



Barking Dogs United: SIZE MATTERZ
ACC GALERIE WEIMAR **19.01.-16.03.08**



ACC Galerie Weimar

Burgplatz 1 + 2, D - 99423 Weimar

Tel. (+49) 03643-851261

Fax: 03643-851263

Weimar, 18. Dezember 2007

Barking Dogs United: SIZE MATTERZ

Ausstellung vom 19.1. bis 16.3.2008 in der ACC Galerie Weimar

Eröffnung: Freitag, 18.1.2008, 20 Uhr

Barking Dogs United ist ein von Nikos Arvanitis und Naomi Tereza Salmon 2005 gegründetes Künstlerduo.

Im Manifest heißt es: „Wir arbeiten an einer Zukunft, in der es keine Künstler mehr gibt, nur noch Nicht-Künstler.“

Im Zentrum der Ausstellung *SIZE MATTERZ* stehen Objekte, die ihr räumliches Verhältnis und damit ihren Halt verloren oder deren Funktionen sich verändert haben. Vorgefertigte Skateboards und selbst gebaute Gegenstände, wie Steckdose, Pistole, Navigationssystem, Feuerzeug sowie Videoprojektionen sind in der Galerie installiert. Damit erzeugen Arvanitis und Salmon ein Gefühl von Unsicherheit, als wäre der Besucher Alice im Wunderland der Kunst. Im Eingangsbereich wird man zuerst mit dem Manifest von *Barking Dogs United* konfrontiert. Lichtboxen begleiten den Besucher mit manipulierten, schematischen Zeichnungen entlang der Schau. Der ganzflächige Skateboardboden erzeugt einen unsicheren Stand - eine bewegliche Ebene unter den Füßen.

SIZE MATTERZ ist das Thema eines spielerischen Rundgangs. Das Künstlerduo widmet sich auf ironische Weise Fragen wie: Welche Rolle spielt der Künstler in der Gesellschaft heute? Ist er Sozialarbeiter oder Unterhalter? In welchem Verhältnis steht er zu Kunstmarkt, Galerie und Publikum? In Zeiten des Multitasking muss der Künstler heute alles erledigen können, von der Kunstproduktion über die Selbstvermarktung bis zur Fähigkeit, die eigene Arbeit zu erklären und zu vermitteln. Salmon und Arvanitis reflektieren ihre Arbeits- und Lebensprozesse und versuchen die Grenzen zwischen Chaos und Ordnung, Selbstdarstellung und Ruhm, individueller Entfaltung und ökonomischem Druck auszuloten. Ihre fünfzehn Minuten fangen jetzt erst an oder sind längst schon vorbei.

Nikos Arvanitis, geboren 1979 in Athen, Griechenland, lebt und arbeitet seit 2004 in Deutschland. Er studierte in Wien, Athen und Weimar. **Naomi Tereza Salmon**, geboren 1965 in Jerusalem, Israel, lebt und arbeitet seit 1991 in Deutschland. Sie studierte in Jerusalem und Weimar. Die Arbeiten beider Künstler wurden mehrfach national und international ausgestellt. Sämtliche Werke entstehen anlässlich der Ausstellung in der ACC Galerie Weimar.

Im Anschluss an die Ausstellungseröffnung findet im Rahmen der Afterparty im Haus Soziokultur Geberstraße 3, Weimar, ein Konzert mit dem Electro/Comedy/Glam Rockduo Mosh Mosh aus Berlin (www.mosh-mosh.com) statt. Beginn: 23 Uhr

Mit der freundlichen Bitte um Veröffentlichung und herzlichen Grüßen aus Weimar,

Frank Motz, Dir. ACC Galerie Weimar

ACC Weimar e.V. mit Galerie und Kulturzentrum

info@acc-weimar.de • www.acc-weimar.de • Konto 301026815, Sparkasse Weimar BLZ 82051000 • USt-Id: DE 150 127 325

Das ACC ist als gemeinnützig anerkannt, Spenden sind steuerlich abzugsfähig. Werden Sie Mitglied im Förderkreis der ACC Galerie!

Galerie, Kunstprojekte:

Frank Motz
(Vorstandsvorsitzender)
Tel. 03643-851261
motz@acc-weimar.de
0179-6674255

Kulturveranstaltungen:

Alexandra Janizewski
Tel. 03643-851262
oder 03643-253212
janizewski@acc-weimar.de

Internationales Atelier- programm der ACC Galerie und der Stadt Weimar:

Frank Motz
motz@acc-weimar.de
0179-6674255

Buchhaltung, Verwaltung:

Karin Schmidt
Tel. 03643-256990, Fax 851263
Anselm Graubner (Vorstand)
Tel. 03643-259238
graubner@acc-weimar.de

Eine Ausstellung der ACC Galerie Weimar in Zusammenarbeit mit Kerstin Stakemeier (Hamburg).

19.1. bis 16.3.2008

**Gefördert durch die Stiftung Kunstfonds,
das Thüringer Kultusministerium und die Stadt Weimar.
Mit Unterstützung des Förderkreises der ACC Galerie Weimar.**

STIFTUNG KUNSTFONDS

Eine Einführung in acht Punkten

1 Bellende Hunde beißen nicht! Aber: Wie bei den sprichwörtlichen Hunden ist es nicht die Schuld des einzelnen Hundes, dass er bellend nicht beißen kann, sondern die der Gattung, seiner Entwicklung. Im Fall von Barking Dogs United ist es die Kunst, die nur symbolisch bellen, nicht politisch beißen kann.

2 Warum also ist die gesellschaftliche Stellung der Kunst auf Passivität, auf repräsentativen Kritizismus angelegt, warum kann sie nicht beißen, auch wenn der individuelle Künstler angriffslustig ist? Und warum ist die Kunst in der Gegenwart – wie der sechsköpfige Hund, die Corporate Identity von Barking Dogs United – bewegungsunfähig, aber laut?

3 Boris Arvatov, produktivistischer Kunsttheoretiker der russischen Oktoberrevolution von 1917, beantwortete diese Frage um 1920 ebenso einfach wie einleuchtend: «Die bürgerliche Kunst produziert nur Vorstellungen der Welt – aber niemals die Welt!»

4 Daran hat sich bis heute wenig geändert. Die Kunst blieb bürgerlich. Allerdings scheint sich, im Zeichen des seit Jahren anschwellenden Kunstmarktes und der hierdurch enormen Wertsteigerung der Gegenwartskunst, das Verhältnis hierzu verändert zu haben. Die Kunst hat an Sichtbarkeit gewonnen – aber an Distanz verloren. Ihre Autonomie, die nie mehr war als ihre Positionierung innerhalb der bürgerlichen Schöngesteuer, ist vom Privileg zur Verpflichtung geworden. In der Gegenwart muss das Bellen sich immer bis in die mögliche Negation der Kunst überhaupt steigern, um noch ernsthaft die eigene kontemplative Stellung angreifen zu können.

