

# Ghislaine Leung PORTRAITS



# Ghislaine Leung PORTRAITS

Museum Abteiberg  
bis — *until* 24.10.2021

## INTRODUCTION

*PORTRAITS is a solo exhibition by Ghislaine Leung displayed at Museum Abteiberg from the 3 June to the 24 October 2021. The exhibition comprises of works commissioned by Museum Abteiberg and produced over the duration of a year from 2020-21. The exhibition is curated by Susanne Titz and Haris Giannouras.*

*PORTRAITS forwards the artist's interest into forms of instituting and the possibility of critique. PORTRAITS operates on an expanded and intersectional level that shifts from questions of permanence to circulation and distribution: the work is understood both as labor and object as tethered to multiple lives, inquiring into issues of liveness rather than institutional specificity.*

*From the material dependencies of the scores deployed by Leung to the circulation of the objects shown, the artworks in PORTRAITS continually challenge what constitutes a work, a life, where identity resides and how we might value and institute value differently.*

*The notes on the works in PORTRAITS included in this pamphlet were composed by Haris Giannouras and edited by Ghislaine Leung. A selection of three texts by Ghislaine Leung, originally published in Partners (2018) is appended at the end of this pamphlet. The German translation is by Nikolaus Schneider and Susanne Titz.*

*This information on PORTRAITS is provided as per the required character count and has been edited by Haris Giannouras, Ghislaine Leung and Susanne Titz. Details are correct as of May 2021 and are subject to change dependent on requirements and resources available.*

## EINFÜHRUNG

*PORTRAITS ist eine Einzelausstellung von Ghislaine Leung, die vom 3. Juni bis zum 24. Oktober 2021 im Museum Abteiberg gezeigt wird. Die Ausstellung besteht aus Arbeiten, die im Auftrag des Museums Abteiberg über die Dauer eines Jahres von 2020-21 entstanden sind. Kuratiert wird diese Ausstellung von Susanne Titz und Haris Giannouras.*

*PORTRAITS zeigt eine Fortführung des Interesses der Künstlerin an Formen des Instituiertens und an der Möglichkeit von Kritik. PORTRAITS operiert auf einer erweiterten und systemischen Ebene, die sich von Fragen der Beständigkeit hin zu Kreislauf und Verbreitung verlagert: Das Werk ist zugleich als Arbeit und als ein Objekt zu verstehen, das an mehrere Leben gebunden ist und eher nach Formen der Lebendigkeit fragt als nach institutioneller Spezifität.*

*Von der Abhängigkeit von Materialien, die in den Anweisungen von Leung gefordert werden, bis hin zur Verbreitung der sichtbaren Objekte stellen die Arbeiten in PORTRAITS immer wieder in Frage, was ein Werk, was ein Leben ausmacht, wo die Identität ist und wie wir auf andere Weise bewerten und den Wert anders begründen könnten.*

*Die in dieser Broschüre enthaltenen Anmerkungen zu den Arbeiten in PORTRAITS wurden von Haris Giannouras verfasst und von Ghislaine Leung lektoriert. Eine Auswahl von drei Texten von Ghislaine Leung, die ursprünglich in Partners (2018) veröffentlicht wurden, ist am Ende dieser Broschüre angefügt. Die deutsche Übersetzung stammt von Nikolaus Schneider und Susanne Titz.*

*Diese Informationen zu PORTRAITS entsprechen der geforderten Zeichenanzahl und wurden von Haris Giannouras, Ghislaine Leung und Susanne Titz bearbeitet. Die Angaben entsprechen dem Stand vom Mai 2021 und können sich je nach Anforderungen und verfügbaren Ressourcen ändern.*

## WORKS

### *Arches*

*Ghislaine Leung, 2021*

*Score: A white inflatable welcome arch in all available rooms*

### *Browns*

*Ghislaine Leung, 2021*

*Score: All available walls in brown to standard picture hanging height*

### *Daughters*

*Ghislaine Leung, 2021*

*Score: A children's necklace stapled to the wall*

### *Institutional Drawings*

*Ghislaine Leung, 2021*

*Various Drawings on Sugar Paper*

### *Onions*

*Ghislaine Leung, 2021*

*Framed Oil Painting*

### *Portraits*

*Ghislaine Leung, 2021*

*Title Sign*

## WERKE

### *Arches*

*(Bögen)*

*Ghislaine Leung, 2021*

Anweisung: Ein weißer aufblasbarer Willkommensbogen in allen verfügbaren Räumen

### *Browns*

*(Brauntöne)*

*Ghislaine Leung, 2021*

Anweisung: Alle verfügbaren Wände braun gestrichen auf Höhe der Standardmitte der Hängung von Bildern

### *Daughters*

*(Töchter)*

*Ghislaine Leung, 2021*

Anweisung: Eine Kinderhalskette an die Wand geheftet

### *Institutional Drawings*

*(Institutionelle Zeichnungen)*

*Ghislaine Leung, 2021*

Diverse Zeichnungen auf Zuckerpapier

### *Onions*

*(Zwiebeln)*

*Ghislaine Leung, 2021*

Gerahmtes Ölgemälde

### *Portraits*

*(Porträts)*

*Ghislaine Leung, 2021*

Titel-Schild

## NOTES

Arches  
2021

*Arches consists of an inflatable arch placed in each exhibition room made available to the artist. The arches were produced according to order in Germany and have the same colour, size and design. They each occupy a distinct exhibition space that was available for use at the time of set up for the project. Due to their size and design, they are powered by an electric generator that is plugged in and are turned on only during visiting hours. The rooms occupied by Arches are the high gallery located on the left side of the foyer, a narrow corridor created using Hans Hollein's movable walls inside the temporary exhibition space, a collection room on the upper floors and the open exhibition area on the ground floor. *Unschlitt / Tallow* by Joseph Beuys was on view in that space on the street level between 1982 and 1996. The works constitute markings, forcing us to reconsider what constitutes an exhibition space and what are the reasons for such a designation of spaces inside the institution. As the exhibition proceeds Arches will lose their original firmness. Their life is in a literal sense dependent on the institution.*

Browns  
2021

*Browns consists of all available exhibition walls thinly painted brown. The height of the painted surface is standard picture hanging height, 1.50 metres, and is always measured from the floor level directly. Staircases are measured from the top level going down. The artist's instruction applies to all walls made available by the museum administration. The walls were chosen based on their availability at the time of the project rather than on their placement in the building. Since the museum's design wasn't based on a distinction between spaces for temporary exhibitions and permanent collection, Browns inevitably bleeds through the institution encountering other works. Some walls, such as the ones occupied by the permanent installations by Lawrence Weiner and Michelangelo Pistoletto, were not made available for conservation reasons. On some occasions Browns was able to continue through the collection and was allowed to expand between works from the collection, such as by Isa Genzken and Joseph Beuys.*

## NOTIZEN

Arches (Bögen)  
2021

*Arches besteht aus einem aufblasbaren Bogen, der in jedem Raum platziert ist, der der Künstlerin zur Verfügung gestellt wurde. Die Bögen wurden gemäß Auftrag in Deutschland produziert und sind identisch in Farbe, Größe und Design. Sie belegen je einen spezifischen Ausstellungsraum, der zum Zeitpunkt der Konzeption des Projekts zur Verfügung stand. Aufgrund ihrer Größe und Gestaltung werden sie von einem elektrischen Generator angetrieben, der an eine Steckdose angeschlossen ist und nur während der Besuchszeiten eingeschaltet wird. Die mit *Arches* besetzten Räume sind die hohe Galerie links hinter dem Foyer, ein schmaler Korridor, der mit Hilfe von Hans Holleins beweglichen Wänden im Wechselausstellungsraum geschaffen wurde, ein Sammlungsraum auf der Plattenebene und der offene Ausstellungsbereich auf der Straßenebene. In diesem Bereich der Straßenebene war zwischen 1982 und 1996 *Unschlitt/Tallow* von Joseph Beuys zu sehen. Die Arbeiten erzeugen Markierungen, die uns dazu bringen, neu zu überdenken, was einen Ausstellungsraum ausmacht und was die Gründe einer solchen Bezeichnung von Räumen innerhalb der Institution sind. Im Lauf der Ausstellung verlieren die Bögen ihre ursprüngliche Festigkeit. Ihr Leben ist im wahrsten Sinne des Wortes von der Institution abhängig.*

Browns (Brauntöne)  
2021

*Browns besteht aus einem dünnen braunen Anstrich aller verfügbaren Ausstellungswände. Die Höhe der gestrichenen Fläche entspricht der Standardhöhe einer Hängung der Bildmitte auf 1,50 Meter und wurde immer direkt vom Boden gemessen. Treppengänge werden von der oberen Ebene aus nach unten gemessen. Die Anweisung der Künstlerin gilt für alle von der Museumsleitung zur Verfügung gestellten Wände. Die Wände wurden nach ihrer Verfügbarkeit zum Zeitpunkt des Projekts und nicht nach ihrem Ort im Gebäude ausgewählt. Da bei der Gestaltung des Museums nicht zwischen Räumen für Wechselausstellungen und die Museumssammlung unterschieden wurde, breiten sich die *Browns* unweigerlich in der Institution aus und treffen auf andere Werke. Einige Wände, wie die der permanenten Installationen von Lawrence Weiner und Michelangelo Pistoletto, wurden aus konservatorischen Gründen nicht zur Verfügung gestellt. In einigen Fällen wurde es *Browns* erlaubt, sich in der Sammlung fortzusetzen und zwischen Werken der Sammlung aufzutreten, etwa bei Isa Genzken und Joseph Beuys.*

*Daughters*  
2021

*Daughters consists of a children's necklace stapled directly to the wall and exists an edition of three, shown here in full. The size and color of the necklaces used were not specified by the artist. The colorful candy ones used in Museum Abteiberg were sourced in the US by Maxwell Graham and shipped via FedEx to Germany. At the time of production, the exhibition department sourced several backups in Germany, in case international shipping delayed their delivery. Even though they're rather small in size and might appear difficult to locate at the beginning, they have a very strong, sweet odor that alerts the viewer to their hiding spot inside the museum. The use of organic, processed materials, whose consistency and forms will inevitably change through time, reads a direct reference to famous working employed by Fluxus artists. The life and liveness of these works will change over time.*

*Institutional Drawings*  
2021

*Institutional Drawings are an ongoing series done using simple colorful sugar paper. The drawings come from the premise of visualizing an interior space without walls, for example, a hospital room, a bedroom, a classroom or office. This relates, in an expanded, sense to Hans Hollein's design approach to the building housing Museum Abteiberg today, which was designed from the inside out.*

*Daughters (Töchter)*  
2021

*Daughters* besteht aus einer Kinderhalskette, die direkt an die Wand geheftet ist und existiert als eine Edition von drei, die hier vollständig gezeigt wird. Die Größe und Farbe der Halsketten wurde von der Künstlerin nicht festgelegt. Die im Museum Abteiberg verwendeten bunten Bonbon Halsketten wurden von Maxwell Graham in den USA beschafft und per FedEx nach Deutschland verschickt. Zum Zeitpunkt der Produktion besorgte die Ausstellungsabteilung mehrere Bestellungen in Deutschland, für den Fall, dass der internationale Versand die Lieferung verzögert. Auch wenn sie eher klein und anfangs schwer zu finden sind, haben sie einen sehr starken süßlichen Geruch, der die Besucher\*innen auf ihr Versteck im Museum aufmerksam macht. *Daughters* existiert als eine Edition. Die Verwendung von organischen und verarbeiteten Materialien, deren Zusammenhalt und Formen sich im Laufe der Zeit zwangsläufig verändern werden, liest sich wie ein direkter Verweis auf berühmte Arbeitsweisen der Fluxus-Künstler\*innen. Das Leben und die Lebendigkeit dieser Arbeiten werden sich mit der Zeit verändern.

