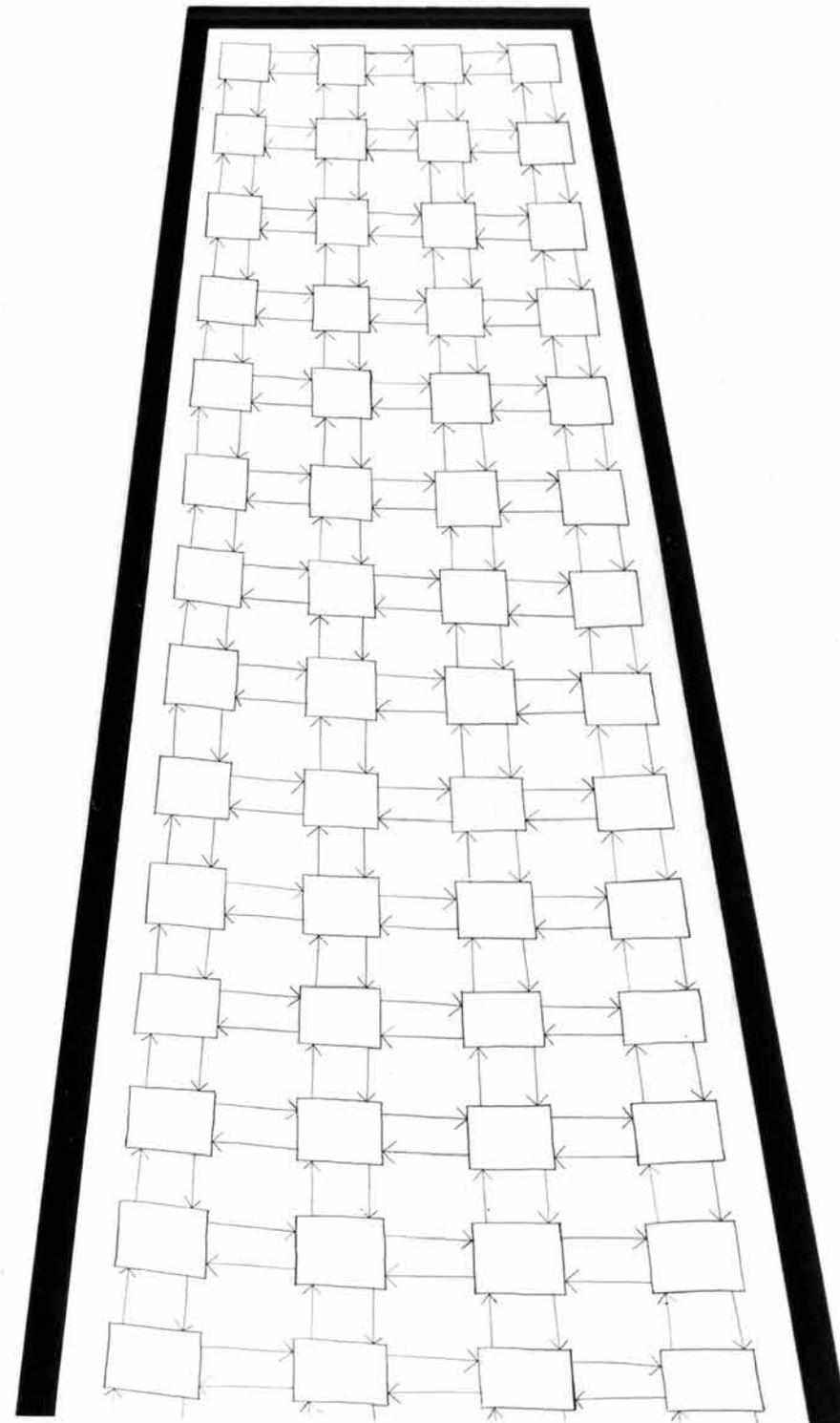
Stephen Willats

Conceptual Tower No.6

1985

Fotodruck, Bleistift auf Papier /
Photographic print, pencil on paper
80 x 104 cm

Courtesy Privatsammlung /
Private Collection, Düsseldorf



Mittel zur Dokumentation und Interaktion mit unterschiedlichen Lebensrealität. Darüber hinaus erforscht er die Schnittmenge seiner Praxis mit anderen Disziplinen wie Kybernetik, Lern- und Kommunikationstheorie und Computertechnologie.

In seiner vierteiligen Arbeit *Trying To Forget Where We Came From* (1977) befasst sich der Künstler mit den Stereotypen, die unserer klassistisch strukturierten Gesellschaft inhärent sind. Das abgebildete Paar (re-)präsentiert Modelle bürgerlicher Idealisierungen: Den Sehnsüchten und Projektionen unserer Kultur verschrieben, werden sie bei dem Versuch ihre Herkunft und Erziehung zu vergessen und zu überwinden, gezeigt. Die Arbeit ermöglicht eine fragmentierte Auseinandersetzung mit den Bildern und Texten, die durch so offen formulierte Fragen wie „Wie können wir uns von unserer eigenen Vergangenheit befreien?“ eine Vielzahl von Inter- und Reaktionen zulassen.

Ähnliches gilt auch für sein umfassendes Projekt *Brentford Towers* (1985). Es entwickelte sich, wie Willats ausführt, aus dem „konzeptuellen Modell des Hochhauses als einem allgemein verfügbaren Symbol, das jenes breitere soziale Gefüge kennzeichnet, in das wir alle eingeschlossen sind“. Die Arbeit entstand gemeinsam mit einer Gruppe von fünfzehn Bewohner*innen des Harvey House, einem von sechs Hochhäusern des Brentford Towers Estate in West-London. Solche Wohnblöcke sind exemplarisch für die Londoner Immobilienentwicklung der Nachkriegszeit, die an den hohen Bedarf von billigem Wohnraum geknüpft ist, allerdings zumeist auf Kosten guter Lebensbedingungen geschaffen wurde. Willats lud die Mieter*innen ein, Gegenstände von persönlicher Bedeutung aus ihren Wohnzimmern auszuwählen und sie etwas gegenüberzustellen, das sie aus ihren Fenstern sehen konnten und dem sie besondere Bedeutung beimaßen. Anschließend fotografierte er die verschiedenen Gegenstände und zeichnete Gespräche mit den Bewohner*innen über die Beziehung zwischen den Objekten aus ihrer Innen- und Außenumgebung auf. Auszugsweise wurde das Material auf Schautafeln

past?“ allowing a wide range of inter- and reactions.