5 Gegenwartskunst ist zum gesellschaftlichen Modeaccessoire geworden: Wer braucht schon ein Bewusstsein der Welt, wenn er eins der Kunst hat? Sie ist aus mehreren Gründen zu einem gesellschaftlich immer zentraleren Spektakel aufgestiegen: immer mehr Kunstmessen, private Sammlermuseen, Megaausstellungen, die Ökonomisierung der Kunsthochschulen und der Museen. Kunst als Ware ist zur Kunst als Geldanlage geworden. Moralisch verwerflich ist sie deswegen nicht – nur belanglos vom Standpunkt der Kritik.

6 Barking Dogs United rät dazu, diese Anlage schlecht anzulegen: in einer Ökonomie der Verzehrer. Hegel schrieb in der Jenaer Realphilosophie unter anderem darüber, dass die Ökonomie in dem Moment einen produktiven, einen stabilisierenden Weg für die Gesellschaft einschlägt, wo ihre Produktion nicht mehr vom Begehren geleitet ist, nicht mehr vom Verzehren der Objekte, sondern von ihrer stetigen Reproduktion. Ökonomie wird da staatstragend, wo sie die Reproduktion der Nation sichert.

7 Dieses Prinzip wird in SIZE MATTERZ scheinbar umgekehrt: SIZE MATTERZ ist nicht produktiv, sondern konsumierend, verzehrend, damit – wie es am Ende des Manifests zu lesen ist – aus Künstlern Nicht-Künstler werden. Und um Künstler zu Nicht-Künstlern zu machen, müssen nicht in

die Kunst Alltagsobjekte eingeführt werden, das führt lediglich zur Preissteigerung der Objekte, deren Skandal sich in den letzten einhundert Jahren reichlich abgelebt hat: Vielmehr muss die Kunst aus den Alltagsobjekten beginnen und aus ihnen ihren Grund schöpfen.

8 Barking Dogs United beginnen mit demjenigen Teil der Warenproduktion, der ebenso überflüssig wie die Kunst selbst zu sein scheint: Skateboards, (Drag)shows, Westernclichés, Reliquien der Religion – Teile der Alltagskultur. Sie zerplücken die Gegenwart in ihre Einzelteile und affirmieren nicht deren gesellschaftliche Vermittlung – aber ihre Objekte. Barking Dogs United umarmen nicht die Massenkultur, um die Hochkultur zu aktualisieren, umarmen nicht die Hochkultur, um sie von der Massenkultur zu trennen, sondern solidarisieren sich mit nutzlosen hedonistischen Einzelteilen, die weder Warenwert noch Distinktionsgewinn versprechen. Barking Dogs United bellen, denn es gibt keinen Grund zum Beißen in der Kunst: Die Nicht-Kunst ist überall in der Gesellschaft. Man muss sie nur noch zur Kunst bringen.

Eröffnungsrede, gehalten von Kerstin Stakemeier am 18.1.2008 in der ACC Galerie Weimar

Schritt-für-Schritt-Bilderrundgang



ACC Galerie Weimar: Treppenaufgang und Eingangsraum.



Foto: Claus Bach

GPS Navigator, 2008.

Objekt (150x100x30cm), eingebauter Bildschirm mit Animation.

Eine virtuelle Navigation durch die Ausstellung via GPS. 4'00 Min.



Foto: Frank Motz

Wir müssen draußen bleiben (Benedikt Braun), 2008.

Zwei bellende Megafone.



Foto: BDU



Foto: BDU

Corporate-Identity-Raum, 2008.

Mit BDU-Manifest, BDU-Emblem und BDU-Maskottchen (in der Vitrine).

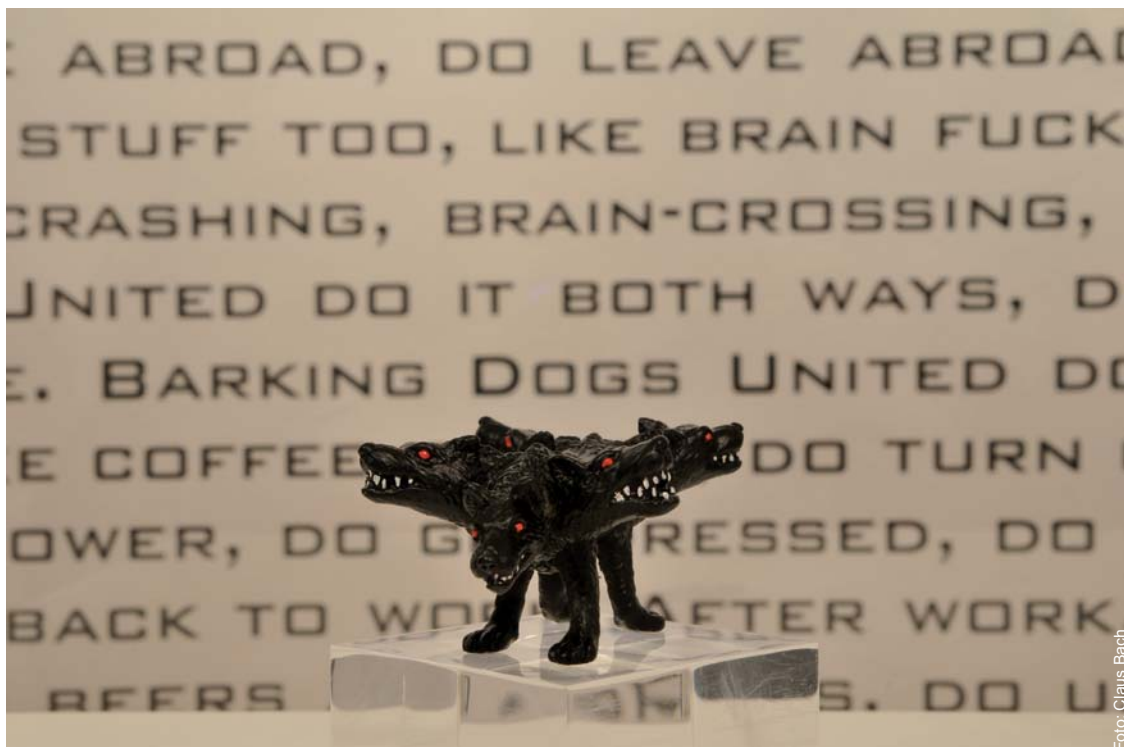


Foto: Claus Bach

BDU-Maskottchen, 2008.

Objekt (12x6x4,5cm).

**BDU featuring Roger Behrens
On a Spaceship With no Fuel and
no Future, 2006.**

Barking Dogs United im Interview mit
Roger Behrens über Popmusik, Kunst
und Soziales.
Radio Feature, 105 Min.

Installation mit Kopfhörern in einem
Galeriegang.

Skatefloor, 2008.

Bodeninstallation aus ca. 1.300 Skate-
boards.



Foto: Claus Bach



Foto: BDU

BDU Skateboards - Multiples, 2008.