*Institutional Drawings (Institutionelle Zeichnungen)*  
2021

*Institutional Drawings* ist eine fortlaufende Serie von Zeichnungen auf einfachem buntem Zuckerpapier. Die Zeichnungen gehen von der Prämisse aus, einen Innenraum ohne Wände darzustellen, zum Beispiel ein Krankenzimmer, ein Schlafzimmer, ein Klassenzimmer oder ein Büro. Dies bezieht sich in gewisser Weise auf Hans Holleins Architekturansatz für das Gebäude, das das heutige Museum Abteiberg ist und *from the inside out*, von innen nach außen geplant wurde.



Onions  
2021

*This small oil painting resided in the artist's home in London throughout her childhood and was always known as the Onions. The painting was understood to be part of a collection of works passed to her maternal grandmother by her aunt Julie Elias who was married to the German art historian and translator Julius Elias. Elias died prior to the outbreak of World War II and in 1938 Julie Elias and their son Karl Ludwig Elias fled Germany to Norway with much of the Elias collection being sold under duress in flight from persecution. Neither Julie Elias nor Karl Ludwig Elias survived the war. The management of the estate passed to the artist's grandmother Charlotte Levy, one of the few surviving heirs in London, who undertook the sale of works in order to pass funds back to the family after the war. This particular painting, Onions, was a replica commissioned by Charlotte Levy before the June 1980 Christie's sale of its antecedent, a work entitled Nature morte aux Grenades by Pierre Auguste Renoir, which prior to that had been on loan to Leicester Museum and Art Gallery from 1970-77.*

Portraits  
2021

*The sign bearing the title of the exhibition is located on the back wall on the ground level and is visible to the viewer from the entrance. The lettering and color were modeled after regular shop signs, like the ones found at corner stores both in the UK and in Germany. The letters are done in a red color, with a simple sans serif font and the dimensions were calculated in accordance with the placement of the sign and its distance from the foyer. Production was carried out locally in Solingen, Germany. Such advertisement technique is traditionally implemented in a more prominent spot.*

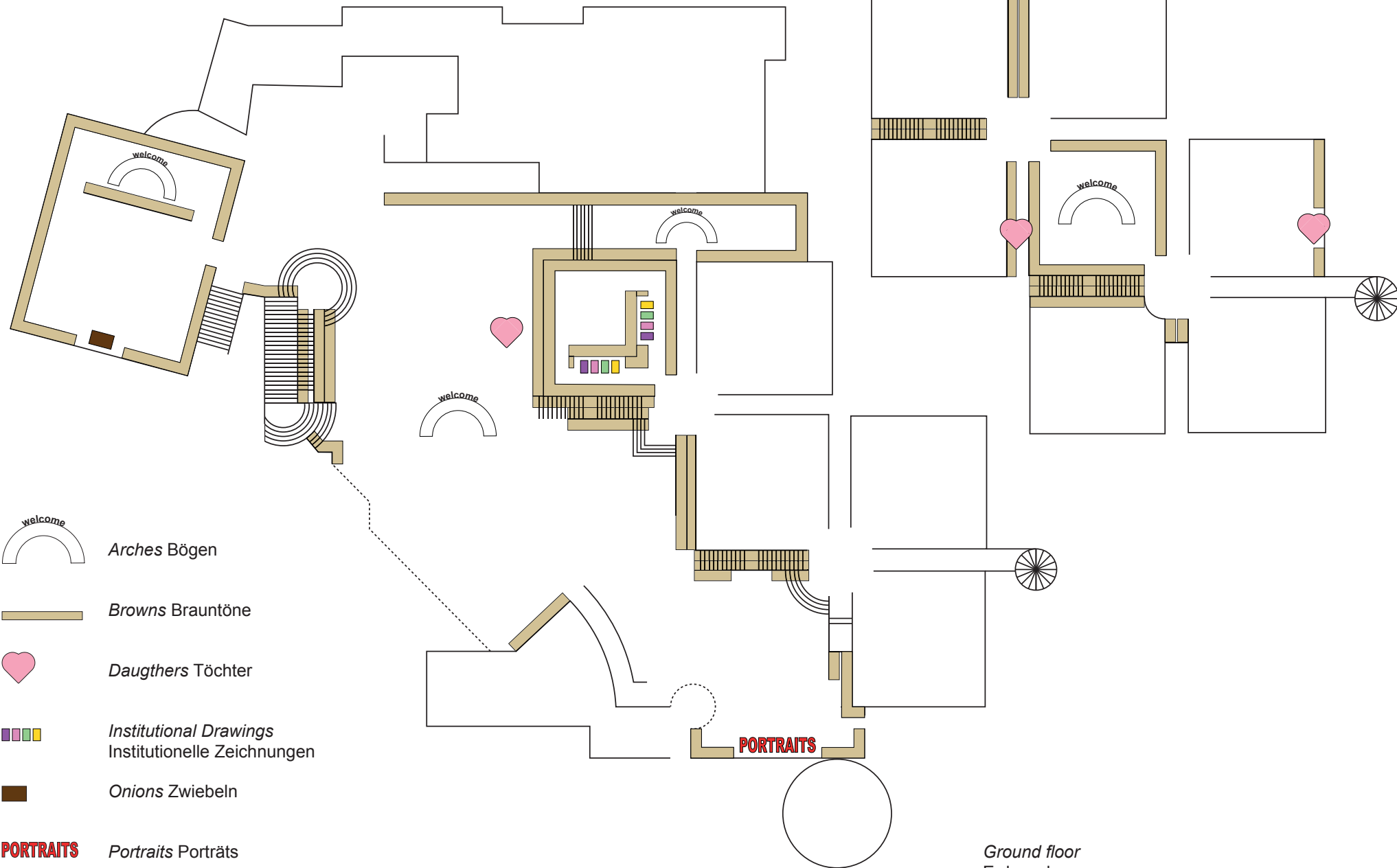
Onions (Zwiebeln)  
2021

Dieses kleine Ölgemälde befand sich während der Kindheit der Künstlerin bei ihr in London und wurde immer die *Zwiebeln* genannt. Es galt als Teil jener Sammlung, die ihre Tante Julie Elias, die mit dem deutschen Kunsthistoriker und Übersetzer Julius Elias verheiratet war, ihrer Großmutter mütterlicherseits vermacht hatte. Elias starb vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs und 1938 sind Julie Elias und ihr Sohn Karl Ludwig Elias aus Deutschland nach Norwegen geflohen. Ein Großteil der Sammlung Elias wurde auf der Flucht vor der Verfolgung unter Zwang verkauft. Weder Julie Elias noch Karl Ludwig Elias überlebten den Krieg. Der Nachlass ging an die Großmutter der Künstlerin, Charlotte Levy, einer der wenigen Erben in London, die sie verkaufte, um nach dem Krieg Gelder an die Familie zu geben. Dieses spezielle Gemälde, *Onions (Zwiebeln)*, ist eine Replik, die von Charlotte Levy in Auftrag gegeben wurde, bevor das Original im Juni 1980 in einer Auktion bei Christie's versteigert wurde: das Gemälde *Nature morte aux Grenades* von Pierre Auguste Renoir, das zuvor von 1970 bis 1977 als eine Leihgabe im Leicester Museum & Art Gallery gewesen war.

Portraits (Porträts)  
2021

Das Schild des Ausstellungstitels befindet sich an der Rückwand der Straßenebene und ist vom Eingang aus sichtbar. Schriftzug und Farbe wurden normalen Ladenschildern nachempfunden, wie man sie beispielsweise an einem Kiosk sowohl in Großbritannien als auch in Deutschland findet. Die Buchstaben sind rot, mit einer einfachen Sans-Serif-Schrift, in den Abmessungen berechnet im Hinblick auf die Platzierung des Schilds und seine Entfernung zum Foyer. Die Produktion wurde in Solingen, Deutschland, ausgeführt. Diese Werbetechnik wird traditionell an einer prominenteren Stelle eingesetzt.

