

EXPERIENCE EXPLAINS EXHIBITION **BLIND:**

PROFITS OF YOUTH

PROFITS OF NAIF

PROFITS OF COMPLICATED

PROFITS OF E.V.F.L.

KVL BULLETIN NO. 6,
Dez/Dec 2018 – Jan 2019

DAS KVL-BULLETIN BLICKT ZURÜCK UND VOR – Es gibt mehreren AutorInnen innerhalb und außerhalb des Kunstvereins, seien es KünstlerInnen, KuratorInnen und andere SchriftstellerInnen, die Möglichkeit, über Arbeiten und Arbeitsweisen zu reflektieren, die zu sehen waren, sind und sein werden.



THE KVL BULLETIN LOOKS BACK AND FORWARD – It gives several contributors, within and outside of the Kunstverein, be it artists, curators and other writers, the possibility to reflect on works and ways of working that were, are and will be on view.

KVL Bulletin

*Sie ist die Zukunft/
She Is The Future –*

*Karina
Bisch,
Pauline Curnier
Jardin, Sofie Van Loo,*

*Eine Ausstellung entflammt von/
An exhibition ignited by*

*Astrid Seme, Jay Tan, Urara
Tsuchiya,*

9.12.2018 – 3.2.2019

BARONESS ELSA
VON FREYTAG-
LORINGHOVEN

WERDEN SIE MITGLIED!
Für nur 30 / 15 euro pro Jahr.
Besuchen Sie unsere Website
für weitere Informationen oder
sprechen Sie uns einfach an!

BECOME A MEMBER!
*For only 30 / 15 euro a year. See
the website for more informa-
tion or simply contact us.*

KVL BULLETIN NO.6
Dezember / December
2018 – Januar / January
2019

Herausgeber / *Publisher*
Kunstverein Langenhagen

Konzept / *Concept*
Noor Mertens,
Bart de Baets

Grafikdesign / *Graphic Design*
Bart de Baets

Druck / *Printing*
Raddraaier, Amsterdam

Übersetzung / *Translation*
Philipp Valenta

אגודת תרבות

Kunstverein Langenhagen
Walsroder Strasse 91A
30851 Langenhagen
Deutschland / *Germany*
mail@kunstverein-
www.kunstverein-

langenhagen.de

ÖFFNUNGSZEITEN
Mittwoch – Sonntag
14 – 17 Uhr
Eintritt frei

OPNV: Stadtbahnlinie 1, direkt
an der Haltestelle Langenfor-
ther Platz (15 Min. vom Hanno-
ver HBF), Parkplätze vorhan-
den. Eingang ebenerdig, barri-
erefrei zugänglich.

OPENING HOURS
Wednesday – Sunday
2pm – 5pm
Free entrance

*Public transport: Subway 1,
located directly at stop Lan-
genforther Platz (15 min.
from Hannover Central Sta-
tion), parking places available.
Accessible for the disabled.*

Wir danken für die Förderung
der Ausstellung und der Kunst-
vermittlung:



Niedersächsisches Ministerium
für Wissenschaft und Kultur



Stiftung
Niedersachsen



Kunstverein Langenhagen
wird gefördert von Stadt
Langenhagen und Imperial
Tobacco

Danke an / *Thanks to* Karina Bisch, Pauline Curnier Jardin, Sofie
Van Loo, Astrid Seme, Jay Tan & Urara Tsuchiya und sowie an /
and next to them in particular to Jack Brennan, Ellen de Bruijne,
Tabea Golgath (Stiftung Niedersachsen), Ethan Hayes-Chute,
Viki Stein, Stefanie Steps (Institut français Deutschland) & Mark
Pezinger Books

Sie ist die Zukunft – Eine Ausstellung entflammt von BARONESS ELSA VON FREYTAG-LORINGHOVEN, 9.12.2018 – 3.2.2019

*Mit: Karina Bisch,
Pauline Curnier
Jardin, Sofie Van Loo,
Astrid Seme, Jay Tan,
Urara Tsuchiya*

Es ist einfach, die Position von Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven zu romantisieren oder zu radikalieren. Sie als Proto-Feministin, Pionierin der Dada-Bewegung, "Marcel Duchamps Anbieterin von Ready-Mades", als experimentelle Poetin, Geschlechtsverbiegerin oder Nacktstripperin zu sehen. "Heilige - Leichnam - Engel - Nonne." ¹

Diese Ausstellung, die behauptet, durch Elsas Position und ihre Arbeit entflammt worden zu sein, bietet keine Ergebnisse an. Oder wie die Künstlerin Ree Morton in den siebziger Jahren schrieb: "Wieso ist es so, dass jeder mit Ergebnissen zu rechnen scheint? Als ob es eine Aktivität sei, die etwas auf diese Weise abschließt." ²

In Elsas Arbeit war der Körper immer anwesend: um Geld als Model zu verdienen, als obszöne Skulptur, als Lustobjekt, als eine Basis zum Tragen von Assemblagen. Der Körper war ein nicht-statisches Objekt, auf den Mechanismen des Marktes keinerlei Einfluss besaßen. Der Hauptaugenmerk war auf

(My Craziiness)

My craziness consists in not being it
As normally under existing circumstances
I should be obliged to
Hence am I abnormal — not
Being crazy. What means that?
Heavy responsibility, —
Bliss or damnation.

E.V.F.L.

den kreativen Akt anstelle des Objekts gerichtet. Elsas Arbeit ist schlecht dokumentiert, obwohl mehrere Beschreibungen und Zeugnisse existieren. Ihre performativen Aktionen dehnten sich über das direkt physische aus: Ihre Gedichten könnten auch als performative Gesten interpretiert werden.

Was genau die Position der an der Ausstellung teilnehmenden Künstlerinnen in Relation zur Figur Elsas ist, ist (auch) nicht genau definiert. Die Ausstellung basiert frei auf (einem Enthusiasmus über) Elsa, fixiert sie jedoch nicht als das Subjekt. Eine der teilnehmenden Künstlerinnen, Pauline Curnier Jardin, bemerkte während eines vorbereitenden Treffens, dass die verschiedenen Künstlerinnen als "moderne Elsas" angesehen werden können. Sie stellen eigene, individuelle künstlerische Praktiken mit einem Bewusstsein möglicher Strategien als Künstlerinnen in der Reflektion historischer und

1. Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven in ihrem Gedicht/ in her poem Graveyard Surrounding Nunnery, ca. 1921.

2. Ree Morton, in: The mating habits of lines: Sketchbooks and notebooks of Ree Morton. Robert Hull Fleming Museum, University of Vermont: 2000.

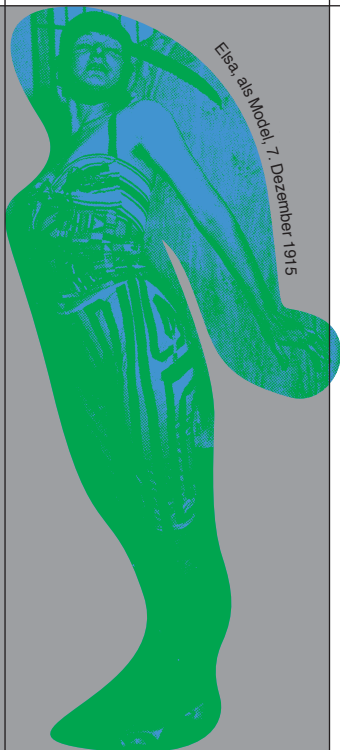
aktueller Positionen dar. Vom Fressen und Gefressen werden. "Alle, die mich wollen, wollen mich aufessen, aber ich bin zu ausgedehnt und nach allen Seiten offen, begehre dies hier und das dort."³ Von ihren verschiedenen Positionen wird es klar, dass ein selbstbewusster und flexibler Zugang zu Körperlichkeit, Tradition, Obsession, Sexualität und dem Persönlichen wird gefunden und mit realen, alltäglichen Materialien gearbeitet wird, die einfach zur Verfügung stehen.

KARINA BISCH
Die drei Elemente in der Installation von Karina Bisch sind Persönlichkeiten, die über- und miteinander sprechen. Sie sind Charaktere, die teilweise zurückfallen und Teile der jeweils anderen übernommen haben, wie der Titel, Le Marabout, zusätzlich suggeriert. Le marabout ist ein Wort, das mehrere Bedeutungen vereint – es kein einen religiösen Führer aber auch einen Scharlatan meinen – und bezeichnet zudem ein Wortspiel, in dem der Klang der letzten Silbe eines Spielers vom nächsten übernommen wird, der darauf ein neues Wort bildet.

Bisch lässt dieses Spiel nicht nur zwischen den drei Elementen La Peintre, La Peinture und La Chaise [die Malerin, das Bild und Der Stuhl] zirkulieren, sondern auch zwischen modernistischer Tradition, ihren Überbleibseln und ihrer eigenen, persönlichen Geschichte. Le Marabout ist daher Gleichmaßen hochgradig symbolisch, ikonisch und klischeehaft. Eine der Referenzen von La Peinture ist die Serie der sogenannten "Anthropometrien" von Yves Klein, für die er weibliche Körper als "lebende Pinsel" benutzte. Nach Klein selbst nutzte er diese lebenden Besen als einen Weg, selbst "sauber" zu bleiben. "Ich habe mich selbst nicht mehr mit Farbe beschmutzt, noch nicht einmal meine Fingerspitzen." Im Gegenzug dirigierte er weibliche Körper, die sich über die Leinwände bewegten. Nicht er, aber den Frauen war es erlaubt, ihre Freude an "schmutziger" Farbe zu haben.