Foto: Claus Bach

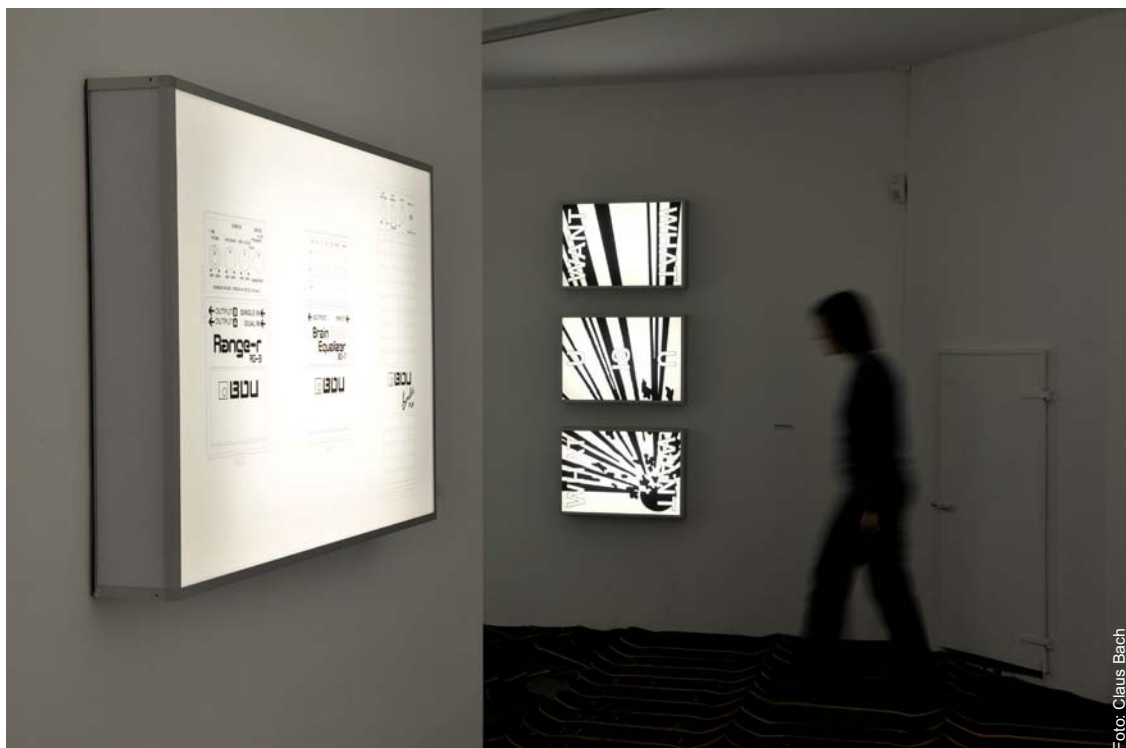
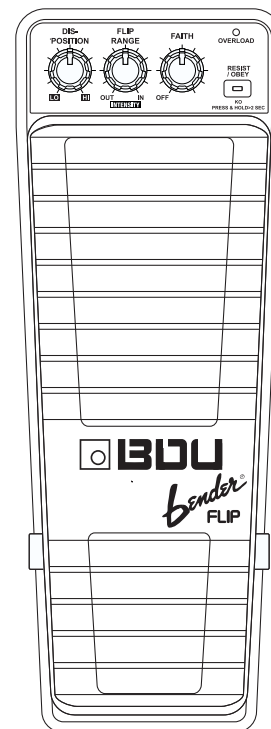
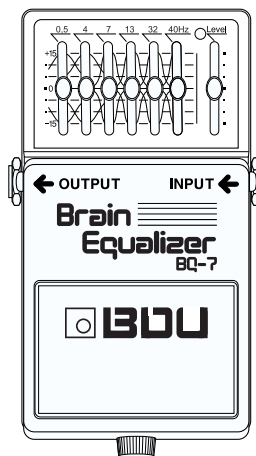
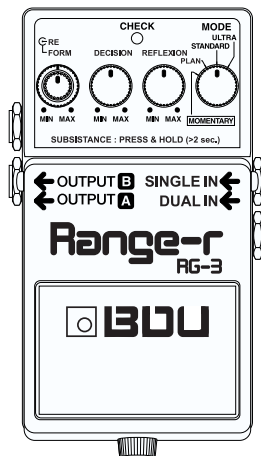
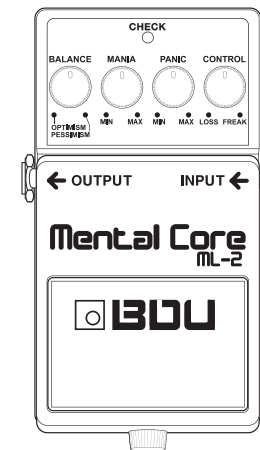
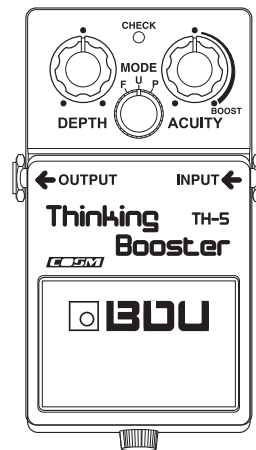
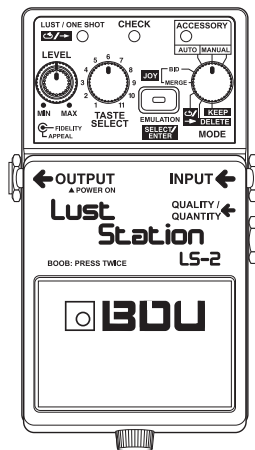
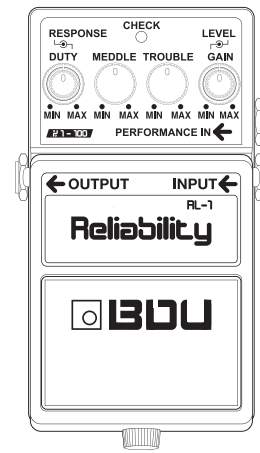
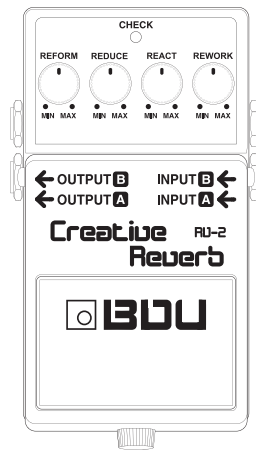
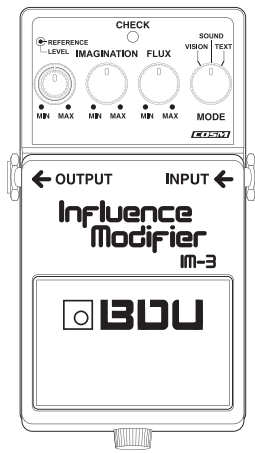