First floor  
Erste Stock



Arches Bögen



Browns Brauntöne



Daughters Töchter



Institutional Drawings  
Institutionelle Zeichnungen



Onions Zwiebeln

**PORTRAITS**

Portraits Porträts

Ground floor  
Erdgeschoss



*APPENDIX*

*Photos By Ghislaine Leung Taken During Museum Visits 2016, 2017, 2018*

APENDIX

Fotos von Ghislaine Leung während eines Museumbesuchs 2016, 2017, 2018









SONY®

VIDEO CASSETTE

KCA-60K

Designed for Still Picture Reproduction

Joseph Beuys + HG  
Vortrag von Prof. Dr. J. Oeders  
20.2.1986

URBAN PERFORM

224

URBAN PERFORM

SKATAL

HENGL/  
SCHES N

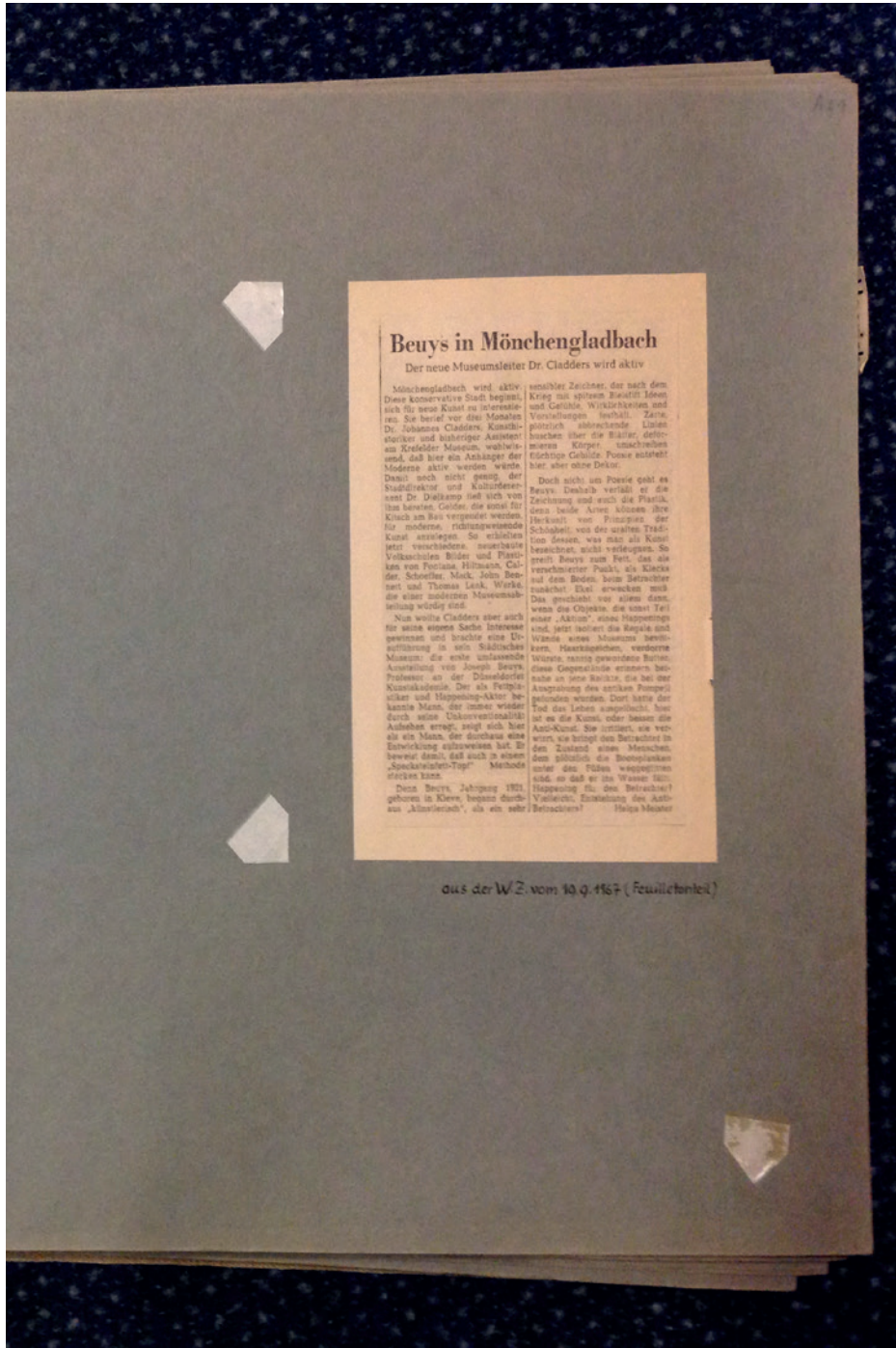
增刊号

HAND APPARAT

Museum Abt

Hollein





## Beuys in Mönchengladbach

Der neue Museumsleiter Dr. Cladders wird aktiv

Mönchengladbach wird aktiv. Diese konservative Stadt beginnt, sich für neue Kunst zu interessieren. Sie bereit vor drei Monaten Dr. Johannes Cladders, Kunststarkster und bisheriger Assistent am Kaiser-Friedrich-Museum, wahlweise, daß hier ein Anhänger der Moderne aktiv werden würde. Dabei noch nicht genug der Stadtdekanat und Kulturdezernent Dr. Dillkamp ließ sich von ihm besten, Gelder die sonst für Klisché am Bau verpauselt werden, für moderne, richtungsweisende Kunst anzulegen. So erhielten jetzt verschiedene, ausserhalb Volkshäuser Bilder und Plastiken von Picasso, Hillman, Calder, Schaeffer, Mack, John Bennett und Thomas Laik. Werke, die einer modernen Museumsabteilung würdig sind.

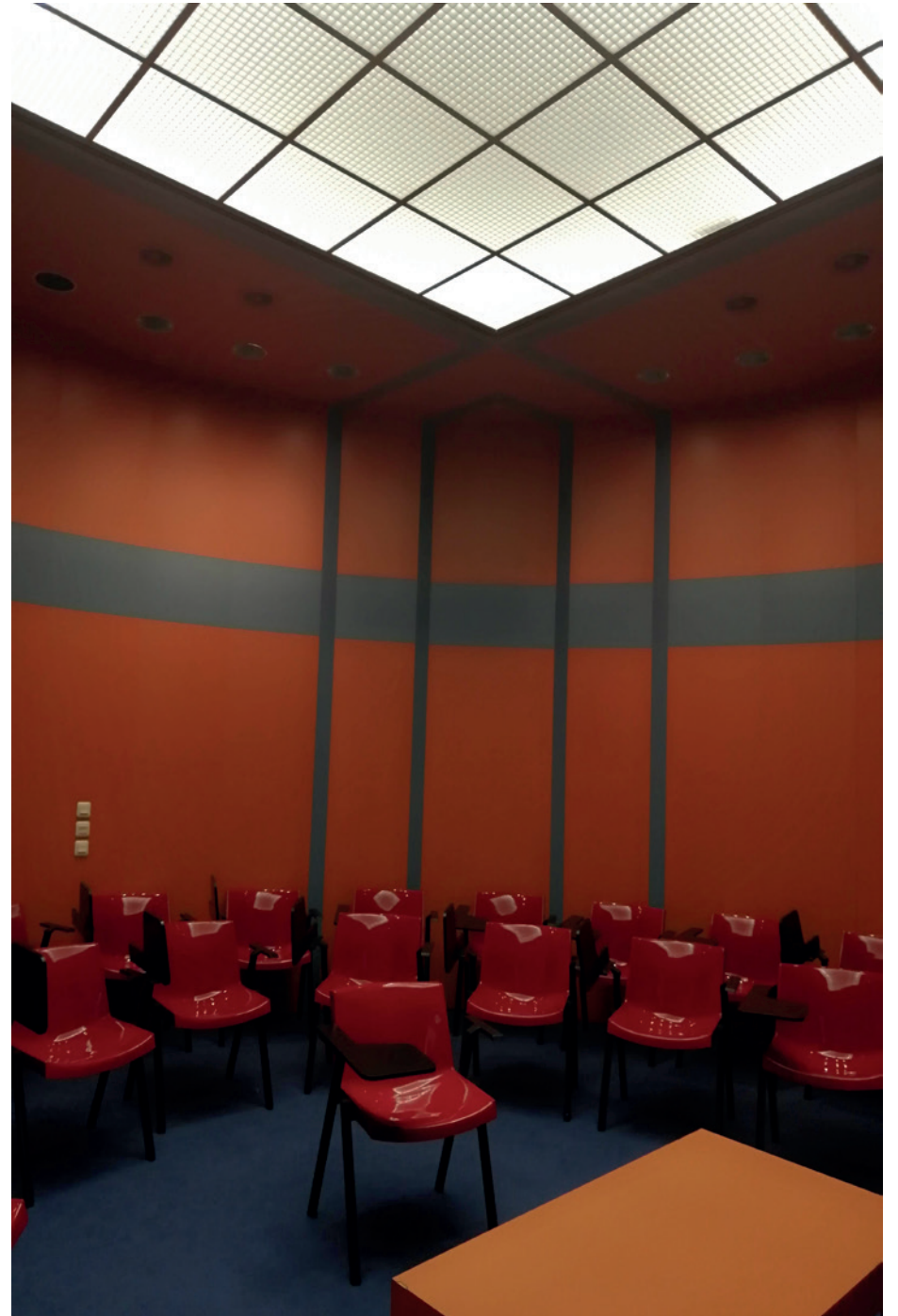
Nun wollte Cladders aber auch für seine eigene Sache Interesse gewinnen und brachte eine Durchführung in sein Städtisches Museum, die erste umfassende Ausstellung von Joseph Beuys. Präsident an der Düsseldorf-Kunstakademie. Der als Fettpastischer und Happening-Akter bekannte Mann, der immer wieder durch seine Unkonventionalität Aufsehen erregt, zeigt sich hier als ein Mann, der durchaus eine Entwicklung aufzuweisen hat. Er beweist damit, daß auch in einem Spätkapitalismus-Tage Methode stecken kann.

Denn Beuys' Jahrgang 1921, geboren in Extern, begann durch sein 'Kleinplastik', als ein sehr

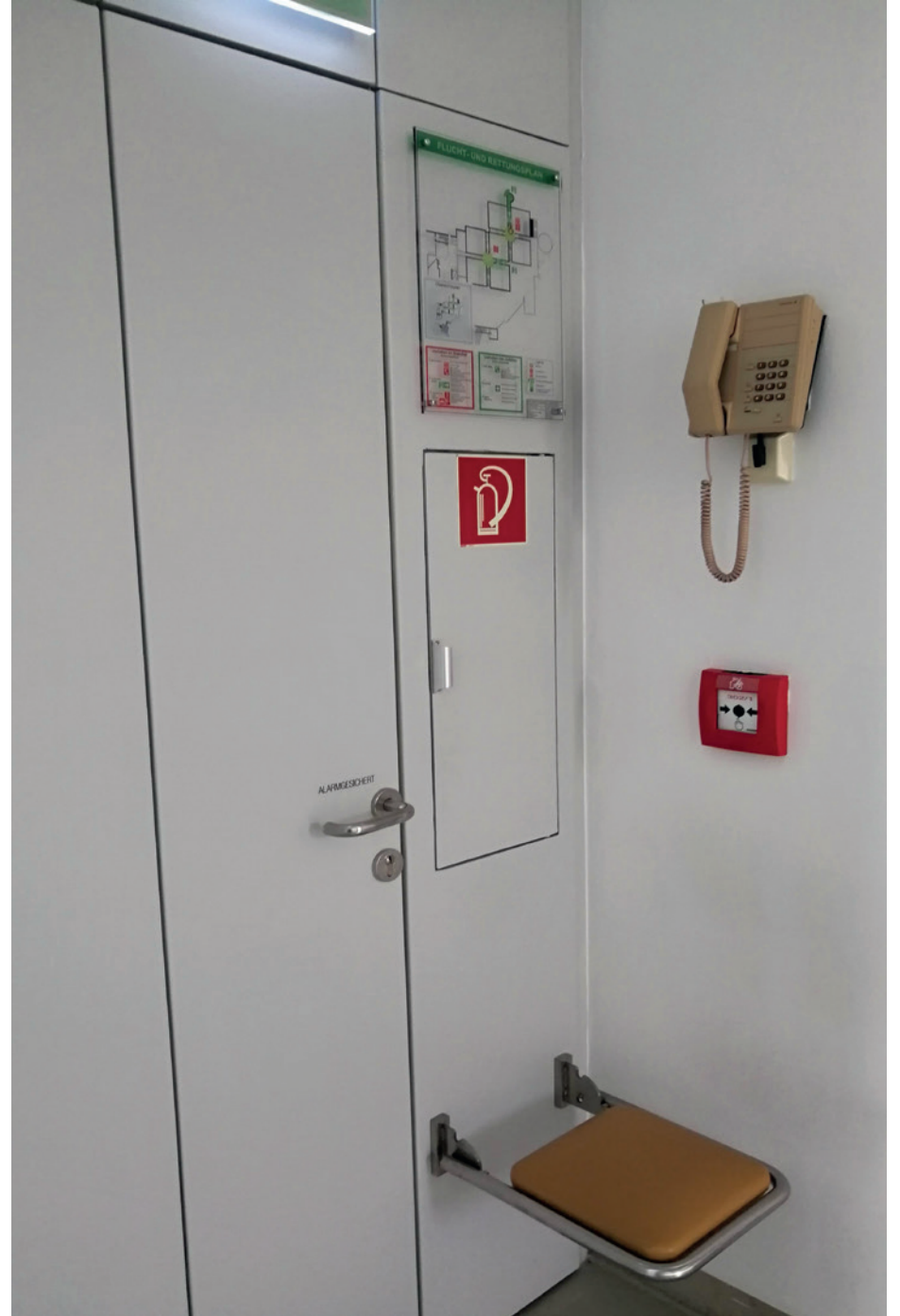
wesentliches Zeichen, das nach dem Krieg mit späten Realist-Ideen und Gefühle, Wirklichkeiten und Vorstellungen - inhaltlich - ganz plötzlich abstrakte Linien brachte über die Realität, deformierten Körper, ungeschicktes flüchtiges Gebilde. Poese entsteht hier aber ohne Dekor.