Die Gewalt, mit der der weibliche Körper in der kunsthistorischen Tradition von männlichen

3. Irene Gammel, Baroness Elsa: Gender, Dada and Everyday Modernity. MIT Press: 2002, p 105.



ELSA ÜBER IHRE MUTTER

„[S]ie spekulierte darüber - vielleicht – [die golden gebratenen Quadrate] mit "solchem und solchem Stich" - etwas Samt von besonderer Tönung - oder einem silbernen Zopf - oder Spitze -, um einen "Taschentuchhalter" herzustellen "[dessen]" Nützlichkeit " aufgehört hatte, sie zu interessieren. ("Djuna Sweet - Wenn du es wüsstest")."

Künstler vereinnahmt und dann erneut durch die Augen des Publikums konsumiert wurde, wird von Bisch umgekehrt. Sie bricht die klassische Hierarchie auf und sieht das Potenzial ihres eigenen Körpers: sie entscheidet selbst über ihn, sie ist nicht länger eine passive Muse oder ein Körper, der in der Art handelt, wie es das männliche Auge wünscht. Künstlerin, Model und Muse sind eins.

mit Rama – geführt von einem Medium (!), sagte die Künstlerin, dass sie nicht möchte, dass irgendjemand ihre Unperfektheit zelebriert, dass sie bereits sich selbst genug angetan hätte. Diese Arbeit ist keine Feier des Unperfekten, sondern von Zorn, Stolz und Besessenheit. Curnier Jardin schrieb: “Gebt den toten, großen Künstlerinnen ihr Geld, dass Ihren vom Kunstmarkt her zugestanden hätte als sie noch gelebt haben! (oder auch nur kräftig genug, auf Hintern zu klatschen, jung aber hässlich, zu kompliziert, zu exzentrisch, lesbisch, verängstigt oder angst-einflößend, chaotisch, hysterisch, extrem faul, gemein, erotomanisch, Mütter, etc. etc. etc.)“

PAULINE CURNIER JARDIN
Die großartige, exzentrische weibliche Künstlerin wird wiederbelebt: und das nicht nur einmal, sondern über die gesamte Ausstellung. Nicht, um uns süßlich anzulächeln und Applaus zu erhalten, sondern um endlich das Geld zu verlangen, dass ihr während ihres Lebens ungerechterweise verweigert wurde, als ein letzter, kapitalistischer Witz von ihrem DIY-Grab, als ein Weg, an unserer widerwärtigen Welt teilzuhaben und sie heimzusuchen. Die Exzentrizität, die häufig Künstlerinnen attestiert wird, funktioniert gleichermaßen als Falle und als Überlebensmechanismus: sie macht sie (immerhin) sichtbar, oftmals nach ihrem Tod.

Für Pauline Curnier Jardin ist die Puppe die Personifizierung von Carol Rama, die mit 85 ihren ersten Preis erhielt. Sie könnte aber auch Leonora Carrington, Claude Cahun, Elsa oder irgendjemand anderes sein.

Curnier Jardins Arbeit ist zudem eine Rückkehr des verwunderlichen und verblüffenden (weiblichen) Körpers: was dieser sich selbst antun kann, was andere Menschen begehren, damit zu tun und was er im Gegenzug tun kann. Der sich erhebende Körper ist fragmentiert, er ist nicht komplett oder vollendet. In einem vor kurzem geführten Interview

SOFIE VAN LOO vollzieht einen besonders kritischen Blick aus ihrer Position als Ausstellungsmacherin. Ihre hybriden Texte können als Ausstellungen gesehen werden, in denen sie den Leser/Besucher zu tieferen Betrachtungen ermutigt. Gleichzeitig kritisiert sie durch ihre Texte das Kuratieren und die Kunstkritik gleichermaßen. Sie beschreibt ihre Texte als “bimodernistisch mit modernem Blick”. Van Loo erschafft einen literarischen Zugang zur Kunstkritik (und dem Oeuvre der Künstlerinnen). Ihre Texte verzögern und unterbrechen bewusst, jedem literarischen Trend abgeneigt. Sie taucht in das Oeuvre einer Künstlerin auf eine Weise ein, die den Leser Teil davon bekommen lässt. Für Sie ist die Zukunft schrieb sie einen umfangreichen Text, in dem Mutter-Tochter-Beziehungen, Kontamination, Krankheit, Gewalt und so weiter von persönlicher Perspektive über Künstlerinnen, über die sie bereits schrieb bis zu Elsa und wieder zurück schwingen.

Die Grafikdesignerin ASTRID SEME, deren Arbeit oftmals von der Beziehung zwischen dem gesprochen und geschriebenen Wort oder der Beziehung zwischen Typografie und Sound handelt, entwickelte eine Hommage an Elsas Em dashes [Gedankenstriche]. Diese Em dashes sind performative Gesten, gleichermaßen in Elsas Poesie und, in Hinblick auf Sie ist die Zukunft, im Ausstellungsraum, wo sie, in vergrößerter Form, die verschiedenen ausgestellten Werke verbinden und nachfühlen oder in diese eingreifen und sie unterbrechen.

Im Verlauf der Ausstellung wird Semes Publikation Baroness Elsa's em-dashes. An Anthology of dashing in print and performance vom Kunstverein Langenhagen und Mark Pezinger Books in der Black Forest Series publiziert.

Seme, als eine autodidaktische Gedankenstrich-Expertin, sammelte Texte über Stil, Verwendung und Bedeutung von Gedankenstrichen und stellt diese Elsas expressiven, handgeschriebenen Strichen gegenüber. Die Verwendung und Bedeutung von Gedankenstrichen ist weitreichend – als eine Appropriation von Stille, als Lücke und (lange) Pause, als eine aktive Dissonanz, als eine schmerzhaft unterbrechung, als Aneignung realen Raums, als eine Linie des Denkens, als Ambiguität, als Semikolon, als Parenthese, als eine Verbindung etc. In der Publikation ist Elsa umgeben von der „Königin der Striche“ Emily Dickinson, Gertrude Stein, Lawrence Sterne und Heinrich von Kleist, neben anderen. Die Publikation wird am 18. Januar 2019 veröffentlicht.

schrieb: „einer meiner weiblichen Freunde unter einem männlichen Pseudonym, Richard Mutt, hat ein Urinal als Skulptur geschickt.“ Mit ihrem sinnlichen Baum bezieht sich Urara Tsuchiya spielerisch auf Marcel Duchamp (wie Elsa ihn neckend in ihrem Gedicht Graveyard Surrounding Nunnery nannte). Eine der weiblichen Figuren, die sichtbar ihre solide Baum/Brunnen Position genießt, trägt sogar ähnliche Hosen wie die, die Elsa vor 100 Jahren trug, eine andere nimmt Elsas Pose an und trägt zinnoberrotes Haar, schwarzen Lippenstift und Netzstrumpfhosen. Einerseits vermitteln die weiblichen Baumfiguren unangefochten eine sexuelle Freiheit; andererseits lauert die sexuelle Frustration bereits. Tsuchiyas Arbeit, die Keramik, Kostümevents, Geschichtenerzählen und hausgemachtes Essen beinhaltet, erschafft nicht-neutrale, undistanzierte Situationen. Binartitäten zwischen Kind/Erwachsener, Mensch/Tier, Mann/Frau und autonom/funktional bieten alternative, beunruhigende und humorvolle Momente.

Ihre Sammlung von Geistern – albern, fragil, manchmal, Figuren, die auch wie komisch geformte Spermien aussehen – sind eine Hommage an die (männliche) Fantasie (und wahrscheinlich auch an ihre unbegrenzte Naivität). In ihrer Ghost Story beschreibt sie, wie unterschiedlich sich Männer ihre eigene Galatea vorstellen und erschaffen. Später in der Geschichte realisiert sie, dass sie selbst einen Geist in ihre Heim gebracht hat, und, als ein besessener Pygmalion, selbst damit beschäftigt ist, ihre eigenen Geister zu formen. Während der Ausstellung, am 18. Januar 2019, wird Tsuchiya ihre Geschichte live performen.

URARA TSUCHIYA

Wer war es, der Fountain gemacht hat, das Ready aller Ready-Mades? So wie Duchamp seiner Schwester

JAY TAN

Are lips doors? (are all doors lips?!)
Two fingers to open them?

And jaw hinge to meat olives?
When I am teacher our first class
will be to rename our body
parts

We will wake up ambitious
And run around stringing words
together like Germans and
first people

Then test the effects of silly
causes

What are lips?