Foto: Claus Bach

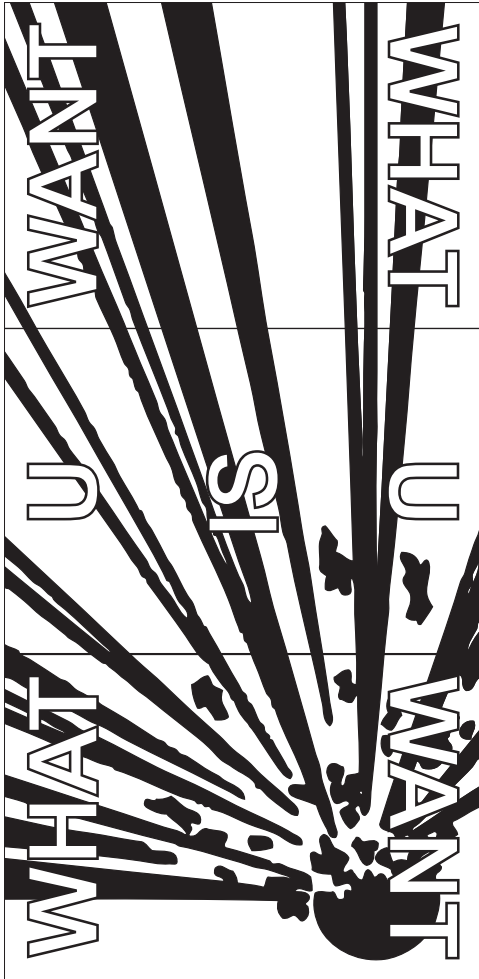
FX (Teile 1, 2 und 3), 2008.
What U Want Is What U Want, 2008.
Skatefloor, 2008.
 (Ausstellungsansichten)



FX (Teile 1, 2 und 3), 2008.

Schemata, Leuchtkästen mit Digitaldrucken, DIN A0.

Schemata mit nach persönlichen Präferenzen manipulierten Gitarreneffektpedalen.



What U Want Is What U Want, 2008.
Computercollage, drei Leuchtkästen mit
Digitaldrucken (je 63x43cm).

Dreifach-Steckdose, 2008.
Objekt (250x70x60cm).

Skatefloor, 2008.
Bodeninstallation aus ca. 1.300
Skateboards.

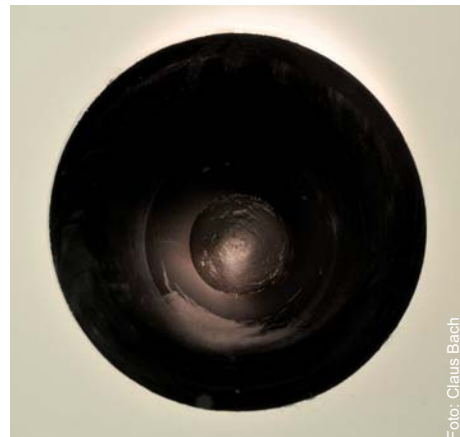




Pistole (Spielzeugmodell), 2008.
Objekt (230x170x35cm).

Skatefloor, 2008.
Bodeninstallation aus ca. 1.300 Skateboards.

In einem Raum ist die Pistole so installiert, dass sie auf die Wand gerichtet ist. Beim Gang durch die Ausstellung entdeckt man zuerst das Loch in der Wand, ohne zu wissen, dass es sich um einen Pistolenlauf handelt.



Dual-not-duel, 2008.

Filmstill vom Video, 12'50 Min.

In zwei getrennten Räumen, die Rücken an Rücken zueinander liegen, sieht man in einer Videoprojektion, wie - in voller menschlicher Größe - Naomi auf Nikos schießt und umgekehrt. In beiden Projektionen vermischt sich das Abbild der einen Person mit dem der anderen.



Neon Tetra, 2008.

Video, 15'00 Min.

Film von einer flackernden Neonröhre.

Skatefloor, 2008.

Bodeninstallation aus ca. 1.300 Skateboards.

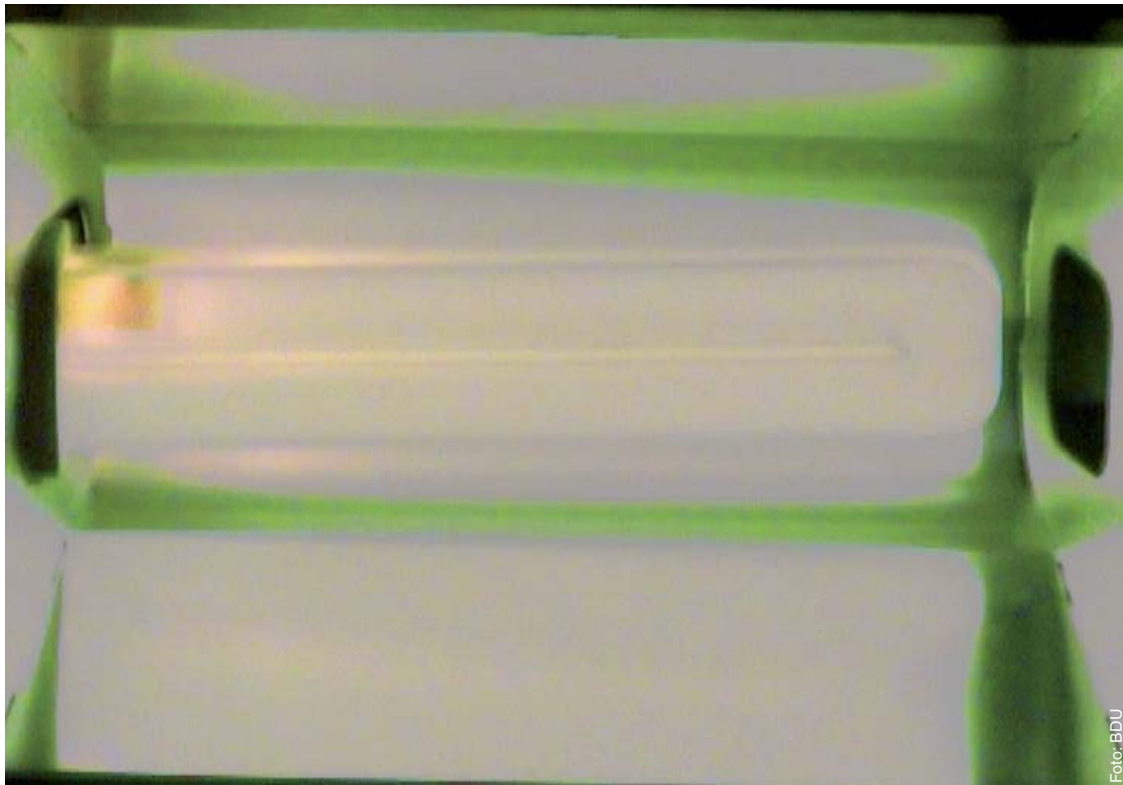


Foto: BDU

Neon Tetra, 2008.

Videostill, Film von einer flackernden Neonröhre.



Foto: Claus Bach

Skatefloor, 2008.

Bodeninstallation aus
ca. 1.300 Skateboards.



Foto: BDU

**Henrietta, Feuerzeug nach
Helmut Newtons „Big Nude III“, 2008.**
Objekt (220x70x30cm).

Skatefloor, 2008.
Bodeninstallation aus ca. 1.300 Skate-
boards.



Foto: Claus Bach



Kitchenwars, 2008.

Video, 1'45 Min.

Zwei Gasherde im Streit. Jeder Kampf endet in einer Explosion.