Doch nicht im Poese geht es Beuys. Deshalb verließ er die Zeichnung und auch die Plastik, denn beide Aves können ihre Herkunft von Picasso, der Schlüssel von der ersten Tradition gesetzt, was ihm als Kunst bezeichnet, nicht verweigern. So preßt Beuys zum Fein, das als vernehmlicher Punkt, als Klinker auf dem Boden, beim Betrachter zunächst Ekel erwecken soll. Das geschieht von einem dann, wenn die Objekte, die sonst Teil einer 'Aktiv', eines Happenings sind, jetzt hinter die Regeln der Wand eines Museums beibringen, Haarköpfechen, verordnete Wimpern, nackte gezeichnete Beine, diese Gegenstände erinnern beinahe an jene Realität, die bei der Anspannung des ersten Poppers gelandet wurden. Dort hatte der Tod das Leben ausgeblüht, hier ist es die Kunst, oder besser die Anti-Kunst. Sie irritiert, sie verwirrt, sie bringt den Betrachter in den Zustand eines Menschen, dem plötzlich die Beutopflaster unter den Füßen weggenommen sind, so daß er ins Wasser fällt. Happening für den Betrachter? Vielleicht, Entzahnung des Künstlers? Betrachter? Helga Meiner

aus der W.Z. vom 10.9.1967 (Feuilleton)



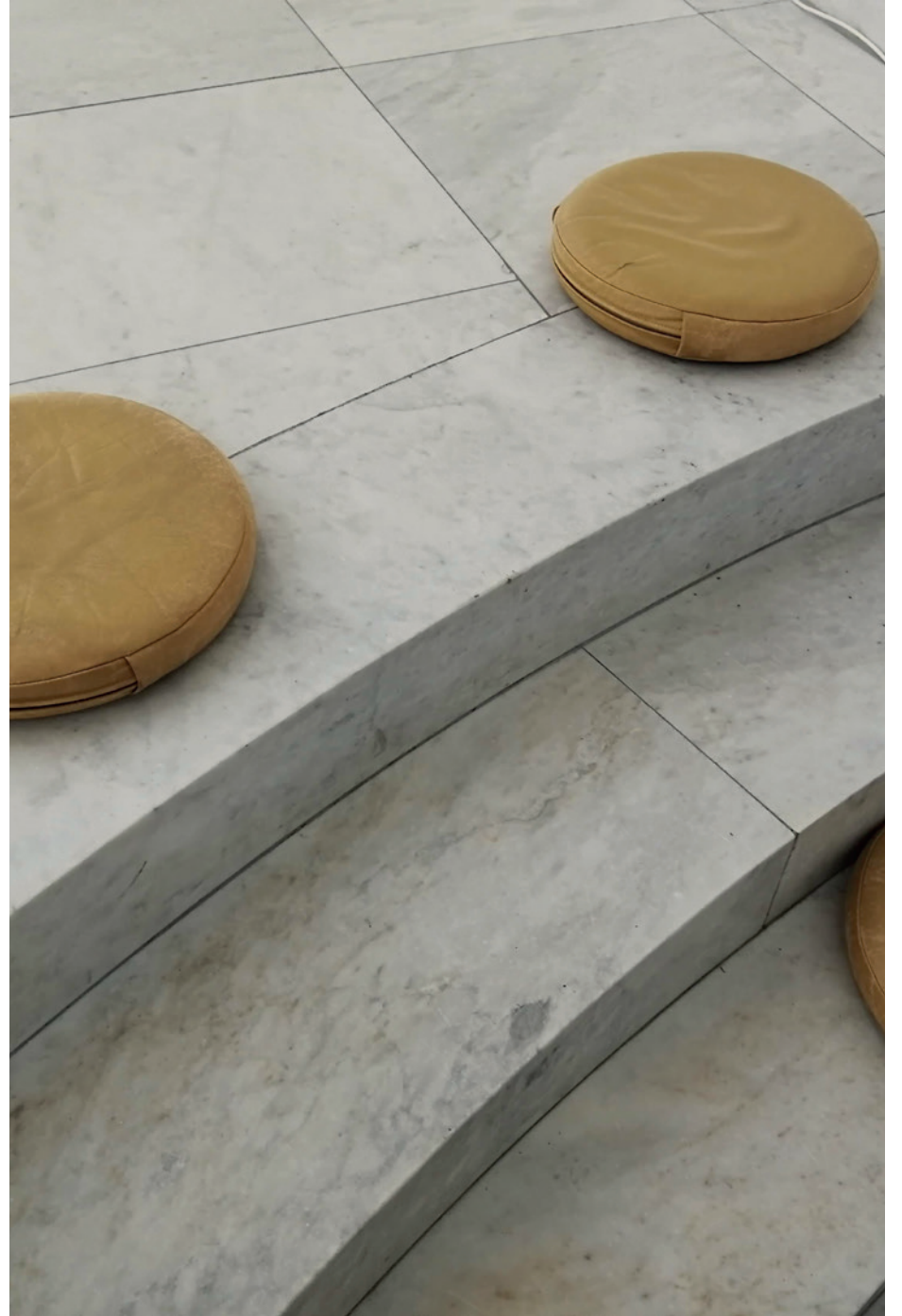
















*Texts from PARTNERS (2018)*  
by Ghislaine Leung

Texte aus *PARTNERS* (2018)  
von Ghislaine Leung

## COMPLICITY, FETISH, AGENCY

*There is a particular movement, or series of movements, that I always return to. It's like a refrain in music: dissonance, resolution and suspense. Notes played out in the oppositional relationship between the critical and the criticised. The dependence withdrawal has upon presence, intervention upon involvement, independence upon abnegation. The subsequent takedowns, revelations and exposures. It's From A to B & Back Again.[1.] It's from institutional critique to the institution of critique and no returns.[2.] This is not to say issues have been resolved, or reframed, or, in many cases, that they have even shifted; these critical and institutional labours seem more than ever needed.*

*In Hannah Arendt's 1968 essay 'Truth and Politics' she writes that, "To be sure, as far as action is concerned, organised lying is a marginal phenomenon, but the trouble is that its opposite, the mere telling of facts, leads to no action whatever; it even tends, under normal circumstances, toward the acceptance of things as they are." [3.] Today it seems that organised lying is likely no longer a marginal phenomenon. The lie is effective, it is more appealing, more candid and more exciting. Arendt warned of the political efficacy of lying, as well as its capacity for social change, "He (the Liar) is an actor by nature; he says what is not so because he wants things to be different from what they are – that is, he wants to change the world." [4.] As she followed in her 1969 essay 'Lying in Politics', "Such change would be impossible if we could not mentally remove ourselves from where we physically are located and imagine that things might as well be different from what they actually are. In other words, the deliberate denial of factual truth – the ability to lie – and the capacity to change facts – the ability to act – are interconnected; they owe their existence to the same source: imagination." [5.] Action, in this sense, is less bound to truth-telling than to the imaging of difference. Agency – our ability to act this difference – is complicit, it encompasses both denial and fabrication.*

*In working within institutions, critical practices and artworks can often, beyond even simple involvement or advocacy, also be part of a process of revalidation, making the institution appear capable of self-critique. The inverse side of this is that these critical practices and artworks appear, by being placed within the institution, self-instituting. And perhaps I should be clear that I do not only mean to refer here to the relation between artwork and art institution, though certainly this is my example, but also the general way in which positions of resistance often define themselves in and against the dominant forms they seek to criticise. The master's house, the master's tools.[6.] In saying this I do not mean to say critique must happen externally. Distance might not be possible to attain, and even if achieved, its broader visibility may still necessitate involvement. Neither is this a dismissal of these forms of resistance, which are much needed and highly effective. The problem is not a lack of externality or a surfeit of internality, it is that these definitions often obscure their interdependence in order to gain a certain efficacy, a certain ability to act. What might be important is not a conflation of 'us' and 'them', but that we often hold both positions. This is our complicity. To deny complicity apropos of a clean autonomy might seem to be effective, but it is this very efficacy that can end up being the most efficiently instrumentalised.[7.]*

## KOMPLIZENSCHAFT, FETISCH, HANDLUNGSFÄHIGKEIT

Es gibt eine bestimmte Bewegung oder eine Serie von Bewegungen, auf die ich immer wieder zurückkomme. Es ist wie der Refrain in der Musik: Dissonanz, Auflösung, Spannung. Noten, die sich in der Opposition zwischen dem Kritischen und dem Kritisierten abspielen. Die Abhängigkeit, die der Rückzug von der Präsenz hat, die Intervention vom Involviertsein, die Unabhängigkeit von der Verstrickung. Die anschließenden Schlüsse, Offenbarungen, Enthüllungen. Es ist *von A nach B, immer wieder von vorn*. [1.] Es ist von der Institutionskritik zur Kritik der Institution und man kommt nicht zurück. [2.] Die Fragen haben sich nicht gelöst oder geändert, auch wenn sie sich manchmal verschoben haben: Solch kritische und institutionelle Arbeiten scheinen nötiger als je zuvor.

Im Essay »Wahrheit und Politik« schreibt Hannah Arendt 1968: »Zwar dürfte das organisierte Lügen auch im Bereich des Handelns ein Randphänomen sein, aber entscheidend ist, daß das Gegenteil davon, das einfache Sagen dessen, was ist, zu keinem wie immer gearteten Handeln von sich aus führt; unter normalen Umständen dürfte es eher Menschen veranlassen, sich damit abzufinden, daß die Dinge nun einmal so sind, wie sie sind.« [3.] Heute hat es den Anschein, als sei das organisierte Lügen kein marginales Phänomen mehr. Die Lüge ist effizient, sie ist reizvoller, freimütiger und aufregender. Arendt warnte vor der politischen Wirksamkeit des Lügens und vor seiner Fähigkeit, gesellschaftlichen Wandel herbeizuführen. Er (der Lügner) ist von Natur aus ein Schauspieler, »denn er sagt, was nicht ist, weil er das, was ist, zu ändern wünscht.« [4.] Und in ihrem Essay »Die Lüge in der Politik« von 1969 legte sie nach: »Diese Veränderung wäre unmöglich, wenn wir nicht in der Lage wären, uns geistig von unserem physischen Standort zu entfernen und uns vorzustellen, dass die Dinge auch anders sein könnten, als sie tatsächlich sind. Anders ausgedrückt: Die bewußte Leugnung von Tatsachen – die Fähigkeit zu lügen – und das Vermögen, die Wirklichkeit zu verändern – die Fähigkeit zu handeln – hängen zusammen; sie verdanken ihr Dasein derselben Quelle: der Einbildungskraft.« [5.] Handeln in diesem Sinne ist weniger an Wahrheiten gebunden denn an die Einbildung einer Veränderung. Handlungsfähigkeit – unsere Fähigkeit, diese Veränderung herzustellen – ist Komplizenschaft, ist sowohl Leugnung als auch Produktion.