Face edge protrusions

Jay Tans Konstellationen sind wie wilde Referenzsysteme. Sie sind frivole Bewegungsapparate, chaotische Choreographien, assoziative Netzwerke, die das Stereotyp des persönlichen in der Kunst als etwas "Triviales" aufbrechen. Tans Arbeiten sind kritische Spiele ohne klares

Resultat, in denen sich Rollen, Funktionen und Erscheinungen bewegen und in der Zwischenzeit hinterfragt werden. Last uns neue Namen erfinden, wie sie in dem oben zu lesenden Exzerpt aus dem Gedicht Kiss Teeth vorschlägt. Neue Namen, neue Möglichkeiten, neue Kombinationen. Mammonmammoth, spiritwhite, Pep-O-Mint, Mincepiston-ring-pie, Subjoys, Spins-terlollypop (Elsas Einfluss). Tan beschreibt ihre Art des Arbeitens dahingehend, dass sie stets verfügbare und gewöhnliche Materialien nutzt, um einen Moment des Innehaltens in der wellenförmigen Geschichte der Menschen und ihrer Entstehung zu präsentieren.

In der Ausstellung sind auch Elsas Gedichte zu hören. Sie werden von Karina Bisch, Nicolas Chardon, Manuela Hörr, Lotte Lindner, Maje Mellin, Noor Mertens, Mark Roberts und Till Steinbrenner performt.

ELSA PERFORMT

Der amerikanische Maler George Biddle erinnert sich an eine Performance in seinen Memoiren. Im Jahr 1917, als sie knapp über 40 Jahre alt war, erschien die Baroness als Model in seinem Atelier in Philadelphia. Biddle schreibt in seinen Memoiren: "Nachdem sie mich [Biddle] in ihrer rauen, schrillen, deutschen Schärfe gefragt hatte, ob ich ein Model bräuchte, sagte ich ihr, dass ich sie dafür nackt sehen müsste. Mit royaler Geste entwich sie den Falten eines scharlachroten Regenmantels. Sie stand vor mir ziemlich nackt – oder zumindest fast. Über ihren Brustwarzen waren zwei Tomatendosen aus Zinn, festgehalten durch ein grünes Band über ihren Rücken. Zwischen den Tomatendosen hing ein sehr kleiner Vogelkäfig und in ihm ein hoffnungsloser Kanarienvogel. Ein Arm war von Handgelenk bis Schulter bedeckt mit Ringen eines Vorhangs aus Zelluloid, zu dem sie später zugab, ihn von einer Möbelausstellung im Wanamakers stibitz zu haben. Sie nahm ihren Hut ab, in den geschmackvoll aber unaufdringlich vergoldete Karotten, Rüben und andere Gemüse eingelassen waren. Ihr Haar war kurz geschnitten und zinnoberrot gefärbt. Bei anderer Gelegenheit erschien sie, nachdem Sie am Morgen Schwarz's Toy Store leergeräumt und in ihr Kleid etwa 60 bis 80 Spielfiguren aus Blei, Zinn oder Gusseisen eingenäht hatte: Puppen, Soldaten, Automobile, Lokomotiven und Drehorgeln. Anstelle eines Huts trug sie einen Papierkorb mit einer einfachen, aber effektvollen Garnierung aus Petersilie; und sie führte, in verschiedenen Intervallen an einer Leine befestigt, sieben kleine, abgemagerte und verängstigte Jagdhunde."

ELSA PERFORMT

Elsa: "Ich ging mit einem großen, zuckerbegrüntem Geburtstagskuchen mit 50 brennenden Kerzen auf meinem Kopf zum Konsulat – ich fühlte mich so mutig und im Überfluss - ! In meinen Ohren trug ich gezuckerte Federn oder Streichholzschachteln – ich habe vergessen, was. Zudem hatte ich einige Briefmarken als Schönheitsflecken auf meine smaragdgrün bemalten Wangen geklebt, und meine Wimpern waren aus vergoldeten Federn aus Stachelschweinstacheln gemacht – kokett in Richtung des Konsuls raschelnd – mit einigen Reihen getrockneter Feigen [baumelnd] um meinen Hals, um ihn hin und wieder einzulullen, ihn zu bezaubern. Ich hätte gerne auffällig gefärbte Gummistiefel bis zu meinen Hüften mit einem Balletrock aus echtem Goldpapier, bedeckt mit weißer Strohseide [als Randbemerkung: passend zum Kuchen] getragen, aber das konnte ich mir nicht leisten! Ich denke, dass die Inkonsistenz meines Kostüms dafür verantwortlich zu machen ist, dass ich es nicht geschafft habe, den Beamten zu gefallen?"

She is the future – An exhibition ignited by
**BARONESS ELSA VON FREYTAG-
LORINGHOVEN** 9.12.2018 – 3.2.2019

It is easy to romanticize or radicalize the position of Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven. To admire her as a proto-feminist, pioneer of Dada, ready-made provider for Marcel Duchamp, experimental poet, gender-bender, naked stripper. "Saint - corpse - angel - nun".¹

This exhibition, which claims to have been ignited by Elsa's position and work, offers no conclusions. Or as artist Ree Morton wrote in the seventies: "Why is it that everyone seems to want to deal with conclusions? As if it were an activity that finalizes in that way."²

In the work of Elsa, the body was always there: to earn money as a model, as obscene sculpture, as pleasure object, as a basis for wearing assemblages. The body as flexible object, that market mechanisms fail to control. For Elsa, the emphasis was on the creative act instead of on materialised art works. Her actions and performances are poorly documented, although there are several descriptions and testimonials. They also extended beyond the directly physical: her poems can also be interpreted as performative gestures.

The position of the various artists involved in She is the future in relation to the figure of Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven isn't defined. The exhibition is based on (an enthusiasm about) Elsa, but doesn't put her down as

*With: Karina Bisch,
Pauline Curnier
Jardin, Sofie Van Loo,
Astrid Seme, Jay Tan,
Urara Tsuchiya*

the main subject. One of the participating artists, Pauline Curnier Jardin, noted during a preparatory meeting that the various involved artists can be regarded as modern "Elsa's". The different individual artistic practices show a clear awareness of possible strategies as (female) artists in their reflection on historical and contemporary positions. About eating and being eaten. "All who want me would like to eat me up, but I am too expansive and am open to all sides, desire this here and that there."² From their different positions it becomes clear that a confident and flexible approach is found with physicality, tradition, obsessions, sexuality, the personal and working with real, everyday materials that are readily available.

KARINA BISCH

The three elements in the installation of Karina Bisch are person-ages that talk about and with each other. They are characters that partly fall back and have taken over parts of one another, as the title, Le Marabout, also suggests. Le marabout is a word that has various meanings – it can indicate

1. Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven in ihrem Gedicht/ in her poem Graveyard Surrounding Nunnery, ca. 1921.

2. Ree Morton, in: The mat-ing habits of lines: Sketch-books and notebooks of Ree Morton. Robert Hull Fleming Museum, University of Vermont: 2000.

3. Irene Gammel, Baroness Elsa: Gender, Dada and Everyday Modernity. MIT Press: 2002, p 105.

LOVE — CHEMICAL
RELATIONSHIP

Un enfant français:
Marcel (a futurist)
Ein deutsches kind:
Else (a future futurist)
Poplars sun a clayhighway.

The poplars whispered THINE
DREAMS Marcel!

They laughed — they turned
themselves — they turned
themselves

To turn themselves — they
giggled — they blabbered
like thine-self — they
smiled! they smiled WITH
the sun — OVER THE
SUN

BECAUSE OF the sun — with
the same French lighthead-
ed sensual playful MORBID
smile like thineself —
Marcel!

Poplars thou lovedst and
straight highways with the
smell of poplars which is like
leather as fine — like
morocco leather in thine
nostrils — and thine nos-
trils are of glass!

Thou seest the smell uprise to
the brain!

Sensual thine eyes became
slanting — closed them-
selves!

Thine smile turned pain —
died — Then thou diedst!

Thereafter thou becamest like
glass.

The poplars and the sun turned
glass — they did not
torture thee any more!

Everything now is glass —
motionless!

THAT WAS IT THOU DIS-
COVERDST — AND
WHICH IS GIVEN TO THEE
AFTER THINE DEATH —
MARCEL!

Yet BEFORE thou lovedst the
straight yellow highways
— the whirring poplars
— the fat color of clay
— and thou lovedst it
beyond measure!

THEREFORE THOU HADST
TO KILL THINESELF — IT
KILLED THEE!

Thou now livest motionless in a
mirror!

Everything is a mirage in
thee — thine world is
glass — glassy!

Glassy are thine ears — thine
hands — thine feet and
thine face.

Of glass are the poplars and
the sun.

Unity — Einklang — harmony
— Zweifellosigkeit!

Thou art resurrected — hast
won — livest — art dead!

BUT I LOVE THEE LIKE
BEFORE. BECAUSE I AM
FAT YELLOW CLAY!

THEREFORE I LOVE THAT
VERY THIN GLASS
WITH ITS COLOR-
CHANGE; BLUE —
YELLOW — PURPLE
PINK.

So long must I love it until I
myself will become glass
and everything around me
glassy

Then art thou I! I do not need
thee any more —!

SO BEAUTIFUL will I be like
thou thineself art

Thou standest beside me —
and art NOTHING beside
me!

Yet today I still must love mine
love —!

I must bleed — weep —
laugh — ere I turn to
glass and the world around
me glassy!