What U Want Is What U Want, 2008.

Two Banana Men, 2008.

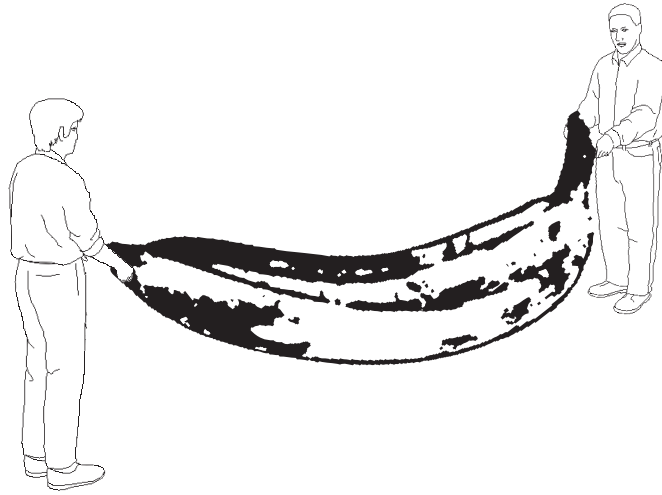
Girl with Toilet, 2008.

Anal-log, 2008.

Skatefloor, 2008.

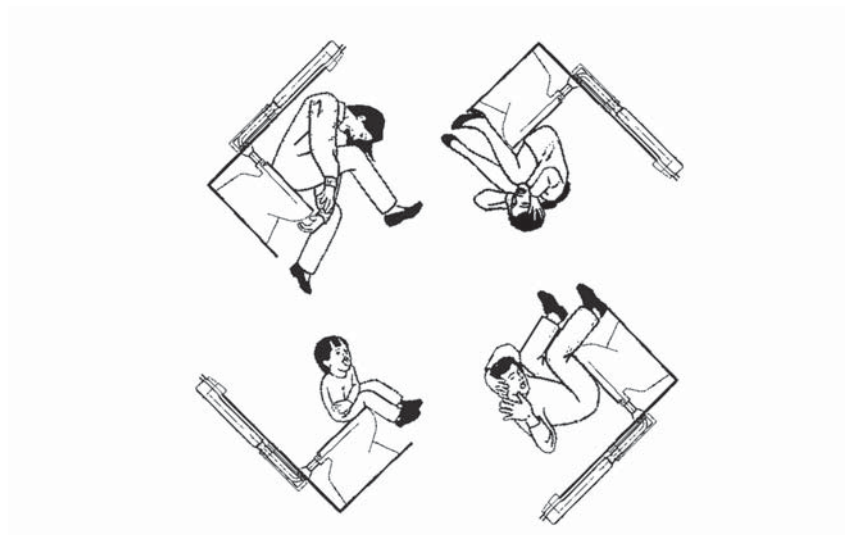
(Ausstellungsansichten)





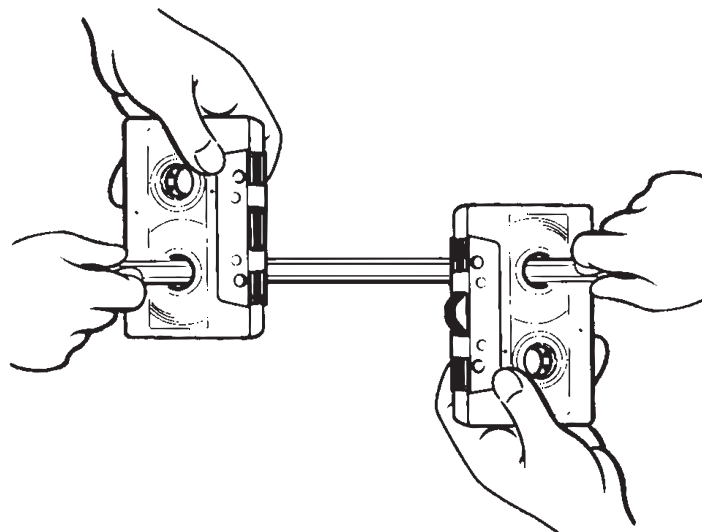
Two Banana Men, 2008.

Computercollage, Leuchtkasten mit Digitaldruck, DIN A0.



Girl with Toilet, 2008.

Computercollage, Leuchtkasten mit Digitaldruck, DIN A0.



Anal-log, 2008.

Computercollage, Leuchtkasten mit Digitaldruck, DIN A0.

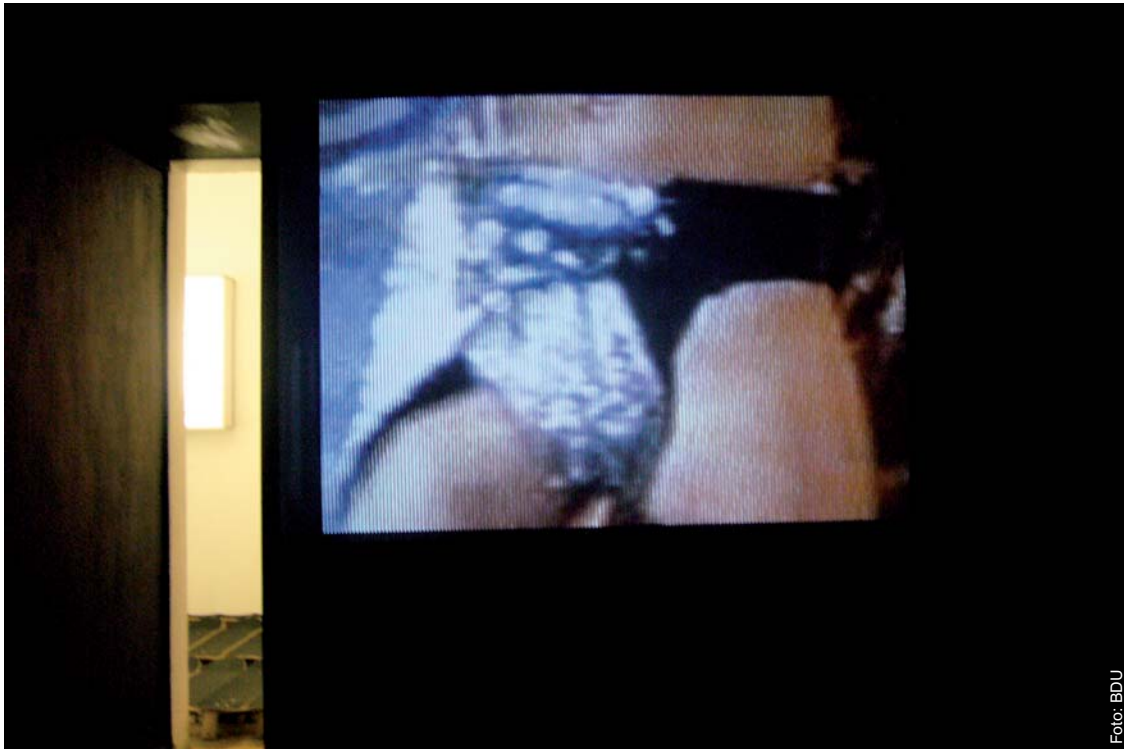


Foto: BDU

Girls on CMYK, 2008.