Wenn sie mit Institutionen arbeiten, können kritische Praktiken und Kunstwerke – neben der schlichten Möglichkeit von Verwicklung oder Verteidigung – auch Teil eines Prozesses der Revalidierung sein, der die Institution als zur Selbstkritik fähig erscheinen lässt. Die Kehrseite davon ist, dass sich diese kritischen Praktiken und Kunstwerke dadurch, dass sie innerhalb der Institution auftreten, selbst institutieren. Und vielleicht sollte ich hier klarmachen, dass ich mich damit nicht nur auf die Beziehung zwischen Kunstwerk und Kunstinstitution beziehe, auch wenn dies mein Beispiel ist, sondern ganz allgemein darauf, dass Positionen des Widerstands häufig selbst in und mit den dominanten Formen handeln, die sie zu kritisieren suchen. Das Haus des Herrn, die Meisterwerkzeuge. [6.] Wenn ich dies sage, will ich damit nicht behaupten, dass Kritik von Außen geschehen muss. Es kann sein, dass Distanz unmöglich ist, und selbst wenn, kann es sein, dass die breitere Sichtbarkeit eine eigene Beteiligung nötig macht. Ebenso wenig geht es hier um eine Aufkündigung



*Not only is there is no neutral ground to speak of, we are not neutral, and if we do not use our energy, then someone else will.[8.]*

*Something else must be done. We are always asking how we should resist, what the forms are by which we can resist. We hold great stock in these forms of resistance, whether they are found in a person, a group, a medium or an object, that this will be the thing that allows for critique. We have come to expect that an institution can be criticised through its apparatus, its barriers, frames, display boards and fittings. This is the syntax of the gallery, and foregrounding such things is to some extent rooted in structural and materialist practices, in displacing narrative to reveal construct. Removing a wall to a gallery, exposing the contract of a work's sale, exhibiting the crate used to ship a work – these all work or have worked at certain times. This does not mean that their efficacy can be used to presume transparency is somehow equivalent to critique. If context is half the work, this should not in any way preclude the organisation, the service, the infrastructure – more to the point, our service, our infrastructure.[9.] The assumption that certain objects or ideas are prejudged to be critical per se is based on this subsumption of material conditions into objects of provenance. Institutional critique is complicit with the institution not simply because it is inside, or because there is no longer an outside, but more specifically through fetishising the apparatus of power and verification.*

*What I would like to suggest is that it is this complicity with fetishism that might be important. It is in commodity fetishism that "the social character of labour appears to us to be an objective character of the products themselves".[10.] To remove the art object and to reveal the physical components of the institution are both, in some way, commensurate with that logic. As Josef Strau wrote in 2006 of a certain non-productive attitude, "It was maybe a kind of transformed fetishism attitude to live the social life of an artist without actually producing any art, or at least without presenting any art."[11.] A possible by-product of such a non-productive attitude, alongside the critical refusal of certain high production values in objects, is this self-objectifying artist-subject, where product is displaced into practice; work substituted for narrative, expression for organisation. After all, both services and goods are commodities and open to the same fetishisation. At whichever point we use our energies to push fetish away it seems to reappear behind us to push us over, for it is, in fact, already us. It is not the avoidance of fetish that is important, but our complicity to it, that we are both definers of objects and defined by objects. That we objectify, not only things, but each other and ourselves, as both acting subjects and subject to these actions. Complicity is not a position one needs to get to, it is the position we are already in – there is nothing to get, build on or develop; it doesn't have to be mobilised or made manifest; it is the current and messy state of affairs. Complicity is what it is to act together, it is the nature of being in relationships. To individualistically undermine or ignore these relations would in fact be to ignore ourselves, to take no responsibility for our part in relations and in so doing perhaps to undermine our own agency or ability to resist at all.*

*Complicity speaks of a we, not an I.[12.] This is not a question of oppositions that shape and fix the terms of engagement, nor strict delineations that allow effective measures*

von Formen des Widerstands, denn sie werden dringend benötigt und sind äußerst wirkungsvoll. Das Problem besteht nicht in einem Mangel an Außen (externality) oder einem Zuviel an Innen (internality), sondern darin, dass diese Definitionen häufig ihre Abhängigkeit voneinander verschleiern, um eine gewisse Wirkung zu erlangen, eine gewisse Fähigkeit zu handeln. Wichtig dürfte nicht die Beziehung zwischen »uns« und »ihnen« sein, sondern das Phänomen, dass wir häufig beide Positionen einnehmen. Das ist unsere Komplizenschaft. Diese Komplizenschaft mit Hinweis auf saubere Autonomie zu leugnen, mag effizient erscheinen, doch eben diese Effizienz kann sich letzten Endes auf besonders wirkungsvolle Weise instrumentalisieren lassen.[7.] Nicht nur gibt es nicht den neutralen Grund, von dem hier die Rede sein könnte, sondern wir sind nicht neutral, und wenn wir nicht unsere Energie benutzen, dann wird es jemand anderes tun.[8.]

Es muss etwas anderes gemacht werden. Wir fragen immer, wie wir Widerstand leisten sollten, in welcher Form wir Widerstand leisten können. Wir halten große Stücke auf diese Formen des Widerstands, ob sie sich in einer Person, einer Gruppe, einem Medium oder einem Objekt finden, und wir sind davon überzeugt, dass genau sie es sind, die Kritik ermöglichen. Wir sind zu der Auffassung gelangt, dass sich eine Institution durch ihren Apparat kritisieren lässt, ihre Absperrungen, Rahmen, Anzeigetafeln und Armaturen. Das ist die Syntax der Galerie; und solche Dinge in den Vordergrund zu rücken, liegt in der Idee der strukturellen und materialistischen Praktiken, im Verschieben des Narrativs, um das Konstrukt aufzudecken. Die Entfernung einer Wand in einer Galerie, das Offenlegen des Kaufvertrags für ein Werk, das Ausstellen der Kiste, in der ein Werk transportiert wurde – all dies funktioniert oder hat zu einer bestimmten Zeit funktioniert. Das bedeutet nicht, dass man ihre Effizienz in der Vorführung von Transparenz immer automatisch mit Kritik verbinden sollte. Wenn der Kontext das halbe Werk ist, sollte man den Betrieb, die Dienstleistung, die Infrastruktur oder, wichtiger noch, darf man unsere Dienstleistung und unsere Infrastruktur nicht.[9.] Die Annahme, bestimmte Objekte oder Ideen seien per se kritisch, beruht auf dieser Einordnung der materiellen Bedingungen und ihren Herleitungen. Institutionskritik ist Komplizin der Institution, nicht einfach, weil sie innen stattfindet oder weil es kein Außen mehr gibt, sondern viel eher weil sie an der Fetischisierung dieses diesen Macht- und Beglaubigungsapparats beteiligt ist.

Was ich vorschlagen möchte ist, ist diese Komplizenschaft mit dem Fetischismus als das eigentlich Wichtige zu begreifen. Denn es ist der Warenfetischismus, worin die gesellschaftlichen Charaktere [der] Arbeit [der Menschen] »als gegenständliche Charaktere der Arbeitsprodukte selbst« in Erscheinung treten.[10.] Das Kunstobjekt jetzt zu entfernen und anstelle davon die physischen Elemente der Institution offenzulegen, entspricht irgendwie beiderseits genau dieser Logik. So wie es Josef Strau 2006 über seine gewissermaßen nicht-produktive Haltung schrieb: »Es war vielleicht eine Art von transformierter Fetischismushaltung, das soziale Leben eines Künstlers oder einer Künstlerin zu leben, ohne tatsächlich irgendwelche Kunst zu produzieren oder zumindest, ohne irgendwelche Kunst zu präsentieren.«[11.] Ein mögliches Nebenprodukt solch einer nicht-produktiven Haltung ist – neben der kritischen Verweigerung des hohen Produktionswerts von Objekten – dieses sich selbst objektivierende Künstler\*innen-Subjekt, bei dem das Produkt in die Praxis

*of failure or success. Violence is not always clear; systemic and structural violence is also soft and insidious. We cannot leave complicity languishing in self-reflexive tautology while we revel in our own ingenuity that we have been so clever as to see that we have tricked ourselves. Nor can we leave it isolated in some conceit that we have escaped through some kind of infinite withdrawal strategy and in so doing relinquish the position by which we can speak at all. To do so would be to miss the fine print on appearance: fetishism is neither lie nor truth, it is "magic and necromancy", it is where relations between objects appear to take on relations between subjects and vice versa.[13.] Critique, in seeing that it too may be an institution, must begin to construe complicity not as a hindrance but as a porous ground for agency, via both institutional critiques and institutions of critique. Every single artist I love who has withdrawn or countered or disappeared has done so publicly, and has laboured hard to maintain their specific mode of non-productivity. It is understanding that work does not only lie in the artwork itself, but in the bodily labour of practice. Key to the agency of complicity is this position: that we are accomplices, companions, witting partners. This is not about effecting change via denial but imaging our actions differently, self-instituting does not mean self-policing. Critique is not criticism, it is, in the most material sense, love's work.[14.]*

verschoben ist; das Werk ersetzt durch eine Erzählung, Ausdruck ersetzt durch Organisation. Doch letztendlich sind sowohl Dienstleistungen als auch Güter Handelswaren und anfällig für dieselbe Fetischisierung. Wo auch immer wir Energien dafür einsetzen, den Fetisch wegzustoßen, scheint er hinter uns wieder aufzutau-chen, um uns umzustoßen, da er de facto bereits wir ist. Nicht die Vermeidung des Fetischs ist wichtig, sondern unsere Komplizenschaft mit ihm, die Beobachtung, dass wir Objekte definieren und zugleich von Objekten definiert werden. Dass wir nicht nur Dinge objektivieren, sondern auch andere und uns selbst, und zwar sowohl als handelnde Subjekte als auch als die, die diesen Handlungen unterworfen sind. Komplizenschaft ist keine Situation, die man erst noch erreichen muss, sondern es ist die Situation, in der wir uns bereits befinden: Es gibt da nichts, was man kriegen, auf dem man aufbauen oder das man entwickeln kann, sie muss nicht mobilisiert oder sinnfällig gemacht werden, sie ist der aktuelle und chaotische Stand der Dinge. Komplizenschaft ist das, was im Handeln miteinander steckt, es ist die Natur des Mit-einander-in-Beziehung-Stehens. Diese Beziehungen individualistisch zu hintergehen oder zu ignorieren heißt faktisch uns selbst zu ignorieren, keine Verantwortung zu übernehmen für unseren Anteil an Beziehungen und damit vielleicht auch unsere eigene Handlungsfähigkeit zu schwächen oder unsere Fähigkeit zum Widerstand.

