

blendung zu handeln, die alles Menschenwerk dem Untergang weicht.

Man hätte sich die Arbeiten gut in Kombination mit kultur- und zeitgeschichtlichen Materialien vorstellen können, etwa zur Rechtsproblematik auf See (der Internationale Seegerichtshof hat seinen Sitz in der Hansestadt) oder den Gewinnspannen bei der Rohstoffverarbeitung. Aber vielleicht konnte gerade ohne diese Kontextualisierung eine Ausstellung entstehen, die sich nicht schlauer dünkt als die BesucherInnen, und deren Arbeiten die weltumspannenden Interdependenzen und die untergründigen Asymmetrien, auf denen das behagliche Leben in westlichen Ländern beruht, eindringlich spürbar machen.

Resistance Performed – Aesthetic Strategies under Repressive Regimes in Latin America

Migros Museum für Gegenwartskunst, Zürich, 21. 11. 2015 – 7. 2. 2016

von Sönke Gau

In den vergangenen Jahren wurde nicht immer deutlich, welche inhaltliche Linie das Migros Museum für Gegenwartskunst in Zürich mit seinem Programm verfolgt. Viele der Ausstellungen wirkten beliebig oder orientierten sich an Trends und bekannten Namen des internationalen Kunstsystems. Dass es auch anders geht und es durchaus noch etwas neben dem Mainstream zu sagen beziehungsweise zu zeigen gibt, ver-



Marta Minujín, El Partenón de libros (The Parthenon of Books / Homage to Democracy), 1983. Inkjet-Print auf Papier, 50 x 60 cm, Courtesy: die Künstlerin und Henrique Faria, New York und Buenos Aires.

deutlich eindrucksvoll die aktuelle Schau. Die auf einer zweijährigen Recherche basierende und von Heike Munder kuratierte Ausstellung »Resistance Performed – Aesthetic Strategies under Repressive Regimes in Latin America« versammelt historische und zeitgenössische Positionen, die unter den Bedingungen der Militärdiktaturen seit den 1960er Jahren in Mittel- und Südamerika entstanden sind und sich mit künstlerischen Strategien gegen diese repressiven Regime wendeten oder sich auf diesen Kontext beziehen.

Das Projekt ist in zweierlei Hinsicht äußerst bemerkens- und sehenswert: Es ermöglicht einen Blick, der weit über die Grenzen des künstlerischen Feldes hinausweist, und leistet gleichzeitig wichtige Arbeit am kunsthistorischen Kanon. Die künstlerischen Arbeiten zeigen, jenseits von seichter Unterhaltung und Kontempla-



Pedro Reyes, aus: Disarm, 2015. Installation im Migros Museum für Gegenwartskunst 2015. Foto: Lorenzo Pusterla.

tion, einen Möglichkeitsraum von Kunst für Gesellschaftskritik, politische Artikulationen und Widerstand auf, der durchaus auch heute unter geänderten gesellschaftlichen Rahmenbedingungen noch Relevanz beanspruchen kann. Und die Ausstellung lenkt die Aufmerksamkeit auf eine Generation von Kunstschaffenden, die in der westlich dominierten Kunstgeschichtsschreibung nach wie vor marginalisiert werden. Viele Jahre nachdem die wegweisende Ausstellung »Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s–1980s« (Queens Museum, New York, 1999) auf den essenziellen Beitrag von künstlerischen Praktiken der sogenannten Peripherien zur Entwicklung eines globalen, nicht auf bekannte Konzeptkunst beschränkten Konzeptualismus aufmerksam gemacht hat und die Documenta 11 für eine diskursive und geografische Dezentralisierung der eurozentrischen Perspektive eintrat, sind viele der an dieser Ausstellung beteiligten KünstlerInnen jenseits ihrer Herkunftsländer nicht ausreichend gewürdigt worden. So finden sich neben (mittlerweile) international beachteten Personen wie Luis Camnitzer, Cildo Meireles und Lotty Rosenfeld eine Vielzahl von Namen, die in der Schweiz einer Mehrheit von Kunstinteressierten gänzlich unbekannt sein dürften. Und dies zu unrecht, wie das weite Spektrum der mehrheitlich beeindruckenden Arbeiten belegt.