Video, 3'30 Min.

Vom Fernseher aufgenommenes Videomaterial von einem Drag-Queen-Gesangs- und Kostümwettbewerb. Die Filmsequenzen werden in CMYK-Farben ein- und ausgeblendet.

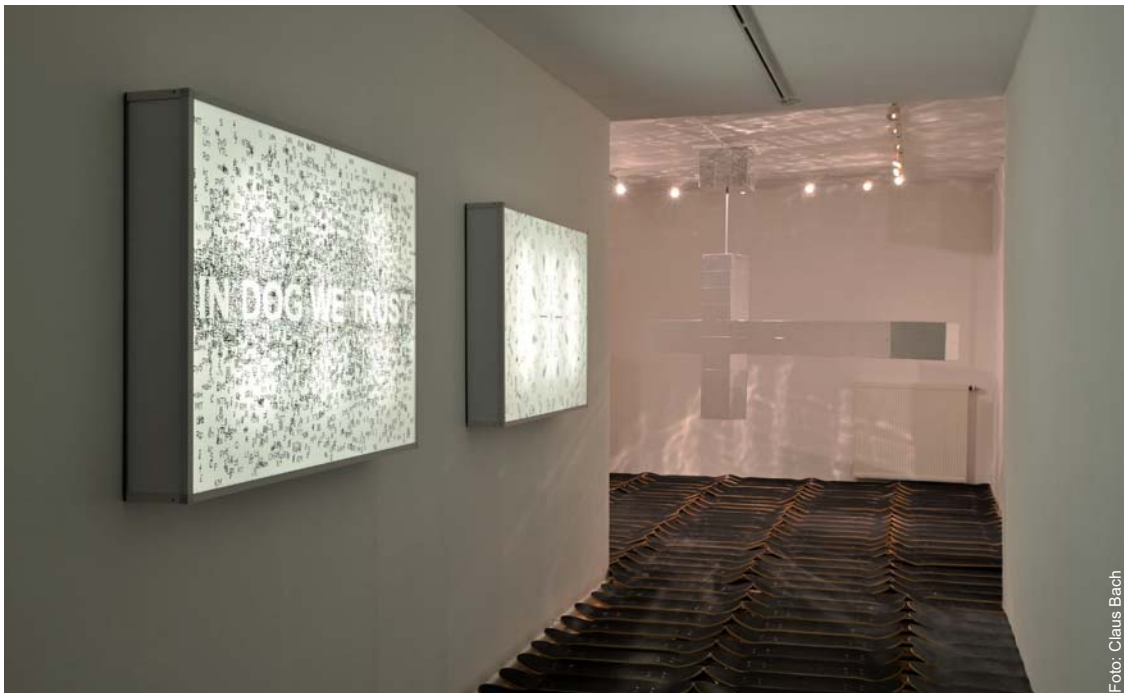


Foto: Claus Bach

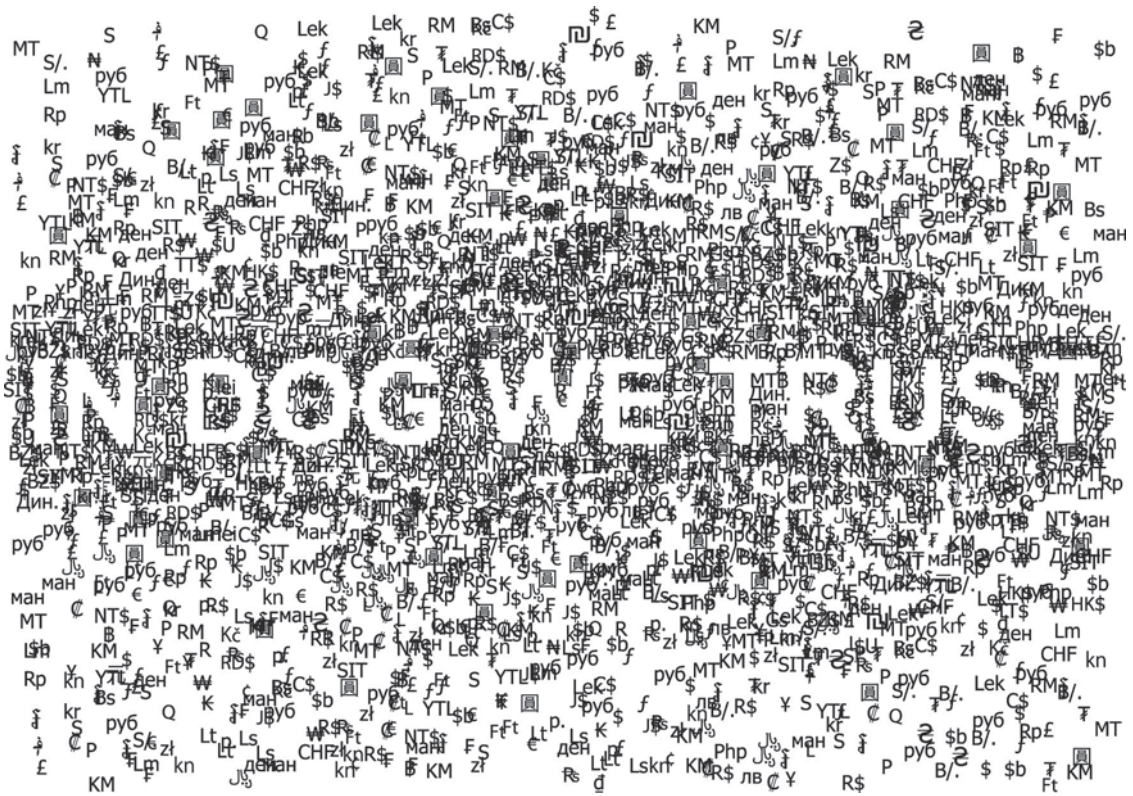
IN DOG WE TRUST, 2008.

Ornamental Capital, 2008.

Discokreuz, 2008.

Skatefloor, 2008.