Komplizenschaft spricht von einem Wir, nicht von einem Ich.[12.] Und da geht es nicht mehr um Oppositionen, in denen man Engagement wertet und definiert, auch nicht mehr um Grade und Maßstäbe für Scheitern oder Erfolg. Gewalt ist nicht immer sichtbar: Systemische und strukturelle Gewalt kann auch sanft und hinterlistig sein. Wir dürfen die Komplizenschaft nicht so einfach als selbstreflexive Tautologie verachten und uns an unserem Scharfsinn weiden, dass wir so clever seien zu sehen, dass wir uns selbst belügen. Ebenso wenig dürfen wir sie nicht isoliert in irgendeinem Dünkel sehen, dem wir durch eine Art kompletter Rückzugsstrategie entkommen sind, weil wir so die Position preisgeben, von der aus wir überhaupt sprechen können. Das zu tun, hieße das Kleingedruckte in dieser Erscheinung zu übersehen: Fetischismus ist weder Lüge noch Wahrheit, er ist »Magie und Geisterbeschwörung«, ist dort, wo die Beziehungen zwischen Objekten die Beziehungen zwischen Subjekten zu übernehmen scheinen und umgekehrt.[13.] Kritik, die erkennt, dass sie vielleicht ebenfalls eine Institution ist, muss anfangen, Komplizenschaft nicht als ein Hindernis aufzufassen, sondern als einen porösen Grund für Handlungsfähigkeit, sowohl für Institutionskritik als auch für die Institutionen der Kritik. All die Künstler\*innen, die ich liebe und die ausstiegen, widersprachen oder verschwanden, haben dies öffentlich getan und sie haben hart daran gearbeitet, ihren spezifischen Modus der Nicht-Produktivität darzustellen. Es geht darum zu verstehen, dass die Arbeit nicht nur im Kunstwerk selbst liegt, sondern in der körperlichen Arbeit der Praxis. Der Schlüssel zur Handlungsfähigkeit der Komplizenschaft ist diese Position: dass wir Kompliz\*innen, Kompagnons, absichtlich Partner\*innen sind. Es geht nicht mehr um Veränderung durch Verweigerung, sondern um Handlungen die wir uns anders vorstellen; uns selbst zu instituieren bedeutet nicht uns selbst zu maßregeln. Kritik muss keine Zurechtweisung sein, sie kann im materiellsten Sinne, ein Werk der Liebe sein.[14.]



## EXCHANGE

*An exchange is a relationship; it is a relationship held at a distance.*

*To speak of an event rather than an object is an attempt to acknowledge this relationship, to indicate a shift from concrete form to formal context. This shift is not primarily about an elimination (of objects) so much as an inclusion (of contextual operations). This is often acknowledged by a mode of transparency: the showing of the means. But against the clamour for such determinate exposition, thinking in terms of the event intimates what might be obscured by this mode of showing. The consideration becomes one, not only of means, but sequence and surroundings, in lieu of opacity. In this sense, to speak of the event rather than the object is less about minimizing form than an attempt to expand the contextual parameters for forms of exchange.[1.]*

*'Context' conjures white walls and signage, press releases and gallery attendants: an attention to infrastructure synonymous with institutional critique. The use of the term 'content' is largely absent and feels as ungainly as the terms 'meaning' or 'about'. If form is what can be held and content is what is can be alluded to, context is what changes. To put the onus on the event not only acts to question the primacy of the object but also, in so doing, cultivates an expansion of emphasis from production into dissemination [2.] and in this way widens the remit of artistic agency itself.[3.]*

*Such an emphasis on the event could be seen to highlight the immaterial components of a work, reducing it to its industrial and economic composites. In effect though, since the event in itself cannot be made evident, it is still the material object, including its withdrawal, that acts to represent it. Rather than a transparency of means, to think in terms of the event is to think materially and structurally through what remains opaque and inconstant. The event is not something that needs to be 'revealed' because it cannot be validated in terms of its visibility.*

*It is only when one thing is removed from the frame that the background pulls into focus. When one thing is added to the background the frame pulls into focus.*

*To speak of an event rather than an object is to deal with what is not made manifest and cannot be measured in either – an opacity which bears only a negative relation to its antecedents, as abstruse to perception as the spread of time itself. An exchange occurs at the reciprocal point of giving over into and against this opacity, a mutual abandonment of departure and release. This is not what prevents the relationship but what begins the exchange.*

## AUSTAUSCH

Ein Austausch ist eine Beziehung: Es ist eine auf Abstand gehaltene Beziehung.

Von einem Event statt von einem Objekt zu sprechen, ist ein Versuch, diese Beziehung anzuerkennen und eine Verschiebung von der konkreten Form hin zum Kontext der Form darzustellen. Es geht in dieser Verschiebung nicht etwa um eine Eliminierung (von Objekten), sondern eher um eine Einbeziehung (von kontextuellen Überlegungen). Häufig denkt man, dies durch einen Modus von Transparenz darzustellen: mit einem Zeigen der Mittel. Anders als derartige Forderungen nach Enthüllung rührt das Denken unter dem Gesichtspunkt des Events an das, was durch diese Art einer Entblößung eher verdeckt werden könnte. Es geht dann nicht nur um Mittel, sondern auch um Sequenz und Umfeld; anstelle von Dichte oder Undurchdringlichkeit, Opakheit. In diesem Sinne bedeutet das Sprechen über das Event anstatt über das Objekt nicht, dass die Form bedeutungslos wird, sondern vielmehr, dass versucht wird, die kontextuellen Parameter hin auf Formen des Austauschs zu erweitern. [1.]

Der Begriff »Kontext« beschwört weiße Wände und Beschilderung, Presseerklärungen und Museumswärter\*innen: eine Aufmerksamkeit für die Infrastruktur, die als gleichbedeutend mit Institutionskritik gilt. Die Verwendung des Begriffs »Inhalt« ist da weithin abwesend und scheint so unpassend wie die Wörter »Bedeutung« oder »über«. Wenn Form das ist, was man halten kann, und Inhalt das ist, worauf man anspielen kann, ist Kontext das, was etwas verändert. Den Schwerpunkt auf den Event zu legen, führt nicht nur zur Infragestellung des Primats des Objekts, sondern verlagert die Aufmerksamkeit von der Produktion hin zur Verbreitung [2.] und erweitert so auch den Zuständigkeitsbereich der künstlerischen Handlungsfähigkeit selbst. [3.]

Man könnte bei einer solchen Betonung des Events denken, sie sei nur an den immateriellen Komponenten einer Arbeit interessiert und reduziere sie auf ihre industriellen und ökonomischen Elemente. Doch da das Event für sich allein nicht existiert, ist es nach wie vor das materielle Objekt, das sich da repräsentiert, auch dann, wenn es weggenommen wird. Anders als bei der Offenlegung der Mittel geht es in der Nutzung des Event-Begriffs darum, materiell und strukturell zu durchdenken, was opak und unfassbar ist. Das Event ist nichts, was »offengelegt« werden muss, weil der Aspekt seiner Offensichtlichkeit nichts zum Wert beiträgt.

Wenn etwas aus dem Rahmen entfernt wird, gerät der Hintergrund in den Fokus. Wenn dem Hintergrund etwas hinzugefügt wird, gerät der Rahmen in den Fokus.

Von einem Event anstatt von einem Objekt zu sprechen bedeutet, sich mit dem zu befassen, was bisher nicht sichtbar und vielleicht auch nicht messbar war – es ist eine Dichte und Undurchlässigkeit, die nichts mit jener der Vorläufer zu tun hat, weder der Opakheit der Wahrnehmung noch jener der Zeit. Der Austausch entsteht an dem Punkt, wo man die Opakheit zulässt oder sich selbst überlässt, sowohl auf Aufbruch und als auch auf Erlösung verzichtet. All das bedeutet nicht, dass eine Beziehung verhindert wird, sondern dass der Austausch beginnt.

## FOR AS AGAINST

*This is about affirmation. This is about critique. This is about critique and affirmation. Critique itself is generally understood as a negative position, oppositional, being against something rather than for another thing. Although important, this formulation tends to hamper the very negativity that critique might be capable of engendering, in that critique itself ends up being defined by and wrapped up in the very thing it is trying to criticise.[1.]*

*Against this, the maligned task of critique seeks to undo not only that which it opposes but also, and of course, itself. Stripping itself back, revealing its underpinnings, and levelling the selfsame at that which it seeks to oppose. If we were to imagine critique as a velocity it would be both a motion against and a motion under its objects. The force of such motions functions best in relation to a concrete and proportionally larger form, otherwise critique is just pushing against or tipping up air, pushing against a void.*

*If its object is not clear enough critique risks falling into self-reflexive conservatism, always doubting what has just been said, back-tracking and delimiting. If its object is over-determined it will overwhelm, and determine the critique in reverse. In order to engage fully with these issues, critique must encounter its own complicity with the situation at hand. At least in this sense there is some possibility for self-initiated action. The problem is how this complicity can adequately avoid, and/or encounter, the same oppositional pitfalls and their perpetuation.*

*Affirmation appears to be an anathema to critique; the very idea of being 'for' anything seems redundant to the task. Yet, if being against an object generally rules in favour of the object rather than the antagonistic critique, then perhaps there could be some potential in affirmation. Not an affirmation that posits a known, but one that risks advocating an unknown and currently untrue.[2.] An affirmation in the negative, fashioned and fabricated, imaged into being; artifice with all its radical embellishments. If it is not against or underneath then perhaps it is outside of and other than – for something that isn't yet and could be.*

## DAFÜR WIE DAGEGEN

Hier geht es um Affirmation. Hier geht es um Kritik. Hier geht es um Kritik und Affirmation. Kritik gilt allgemein als eine negative Position, als oppositionell, als gegen etwas statt für etwas anderes sein. Wenngleich das wichtig ist, neigt diese Formulierung dazu, eine andere Negativität zu verdecken, die zu erzeugen Kritik imstande sein kann, insofern die Kritik selbst genau mit der Sache definiert und verwickelt ist, die sie zu kritisieren versucht.[1.]

Daher bemüht sich die vielgescholtene Arbeit der Kritik nicht nur, das Ungeschehen zu machen, was sie bekämpft, sondern selbstverständlich auch sich selbst. Sich selbst herzuleiten, ihre Grundlagen offenzulegen und das Nämliche einzuordnen, das zu bekämpfen sie sich bemüht. Wenn wir uns Kritik als eine Geschwindigkeit vorstellen würden, wäre sie sowohl eine Bewegung gegen als auch eine Bewegung zwischen ihren Objekten. Die Kraft solcher Bewegungen funktioniert am besten im Verhältnis zu einer konkreten und proportional größeren Form, andernfalls rennt Kritik nur gegen Luft an oder kippt sie um, indem sie gegen eine Leere anrennt.

Wenn ihr Gegenstand nicht klar genug ist, läuft Kritik Gefahr, einem selbstreflexiven Konservatismus zu verfallen, ständig zu bezweifeln, was gerade gesagt wurde, zurückzurudern und zu begrenzen. Wenn ihr Gegenstand überdeterminiert ist, wird er die Kritik überwältigen und über sie dominieren. Um sich mit dieser Thematik zu befassen, muss sich die Kritik ihrer eigenen Komplizenschaft mit der vorliegenden Situation stellen. Denn zumindest in diesem Sinne besteht eine gewisse Möglichkeit für selbst-initiiertes Handeln. Das Problem ist, wie diese Komplizenschaft dieselben oppositionellen Fallen und ihre Perpetuierung vermeiden und/oder ihnen adäquat begegnen kann.

Affirmation scheint der Kritik ein Gräuel zu sein; allein schon die Idee, »für« etwas zu sein, scheint ihre Aufgabe überflüssig zu machen. Doch wenn der Umstand, dass man gegen ein Objekt ist, im Allgemeinen zugunsten des Objekts statt zugunsten der antagonistischen Kritik ausfällt, dann könnte der Affirmation möglicherweise ein gewisses Potenzial innewohnen. Keine Affirmation, die auf etwas Bekanntes setzt, sondern eine, die riskiert, für etwas Unbekanntes und derzeit Unwahres zu sprechen. [2.] Eine Affirmation im Negativen, hergestellt und fabriziert, zur Erscheinung gebracht; ein Kunstgriff in radikaler Schönfärberei. Wenn sie nicht gegen oder drunter ist, ist sie vielleicht außerhalb von und anders als – für etwas, das noch nicht ist und sein könnte.