1918 E.V.F.L.

a religious leader but also a charlatan—and refers to a relay play as well, in which the sound of the last syllable of the word mentioned by the first player must be taken over by a next person, who 'builds' a new word from it. *Bischoff* is not only letting this game circulate between the three elements that make up the installation, namely *La Peintre*, *La Peinture* and *La Chaise* [the female painter, the painting and the chair], but also between the modernist tradition, its leftovers and her own personal history. *Le Marabout* is therefore both highly symbolic, iconic and cliché. One of the references in *La Peinture* is of course the so-called "anthropometry series" by Yves Klein, for which he used female bodies as "living paintbrushes". According to Klein himself, he used these living brooms as a way to remain "clean". "I no longer dirtied myself with colour, not even the tips of my fingers." Instead, he directed female bodies that moved across his canvases. Not he, but women were allowed to rejoice in "dirty" paint.

The violence with which the female body in the art-historical tradition has been consumed by the male artist and then re-consumed through the eyes of the public is turned around by *Bischoff*. She breaks open the classical hierarchy and sees the potential of her own body: it decides for itself, it is no longer a passive muse, or a body that behaves the way the male eye wants it to act. Artist, model and muse are one.

PAULINE CURNIER JARDIN
The great eccentric female artist resurrects: and not just once, but throughout the exhibition. Not to laugh at us sweetly and to welcome applause, but to finally claim the money she was unjustly deprived of during her life, to make a final capitalist joke, from her DIY's grave, as a way of participating in our disgusting world and haunting it. The eccentricity attributed to many female artists functions both as a trap and as a survival mechanism: it makes them (at least) visible, often after their death.

For Pauline Curnier Jardin the slap puppet is the personification of Carol Rama at the age of 85, when she received her first price, but it may as well be Leonora Carrington, Claude Cahun, Elsa, or...

Curnier Jardin's work is also a return to the astonishing and bewildering (female) body: what it can do to itself, what other people desire to do with it and what it can do in return. The rising body is fragmented, it isn't complete or resolved. In a recent interview with Rama—guided by a medium (!), the artist said that she doesn't want anyone to celebrate her imperfection, since she has done that enough herself already. Curnier Jardin's work isn't a celebration of imperfection, but of anger, pride, bedevilment. As the artist says: "Give the dead great women artists the money they should have had from the art market when they were still

ELSA PERFORMING

Elsa: "I went to the consulate with a large—sugarcoated birthday cake upon my head with 50 flaming candles lit—I felt just so spunky and affluent [sic]—! In my ears I wore ugar plumes or matchboxes—I forgot wich [sic]. Also I had put on several stamps as beauty spots on my emerald painted cheeks and my eyelashes were made of guided [sic] porcupine quills—rustling coquettishly—at the consul—with several ropes of dried figs [dangling] around my neck to give him a suck once and again—to entrance him. I should have liked to wear gaudy colored rubber boots up to my hips with a balletskirt of genuine goldpaper white lacepaper covering it [in the margin: to match the cake] but I couldn't afford that! I guess—that my inconsistency in my costume is to blame for my failure to please the officials?"

alive! (or simply strong enough to slap butts, when they were young but ugly, too complicate, too eccentric, lesbian, scared or scary, messy, hysterical, mega lazy, mean, erotomaniac, mothers, etc etc etc x15).”

SOFIE VAN LOO takes a particularly critical view from her position as an exhibition maker. Her hybrid texts can be seen as exhibitions, in which she encourages the reader/visitor to an in-depth consideration. At the same time, she criticises through her texts both curatorship and art criticism. She describes her texts as “bi-modernistic with a modern view”. But there is more at stake. Van Loo creates a literary access to art criticism (and artist’s oeuvres). Her texts deliberately delay and disrupt. She immerses herself in an artist’s oeuvre in such a way that as a reader one becomes complicit. For She is the future she wrote an extensive text in which she loosely connects Elsa with mother-daughter relationships, contamination, illness, violence and artists she wrote about before.

Graphic designer ASTRID SEME, who’s work often deals with the relationship between the spoken and the written word, or the relationship between typography and sound, made a homage to Elsa’s em dashes. These em dashes are performative gestures, both in Elsa’s poetry and, in the case of She is the future, in the exhibition space, where they, in an enlarged form, link, empathise, intervene and interrupt the different exhibited works.

In the course of the exhibition, Seme’s publication Baroness Elsa’s em-dashes. An anthology of dashing in print and performance will be published by Kunstverein Langenhagen and Mark Pezinger Books as part of their new Black Forest Library.

Seme, as an autodidactic dash expert, collected texts about the style, use and meaning of dashes and juxtaposes them to Elsa’s expressive handwritten dashes. The purpose of the dash is wide-ranging— as an appropriation of silence, as gaps & (long) pauses, as acting dissonance, as painful interruption, as occupying real space, as a line for thinking,



ELSA ABOUT HER MOTHER

“[S]he was speculating about—maybe—putting [the golden fried squares] with “such and such a stitch”—some velvet of special tint—or silver braid—or lace—on it—to make [a] “handkerchief holder” [whose] “Usefulness” had ceased to interest her. (“Djuna Sweet—If you would know”).”

as ambiguity, as a semi-colon, as parenthesis, as a link etc. In the publication, Elsa is surrounded by queen-of-dashing Emily Dickinson, Gertrude Stein, Lawrence Sterne and Heinrich von Kleist, amongst others. The publication will be launched on January 18.

JAY TAN

Are lips doors? (are all doors lips?!)
Two fingers to open them?

And jaw hinge to meat olives?
When I am teacher our first class
will be to rename our body
parts

We will wake up ambitious
And run around stringing words
together like Germans and
first people

Then test the effects of silly
causes

What are lips?
Face edge protrusions

Jay Tan's constellations are like wild reference systems. They are frivolous movement apparatuses, messy choreographies, associative networks that break down the stereotype of the personal in art as something "trivial". Tan's works are critical games with no clear result, in which roles and functions and appearances move and are questioned in the meantime. Let's come up with new names, as she suggests in the above excerpt of her poem Kiss Teeth. New names, new possibilities, new combinations. Mammonmammoth, spiritwhite, Pep-O-Mint, Mince-piston-ring-pie, Subjoys, Spinsterlollypop (Elsa's influence). Tan describes her way of working as that she uses "readily available and common materials to present a moment of pause in the undulating story of human beings and their making."

URARA TSUCHIYA

Who was it who made Fountain, the ready of all ready-mades? As Duchamp wrote to his sister: "one of my female friends under a masculine pseudonym, Richard Mutt, sent in a porcelain as a sculpture." With her sensual tree, Urara Tsuchiya playfully refers to Marcel Duchamp (as Elsa called him mockingly in her poem Graveyard Surrounding Nunnery). One of the female figures, who clearly enjoys her solid tree/fountain position, even wears similar pants that Elsa wore 100 years earlier, another one adopted Elsa's pose and wears dyed vermillion hair, black lipstick and stockings. On the one hand, the female tree figures reflect an undisputed sexual freedom; on the other, sexual frustration is also lurking. Tsuchiya's work, that incorporates ceramics, live events with costumes, story telling and homemade food, non-neutral, non-distant situations are created. Binaries between infant/adult, human/animal, male/female and autonomous/functional provide alternative, uncomfortable and humorous moments. Her collection of ghosts—silly, fragile, sometimes weeping, figures, that look like comically shaped sperm as well—are a homage to the (male) fantasy (and perhaps also its unlimited naivety). In her Ghost Story she describes how different men imagine and create their own Galatea. Later in the story she realizes that she herself has brought a spirit into her home, and, as a possessed Pygmalion, is busy making her own ghosts. During the exhibition, on January 18, Tsuchiya will perform her Story live.

Next to the works of the aforementioned artists, the exhibition features Elsa's poems performed by Karina Bisch, Nicolas Chardon, Manuela Hörr, Lotte Lindner, Maje Mellin, Noor Mertens, Mark Roberts and Till Steinbrenner.

KISS TEETH—JAY TAN

we wanna flip the other over
kiss teeth
press their cooked cheek
down with the slice

Tsss

Come exercise with me
spar

find God
You've been looking at that screen all day

yoga is slippery
but there are church approved forms of
exercise

tickets
for the new Anna Karenina
at the hall tonight

Me and Mum and Auntie
and
a thousand white haired highstreet women
with elbow level critique (and breasts)
Keira's use
of mouth and jaw
and eat
tiny pots of ice-cream

the camera is on rails and only goes
outside to see the peasants in the fields

and Elizabeth Grosz says
that Bergson says
that problems always come from the
outside

and outside is
"at the door"

course

everything else
is at the door...

I was pleased when
I said it took me a long time
to get Isa Genzken
like learning that olives were delicious

you said that lovely thing
about how it feels
to realise
you experience paradigm shifts
and I got this image of science's
undulating white bread—
cartoon slices of space-time

and I am Patrick Swayze and Geordi
La Forge passing

through shut doors

or

if you can think of something clearly
andso
on
andso
on

thatis
insomesense
a guarantee of its reality

What happens to exist
is cause of it's use

andso on

And God, when you told us about how the
Greeks named
parts of the lip.

I F lippped out!

are lips doors? (are all doors lips?!)
two fingers to open them?

and jaw hinge to meat olives?