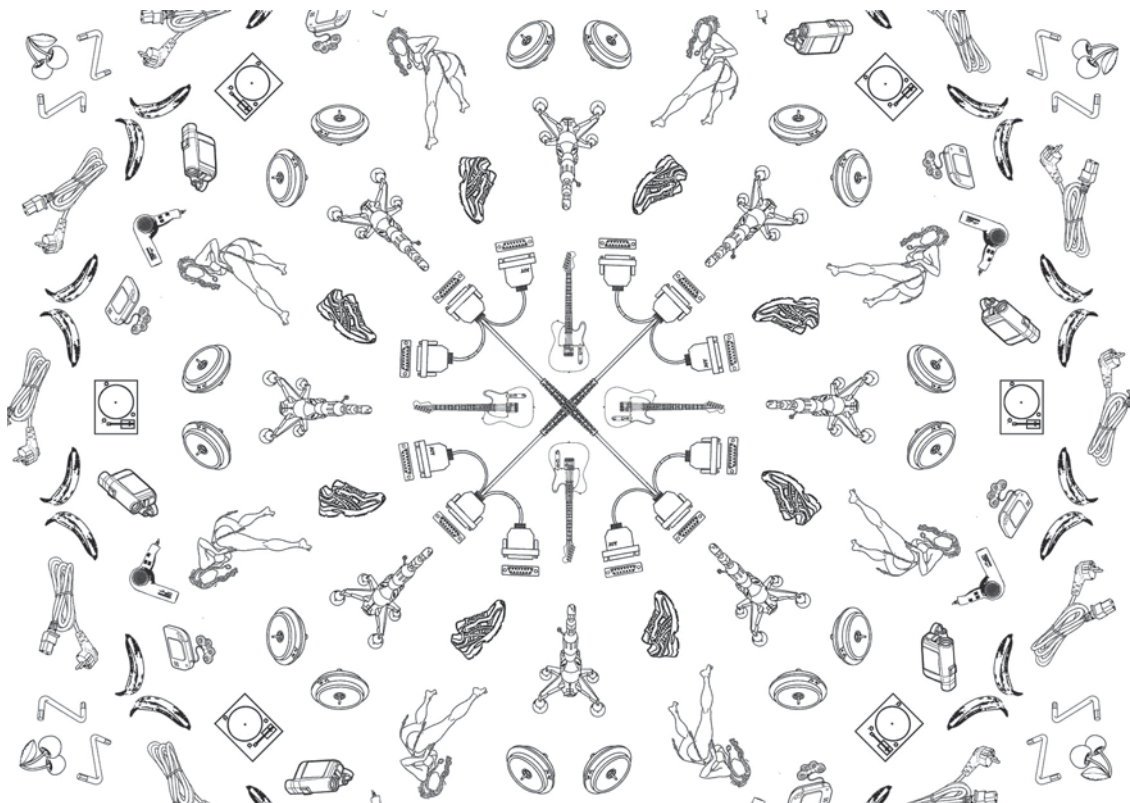
(Ausstellungsansicht)



IN DOG WE TRUST, 2008.

Computercollage, Leuchtkasten mit Digitaldruck, DIN A0.

Das Bild besteht aus weltweit zirkulierenden Währungssymbolen.



Ornamental Capital, 2008.

Computercollage, Leuchtkasten mit Digitaldruck, DIN A0.



Foto: Claus Bach

Discokreuz, 2008.

Objekt (240x125x25cm), rotierend.

Skatefloor, 2008.

Bodeninstallation aus ca. 1.300 Skateboards.