## NOTES

### Complicity, Fetish, Agency

Talk commissioned for *Mind Games, The Thought Menu, Lima Zulu, London, 2012* and edited London, 2018. Note on requests: *I am bad at saying no. So bad that, that for years I advocated the Forbes Guide to Saying No as a means of support. I used to have a 'Say No' alarm on my phone that went off every morning to remind me. I always accommodated requests, although generally resented being asked. I remember complaining to CB about this, expecting to illicit some form of sympathy or at least indulge in a conspiratorial gripe session, and was surprised to be told that the situation was of my own making - that if I really felt so strongly about it I could refuse to accommodate these requests. This push back was not comfortable, it suggested my complicity in what I had so readily identified as a wrong, but in doing so it also gave me back some agency to right that, or at least reconstitute those grounds. This text came out of that exchange. Quoted references from: [1] Warhol, Andy, *From A to B and Back Again: The Philosophy of Andy Warhol*, London, Picador Books, 1986. [2] Fraser, Andrea, 'From the Critique of Institutions to an Institution of Critique', *Artforum*, September 2005. Sourced from: [https://monoskop.org/images/b/b6/Fraser\\_Andrea\\_2005\\_From\\_the\\_Critique\\_of\\_Institutions\\_to\\_an\\_Institution\\_of\\_Critique.pdf](https://monoskop.org/images/b/b6/Fraser_Andrea_2005_From_the_Critique_of_Institutions_to_an_Institution_of_Critique.pdf). Also, Hito Steyerl, 'The Institution of Critique', *European Institute for Progressive Cultural Policies*, 01 2006. Sourced from: <http://eipcp.net/transversal/0106/steyerl/en>. [3] Arendt, Hannah, 'Truth and Politics', *Between Past and Future: Eight Exercises in Political Thought*, Penguin Books, London, 2006, p. 246. [4] *Ibid.*, p. 246. [5] Arendt, Hannah, 'Lying in Politics: Reflections on The Pentagon Papers', *Crises of the Republic*, San Diego, New York, London, Harcourt Brace & Company, 1972 p. 5. [6] Lorde, Audre, 'The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House', *Sister Outsider: Essays and Speeches*, Berkeley, Crossing Press, 1984, p. 110. [7] Broodthaers, Marcel, '1972, Düsseldorf, the "Musée d'Art Moderne, département des Aigles", the figure section', in *Jeu de Paume Retrospective Marcel Broodthaers, 14 min 7 sec, Broadcaster FR3, Belgium, 06 January, 1992*. Sourced from: <http://www.ina.fr/fresques/europe-des-cultures-en/fiche-media/Europe00191/marcel-broodthaers.html>. "I think that the result that is achieved is an interrogation on art through the artistic object that is the eagle. That is obvious. Eagle and art are mistaken for one another...What I mean is, to separate what is art within an object, for example, here, what is art and what is ideological. Right? I want to show the ideology as it is and to, in fact, prevent art from making this ideology unapparent, and therefore efficient." [8] Lorde, Audre, Audre Lorde Live at UCLA circa early 1990s. Sourced from: *Big-MouthGirl*, <https://www.youtube.com/watch?v=OUXj0BVQkpw>. [9] Artist Placement Group, Zentrum für Kulturforschung, Bonn, 1980. This text included APG's 1971 statement that "That context is half the work" as previously premised at *Between 6 at Kunsthalle Dusseldorf and the exhibition Art and Economics, APG at the Hayward Gallery in London in the same year*. [10] Marx, Karl, 'The fetishism of commodities and the secret thereof', *Capital. A Critique of Political Economy, Volume I, The Process of Production of Capital, first published in German, 1867*. Sourced from: <https://www.marxists.org/archive/marx/works/1867-c1/ch01.htm#S4>. [11] Strau, Josef, 'The Non-Productive Attitude', *Make your Own Life. Artists In and Out of Cologne, Institute**

## ANMERKUNGEN UND ZITATNACHWEISE

### Komplizenschaft, Fetisch, Handlungsmacht

Übersetzung aus dem Englischen: Nikolaus G. Schneider

Vortrag im Auftrag von *Mind Games, The Thought Menu, Lima Zulu, London, 2012*, erschienen London, 2018. Anmerkung zu Anfragen: Ich bin schlecht darin, Nein zu sagen. So schlecht, dass ich jahrelang den *Forbes Guide to Saying No* als Hilfsmittel genutzt habe. Ich hatte einen »Sag Nein!«-Alarm auf meinem Smartphone, der jeden Morgen losging, um mich zu erinnern. Ich beantwortete Anfragen immer positiv, obwohl ich mich in der Regel darüber ärgerte, gefragt zu werden. Ich erinnere mich, dass ich mich mal bei CB darüber beklagte und erwartet hatte, auf ein gewisses Mitgefühl zu stoßen oder zumindest konspirativ etwas herumrörgeln zu können und war überrascht, als man mir sagte, ich sei selbst schuld an dieser Situation; wenn mir das wirklich so gegen den Strich ginge, könne ich die Anfragen ja ablehnen. Diese Zurückweisung war nicht angenehm, denn sie suggerierte mir meine Komplizenschaft, aber sie gab mir auch eine gewisse Handlungsfähigkeit zurück, die Sache in Ordnung zu bringen oder zumindest die Basis wiederherzustellen. Dieser Text ist aus diesem Dialog hervorgegangen. Zitatnachweise: [1] Warhol, Andy, *THE Philosophy of Andy Warhol (From A to Be and Back Again)*, San Diego, New York, London: Harcourt Brace & Company, 1975. [2] Fraser, Andrea, »From the Critique of Institutions to an Institution of Critique«, *Artforum*, September 2005. Quelle: [https://monoskop.org/images/b/b6/Fraser\\_Andrea\\_2005\\_From\\_the\\_Critique\\_of\\_Institutions\\_to\\_an\\_Institution\\_of\\_Critique.pdf](https://monoskop.org/images/b/b6/Fraser_Andrea_2005_From_the_Critique_of_Institutions_to_an_Institution_of_Critique.pdf). Außerdem, Hito Steyerl, »The Institution of Critique«, *European Institute for Progressive Cultural Policies*, 01 2006. Quelle: <http://eipcp.net/transver-sal/0106/steyerl/en>. [3] Arendt, Hannah, »Wahrheit und Politik«, in: dies., *Wahrheit und Lüge in der Politik. Zwei, Essays*, München: Piper, 2013, S. 4492, hier S. 74. [4] *Ebd.*, S. 74. [5] *Ar-Papers*, *Crises of the Republic*, San Diego, New York, London, Harcourt Brace & Company, 1972, S. 5. [6] Lorde, Audre, »The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House«, *Sister Outsider: Essays and Speeches*, Berkeley, Crossing Press, 1984, S. 110. [7] Broodthaers, Marcel, »1972, Düsseldorf, the section«, in *14 Min. 7 Sek.*, Broadcaster FR3, Belgien, 6. Januar 1992. Quelle: <http://www.ina.fr/fresques/europe-des-cultures-en/fiche-media/Europe00191/marcel-broodthaers.html>. »Ich glaube, dass das Ergebnis, das erreicht wird, eine Befragung der Kunst durch das künstlerische Objekt ist, das der Adler ist. Das ist offensichtlich. Der Adler und die Kunst werden miteinander verwechselt. [...] Mir geht es darum, das abzutrennen, was in einem Objekt Kunst ist, z.B. hier, was ist Kunst und was ist ideologisch. Nicht wahr? Ich möchte die Ideologie so zeigen wie sie ist, und die Kunst de facto daran hindern, diese Ideologie inapparent und damit wirkungsvoll zu machen.« [8] Aus Lorde, Audre, *Audre Lorde Live at UCLA circa early 1990s*. Quelle: *BigMouthGirl*, <https://www.youtube.com/watch?v=OUXj0BVQkpw>. [9] Artist Placement Group, Zentrum für Kulturforschung, Bonn, 1980. Dieser Text enthielt das Statement der APG von 1971, dass der »Kontext das halbe Werk« ist, das *Between 6* in der Kunsthalle Düsseldorf und der Ausstellung *Art and Economics APG in der Hayward Gallery in London* im selben Jahr vorausgeschickt worden war. [10] Marx, Karl, »Der Fetisch-



of Contemporary Art, Pennsylvania, University of Pennsylvania, 2006. Sourced from: [https://s3.amazonaws.com/arena-attachments/75010/Non-productive\\_Attitude\\_-\\_Strau.pdf](https://s3.amazonaws.com/arena-attachments/75010/Non-productive_Attitude_-_Strau.pdf). [12] WE (Not I) was organised by Melissa Gordon and Marina Vishmidt and took place with a group of participants, including myself, in April 2015 in London, at South London Gallery, Flat Time House and Raven Row, and subsequently at Artists Space in New York in September 2015. In 2015 I changed my phone alarm to 'Say YES' and then deleted it altogether. [13] Marx, Karl, 'The fetishism of commodities and the secret thereof', Capital. A Critique of Political Economy, Volume I, The Process of Production of Capital, first published in German, 1867. Sourced from: <https://www.marxists.org/archive/marx/works/1867-c1/ch01.htm#S4>. [14] Rose, Gillian, Love's Work: A Reckoning with Life, London, Chatto & Windus, 1995.

## Exchange

Text commissioned for Exchange, Ghislaine Leung at Flat Time House, London, 2013 with works by Lynda Benglis, Patricia L. Boyd, Marc Camille Chaimowicz, John Latham, Robert Morris, Hollis Frampton, Ian White and H.D. [1] Latham, John, 'Where does the collision happen?', in conversation with Charles Harrison, Studio International, May 1968, v. 175, p. 258. "In context a statement is most powerful. Out of context there is no exchange." And following this, APG's 1971 statement that "That context is half the work" as premised at Between 6 at Kunsthalle Dusseldorf and the exhibition Art and Economics, APG at the Hayward Gallery in London in the same year. [2] Kelly, Mary, 'Re-Viewing Modernist Criticism', Screen, 1981, 22, 3, pp. 41-52. "Critical theories of art founded on the notion of artisanal production fail to recognise that these historically specific means of organisation, circulation, distribution, not only determine the reception – reading, viewing, reviewing, reworking – of artistic texts, but also have an effect on the signifying practices themselves." [3] Duchamp, Marcel, quoted in Cabanne, Pierre, Dialogues with Marcel Duchamp, trans. Ron Padgett, New York, Viking Press, 1974, p. 70. "...it's a product of the two poles - there is the pole of the one who makes the work and there is the pole of the one who looks at it. I give the latter as much importance as the one who makes it." The 1973 Lynda Benglis video work, 'Female Sensibility' that was in this show features a soundtrack of a what sounds to be local radio station with call in sections such as: "Man: Cash jackpot? Woman: Yeah. Man: What are you talking about? Woman: Don't you have a cash jackpot? Man: No, I always sit like this. Woman: Aw. (laughs) Man: I think you're calling the wrong show. Woman: I probably am, I won't even mention which one I was thinking of then. Man: Boy. No Honey, I don't have any cash jackpot. Woman: Well, anyway, it was nice talking to you. Man: (laughs) Woman: (laughs) Man: You probably thought you were calling another station. Woman: I'm sure I did. I mean now I remember playing around with the dial. Man: Well keep the dial where it is right now Honey. Woman: I'll do that. Man: Thank you Paula. Woman: Bye Bye. Man: Bye. (laughs)"