When I am teacher our first class will be to
rename our body parts
we will wake up ambitious
and run around stringing words together
like Germans and first people

then test the effects of silly causes
what are lips?
face edge protrusions

what is
jumping, what is on?
what is bed?

the next class will not be a class
we will be stand up
What's the difference between a chemist
and a linguist?

crushed insect dye makes red
and names the border of our mouths

so lip is not just lip
and our monasteries are now where
musicians beat on meat
new pre-cuss-on!
bang boxes
bam bam
(civilisation has been preserved)
bam bam dilla
(holy ghost)
A me seh
one thing
she cyan unerstan

An the way she look
will prob lee gran
her a life
she will not question
cos he give she answers

because he cannot grapple with his nubile
daughter
He wants to go up against me

eff lip my slice
missedher

I hope she'll meet someone
who will show her how things are undone
teach her
to use her borrowed
eyelashes knowingly
profanely like a queen
instead of like, those butterfly diplomats

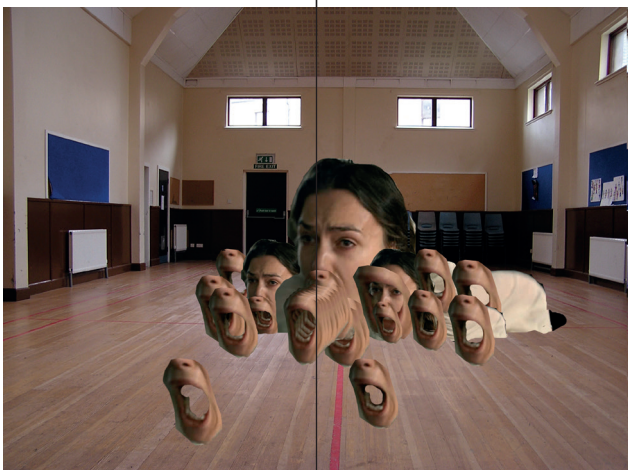
Ssst

we pass road works where
luminous men in helmets
stand round a crumbly, black
peeled up hole

what walls would need to be broken down
before I could let God in?

wrong question darlin'

the eat house door reads SPICE WORLD



Kiss Teeth, Jay Tan

Dieses traditionelle französische Kinderlied hat eine Marabout-Struktur: Es ist ein Staffelspiel, bei dem der Klang der letzten Silbe des letzten Wortes in einem Satz vom ersten Wort des nächsten Satzes übernommen wird, das damit einem neuen Wort "baut". Karina Bischs Werk Le Marabout bezieht sich auch auf diese Struktur: In ihr gibt es nicht nur eine Zirkulation zwischen den drei Elementen, aus denen die Installation besteht, nämlich La Peintre, La Peinture und La Chaise [die Malerin, das Gemälde und der Stuhl], sondern auch zwischen der modernistischen Tradition, ihren Überbleibseln und Karina's eigener persönlicher Geschichte.

This traditional French children's song has a marabout structure: it is a relay play, in which the sound of the last syllable of the last word in one sentence is taken over by the first word of the next sentence, 'building' a new word from it. Karina Bisch's work Le Marabout refers to this structure as well: in it there is not only a circulation between the three elements that make up the installation, namely La Peintre, La Peinture and La Chaise [the female painter, the painting and the chair], but also between the modernist tradition, its leftovers and Karina's own personal history.

Trois p'tits chats
Trois p'tits chats
Trois p'tits chats chats chat

Chapeau de paille
Chapeau de paille
Chapeau de paille paille paille paille

Paillasson
Paillasson
Paillasson son son son

Somnambule
Somnambule
Somnambule bull bull bull

Bulletin
Bulletin
Bulletin tin tin tin

Tintamarre
Tintamarre
Tintamarre marre
marre

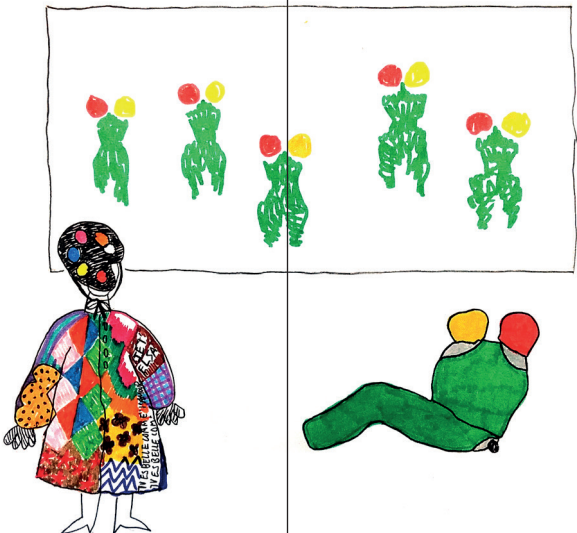
Ch'val de course
Course à pied
Pied-à-terre
Terre de Feu
Feu follet

Marabout
Marabout
Marabout bout bout
bout

Lait de vache
Vache d'ferme
Ferme la boîte
Boîte aux lettres
Lettre d'amour
Mourre-à-trois
Trois p'tits chats..

Bout d'ficelle
Bout d'ficelle
Bout d'ficelle celle
celle celle

Selle de ch'val
Selle de ch'val
Selle de ch'val val val val



Karina Bisch, vorbereitende Zeichnung für Le Marabout, 2018/preparatory drawing for Le Marabout, 2018



Im Gespräch

Das KVL-Bulletin bietet eine Plattform für eine Reihe von Interviews mit Personen mit verschiedenen Hintergründen und Berufen, die mit dem Programm des Kunstvereins verbunden waren oder sind. Somit bietet es die Möglichkeit, Kontakte zu erweitern und zu vertiefen, die normalerweise nur für die Dauer einer Ausstellung bestehen. Der französische Kurator Gallien Déjean spricht im folgenden Gespräch über den Hintergrund der Ausstellung L'usage des formes [der Nutzen der Form], einer Ausstellung über den Gebrauchswert von Objekten, die er 2015 entwickelte. Diese Ausstellung veranlasste den Kunstverein Langenhagen, ihn zu einer Ausstellung für den Kunstverein einzuladen, in dem er die Beziehung zwischen Objekten, ihrer Produktion und ihren AutorInnen weiter denkt. Diese Ausstellung ist ab Ende April 2019 in Langenhagen zu sehen.

NOOR MERTENS: Was war der Startpunkt von L'usage des formes, der ersten Ausstellung rund um Objekte und deren Nutzung, die Du im Palais du Tokyo 2015 organisiert hast?

GALLIEN DÉJEAN: Der Startpunkt dieser Ausstellung war eine Reflektion über den Verlust des Werts des Nutzens vom Objekten. Museen sind einer der Agenten dieses Verlusts. In der Präsentation der Ausstellung habe ich ein Zitat von französischen Anthropologen Marcel Griaule (1898-1956), aus einem Text eingebunden, der im Magazine Document 1935 veröffentlicht wurde, in dem er Archäologen oder Ästhetikern kritisiert, die die "Form eines Griffs" bewundern, aber vermeiden, "die Haltung des Drinkenden zu studieren". In diesem Text beklagt Griaule den Prozess der Dekontextualisierung, den Objekte durchleben, wenn sie in museale Sammlungen integriert werden, um einen ästhetischen Wert anzunehmen. Devitalisiert von ihrer utilitaristischen Funktion in diesem heiligen Gehege werden sie Objekte der Kontemplation, deren einzige Rechtfertigung die Klassifizierung ist, die sie zusammenfasst. In der Ausstellung L'usage des formes wollte ich diesen Prozess der Fetischisierung durch die Analyse der Dialektik zwischen Gebrauchswert und ästhetischem Wert vermeiden. Als eine Aufhebung dieser Dialektik nutzte ich Auffassungen von Werkzeug und *Techne*¹, der Kern dieses Projekts, um über die modernistische Unterscheidung zwischen Kunst, angewandter Kunst, Dekoration, Design, Handwerk, utilitaristischen oder symbolischen Objekten etc. hinauszugehen.

NM: Wie kamen die verschiedenen ‚Kapitel‘ in der Ausstellung zustande, wie hast Du sie entwickelt?

GD: Nach dem Philosophen Gilbert Simondon (1924-1989), sind technische Instrumente "allagmatische" Wesen, d. h. Elemente des Austauschs zwischen Menschen und ihren Umgebungen: solch ein Austausch ermöglicht das Wachstum von Kultur. Die Ausstellung kombinierte Objekte und Kunstwerke verschiedener Felder und Zeiträume: Kunsthandwerk, Bildende Kunst, Design, Architektur, etc. Alle diesen Artefakten ist ein Gebrauchswert attestiert. Die meisten von ihnen gehörten in die Kategorie technischer Instrumente, deren Aktionsfeld unendlich ist: einige werden zur Transformation von Materie genutzt, andere, um das Unsichtbare sichtbar zu machen, Daten zu extrahieren, Informationen zu produzieren oder um zu kommunizieren, Weil das Potenzial von Werkzeugen unendlich ist, ist ihre Klassifizierung ein inhärentes Problem. Das ist es, was die Szenografie der Ausstellung in Palais du Tokyo – entwickelt vom Designer Robert Stadler, in Kollaboration mit mehreren Handwerkern – zeigen sollte. Die Form

1. *Techne* ist ein Begriff, der sich etymologisch aus dem griechischen Wort τέχνη ableitet und häufig als "Handwerkskunst", "Handwerk" oder "Kunst" übersetzt wird.

der Ausstellung war ein großes, farbenfrohes Schachbrettmuster – vertikal und horizontal über die Wände des Raums laufend – auf dem die Artefakte gezeigt wurden. Wir haben dieses Muster als eine Arte vereinfachte Wunderkammer angesehen, in der die Charakteristiken der Objekte miteinander auf Basis unterschiedlicher Arten von Klassifikation verglichen wurden. Jede Modulation von Farbe in diesem Muster zeigte ein neues Kapitel an (“Die Fabrik”, “Der Griff”, “Prothesen und Abformungen”, “Messungen”, “Spekulative Geräte”, etc.).