This also pertains to his large-scale project *Brentford Towers* (1985). The work derived from the conceptual model of, as Willats explains, the tower block “as a commonly available symbol that denotes the wider social fabric in which we are all locked.” The work was made together with a group of fifteen residents of Harvey House, one of six tower blocks of the Brentford Towers Estate located in West London. Such apartment blocks are symbolic for London’s postwar real estate development which is typically linked to the high demand for cheap housing, albeit mostly achieved at the expense of tolerable living conditions. Willats invited the tenants to select objects of personal significance from their living room and contrast them with something they could see from their windows to which they attached a special meaning. He then took photographs of these various objects and tape-recorded discussions with the residents about the relationship between the objects of the interior and exterior environment. Parts of that were compiled on display boards that were first presented on the landings within Harvey House in the 1980s, ultimately creating a “Conceptual Tower” within the block based on the personal conceptualizations of the tenants rather than those of architects and planners.

Annette Wehrmann developed an artistic position between sculpture and interventions in urban space. Using ephemeral and inexpensive materials, she created objects that produce a critical relationship to socio-political realities. Central aspects of her practice are forms of self-organization as well as the function of art in the context of public space and its increasing privatization and commercialization. She negotiated the latter in 1993 in her actions of detonating small fireworks in the omnipresent flowerpots spread across Hamburg’s urban space. The resulting series of photographs, *Blumensprengungen* (Flower Blasts, 1991–95), is documentation and an autonomous body of work at the same time.

versammelt und erstmals in den 1980ern in den Treppenaufgängen des Harvey House präsentiert. Das ganze Projekt gab damit den Bedürfnissen und persönlichen Konzeptionen der Mieter*innen einen Raum und nicht jenen von Architekt*innen und Planer*innen.

Annette Wehrmann entwickelte eine künstlerische Position zwischen Skulptur und Intervention im städtischen Raum. Mit ephemeren und billigen Materialien stellte sie Objekte her, die ein Spannungsverhältnis zu soziopolitischen Realitäten produzieren. Ein zentraler Aspekt in Wehrmanns Praxis ist ihr Interesse an Formen der Selbstorganisation sowie die Funktion von Kunst im öffentlichen Raum und dessen zunehmender Privatisierung und Kommerzialisierung. Letzteres verhandelte sie 1993 in ihren Aktionen der „Sprengrung“ von im Hamburger Stadtraum verteilten dekorativen Blumenkübeln mit einfachen Feuerwerkskörpern. Ihre daraus resultierende Fotoserie *Blumensprengungen* (1991–95), die hier als Projektion gezeigt wird, ist Dokumentation und eigenständige Werkserie zugleich.

Für ihre Arbeit *DSB für die Zukunft* (1993–96) entwickelte Wehrmann eine neue Währung und somit ein alternatives ökonomisches Modell, dessen Wertesystem stets neu und gegen bestehende Systeme verhandelt werden muss. Ein Eimer gefüllt mit Originalen des muschelförmigen Betongelds – *DSB* steht für Deutscher Seifenbeton – ist zusammen mit Audioaufnahmen von Gesprächen, die Wehrmann zur Tauschwertbestimmung führte, Flugblättern und einem Banner aus einer der von ihr betriebenen *DSB* Wechselstuben (1993–96) als Teil der Ausstellung zu sehen.

Josef Kramhöller hatte einst in München sein Kunststudium absolviert. Sein heterogenes Werk umfasst Malerei, Zeichnung, Fotografie, Performances und das Schreiben, und ist bestimmt durch ein Nachdenken über die Peripherien des Kunstbetriebs. Immer wieder adressierte er sein eigenes Umfeld in München und später London sowie das Arbeitsfeld Kunst als gesellschaftliches Subsystem, das zugleich Schauplatz ökonomischer Abhängigkeiten ist.

For the installation *DSB für die Zukunft* (DSB for the Future, 1993–96), Wehrmann developed a new currency and consequently an alternative economic model, whose value system requires a constant renegotiation against existing systems. A bucket filled with the original currency—small concrete casts of shell-shaped soap—is on view as part of the exhibition, along with audio recordings of conversations that Wehrmann conducted to determine the exchange value, leaflets, and a banner from one of the *DSB* exchange offices she operated between 1993 and 1996.

Josef Kramhöller once graduated in fine arts in Munich; his heterogeneous oeuvre, which comprises painting, drawing, photography, video, performance, and writing, is characterized by an inherent conceptual alliance of art and politics. His practice is permeated by continuous reflections on the peripheries of the art system. He repeatedly addressed his own working environment in Munich and later London, as well as the field of art as a social subsystem that is also the setting for economic dependencies. In the series of photographs *Untitled (Fingerprint)* (1995), the artist documented his direct interactions with urban facades, within spaces shaped by consumerism. His greasy fingerprint on the windowpanes of exclusive jewelry stores appears in the foreground, while the shops’ brightly lit display windows are blurred and only vaguely recognizable. This shift in focus is testimony to both the desire for luxury goods and to their unattainability. This trace, this “I was here,” so easily overlooked, marks the glass as a transparent border and separates the commodities from the outside world. The photographs, like the drawings on view in the exhibition, are materialistic evidence of their conditions of production.