charakter der Ware und sein Geheimnis«, in: ders. *Das Kapital, Kritik der politischen Ökonomie*, Bd. 1, Paderborn: Voltmedia, o.J. [²1872], S. 65-76. [11] Strau, Josef, »The Non-Productive Attitude«, Institute of Contemporary Art, Pennsylvania, University of Pennsylvania, 2006. Quelle: [https://s3.amazonaws.com/arena-attachments/75010/Non-productive\\_Attitude\\_-\\_Strau.pdf](https://s3.amazonaws.com/arena-attachments/75010/Non-productive_Attitude_-_Strau.pdf). [12] WE (Not I) wurde von Melissa Gordon und Marina Vishmidt organisiert und fand mit einer Gruppe von Teilnehmer\*innen, darunter mir selbst im April 2015 in London in der South London Gallery, Flat Time House und Raven Row und anschließend im September 2015 im Artists Space statt. 2015 änderte ich meinen Smartphone-Alarm zunächst zu »Sag JA« und löschte ihn dann ganz. [13] Marx, Karl, »Der Fetischcharakter der Ware und sein Geheimnis«, in: ders. *Das Kapital, Kritik der politischen Ökonomie*, Bd. 1, Paderborn: Voltmedia, o.J. [²1872], S. 65-76. [14] Rose, Gillian, *Love's Work: A Reckoning with Life*, London, Chatto & Windus, 1995.

## Austausch

Übersetzung aus dem Englischen: Nikolaus G. Schneider und Susanne Titz

Der Text wurde in Auftrag gegeben für *Exchange*, Ghislaine Leung at Flat Time House, London, 2013, mit Werken von Lynda Benglis, Patricia L. Boyd, Marc Camille Chaimowicz, John Latham, Robert Morris, Hollis Frampton, Ian White und H.D. [1] Latham, John, "Where does the collision happen?", in conversation with Charles Harrison, *Studio International*, May 1968, Bd. 175, S. 258. »Im Kontext ist ein Statement am wirkungsvollsten. Außerhalb des Kontexts gibt es keinen Austausch.« Und anschließend das Statement von APG von 1971, das der »Kontext das halbe Werk« ist, das *Between 6* in der Kunsthalle Düsseldorf und der Ausstellung Art and Economics APG in der Hayward Gallery in London im selben Jahr vorausgeschickt worden war. [2] Kelly, Mary, »Re-Viewing Modernist Criticism«, *Screen*, 1981, 22, 3, S. 41-52. »Kritische Theorien der Kunst, die auf der Idee der handwerklichen Produktion beruhen, verkennen dass diese historisch spezifischen Organisations-, Zirkulations- und Distributionsmittel nicht nur die Rezeption – Lektüre, Betrachtung, Besprechung, Überarbeitung – der künstlerischen Texte bestimmen, sondern auch eine Auswirkung auf die Sinnstiftung selbst haben.« [3] Duchamp, Marcel, zit. in Cabanne, Pierre, *Dialogues with Marcel Duchamp*, übers. v. Ron Padgett, New York: Viking Press, 1974, S. 70. »...es ist ein Produkt der beiden Pole – da ist der Pol des/der einen, der/die das Werk macht, und da ist der Pol desjenigen/derjenigen, der/die es sich ansieht. Ich messe letzterem/letzterer ebenso viel Bedeutung zu wie demjenigen/derjenigen, der/die es macht.« Lynda Benglis' Videoarbeit »Female Sensibility« von 1973, die Teil dieser Ausstellung war, enthält einen Soundtrack mit Ausschnitten aus mutmaßlichen Gesprächen mit Hörer\*innen eines örtlichen Radiosenders wie etwa dem Folgenden: »Mann: Cash-Jackpot? Frau: Ja: Mann: Wovon reden Sie? Frau: Haben Sie keinen Cash-Jackpot? Mann: Nein, ich sitze immer so da. Frau: Ah. (lacht) Mann: Ich glaube, Sie rufen die falsche Sendung an. Frau: Das stimmt wahrscheinlich; ich werde dann also nicht mal erwähnen, an welche ich dachte. Mann: Junge. Nein, Süße, ich habe keinen Cash-Jackpot. Frau: Nun gut, egal, es war trotzdem nett, mit Ihnen zu sprechen. Mann: (lacht) Frau (lacht) Mann: Sie dachten wahrscheinlich, Sie würden

## *For As Against*

*Text for For As Against, Ghislaine Leung at Rowing, London, 2013 with works by Anthony McCall and Andrew Tyndall, Woody and Steina Vasulka, Kathy Acker and Atalia ten Brink (formally Shaw), and Tom Kalin. Quoted references from: [1] Duchamp, Marcel, quoted in Molderings, Herbert, Duchamp and the Aesthetics of Chance: Art As Experiment, New York, Columbia University Press, 2010, p. 128. "One's own 'no' merely makes one dependent on what one negates...By adding 'un' they thought they changed a great deal, but they had not." [2] Arendt, Hannah, Crises of the Republic, Boston, Houghton Mifflin Harcourt, 1972, p. 5. "In other words, the ability to lie, the deliberate denial of factual truth, and the capacity to change facts, the ability to act, are interconnected; they owe their existence to the same source, imagination."*

*All texts and notes from Ghislaine Leung, Partners, Cell Project Space, London, 2018.*

einen anderen Sender anrufen. Frau: Ich bin mir sicher, dass das so war. Ich meine, ich erinnere mich, dass ich mit der Wählscheibe herumgespielt habe. Mann: Gut, dann lassen Sie die Wählscheibe jetzt dort, wo sie ist, Süße. Frau: Das wird' ich tun. Mann: Danke, Paula. Frau: Bye Bye. Mann: Bye. (lacht)«

Dafür wie dagegen

Übersetzung aus dem Englischen: Nikolaus G. Schneider

Text für *For As Against*, Ghislaine Leung at Rowing, London, 2013, mit Werken von Anthony McCall und Andrew Tyndall, Woody und Steina Vasulka, Kathy Acker und Atalia ten Brink (formell Shaw), und Tom Kalin. Zitatnachweise: [1] Duchamp, Marcel, zit. in Molderings, Herbert, *Duchamp and the Aesthetics of Chance: Art As Experiment*, New York, Columbia University Press, 2010, S. 128. »Das eigene ›Nein‹ macht einen nur abhängig von dem, was man verneint. (...) Sie dachten, sie hätten viel geändert, indem sie ein ›un‹ hinzufügten, aber das hatten sie nicht.« [2] »[D]ie bewußte Leugnung der Tatsachen – die Fähigkeit zu lügen – und das Vermögen, die Wirklichkeit zu verändern – die Fähigkeit zu handeln – hängen zusammen; sie verdanken ihr Dasein derselben Quelle: der Einbildungskraft.« Arendt, Hannah, »Die Lüge in der Politik«, in: dies., *Wahrheit und Lüge in der Politik. Zwei, Essays*, München: Piper, 2013, S. 743, hier S. 8f.

Alle Texte und Notizen von Ghislaine Leung, *Partners*, Cell Project Space, London, 2018.

IMPRESSUM / COLOPHON  
BEGLEITHEFT / BOOKLET

Konzept / *Concept*: Ghislaine Leung,  
Haris Giannouras  
Texte / *Texts*: Ghislaine Leung, Susanne  
Titz, Haris Giannouras  
Übersetzungen, Lektorat / *Translations,  
Editing*: Haris Giannouras,  
Nikolaus G. Schneider, Susanne Titz

Fotografie / *Photography*: courtesy of the  
artist and ESSEX STREET / MAXWELL  
GRAHAM New York  
Gestaltung / *Design*: Stefano Faoro

Museum Abteiberg  
Abteistraße 27 / Johannes-Cladders-Platz  
D-41061 Mönchengladbach  
www.museum-abteiberg.de  
mail@museum-abteiberg.de

Direktion / *Director*: Susanne Titz  
Stellv. Direktion, Leitung Sammlung /  
*Associate Director, Head of Collections*:  
Dr. Felicia Rappe  
Wissenschaftlicher Volontär /  
*Assistant Curator*: Haris Giannouras  
Forschungsvolontärin /  
*Research Assistant*: Denise Wegener

Öffentlichkeitsarbeit & Vermittlung / *Public  
Relations & Education*: Henrike Robert  
Freies Team Vermittlung / *Freelance Ed-  
ucational Team*: Ulrike Engelke, Eva Car-  
oline Eick, Julia Kasten, Astrid Opitz, Ora  
Avital, Christiane Behr, Melanie Seidler,  
Maxi Loede  
Administration / *Administration*: Christian  
Spormann (Leitung / *Head*), Stefanie  
Genenger, Susanne Jez, Nele Laumen,  
Sina Krüger

Restaurierung / *Restoration*: Christine  
Adolphs, Anika Schmidt  
Ausstellungstechnik / *Exhibition Installa-  
tion*: Achim Hirdes (Leitung / *Head*)

Freies Team / *Freelance Team*: Herbert  
Drengs, Bianca Grüger, Vilnis Putrams,  
Jörg Thur Thomas Uphuis, Lars Wolter  
Haustechnik / *Technical Installations*: Paul  
Bartholdy, Günther Kölbl

Bibliothek / *Library*: Hella Jansen  
Kasse, Aufsicht / *Ticket Office, Gallery  
Guards*: Fritz Deling, Diley Gökpınar,  
Bernd Hillemacher, Maria Mühlenberg,  
Gabriele Roemer, Simone Schäfer, An-  
gelika Schwarz und die Kolleg\*innen und  
Kollegen aus dem Team der / *Team at  
WWS Kurt Strube GmbH*: Richard Ar-  
nold, Valentina Braun, Ludmilla Eichler,  
Joachim Geislinger, Theresa Hardijanto,  
Sefkal Irgat, Tobias Koch, Günther Köl-  
bl, Vyshnavan Kuganesanathan, Klaus  
Naber, Valentina Reisch, Wolfgang Somb-  
ert, Ingrid Wilms, Petra Wittka

Gefördert durch das Ministerium für Kultur  
und Wissenschaft des Landes NRW und  
die Hans Fries Stiftung / *Funded by the  
Ministry of Culture and Science of the  
State of North Rhine-Westphalia and the  
Hans Fries Foundation.*

Die Ausstellung ist Teil des Jubiläumspro-  
gramms »beuys 2021. 100 Jahre Joseph  
Beuys«, einem Projekt des Ministeriums  
für Kultur und Wissenschaft des Landes  
Nordrhein-Westfalen in Zusammenar-  
beit mit der Heinrich-Heine-Universität  
Düsseldorf. / *The exhibition is part of the  
anniversary program »beuys 2021. 100  
years of Joseph Beuys«, a project of the  
Ministry of Culture and Science of the  
State of North Rhine-Westphalia in co-  
operation with Heinrich Heine University  
Düsseldorf.*

315.3

Museum Abtei  
bis — *until* 24.10.2021