NM: War es ein Projekt, in dem Du Andere als Diskussionspartner gebraucht hast, andere Forscher etc.? Oder war es ein sehr individueller Prozess? Daran anschließend: Wie arbeitest Du normalerweise, was bedeutet Kooperation und Kollaboration als Kurator für Dich? Ich weiß, dass Du für die Ausstellung im Kunstverein Langenhagen mit einigen Personen zusammenarbeiten möchtest, die Du seit einiger Zeit kennst und mit denen Du bereits vorher zusammengearbeitet hast. Was sind die wichtigen Vorteile der Zusammenarbeit? Könntest Du sagen, dass Du in Deiner Arbeit als Kurator Kollaboration als wichtigen Eckpfeiler betrachtest?

GD: Der traditionelle Rahmen einer Ausstellung im institutionellen kulturellen Feld ist oft sehr normativ, reduktiv und artifiziell.

Leblose Objekte in einem Rahm zu versammeln, um eine Thematik zu illustrieren oder eine Szene zu befördern (historisch, generationsmäßig oder geographisch) interessiert mich nicht. Andererseits mag ich es, jede Ausstellung als ein spezifisches *dispositif* neuer erkenntnistheoretischer Zusammenhänge von Praxis und Wissen anzusehen, die in jedem neuen Projekt erfahren werden. Diese neuen erkenntnistheoretischen Zusammenhänge führen in eine kollektive Dimension. Mich interessiert zum Beispiel die *Autogestion*², die im Rahmen einer kollektiven Ausstellung angewendet wird. Das bedenkend könnte eine Ausstellung als eine Art temporärer Forschergruppe angesehen werden, die die Unterschiede zwischen KuratorInnen, TheoretikerInnen, KünstlerInnen, ProduzentInnen, Aufbaupersonal und BetrachterInnen verwischt. L'usage des formes war ein Resultat einer Serie von Kollaborationen (zwischen HandwerkerInnen, KünstlerInnen, DesignerInnen, PhilosophInnen, Aufbauteam etc.). Die Szenografie der Ausstellung und eine Menge der ausgestellten Objekte wurden in einem kollektiven Rahmen produziert. Für die Ausstellung, die ich im Kunstverein organisiere, wollte ich diese Auffassung einer Ausstellung als *dispositif* für eine kollektive Untersuchung mit verschiedenen Personen akzentuieren. Ich lud einige ein, beispielsweise Fanny Schulmann (Kuratorin am Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Spezialistin für die Situationistische Internationale), Juliette Pollet (Kuratorin am Centre national des arts plastiques in Paris, spezialisiert auf Design), Emmanuel Guy (Professor für Kunst, Designgeschichte und Theorie an der New School, Spezialist für Le Jeu de la Guerre (“Kriegsspiel”), erfunden von Guy Debord in Verbindung mit der Situationistischen Internationale), Eva Barto (Künstlerin), Pierre Paulin (Künstler), der mit Maxime Boidy zusammenarbeitet (der eine Thesis in Visual Studies über die politische Ikonografie des Schwarzes Blocks geschrieben hat) etc. Durch beispielsweise die Aktivierung von Le Jeu de la Guerre in der Ausstellung werden die BetrachterInnen eingeladen, innerhalb dieser temporären Gruppierung mitzuwirken.

2. Selbstverwaltung

Ich wollte, dass die Sammlung an Objekten, aus denen diese Ausstellung besteht, gleichzeitig das Werkzeug als auch das Resultat der Untersuchung darstellen. Die Berechtigung dieser Sammlung ist das Zusammentreffen von Menschen und nicht nur ein kontemplatives Display, entschieden durch einen Kurator/eine Kuratorin.

NM: Wie hat L'usage des formes Deine Idee von Kunst als autonomem Objekt verändert, dem "utilitaristischen Objekt" entgegengestellt? Siehst Du da eine scharfe Trennung? Und in Verbindung dazu: Wie stehst Du zu individueller Autorenschaft (mit Deinen Erfahrungen durch L'usage des formes)? Hat sich Deine Einstellung aufgrund der Untersuchungen für die Ausstellung verändert?

GD: In Bezugnahme auf den niederländischen Historiker Johan Huizinga (1872-1945) wurden zwei gegensätzliche Entitäten in L'usage des formes erweckt, die unsere Beziehung mit Werkzeugen verkörpern. Der *Homo faber* konstruiert Werkzeuge, um Materie zu bearbeiten. Der *Homo ludens* zweckentfremdet spielerisch die Werkzeuge der Produktion und die Instrumente des Wissen, geschaffen durch den *homo faber*, um neue Nutzungsformen und Möglichkeiten für sie zu finden. Manchmal koexistieren beide Auffassungen in der Praxis eines Urhebers. Durch die Zurschaustellung von Werkzeugen und Beispielen aus den Werkstätten von Handwerkern in Konfrontation mit denen von Künstlern und Designern setzte die Ausstellung den Fokus auf die zwei gekoppelten Konzepte von Erfindung und dem Weg, wie technische Gesten Bedeutung und Wissen vermitteln. Huizingas bekannte Theorie über den *Homo ludens* und den *Homo faber* wurde daher als Positionsmarke in der Ausstellung verwendet, um traditionelle Unterscheidungen hinter sich zu lassen, wie: Kunstobjekt vs. utilitaristisches Objekt, berühmte KünstlerIn gegen anonyme HandwerkerIn, bildende Kunst gegen angewandte Kunst etc. In gewisser Weise war das Verlassen dieser Unterscheidungen ein Versuch, an einige Praktiken der historischen Avantgarden anzuknüpfen (Bauhaus, Konstruktivismus, etc.).

NM: Die Beziehung zwischen Herstellungsprozess und Resultat war sehr wichtig in L'usage des formes. Es ist ein Thema, das nicht viel Aufmerksamkeit innerhalb der autonomen Bildenden Künste erhält. Glaubst Du, dass es mit der Angst zusammenhängt, zu handwerklich zu werden, wenn man über die Produktionsprozesse in den Bildenden Künsten spricht?

GD: Heute bin ich misstrauisch gegenüber von Aussagen, die eine Rückbesinnung zum Handwerklichen fördern und somit die Klammer der konzeptuellen Kunst zugunsten einer Rückkehr zum Können, der Vollendung, dem Luxusobjekt schließen. Ganz im Gegenteil, mein Interesse an Handwerk und der Frage nach der Technik kommt in der Tat durch das Interesse am Prozess, zum Beispiel am Wissen, dass progressiv während der Produktion entsteht, egal ob in den Feldern der Kunst, der Wissenschaft oder des Handwerks. Das ist der Grund, warum so viele Objekte in der Ausstellung waren, die mehrdeutig, unfertig oder ihrem Status nach unbestimmt waren (Formen, Druckplatten, etc.). Etwas präziser formuliert, was mich interessiert, durch die Frage nach der Technik und dem Prozess, ist die berühmte Idee der Praxis, von Aristoteles zu Marx oder Lukács, die über die Unterscheidung zwischen Theorie und Anwendung hinausgeht und sich, um den amerikanischen Philosophen Andrew Feenberg (1943) frei zu zitieren, mit der Erfindung "einer Technik der Befreiung zum Austausch der Technik kapitalistischer Herrschaft" deckt.

NM: Für die Ausstellung im Kunstverein Langenhagen möchtest Du den Fokus auf Objekte legen, die eine Rolle im Widerstand spielen. Wie hat sich diese Idee entwickelt?

GD: Die Bettencourt Foundation, der Hauptsponsor von L'usage des formes, hat sich während der Vorbereitungen der Ausstellung im Palais des Tokyo stark eingemischt. Ich bemerkte, dass

deren Ziel weit entfernt von meinem war: ihrer Auffassung nach sollte die Ausstellung eine spektakuläre Werbeveranstaltung des Kunsthandwerks als nationalem, ökonomischen Sektor in Verbindung mit der Luxusgüterindustrie werden. Als der Kunstverein Langelnagen mich fragte, eine Fortsetzung von L'usage des formes zu organisieren, hat mir das erlaubt, das Projekt außerhalb der Einschränkungen des Palais des Tokyo zu denken, in einer mehr politischen Dimension, weniger spektakulär.