Über die jeweils unterschiedlichen orts- und zeitspezifischen Kontexte hinweg verbindet sie ein Einfallsreichtum, der es ermöglichte mit meist einfachen Mitteln gegen die herrschende Unterdrückung von Menschenrechten und Meinungsfreiheit zu protestieren, Machtdispositive sichtbar zu machen und zumindest temporäre Selbstermächtigung zu erlangen. Die Performances, Interventionen und Aktionen des künstlerischen Widerstands waren oftmals kollektiv und partizipativ angelegt, ereigneten sich im öffentlichen Raum (z. B. 3N6s3, Marta Minujín, Colectivo Acciones de Arte) oder im Rückzugsort der eigenen Wohnung (z. B. Leticia Parente), jedoch fast ausschließlich außerhalb von Kunstinstitutionen – und entzogen sich einer kommerziellen Vermarktung. Als eine Möglichkeit alternativer Produktions- und Distributionswege neben anderen subversiven Kommunikationswegen (Meireles) die Mail Art, welche in der Ausstellung durch Paulo Bruscky, Graciela

Gutiérrez Marx und Eugenio Dittborn vertreten ist. Ein anderer Schwerpunkt liegt auf dem Einsatz des (eigenen) Körpers zur Sichtbarmachung und Vergegenwärtigung von politischen und gesellschaftlichen Repressionen sowie den damit verbundenen Normierungen einer totalitären Biopolitik, die sich in Körper und Sprache einschreibt (u. a. Sergio Zevallos, Gastão de Magalhães, Lenora de Barros, Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino). So zeigen etwa die Gesichtsverschnürungen der brasilianischen Videopionierin und feministischen Künstlerin Sonia Andrade symbolisch die Auswirkungen und Deformierungen durch Zensur. Der traditionelle chilenische Tanz Cueca, halb nackt aufgeführt von dem Künstlerduo Yeguas del Apocalipsis auf einer mit Glasscherben übersäten Landkarte Mittel- und Südamerikas im Büro für Menschenrechte in Santiago de Chile, verweist auf Unterdrückung und Missstände. Dass die Auseinandersetzung mit den Auswirkungen der Diktaturen bis in die heutige Zeit nicht abgeschlossen ist, aber gegen Verdrängung und Vergessen angearbeitet werden muss, dafür stehen die Beiträge von jüngeren KünstlerInnen, wie



Resistance Performed. An Anthology on Aesthetic Strategies under Repressive Regimes in Latin America. Hrsg. von Heike Munder.

Mit Textbeiträgen von Rodrigo Alonso, Miguel A. López, Heike Munder, Nelly Richard, Cristiana Tejo (eng.). Mit Arbeiten von 3N6s3, Elías Adasme, Sonia Andrade, Martha Araújo, Lenora de Barros, Paulo Bruscky, CADA (Colectivo Acciones de Arte) u. a. JRP|Ringier, Migros Museum für Gegenwartskunst, Zürich 2015. 220 Seiten, 20,8 x 27,5 cm, 205 SW-Abbildungen. € 35,- / ISBN 978-3-03764-446-1

Nicolás Franco, Voluspa Jarpa, Carlos Motta, Pedro Reyes und auch die Arbeit des Kollektivs Grupo de Arte Callejero, welche durch den Verweis auf Menschenrechtsverletzungen und deren Täter im urbanen Raum von Buenos Aires die Erinnerung an das Unrechtsregime aufrecht erhalten möchte. Und auch das Archivo Tucumán Arde, das seit den späten 1960er Jahren Materialien über die Politisierung argentinischer KünstlerInnen sammelt und dokumentiert, wird bis heute fortgeführt.

Allerdings zeigt sich an der ästhetisierten Präsentationsform des Archivs auch ein grundlegendes Problem der gesamten Ausstellung. Alle Arbeiten wirken mehr oder weniger musealisiert, dadurch auch dekontextualisiert und homogenisiert. Dies zu vermeiden ist der in diesem Zusammenhang ebenfalls zu erwähnenden Ausstellung »Subversive Praktiken. Kunst unter Bedingungen politischer Repression. 60er–80er/Südamerika/Europa« (Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, 2009) besser gelungen. Das mag auch daran liegen, dass hier ein anderer kuratorischer Modus gewählt wurde: Keine auktoriale Position, sondern ein Team und eigens initiiertes internationales Recherche- und Forschungsverbund waren für das Projekt verantwortlich, das sich dadurch angemessen heterogener gestaltete. Aber das ist nur ein kleiner Kritikpunkt gegenüber einer ansonsten wichtigen und gewichtigen Ausstellung.

Monuments Should Not Be Trusted

Nottingham Contemporary, 16. 1. – 4. 3. 2016

by Niki Russell

When Yugoslavia split from the Soviet Union in 1948, it introduced an alternative form of "self-managed" socialism – focused on working people's participation in decision-making. Applied to culture, first broadly through the concept of self-management, and more specifically through the creation of Student Cultural Centres in response to the 1968 protests, it encouraged a shift from consumption to broader participation in the active production of culture.