His small size drawings are most often concerned with both concrete and abstract capital as a symbolic form that determines our everyday life: depicted are, for instance, Clara Schumann—the woman on the former hundred-mark bill—, the logo of Volkswagen, or outlined people on a flight of stairs.

Annette Wehrmann

Aus der Serie / From the series

Blumensprengungen

1991-95

Fotografie / Photograph

Courtesy Ort des Gegen e.V. und /
and VG Bild-Kunst, Bonn



Josef Kramhöller
Ohne Titel (Back to the Issues)
1999-2000
Stift auf Papier / Pen on paper
21 x 29 cm
Courtesy Kienzle Art Foundation, Berlin

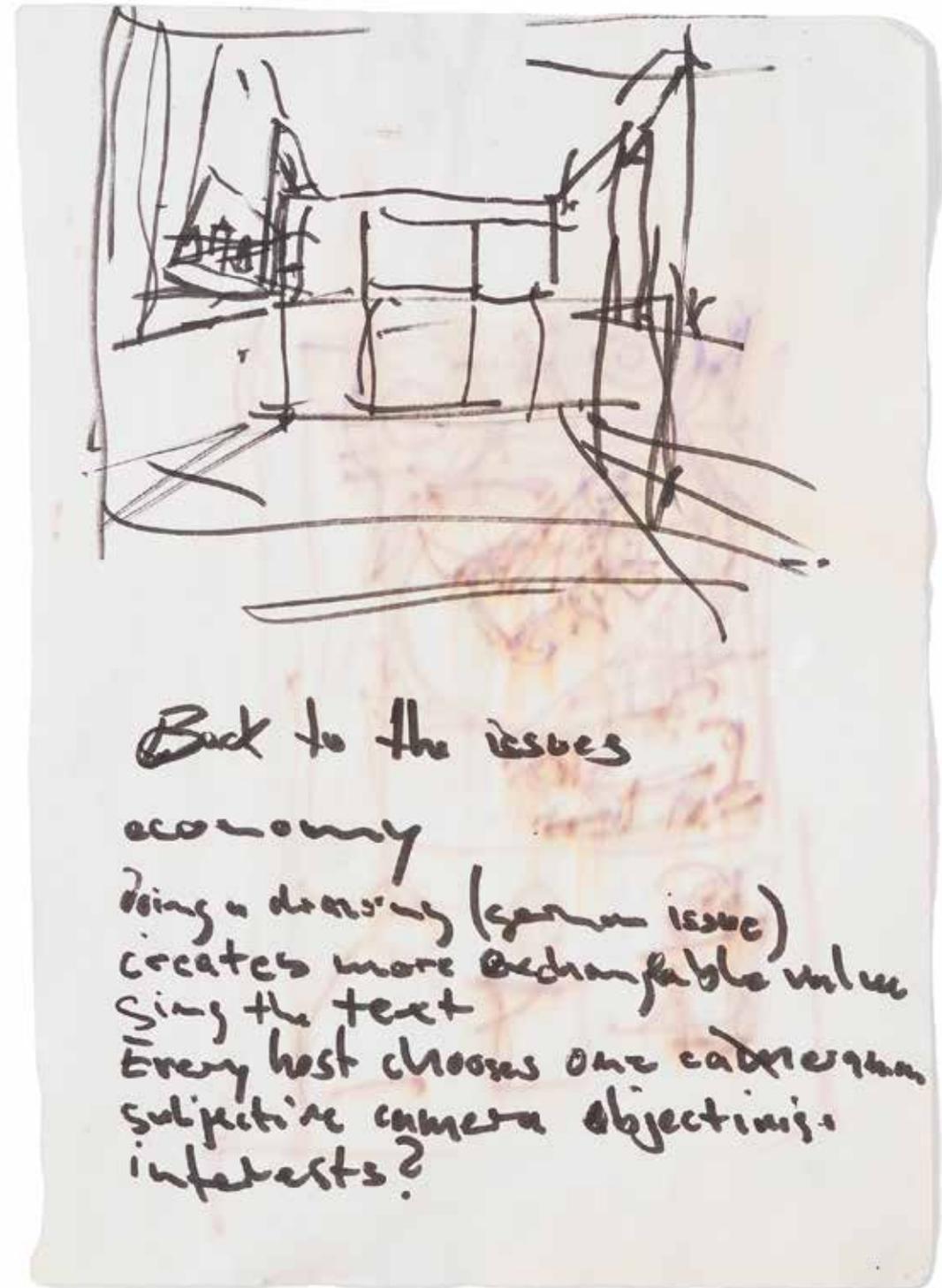
In der Fotoserie *Ohne Titel (Fingerabdruck auf Schaufensterscheibe von Luxusladen)* (1995) hat er seine direkte Interaktion mit den Fassaden des konsumistisch geprägten Stadtraums dokumentiert. Fokussiert tritt sein fettiger Fingerabdruck auf den Fensterscheiben exklusiver Juwelierläden in den Vordergrund. Die hell beleuchteten Auslagen sind dahinter nur schemenhaft erkennbar. Diese Fokusverschiebung zeugt sowohl vom Verlangen als auch von der Unerreichbarkeit solcher Luxusgegenstände. Die so einfach zu übersehende Spur des „ich war hier“ markiert zugleich das Glas als durchsichtige Grenze, welche die Waren vom Außen trennt. Die Fotografien sind ebenso wie die Zeichnungen, die in der Ausstellung zu sehen sind, materialistisches Zeugnis ihrer Produktionsbedingungen.

In seinen kleinformatigen Zeichnungen befasst sich Kramhöller oftmals mit konkretem wie abstraktem Kapital als einer unser Alltagsleben bestimmenden symbolischen Form: dargestellt sind u.a. Clara Schumann – die Frau auf dem Hundertmarkschein –, das Logo des Autokonzerns Volkswagen oder Personen auf einer Treppe mit entsprechendem Werktitel.