Die Frage, die ich mir selbst stellte, als ich über diesen neuen Vorschlag nachzudenken begann, war: "Ist es möglich, einen kritischen Gedanken auf Basis einer temporären Sammlung von Objekten zu entwickeln und dabei den Fetisch und Überflusscharakter der Ware zu vermeiden?" Vom Anbeginn bietet diese Frage einen Versuch an, weiterzugehen als die Strategie der Dematerialisierung, die in den 60er und 70er Jahren des vergangenen Jahrhunderts von den Neo-Avantgarden formuliert wurde, da unsere Aufgabe der Austausch des Konzepts des materiellen Objekte im Herzen einer kritischen Reflektion war. In diesem Zusammenhang beziehe ich mich auf die Arbeit von Pierre Paulin und Maxime Boydy (eine fiktionale und schizophrene Diskussion mit Ian Burn, einem ehemaligen Mitglied von Art & Language, über Fragen der Dematerialisierung und der Fachkenntnis), die die Ausstellung in diese historische Perspektive setzt.

Von da an schien die Idee des Widerstands ein interessanter Startpunkt für den Versuch zu sein, den Beginn eines kritischen Denkens rundum das und vom Objekt ausgehend zu etablieren. Die Idee des "allagmatischen" Objekts (Simondon), das ich in L'usage des formes gebraucht hatte, verlassend, machte es das Konzept des Widerstands zugleich möglich, den Begriff des Fachwissens zu vermeiden. In der Ausstellung im Kunstverein wird das in den Objekten angelegte Konzept des Widerstands gleichzeitig politisch, physisch, ontologisch (wie kann man sich den autonomen, im Schatten liegenden Teil von Objekten vorstellen, d. h. eine Form nicht-relationalen Widerstands, die ihrem menschlichen Gefängnis entkommt?), oder sogar burlesque dargestellt... Die Idee dieses Projekts ist es, kollektiv von Objekten aus zu denken, die als Instrumente der Blockierung definiert sind, die die Ströme von Produktion, Verbreitung und Austausch lahmlegen, die das System der Akkumulation von Kapital befeuern.

Darüber hinaus ist der Begriff des Widerstands auch interessant in kuratorischer Hinsicht, da er gleichzeitig die Frage nach dem Kurzschluss eben des Formats einer Thementausstellung beinhaltet. Indem ich das Thema des Widerstands meinen Gesprächspartnern vorschlage, schlage ich Ihnen schlussendlich vor, dem von mir vorgeschlagenen Thema Widerstand zu leisten... Ich mag diese Vorstellung des Kurzschlusses, als ob die Ausstellung verrückt spielt!

Hintergrundinformationen zu Gallien Déjean – Gallien Déjean ist Kunstkritiker und Kurator und lebt in Paris. Von 2012 bis 2015 arbeitete er als Kurator im Palais de Tokyo. Letztes Jahr kuratierte er A Study in Scarlet bei La Plateau in Paris, eine kollektive Ausstellung die als Startpunkt die Arbeit und das Leben der englischen Musikerin Cosey Fanni Tutti verwendete. Er bereitet in Kollaboration mit dem Kurator Tenzing Barshoo und dem Herausgeber Primary Information einen Katalog über BANK vor, ein Kollektiv, dass im London der Neunziger Jahre aktiv war.

Zusätzlich unterrichtet er an den Kunsthochschulen in Lausanne (ECAL) und Paris-Cergy (ENSAPC) und er ist Mitglied von Treize, einer Community, einer Struktur und einem Ort der Produktion, Ausgabe und Programmgestaltung von Ausstellungen, Konzerten, Vorträgen etc. Diese Rahmen geben ihm die Möglichkeiten mit neuen kuratorischen Möglichkeiten im Kollektiv mit einem relativen Grad an Autonomie zu experimentieren.



In conversation

The KVL bulletin provides a platform for a series of interviews with people from different backgrounds and occupations who were or are connected to the program of the Kunstverein. Thus, it offers the possibility to extend and deepen contacts that normally last for the duration of 'an exhibition' only. The French curator Gallien Déjean speaks in the following conversation about the background of the exhibition L'usage des formes, an exhibition about the use-value of objects that he developed in 2015. This exhibition prompted Kunstverein Langenhagen to invite him to conceive an exhibition for Kunstverein Langenhagen in which he thinks the relationship between objects, their production and their authors further. This exhibition will be on view in Langenhagen from the end of April 2019 onwards.

NOOR MERTENS: What was the starting point of L'usage des formes, the first exhibition that you organised around objects and their use at Palais du Tokyo in 2015?

GALLIEN DÉJEAN: The starting point of this exhibition was a reflection on the loss of the use-value of objects. Museums are one of the agents of this loss. In the presentation of this exhibition, I included a quote by French anthropologist Marcel Griaule (1898-1956), from a text published in the magazine Document in 1935, where he criticizes archaeologists or aesthetes who admire “the shape of a handle” but who fail “to study the position of the man who drinks”. In this text, Griaule deplores the process of decontextualization that objects undergo, as they are integrated into museums, in order to acquire an aesthetic value. Alienated from their utilitarian function in this sacred enclosure, they become objects of contemplation, whose only justification is the classification which subsumes them. In the exhibition L'usage des formes I wanted to avoid this process of fetishization by analyzing the dialectic between the use-value and the aesthetic value. As an *Aufhebung*¹ of this dialectic, I used the notions of tool and *techne*²—the core of this project—to exceed the modernist distinctions between fine arts, applied arts, decoration, design, handcraft, utilitarian or symbolic objects, etc.

NM: How did the different “chapters” come about in the exhibition L'usage des formes, how did you develop them?

GD: According to the philosopher Gilbert Simondon (1924-1989), technical instruments are “allagmatic” beings, i.e. elements of exchange between people and their surroundings: such an exchange gives rise to culture. The exhibition combined objects and artworks from different domains and periods: arts and crafts, fine arts, design, architecture, etc. Each of these artefacts attests to a use-value. Most of them belong in the category of technical instruments whose field of action is infinite: some are used for transforming matter, others for revealing the invisible, extracting data, producing information or communicating. Because the inventory of tools is infinite, the question of classifying them is an inherent problem. That is what the scenography—conceived by the designer Robert Stadler, in collaboration with several craftsmen—was supposed to illustrate. The shape of the exhibition was a large, colorful check pattern—running vertically and horizontally along the walls of the space—on which the artefacts were displayed. We considered this pattern a kind of simplified *Wunderkammer* in which the characteristics of the objects were compared depending on different kinds of classifications. Each modulation of color on this pattern indicated a new chapter (“The factory”, “The grasp”, “Prosthesis and impressions”, “Measurements”, “Speculative implement”, etc.).

1. In Hegelian philosophy *Aufhebung* means the process by which the conflict between two opposed or contrasting things or ideas is resolved by the emergence of a new idea, which both preserves and transcends them.

2. *Techne* is a term, etymologically derived from the Greek word τέχνη, that is often translated as "craftsmanship", "craft", or "art".

NM: Was it a project which you discussed with others fellow researchers etc? Or was it a very individual process? In line with this question: how do you normally work, what does cooperation and collaboration as a curator mean to you? I know that for the exhibition in Kunstverein Langenhagen you want to work together with a number of people you have known for some time and with whom you have worked together before. What are important benefits of collaborating? Could you say that within your work as a curator you regard collaboration as an important cornerstone?

3. Self-management of those who are involved in the project.

GD: The traditional framework of the exhibition in the institutional field of the culture is often very normative, reductive and artificial. Gathering inanimate objects in a space to illustrate a thematic, a topic, or to promote a scene (historical, generational, or geographical) doesn't interest me. Instead, I like to consider the exhibition as a specific *dispositif* of new epistemological arrangements of practices and knowledge that are experienced with each new project. These new epistemological arrangements generate a collective dimension. For example, I am interested in the notion of *autogestion*³ inspired by historical experiences of anarchy and libertarian socialism, applied in the framework of a collective exhibition. Following this, an exhibition could be conceived as a kind of temporary research community that blurs the distinction between curators, theoreticians, artists, producers, builders and the audience. *L'usage des formes* was the result of a series of collaborations between craftsmen, artists, designers, philosophers, builders, etc. The scenography of the exhibition and many of the exhibited objects were produced in collective frameworks. For the exhibition I will organize in the Kunstverein, I want to accentuate this conception of an exhibition as a *dispositif* for a collective research with different people (artists, philosophers, curators, academics, etc) and so I have invited Fanny Schulmann (curator at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, specialist of the Internationale Situationniste), Juliette Pollet (curator at the Centre national des arts plastiques in Paris, CNAP, specializing in design), Emmanuel Guy (assistant professor of art and design history at the New School, Parsons, specialist of *Le Jeu de la Guerre* ["The Game of War"] invented by Guy Debord), Eva Barto (artist), Pierre Paulin (artist) who works with Maxime Boidy (who wrote a thesis in visual studies on the political iconography of the black bloc). Also by inviting the audience to play *Le Jeu de la Guerre* in the exhibition, the audience could become agents within this temporary community. I want the collection of objects out of which this exhibition consists of to be both the result and the tool for this research. The justification of this collection is the meeting of people and not only a contemplative display decided by a curator.

NM: How did *L'usage des formes* change your idea of the art object as an autonomous thing, set against the 'utilitarian object'? Do you see it as a hard distinction? And in relation to this: how do you look at individual authorship? Did your thoughts change because of the research for the exhibition?