"Monuments Should Not Be Trusted", as exhibition and publication, positions the multitude of voices that emerged in this context, subdivided by the headings: Utopian Consumerism and



Monuments Should Not Be Trusted.

With contributions by David Crowley, Branislav Dimitrijević, Lina Džuverović, Gal Kim, Bojana Pejić, Bojana Piškur (eng.). With works by Marina Abramović, Zemira Alajbegović (Gledališče FV), Lutz Becker, August Černigoj, Goran Djordjević, Vera Fischer, Karpo Godina a.o. Nottingham Contemporary, 2016. 202 pages, 18 x 25 cm, numerous b/w illustrations. £18.50 / ISBN 978-1-907421-08-2

Subcultures, Comradess Superwoman, Socialism and Class Difference, and Public Space and the Presence of Tito. The interrelated nature of these themes allows several individual voices to be heard from within one section before reappearing later in another – forming a layered conversation between the varied, contradictory, or even oppositional voices that emerged over the decades leading through to the mid-1980s.

Lutz Becker's newsreel "Kino Beleške" (Film Notes, 1975) was produced in collaboration with several artists, curators, and critics associated with the Student Cultural Centre in Belgrade. Inspired by the form of Dziga Vertov's revolutionary newsreel "Kino Pravda" from the 1920s, the film includes statements and other performative gestures that speculate on what art's relation to society could or should be. Although wildly variable in style and emotion, they share a desire to democratise the process of art-making and to move away from what critic Ješa Denegri describes as the "mystical, transcendental, as well



Katalin Ladik, Identification, Action, Akademie der Bildenden Künste, Vienna, 1975. Silver gelatin print, 18 x 13 cm. Courtesy: acb Gallery, Budapest.

as formalist attributes of art". This film encapsulates many of the guiding principles of the period, with a desire to go beyond the illustrative role of art, and traditional exhibition-making, towards new cultural spaces of production and discourse.

The most fascinating work in the exhibition circulates around these principles and is associated with what was termed new art practice and the Black Wave film movement. Often conceptual in nature, this work uses collage, photo-text, performance, and experimental video and film to interrogate varied aspects of the Yugoslav experience. This applies to the now more familiar work of Sanja Iveković, which subverts content taken from popular culture, and also to Mladen Stilinović's absurd speculations on money, labour, and his need to survive as an artist. Collaborative practice features strongly, with art collectives such as OHO exploring ritual, spirituality, and communality, and groups such as Borghesia extending the activity into multimedia as they entered the differently ritualistic world of sadomasochism.

A number of works utilise the statement as a structural form, most clearly Raša Todosijević's confrontational "Edinburgh Statement" (1975) that details, at length, those who profit from artists' work. Milica Tomić, who had previously reworked the "Edinburgh Statement", in order to bring it up to date and correct the gender imbalance, performed the "Nottingham Statement" (2016) as a further extension of the work during the exhibition preview. Karpo Godina's "Litany of Happy People" (1971) uses different types of statements to represent the ethnic groups present in the Vojvodina region of Yugoslavia – including Russians, Croats, Hungarians, Slovaks, and Romanians – through video portraits of each community. Represented by a stereotypical view of the people and their associated buildings, they espouse positive statements, and an accompanying song exclaims: "We love the Russians, the Russians love us" (Croats, Hungarians, and so on). This parodic form of tourism marketing for the region, with accompanying jaunty

folk music, left the government sceptical about the message behind these statements, and they proceeded to ban the film for undermining brotherhood and unity.

Whilst the Yugoslav state provided support for experimental forms of culture, including the Student Cultural Centres and the Black Wave film movement, their critical position in relation to the state meant that censorship was not uncommon. Dušan Makavejev's early film "Monuments Should Not Be Trusted" (1958) – from which the exhibition takes its title – features a woman attempting to arouse an inert male statue, and it remained unreleased for five years due to its sexual content. A poster created by the Neue Slowenische Kunst (NSK) design studio New Collectivism won an open national competition to mark the annual celebration of Tito's birthday – however, when it was discovered that they had appropriated Nazi imagery, the group faced scandal and legal consequences. In contrast, Laibach – the musical group within



Bogdanka Poznanović, from: Akcija srce-predmet [Action Heart-Object], 1970. 8mm-film transferred to DVD (b/w, sound), 2'3", 4 C-prints, 117 x 46 cm. Courtesy: Marinko Sudac Collection, Zagreb.