In ihrer künstlerischen Praxis, die vor allem Fotografie, aber auch Skulptur und Installation, umfasst, widmet sich Gili Tal den Versprechungen der gegenwärtigen kosmopolitischen Mobilität. Mit ihren Arbeiten befragt sie kapitalistische Stadtarchitekturen und die Auswirkungen, die sie auf jene haben, die sich durch sie hindurchbewegen. Fotografien urbaner Infrastrukturen bilden den Ausgangspunkt für Tals neue Arbeit *The Grapefruit Trees' Small, Beautiful Blossom Looked Like Stars* (2020), mit der sie die visuelle

In her artistic practice, which is mainly concerned with photography, but also includes sculpture and installation, Gili Tal is primarily devoted to the promises of a modern cosmopolitanism. Her works question the capitalist urban architectures that surround us and the impact they have on those who move through them. Photographs of urban infrastructures serve as the point of departure for Tal's new work, *The Grapefruit Trees' Small, Beautiful Blossom Looked Like Stars* (2020), in which she critically examines the visual marketing language that can be ascribed to the market of low-cost travel. A distorted photo depicting a blurry image of a red bus is stretched across a billboard placed freely in the room. The depiction stands in reference to the (visual) language with which travel agencies advertise city trips and over-write it with an illusory or manipulated narrative. As a result, entire neighborhoods are becoming more expensive and hence emptied of their initial residents by means of creative-economic valorization and displacement strategies. This examination of the alienation between the original and the constructed fiction is characteristic to Tal's practice and is here conveyed through the blurry motif, which is both symbolic of the "dynamic" design related to this economy and the self-delusion inherent therein.

Angharad Williams's practice encompasses such diverse media as sculpture, installation, writing, and painting. Yet all of them have an inherent performative approach whereby the work in the exhibition space often serves only as a reference to something that has already happened. For her new work, *My Best Suit* (2020), Williams had a tailored suit made by one of Munich's best dressmakers. The suit and the artist wearing it are not only a reference to the Kunstverein's immediate surroundings, but above all to the mechanisms of inclusion and exclusion that are so clearly visible on the very surface of the city and its residents. Does such a piece of clothing that fulfills the apparent codes suffice to "belong"? Etiquette and language must be learned first,





Josef Kramhüller
Ohne Titel (Fingerabdruck auf
Schaufensterscheibe von Luxusladen)
1995
Fotografie / Photograph
15 x 21 cm
Courtesy Kienzle Art Foundation, Berlin



Josef Kramhöller

Ohne Titel (soziale Treppe)

1999

Filzstift auf Papier / Feltpen on paper

19,5 x 20,5 cm

Courtesy Kienzle Art Foundation, Berlin

Marketingsprache, die jenem Markt der Niedrigpreis-Reisen zugeschrieben werden kann, aufgreift und hinterfragt. Ein verzerrtes Foto ist auf eine frei im Raum platzierte Plakatwand gespannt. Der effektiv darauf abgebildete rote Bus steht in Referenz zur (Bild-)Sprache, mit der Reiseanbieter*innen Städtetrips bewerben und die Stadt selbst mit einem illusorischen bzw. manipulierten Narrativ überschreiben. Das führt dazu, dass sukzessive ganze Viertel mittels kreativwirtschaftlicher Verwertungs- und Verdrängungsstrategien verteuert und entleert werden. Diese Auseinandersetzung mit der Entfremdung zwischen Original und konstruierter Fiktion ist charakteristisch für Tals Praxis und wird hier über das verschwommene Motiv vermittelt, welches sowohl sinnbildhaft für die für diese Ökonomie typische „dynamische“ Gestaltung als auch die ihr innewohnende Selbsttäuschung steht.

Angharad Williams' Arbeitsweise bewegt sich zwischen Skulptur, Installation, Schreiben und Malerei. Allen Medien ist jedoch ein performativer Ansatz inhärent, bei dem das Werk im Ausstellungsraum oftmals nur noch als Verweis auf etwas bereits Geschehenes dient. Für ihre Arbeit *My Best Suit* (2020) ließ sich Williams bei einem der besten Schneider Münchens einen Maßanzug fertigen. Der Anzug und die Künstlerin darin sind nicht nur Referenz auf die unmittelbare Umgebung des Kunstvereins, sondern vor allem auf die Ein- und Ausschlussmechanismen, die sich so deutlich auf der Oberfläche der Stadt und ihrer Bewohner*innen abzeichnen. Reicht ein solches die scheinbaren Codes erfüllendes Kleidungsstück, um „dazuzugehören“? Die Etikette und das Vokabular müssen zunächst

and the shoes worn with the suit also provide information about the monetary status of their owners. Counter to expectations, Williams, finely dressed, wanders around public spaces in Munich's city center at night, picking flowers from their public grounds until she is stopped from doing so.

Guillaume Maraud's artistic practice is characterized by an interest in presentational forms and marketing strategies of contemporary art, as well as an interest in developing critical tools by reevaluating existing forms of the cultural industry. Two years ago, upon receiving the money that accompanies an acclaimed French art prize, he set up an endowment fund to promote and produce new works by other artists. By creating the fund, Maraud reacted to recent enormous cutbacks in cultural funding in France, while at the same time the country introduced massive tax relief for establishing private foundations. The fund, conceived both as an artistic work in its own right and as a system for reorganizing financial resources, provides an alternative to conventional modes of production, while simultaneously offering an instrument for realizing, questioning, and reassessing the production of new works. In the context of the exhibition, Maraud presents an installation consisting of furniture and objects of daily use from the Kunstverein offices. He further developed a survey that deals with and reflects upon institutional mechanisms and forms of public funding structures.