GD: In reference to the Dutch historian Johan Huizinga (1972-1945), two complementary entities embodying our relationship with tools, are invoked in *L'usage des formes*: *homo faber* constructs

Fataï A. Abiola, Lézard Graphique, François Havegger et Sacha Léopold, Sans titre, Communication, 2015. Installationsansicht von/Installation view of L'usage des formes, Palais du Tokyo, 2015. Photo: Aurélien Mole



Danielle Pommereulle, Ohne Titel/Untitled, n.d. Courtesy galerie Christophe Gaillard.



implements for fashioning matter; *homo ludens* playfully misappropriates the tools of production, and the implements of knowledge, created by *homo faber* to find new uses and possibilities for them. Sometimes both attitudes coexist in the practice of the same practitioner. In displaying tools and samples from the workshops of craftsmen and confronting them with those of artists and designers, the exhibition gave prominence to the two interlinked conceptions of invention and the way in which technical gestures convey meaning and knowledge. Huizinga's famous theory about *homo ludens* and *homo faber* became a tool in the exhibition to dismantle traditional distinctions of art object vs. utilitarian object, famous artist vs. anonymous craftsman, fine arts vs. applied arts, etc. In a way, the abandonment of these distinctions was an attempt to connect with some practices of the historical avant-gardes (Bauhaus, Constructivism, etc.).

NM: The relationship between the manufacturing process and the result was very important in L'usage des formes. It isn't a theme that receives much attention within autonomous visual arts. Do you think that has to do with a fear of becoming too 'crafty' when talking about production processes within the visual arts?

GD: I am wary of speech that promotes a return to craft that would come to close the parenthesis of conceptual art in favor of a return to the know-how, the finish, the luxury object. On the contrary, my interest in craft and the question of technique comes from an interest in the process, i.e. in a knowledge that is built progressively during the production, whether in the field of art, science or crafts. That's why there were many objects in the exhibition that were ambiguous, unfinished or whose status might seem indefinite (moulds, impressions, etc). More precisely, what interested me, through the question of technique and process, is the famous notion of praxis, from Aristotle to Marx or Lukács, that goes beyond the distinction between theory and practice, and to paraphrase the American philosopher Andrew Feenberg (1943), corresponds to the invention "of a technique of liberation to replace the technique of capitalist domination".

NM: For the exhibition in the Kunstverein you want to focus on objects that play a role in resistance. How did this idea develop?

GD: The Bettencourt foundation, the main sponsor of L'usage des formes, was very intrusive during the preparation of the exhibition at Palais de Tokyo. I realized that its goal was very far from mine: from their point of view, the exhibition had to be the spectacular promotion of arts and crafts as a national economic sector affiliated with the luxury goods industry. When Kunstverein Langenhagen asked me to organize a continuation of L'usage des formes, it allowed me to rethink this project outside the constraints of Palais de Tokyo, in a less spectacular and more political dimension...

The question I asked to the people I invited to think about this new proposal was: "is it possible to develop critical thought from a temporary collection of objects avoiding the fetish and superfluous character of the commodity?" From the outset, this question proposes an attempt to go beyond the dematerialization strategy formulated by the neo-avant-gardes of the 1960's-70's, because our objective is to try to replace the concept of the material object at the heart of critical reflection. In this regard, I refer to the work of Pierre Paulin and Maxime Boydy, a fictional and schizophrenic discussion with Ian Burn, former member of Art & Language, about issues of dematerialization and know-how, that places the exhibition in this historical perspective.

From there, the notion of resistance seemed to be an interesting starting point for trying to establish the beginning of a critical thinking around and from the object. Leaving the notion of "allagmatic" object (Simondon) I used in L'usage des formes, the concept of resistance made it possible to also avoid the use of *know-how*. In the exhibition at the Kunstverein, the concept of resistance applied to the object will be posed simultaneously in terms of the political, physical, ontological, or even the burlesque! How do we envisage the autonomous and underground aspects of objects? How can we consider forms of their non-relational resistance that could escape human captivity? The idea of this project is to think collectively with these objects as a starting point. These objects, defined as instruments of blocking, short-circuit the flows of production, diffusion and exchange that fuel the systems of the accumulation of capital. The notion of resistance is interesting in curatorial terms, as well, because it is also short-circuits the format of the thematic exhibition. By proposing the topic of resistance to my interlocutors, I encourage them to resist the topic itself. I like this notion of short circuit, as if the exhibition is cracking up!

Background information Gallien Déjean – Gallien Déjean is a writer and curator, based in Paris. From 2012 tot 2015, he worked as curator at the Palais de Tokyo in Paris. Last year, he curated A Study in Scarlet at Le Plateau in Paris, a collective exhibition that took as its starting point the work and the life of the English artist and musician Cosey Fanni Tutti. In collaboration with the curator Tenzing Barshee and the publisher Primary Information, he is producing a catalogue about BANK, a collective active in London during the nineties.

In addition, he teaches at Lausanne (ECAL) and Paris-Cergy (ENSAPC) and he is a member of Treize, a community, a structure, and a space of production, edition and programming of exhibitions, concerts, lectures, etc. These frameworks give him the opportunity to experiment collectively with new curatorial methods with a relative degree of autonomy.

Januar / January						1	2
3	4	5	6	7	8	9	
10	11	12	13	14	15	16	
17	18	19	20	21	22	23	
24	25	26	27	28	29	30	
31	1	2	3	4	5	6	
7	8	9	10	11	12	13	
14	15	16	17	18	19	20	
21	22	23	24	25	26	27	
28	Februar / February						

12.1. Werkstatt anziehbare
19.1. Kunst, für Kinder von 9 bis 12 Jahre

18.1. Buchveröffentlichung mit Astrid Seme und Performance von Urara Tsuchiya / *Book launch with Astrid Seme and Performance by Urara Tsuchiya*
19 Uhr / 7 p.m.

Buchveröffentlichung von Baroness Elsa's em dashes, einer Publikation der Grafikdesignerin Astrid Seme, entwickelt für die Ausstellung Sie ist die Zukunft. Astrid Seme wird über ihre Arbeit als Designerin in Verbindung mit Gedankenstrichen und die Poesiepraxis von Elsa sprechen.

Nach der Buchveröffentlichung folgt eine Performance mit Musik und Text von Künstlerin Urara Tsuchiya, zusammen mit Künstler Jack Brennan und Musikerin Viki Steiri, in der Urara ihre Ghost-Geschichte, die Teil der Ausstellung ist, live spielt und erzählt. / *Book launch of Baroness Elsa's em dashes, a publication made by graphic designer Astrid Seme, developed specifically for the exhibition She is the future. During the book launch, Astrid will talk about her practice as a designer in connection to dashes in general/ historically and to Elsa's dash marks in particular.*

The book launch is followed by a performance with music and words by artist Urara Tsuchiya, together with artist Jack Brennan and musician Viki Steiri. Urara will perform her Ghost story, part of the exhibition, in a live form.

30.1. Leseklub: Gedichte von Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven #2 / *Reading Club: Poems by Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven # 2*
19 Uhr / 7 p.m.

Offene Teilnahme. Bei Interesse kontaktieren Sie uns bitte per mail@kunstverein-langenhagen.de. / *Everybody welcome. If interested, please contact us by mail@kunstverein-langenhagen.de.*

31.1. Flaggenwerkstatt,
1.2. für Kinder von 8 bis
2.2. 13 Jahre

Jeder Tag von 9:45 bis 13:00 Uhr
Teilnahme kostenlos. Anmelden unter mail@kunstverein-langenhagen.de

31.1. Naheliegende Berufe #8
Nearby Professions #8
19 Uhr / 7 p.m.

Gespräch von und mit Sonja Eismann, Redakteurin und Mitgründerin des Missy-Magazine, Magazine für Pop, Politik und Feminismus / *Kunstverein Langenhagen in conversation with Sonja Eismann, editor and co-founder of Missy Magazine, magazine for pop, politics and feminism.*

Naheliegende Berufe ist ein Format, in dem Experten aus thematisch naheliegenden Berufsfeldern über ihre Arbeit sprechen und so einen anderen Blick auf die Ausstellung ermöglichen. / *Nearby Professions is a series in which experts from thematically related professional fields speak about their work, which allows a different view on the works on show.*

3.2. Kuratorische Führung durch die Ausstellung mit Noor Mertens / *Curator's tour by Noor Mertens*

15:30 – 16:30 Uhr
3:30 – 4:30 p.m.

Während der Öffnungszeiten ist immer jemand im Kunstverein, der Ihnen gern mehr über die Werke, Inhalte, Fragestellungen und Bezüge erzählen kann. Sie können gerne auch einen Termin für eine kostenlose Führung per E-Mail oder Telefon vereinbaren. / *During opening hours there is always someone available at the Kunstverein who can tell you more about the exhibition, accompanying workshops and the general program of the Kunstverein. You are also very welcome to make an appointment for a free guided tour via email or telephone.*

Die Teilnahme am gesamten Programm ist kostenlos. / *Participation for the entire program is free.*

Workshops für Kinder und Jugendliche werden für jede Ausstellung organisiert. Bei Interesse können Sie Christiane Oppermann und Philipp Valenta kontaktieren unter mail@kunstverein-langenhagen.de. / *For each exhibition, workshops for children and teenagers are organized. If you are interested you can contact Christiane Oppermann and Philipp Valenta via mail@kunstverein-langenhagen.de.*

kunstverein langenhagen