NSK — was offered space on "TV Weekly" for RTV Ljubljana, where they proceeded to recite statements dressed in quasi-fascist uniforms, heads held high and lit from below, again mimicking totalitarian propaganda. This challenge to the state was tolerated and even supported through public access, but other provocations including "Plastic Jesus" (1971) by Lazar Stojanović, which combined Yugoslav socialist imagery with Nazi symbolism, were not tolerated, with the artist receiving a three-year prison sentence.

Despite Dušan Makavejev's censorship and exile, he was later assigned to cover the Labour Day celebrations in Belgrade. His short film "Parada" (Parade, 1962) switches attention from the performance itself to the behind-the-scenes activity, the preparatory labour necessary to deliver the performance, which would usually go unseen — what Erving Goffman would describe as the back region, an area to be hidden from the audience. Homing in on the soon-to-be "actors" of the performance: security guards leaning against trees, participants rehearsing their part in the parade, the logistics of positions, and the preparation of banners and other forms of scenery. Again, there is clearly a desire to undermine, or at least to expose, the other side of the slick front of the celebrations.

The extensive nature of the exhibition — with over one hundred artworks and artefacts by artists, film-makers, and musicians — offered a significant opportunity to jump between the diverse material produced in Yugoslavia during this period; and the curator of the exhibition, Lina Džuverović, highlighted contradiction as a key feature of this experience. However, one contradiction that is difficult to reconcile is that of the actual mode of display, with the desire of much of the work included being to move beyond traditional exhibition-making. There is too much work that is illustrative of the breadth of activity, and thus the exhibition errs towards a more formal survey, rather than each component actively affecting others and allowing these ideas to be extended in their retelling. To create the vibrant cacophony of voices that much of the work demanded through its initial making, it would have

been rewarding to attempt to enact the ideas that are central to so much of this work — producing a more productive and discursive space within the gallery and encouraging the audience to more strongly engage with the artistic material.

Provoke—Between Protest and Performance: Photography in Japan 1960–1975

Albertina, Vienna, 29. 1. – 8. 5. 2016

Fotomuseum Winterthur, 28. 5. – 28. 8. 2016

Le Bal, Paris, 14. 9. – 11. 12. 2016

The Art Institute of Chicago, 28. 1. – 7. 5. 2017

by Ulrike Matzer

The fact that two exhibitions conceived independently of one another are dedicated nearly in parallel to the Japanese photography of the 1960s and 1970s attests to the fascination that the radicalness of their pictorial language exerts. While in the exhibition "For a New World to Come"¹ the experimental quality forms the guiding curatorial principle of considering photography within the context of contemporary art, the exhibition "Provoke" takes a narrower approach. The eponymous magazine, of which only three issues were published between 1968 and 1969, is at the heart of this coproduction by four renowned institutions. Initially only known to a small circle, *Provoke* would later achieve great success and wield influence for many years. The radical break with established forms of photography, which occurred at a time of great tumult in society, has no parallels out-

blurred, out of focus), consciously accentuates the materiality of photography. The media-reflexive theory of photography qua photography that crystallised in the issues of *Provoke* continues to have relevance for conceptual approaches still today.

The exhibition situates *Provoke* within a historical context between protest photography and performance art. In the course of the huge political upheaval in the 1960s, violent waves of protest shook the country. One key event was the ratification of the security pact with the United States of America, which then guaranteed the world power military bases in Japan during the



Nobuyoshi Araki, untitled, 1973. Silver gelatin print, 35.3 x 52.3 cm. Courtesy: the artist and The Art Institute of Chicago.

Vietnam War. In the years of the economic miracle, during which the agrarian nation rapidly developed into the country with the second largest GDP in the world, Japan became caught in the clutches of major corporations with their neoliberal agendas. Uprisings by disposed farmers and strikes organised by unions culminated in civil-war-like conditions. Subcultural groupings mobilised further protests with the help of



Provoke—Between Protest and Performance: Photography in Japan 1960–1975. Installation at the Albertina, Vienna, 2016. Photo: Albertina.

side Japan. Turning away from documentation with a humanistic approach, the *Provoke* protagonists practiced a completely new use of the camera: intuitive, direct, often without even looking through the viewfinder, like shooting from the hip. The pictorial language that resulted, described as "are, bure, boke" (rough,

photographs, posters, and especially photography books. These publications — at first collective projects, then individual works by individual photographers, and as of 1967 primarily editions designed by students — captivate with the uncompromising way in which they set new standards. Both the graphic design and the