Laura Ziegler and Stephan Janitzky create performance pieces, installations, and collages that address moments of social transformation. Most often, their works are also accompanied by self-produced publications and zines. The exploration of the precarious conventions of the cultural industry and the development of an information service linked to them are just as much a part of their practices as the examination and implementation of collective forms of production. For the exhibition, they have developed work taking their longtime interest in the historic figure of the



gelernt werden, und auch die zum Anzug getragenen Schuhe geben Auskunft über die monetären Mittel ihrer Besitzer*innen. Den Erwartungen entgegenlaufend bewegt sich Williams nachts feinstens angezogen über öffentliche Plätze im Münchner Stadtzentrum und pflückt, so lange bis sie aufgehalten wird, Blumen aus den für die Öffentlichkeit gedachten Anlagen.

Die künstlerische Praxis Guillaume Marauds ist geprägt von einem Interesse am Entwurf

Gili Tal

[For Starry Nights](#)

2019

Digitalprint auf Blue-Back Papier auf Aluminiumstruktur / Digital print on blue back paper on aluminum structure
Installationsansicht von /
Installation view of

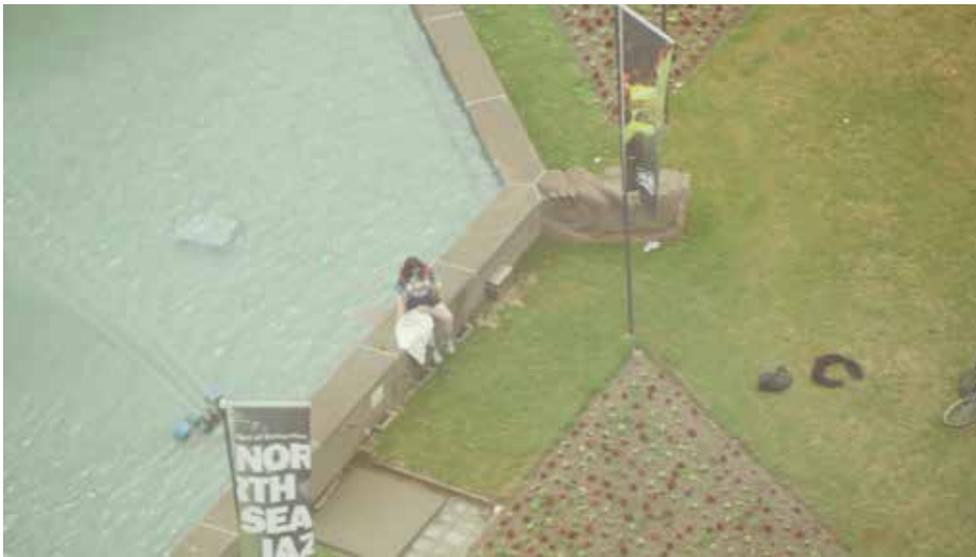
[Gili Tal: Mastering the Nikon D750](#),
gta Exhibitions, Zürich / Zurich, 2019.

Courtesy die Künstlerin / the artist

Foto / Photo: Nelly Rodriguez

kritischer Werkzeuge mittels einer Neubewertung der gegenwärtigen Formen des Kunstbetriebs. Basierend auf dem Erhalt eines Preisgelds gründete er vor zwei Jahren einen Stiftungsfond, der die Förderung und die Produktion neuer Arbeiten von anderen Künstler*innen vorsieht. Mit der Gründung dieses Stiftungsfonds reagierte Maraud auf die enormen Kürzungen der französischen Kulturförderung in den letzten Jahren bei gleichzeitiger massiver Steuerentlastung für die Gründung privater Stiftungen. Der

ornamental hermit and early forms of puppet and marionette theater as point of departure. In the eighteenth and nineteenth centuries, for instance, the British upper class kept so-called "ornamental hermits" who were paid to live in artificial grottoes in aristocratic parks and gardens. The hermits, with shaggy beard and torn clothes, were instructed to wander through the landscaped grounds and pose as living embodiments of the supposed virtues of the simple life and of the fantasized rejection of civilization. Much like puppet theaters, they



Fond, sowohl als eigene künstlerische Arbeit als auch Reorganisation von Geldern gedachtes System, entwirft eine Opposition zu herkömmlichen Produktionsweisen, und bietet zugleich ein Instrument, mit dem die Produktion neuer Arbeiten realisiert, hinterfragt und neu bewertet werden kann. Im Kunstverein zeigt Maraud zum einen eine Installation, bestehend aus zu einem Cluster arrangierten Mobiltelefonen und Gebrauchsgegenständen der Institution. Zum anderen widmet er sich durch eine Umfrage den Finanzierungs- und Förderpolitiken des institutionellen Apparats am Beispiel des Kunstverein München.

Laura Ziegler und Stephan Janitzky arbeiten in unterschiedlichen Medien, darunter Performance, Installation und Collage. Ihre Arbeiten werden außerdem regelmäßig von selbst produzierten Publikationen und Zines begleitet. Die Beschäftigung mit den prekären Konventionen des Kulturbetriebs sowie eine daran gekoppelte Entwicklung eines Infoservices darüber sind ebenso Teil ihrer Praktiken wie kollektive Produktionsformen. Für die Ausstel-

Perfomedokumentation /
Performance documentation:

Angharad Williams

[Do you know...](#)

2015

Courtesy der Künstlerin / the artist

Foto / Photo: Ghislain Amar

were popular forms of entertainment in the aristocratic and bourgeois circles of the time. For Ziegler and Janitzky, both are reference to the social rites of the contemporary art world and stand exemplarily for its moments of inclusion and exclusion that are in fact expressions of its fundamentally classist structures.

The ten-part work *Decadance* (2009–19) by Matt Hilvers comprises one cell phone video recording for every year of the past decade. The respective setting is always a different workspace, which often also doubles as living space, through which Hilvers moves by dancing. The spaces are never the same and the body is always different: fragile, full of energy, or lethargic. Both the private setting



lung haben sie, ausgehend von ihrem langjährigen Interesse an der historischen Figur des Schmuckeremiten und frühen Formen des Puppen- und Marionettentheaters, neue Arbeiten entwickelt. Im 18. und 19. Jahrhundert hielt sich die englische Oberschicht sogenannte Schmuckeremiten, die ihre künstlich angelegten Gärten und Parks zieren sollten. Auf Anweisung mit verzotteltem Bart und zerrissenen Kleidern durch die feine Landschaft spazierend, verkörperten sie das Phantasma der Zivilisationsabkehr und des einfachen Lebens. Ebenso wie das Puppentheater, stellten sie in den aristokratischen und großbürgerlichen Kreisen der Zeit populäre Unterhaltungsformen dar. Für Ziegler und Janitzky ist beides Referenz auf die sozialen Riten des zeitgenössischen Kunstbetriebs und stehen exemplarisch für die ihm inhärenten Momente der Ein- und Ausgrenzung, die Ausdruck seiner grundlegend klassistischen Strukturen sind.

Matt Hilvers' zehnteilige Arbeit *Decadance* (2009–19) umfasst jeweils eine Handyvideoaufnahme pro Jahr der vergangenen Dekade.

Installationsansicht / Installation view:

Guillaume Maraud

[Abolish this time / Interrupt these places - Chronopolitics I](#)

Bel Ami, Los Angeles

2019

Courtesy der Künstler und /

the artist and Bel Ami

of the studio—rarely corresponding with the conventional ideas of such a space—and the dance, which is partly hectic and partly citing classical ballet, present the artist's body as a vital, chaotic, and public space. The work embodies masculinity as carnivalesque and also reflects experiences of injuries that are traced through medical bills from the past ten years. For Hilvers, the intactness of bodies is intertwined with questions of privilege or precariousness. Unpaid bills and payment reminders for absurdly high amounts of money resulting from a capitalized U.S. health care system provide information on how much the supposedly private site of the body is thwarted by the absence of public structures.

Der jeweilige Schauplatz ist immer ein anderer Arbeitsraum, der oft auch zugleich Wohnraum ist, durch den sich Hilvers tanzend hindurchbewegt. Auch der Körper ist immer ein anderer; älter, fragiler, mal energiegeladen oder lethargisch. Sowohl das Studio – selten den konventionellen Vorstellungen eines Ateliers entsprechend, sondern sich vielmehr diese Orte, wie dem in monotonen Grautönen eingerichteten Wohnzimmer, aneignend – als auch der teils hektisch, teils klassisches Ballett zitierende Tanz inszenieren den Körper des Künstlers als lebendigen, chaotischen und öffentlichen Verhandlungsraum. Es ist eine Männlichkeit, die als karnevalesk verkörpert wird und auch Erfahrungen von Krankheit, die sich über die zur Arbeit gehörenden medizinischen Rechnungen aus den letzten zehn Jahren, nachzeichnet. Die Unversehrtheit von Körpern ist bei Hilvers immer auch eine Frage von Privileg bzw. Prekarität. Unbezahlte Rechnungen, Mahnungen und Zahlungserinnerungen an absurd hohe Beträge resultierend aus einem gewinnorientierten US-amerikanischen Gesundheitssystem geben Auskunft, wie sehr der Körper von der Abwesenheit öffentlicher Strukturen gezeichnet ist.

In seinen Arbeiten verhandelt Adrian Paci Fragen von kultureller Identitätsbildung, geografischer Trennung und Entwurzelung. In der hier gezeigten Arbeit *The Column* (2013) zeichnet er die interkontinentale Reise eines massiven Marmorblocks nach, der auf seinem Weg von China nach Italien von unzähligen Arbeitern in die Form einer klassischen griechischen Säule gemeißelt wird. Die Arbeit zeugt von den ausbeuterischen Kräften der Globalisierung und den Anstrengungen, auf hoher See zu arbeiten. Mit seinem Video verweist Paci zudem auf jene Wirtschaftsstrategie, die vorsieht, Zeit so effizient bis zu einem Punkt hin zu verdichten, sodass die Produktion der Ware mit deren Auslieferung zusammenfällt.

Die malerische Praxis von Lise Soskolne ist durchzogen von einem konzeptuellen Ansatz, der Themen wie Politiken der Sichtbarkeit,



Ansicht von / View of [Brueghels Arschkriecher](#) von / by [Frederick Rehms](#) (links / left) und / and [Laura Ziegler](#) (rechts / right) 2020
 Courtesy die Künstler*innen / the artists
 Foto / Photo: Stephan Janitzky

Arbeitsbedingungen und Geschlechterverhältnissen verschrieben ist. In den letzten Jahren ist sie jedoch vor allem durch ihre Arbeit bei Working Artists and the Greater Economy (W.A.G.E.) in Erscheinung getreten, einer aktivistischen Organisation in New York, die sie 2008 mitgegründet hat. Deren Ziel ist die Etablierung von nachhaltigen wirtschaftlichen Beziehungen zwischen Künstler*innen und den Institutionen, die ihre Arbeit in Auftrag geben, sowie die Einführung von Selbstregulierungsmechanismen im Kunstbetrieb, die kollektiv eine gerechtere Verteilung seiner Ökonomie bewirken sollen.

In der Ausstellung ist eine ihrer frühen Malereien *Characters* (1999) zu sehen, die

In his works, Adrian Paci explores the subjects of identity formation, geographical separation, and social dislocation. For the work on view, *The Column* (2013), the artist traces the intercontinental voyage of a massive block of marble that is being carved into the shape of a classical Greek column by countless workers while en route from China to Italy. The video is dedicated to the stories of lives set afloat by the exploitative forces of globalization and the struggles to work on the high seas. It further examines the economic strategy, whereby time must be efficiently condensed to the point in which production coincides with delivery.

The painterly practice of Lise Soskolne is permeated by a conceptual thread devoted to themes such as politics of visibility and labor conditions. In recent years, however, she became primarily known for her involvement with Working Artists and the Greater Economy (W.A.G.E.), a New York-based activist organization which she co-founded in 2008, and whose mission is to establish sustainable economic relationships between artists and the institutions that contract their labor. W.A.G.E. further aims to introduce mechanisms for self-regulation into the art field that collectively bring about a more equitable distribution of its economy.

The exhibition includes one of her early paintings, *Characters* (1999), which replicates a screen with film credits appearing to scroll up the canvas. They are the credits from the 1964 independent drama film *Nothing But a Man* which tells the story of an African-American railroad worker in the 1960s who tries to maintain his respect in a racist small town in Alabama. The film first faced difficulties in finding distribution and only received wide and acclaimed recognition after its re-release in 1993. Soskolne added extra cast members to the credits: the Beauty Queen and the Undertaker. Her insertion offers a more complex interaction with the painting and the layered topics addressed in the referenced film.



einem Bildschirm nachempfunden ist, über den der Abspann des Dramas *Nichts als ein Mensch* von 1964 läuft. Der Film erzählt die Geschichte eines afro-amerikanischen Eisenbahnarbeiters, der den rassistischen Strukturen einer Kleinstadt im Alabama der 60er Jahre ausgesetzt ist. Der Film hatte

Matt Hilvers

[Decadance \(Detail\)](#)

2009–19

10 Einkanalvideos, je ca. 1–5:35 min, verschiedene Materialien / 10 single channel videos, c. 1–5:35 min each, mixed material

Maße variable / Dimensions variable

Courtesy der Künstler / the artist

22

zunächst Schwierigkeiten einen Verleih zu finden und erfuhr erst nach seiner Wiederveröffentlichung 1993 breite Anerkennung. Soskolne fügte dem Abspann zusätzliche Darsteller*innen hinzu: die Schönheitskönigin und den Bestatter. Ihre malerische Manipulation bietet eine komplexere Interaktion mit der

23

Coop Fund is an experimental cooperative funding platform that accumulates financial resources through member contributions and redistributes small funds to members using a cooperative decision-making process. Its aim is to provide an alternative funding structure within a highly capitalized and privatized

Arbeit und den Themen, die im Film verhandelt werden.

Coop Fund ist eine experimentelle kooperative Onlineplattform, die finanzielle Mittel durch Mitgliedsbeiträge akkumuliert und kleine Beträge nach einem kooperativen Entscheidungsprozess an Mitglieder umverteilt. Ziel ist es, eine alternative Finanzierungsstruktur innerhalb eines zu großen Teilen privatisierten US-amerikanischen Kunstsystems zu schaffen. Coop Fund wurde 2017 von Emma Hedditch, Lydia Okrent und Elsa Brown im Anschluss an einen von Hedditch geleiteten Cooperative Study Discussion Course am Artists Space in New York gegründet. Mit der Ausstellung und begleitet von internen wie öffentlichen Arbeitsgruppen wird der Kunstverein München Mitglied der Organisation.

Anhand feiner Unterschiede ist fraglich, warum zeitgenössische Kunst zumeist immer noch vor dem Hintergrund einer vermeintlichen „Klassenhomogenität“ präsentiert und diskutiert wird und so Kompliz*in der Reproduktion und Verdeckung bestehender Verhältnisse bleibt, die sie eigentlich zu überwinden vorgibt. Der Begriff der Klasse ist auffallend abwesend in Diskursen, die eine politische Relevanz und kritisches Potenzial beanspruchen. Wenn er zum Thema wird, werden die ökonomischen Disparitäten und Ungleichheiten jedoch allzu oft unbeholfen im gleichen Kontext reproduziert. Der Titel *Not Working* dient dabei als Verweis auf die oft verherrlichte Prekarität, die der Figur des*r Künstler*in innewohnt, sowie auf das Klischee, dass die ökonomischen Regeln für ihre Form der Arbeit keine Anwendung finden. Darüber hinaus skizziert der Titel, dass der auf die grundlegende Prekarisierung der meisten seiner Produzent*innen ausgelegte Kunstbetrieb ein dysfunktionales System darstellt.

Wie andere Kunstvereine zu Beginn des 19. Jahrhunderts als Mitgliederbasierte Institution gegründet, diente der Kunstverein München zunächst als Forum der Selbstorganisation einer neu entstehenden



U.S. art system. Coop Fund was founded by Emma Hedditch, Lydia Okrent, and Elsa Brown in 2017 following a Cooperative Study Discussion Course at Artists Space in New York that was led by Hedditch. With the exhibition and accompanied by both internal and public working groups, Kunstverein München becomes a member of the organization.

Given the distinctions that do exist, why does contemporary art, in many cases, continue to be presented against the backdrop of supposed “class homogeneity,” remaining complicit in the reproduction and masking of existing conditions which it often claims to

24

Videostill / Video still:

Adrian Paci

[The Column](#)

2013

Digitales Einkanalvideo, Farbe, Ton /
Single-channel digital video, color, sound
25:40 min

Courtesy der Künstler und / the artist and
Galerie Peter Kilchmann, Zürich / Zurich,
kaufmann repetto, Mailand / Milan/New York

Folgeseite / Following page:

Lise Soskolne

[Characters](#)

1999

Öl auf Leinwand / Oil on canvas

170 x 280 cm

Courtesy die Künstlerin / the artist

25

overcome. The term “class” is strikingly absent in discourses that assert political relevance and critical potential. When it does become the subject, the economic disparities and inequalities are too often clumsily reproduced in the same context. The title *Not Working* addresses the often glorified precarity inherent to the notion of artists as social figures, and the cliché that economic regulations do not apply to their form of work. Moreover, the title outlines the dysfunctional system, which is built on the fundamental precarization of most of its producers.

Like other art associations, Kunstverein München was established as a member-based

Teenagers

**TOM EUGEN
WILLIAM GORDON**

Desk Clerk

ROBERT BERGER

Beauty Queen

DOROTHY HALL

Store Keeper

PETER CAREW

Car Owner

WALTER WILSON

Mill Foreman

GIL ROGERS

Mill Hands

**RICHARD WARD
MOSES GUNN**

Barman

JIM WRIGHT

Undertaker

JAY BROOKS

bürgerlichen Öffentlichkeit. Er war demnach nicht nur ein Ort der Präsentation von Kunst, sondern vor allem auch der Bildung einer „Gesellschaft des Geschmacks“.

Der Kunstverein München ist in eines der teuersten städtischen Gefüge eingebunden, welches durch enorm hohe Mieten und Lebenshaltungskosten geprägt und immer weniger in der Lage ist, ein für die kulturelle Produktion förderliches Umfeld zu bieten. Die veränderten soziopolitischen sowie ökonomischen Rahmenbedingungen, unter denen der Kunstverein heute agiert, zogen nicht nur eine programmatische Neuausrichtung sowie Hinterfragung des Modells selbst und folglich eine Repositionierung im zeitgenössischen Kunstbetrieb nach sich. Sie machen ihn auch zu einem prädestinierten Ort für die Verhandlung von Fragen nach der Verschränkung von Ökonomien, Kunstproduktion und Repräsentation. Schließlich sind Kunstvereine eine reiche Quelle für historische Informationen über die Motivationen ihrer Protagonist*innen und darüber, wie diese Motivationen von einem bürgerlichen Kunstbegriff bestimmt wurden, der vermeintlich autonom und unabhängig von sozialen Faktoren, einschließlich der sozialen Klasse, verstanden wird.

In der Ausstellung, einem umfassenden Film- sowie Begleitprogramm und der Publikation geht es nicht darum, traditionelle Modelle linker Politik und den Klassenbegriff auf ihre Aktualität oder Überholtheit hin zu überprüfen oder die Kunst als politisches Werkzeug zu verstehen. Vielmehr geht es darum, ihn produktiv im Hinblick auf seine Verflochtenheit mit künstlerischer Produktion zu betrachten und Impulse zur Auseinandersetzung mit dieser komplexen Materie zu schaffen.

institution in the early nineteenth century, initially serving as a cultural forum for the emergent bourgeoisie. Consequently, it was not only a space for the presentation of art, but a place for the formation of a “society of taste.” Kunstverein München also forms part of one of Germany’s most expensive urban contexts defined by enormously high living costs resulting in a cityscape increasingly unable to provide an environment conducive to cultural production. This context makes the Kunstverein a destined place to discuss the entanglements of economics, representation and the production of art. After all, Kunstvereine, as institutions, are a rich resource of historical information on the motivations of their protagonists, and how these motivations were governed by a bourgeois conception of art, supposedly autonomous of social factors, including social class.

The exhibition—along with its comprehensive film and accompanying program and the publication—aims to reflect upon how social class affects artistic production, and thus to encourage debate about these interdependent subjects.

Initiiert von / Initiated by Maurin Dietrich
Kuratiert von / Curated by Maurin Dietrich & Gloria Hasnay

Impressum Imprint

Kunstverein München e.V.
Galeriestr. 4
(Am Hofgarten)
80539 München

Direktorin / Director: Maurin Dietrich
Leitung der Geschäftsstelle / Head of Administration:
Alwina Pampuch (bis 31. Juli 2020 / through July 31, 2020), Julia Breun
Kuratorin / Curator: Gloria Hasnay
Assoziierte Kuratorin, Presse / Associate Curator, Press: Christina Ruederer
Projektleitung / Project Management: Léonie Koch
Assistenz der Geschäftsleitung / Executive Assistant: Clara Brockhaus
Besucher*innenbetreuung / Visitor Support: Jonah Gebka
Praktikant*innen / Interns: Jiaxuan Cai, Daniel Gianfranceschi, Sasha Kroupchenka

Leitung Ausstellungsaufbau / Head of Installation: Lars Altemann
Technische Leitung / Head Technician: Linus Schuierer
Restauratorin / Conservator: Barbara Jonasch
Aufbauteam / Installation Team: Christian Eisenberg, Barbara Jonasch, Robert Keil, Anna Keller, Martin Tagar, Sofianos Wagner
Unser besonderer Dank gilt / Our special thanks go to
Joseph Maurus Wandinger (jaja studio).

Grafikdesign / Graphic Design: Enver Hadzijaj
Schrift / Typeface: Monument Grotesk (Dinamo)

Die Kuratorinnen bedanken sich herzlich bei allen beteiligten Künstler*innen für ihre Kooperation und das Vertrauen. / The curators would like to thank all participating artist for their cooperation and trust.

Das gesamte Projekt wird
gefördert durch die Kulturstiftung
des Bundes / The project is funded
by the German Federal Cultural
Foundation.



Unser Haus wird gefördert von der
 Landeshauptstadt
München
Kulturreferat

Ausstellung mit / Exhibition with

Adrian Paci, Angharad Williams, Annette Wehrmann,
Coop Fund, Gili Tal, Guillaume Maraud, Josef Kramhöller,
Laura Ziegler & Stephan Janitzky, Lise Soskolne,
Matt Hilvers, Stephen Willats

Filmprogramm mit / Film program with

Agnès Varda, Ayo Akingbade, Barbara Kopple,
Berwick St Collective, Laura Poitras & Linda Goode Bryant,
Max Göran, Lucrecia Martel ausgewählt von / selected by Nadja Abt,
Filme ausgewählt von / films selected by Simon Lässig

Begleitprogramm mit / Accompanying program with

Canan Bilir-Meier & Gürsoy Dođtaş, NewFutures,
Phasenweise nicht produktiv / Periods of Non-Productivity,
Ramaya Tegegne, Tirdad Zolghadr

Publikation mit Beiträgen von / Publication with contributions by

Annette Wehrmann, Dung Tien Thi Phuong, Josef Kramhöller,
Laura Ziegler & Stephan Janitzky, Leander Scholz, Lise Soskolne,
Mahan Moalemi, Marina Vishmidt & Melanie Gilligan, Steven Warwick