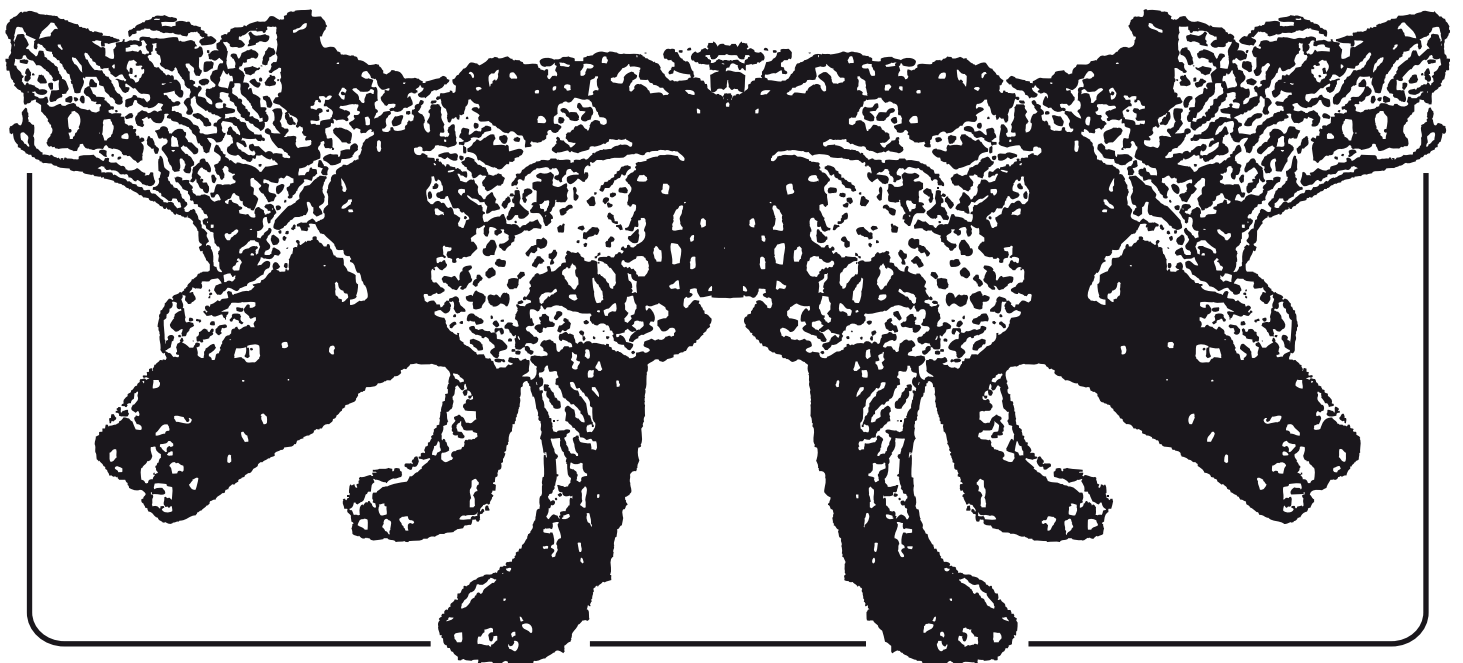
Foto: BDU

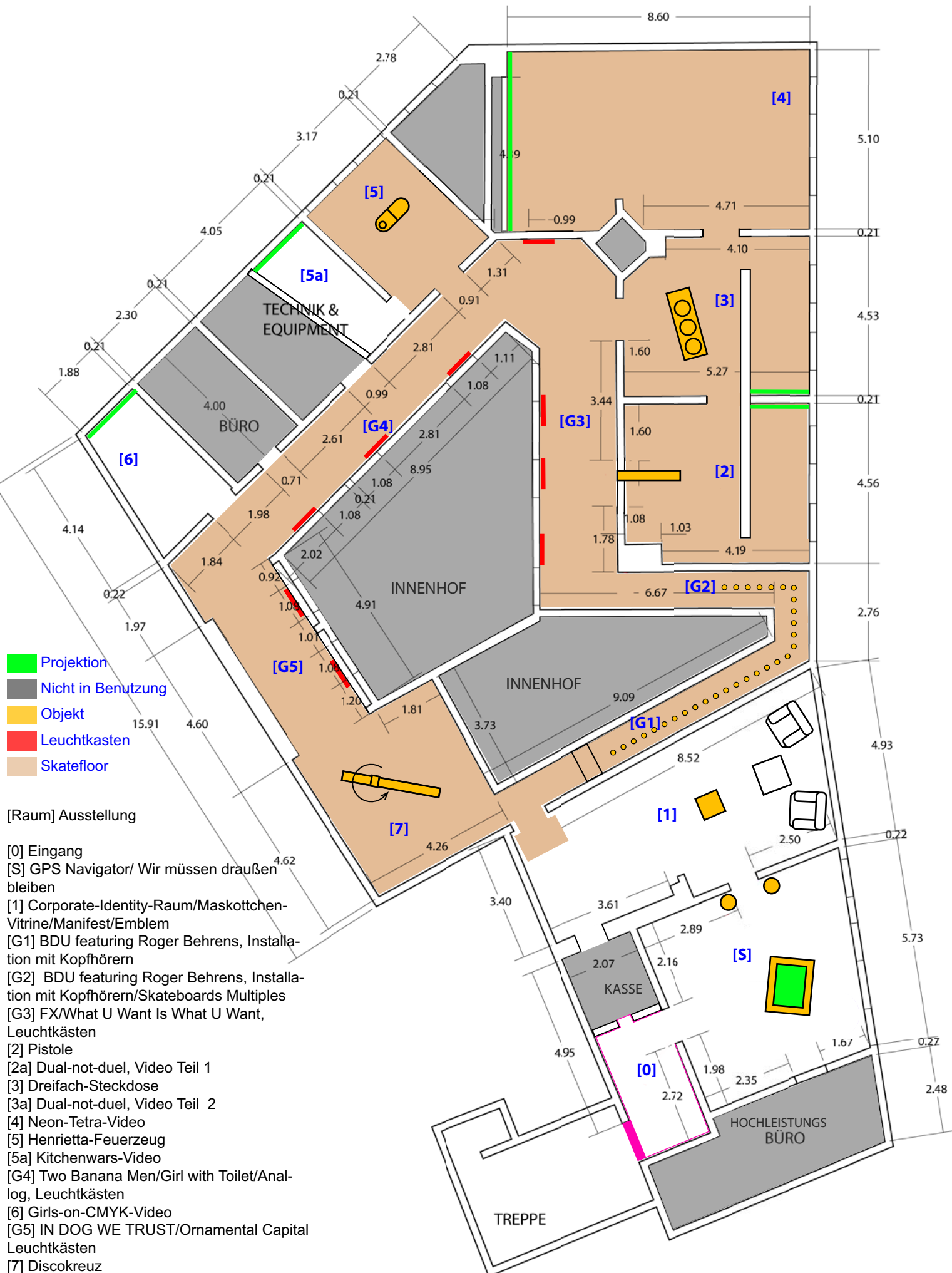
BARKING DOGS UNITED MANIFEST

Barking Dogs United kochen, schauen Filme an, lesen Zeitung, hören Musik, checken E-Mails und telefonieren. Sie waschen ab, gehen einkaufen und oft in den 99-Cent-Shop. Sie machen Fotos, Zeichnungen, Videos, Objekte und Installationen. Barking Dogs United tanzen, machen Musik und lieben Parties. Sie trinken, vor allem Bier, und rauchen. Barking Dogs United schauen sich Pornos an und masturbieren. Sie glauben an Bender, spielen mit Pistolen und schießen gern Glühbirnen ab. Sie arbeiten, werden krank, gehen essen, putzen sich die Zähne, waschen sich die Füße und fühlen sich so gut. Sie spielen Lotto und wollen gewinnen. Mist. Sie zahlen ihre Steuern, reisen, leben im Ausland, verlassen es wieder und kommen gut hin. Barking Dogs United machen sich auch gern einen Kopf – sie nutzen ihr Hirn zum Gehirnficken, Gehirnwaschen, Gehirnbohren, Brainstorming, Gehirn zermartern, zum Gehirn paaren, wegschmeißen, entzünden, erschüttern und schlagen. Und überhaupt, Barking Dogs United tun es immer in beide Richtungen, sie konstruieren, reparieren, bauen und verhauen. Barking Dogs United besitzen keine, aber wecken schlafende Hunde, gehen pinkeln, machen Kaffee oder Tee, schalten den Computer an, laden hoch und laden runter, gehen unter die Dusche, ziehen sich was an, gehen zur Arbeit, arbeiten auf Arbeit, machen Mittagspause, gehen wieder an die Arbeit. Nach der Arbeit gehen sie in den Supermarkt, holen sich was beim Italiener, stehen auf Bier und Burger, fluchen rum.

Barking Dogs United arbeiten an einer Zukunft, in der es keine Künstler mehr gibt – nur noch Nicht-Künstler.

BDU 2008





Barking Dogs United – Terms of Use

Für Barking Dogs United zählt die Größe, denn Geschmäcklerisches hat keinen Raum hier. Wo das Bürgertum, wie Theodor W. Adorno es beschrieb, sich „das Leben karg und die Kunst üppig“ wünscht, verweigern sie die Trennung. Die Welt wird rekonstruiert aus all dem was zwar Gebrauchsobjekt ist, aber keine produktive Funktion in der Reproduktion der Gesellschaft trägt. Lebensstilaccessoires wie Skateboards, Mode und Drag treffen zusammen mit Ordnungsattributionen wie Handfeuerwaffen, GPS-Systemen und ihren gesellschaftlichen Vermittlern, Religion und Gewalt. Modifizierte technische Zeichnungen, Computer-Collagen demonstrieren afunktionale Konstruktionen. Das Leben in der Gegenwart wird rekonstruiert, aus der Perspektive des (noch) Künstlerischen. Es entstehen keine produktiven Gebrauchsgegenstände, keine kontemplativen Ästhetiken, sondern die Welt, geordnet nach neuen Maßstäben. Es werden nicht durch Decodierung ästhetische Funktionen gestärkt, sondern eher durch Übercodierung diejenigen ästhetischen Funktionen, die im Alltag subsistieren, übersteigert.

BDU bellen – sie beißen nicht, denn um beißen zu können, müssten sie erst den Weg, der in der Ausstellung ausgelotet wird, realisieren: Nicht-Künstler werden. Seit dem Aufkommen ihrer Autonomie mit derjenigen des Bürgertums, das sie seither protegierte, ist die künstlerische Produktion stets nur um den Preis der absoluten Folgenlosigkeit eigenständig gewesen. Und diejenigen KünstlerInnen, die historisch versuchten, aus dieser Misere zu entkommen, versuchten folgerichtig das System der bürgerlichen Kunst selbst anzugreifen. Die Russischen Konstruktivisten wollten in die maschinelle Produktion einsteigen, das Bauhaus überließ sich dem Design, die Situationistische Internationale der Kaderpolitik. BDU kehren den Angriff um: nicht gegen die Kunst, diese schon als Abstraktum ungreifbare bürgerliche Schimäre gehen sie vor, sondern gegen die KünstlerInnen. Gegen benennbare Identitäten, ProduzentInnen, und zunächst einmal – gegen sie selbst. Auch die Destruktion der eigenen Position funktioniert bei BDU über Übercodierung. Naomi Tereza Salmon und Nikos Arvanitis sind in ihrer Ausstellung stetig präsent – jedoch nicht in der angestammten Rolle der KünstlerInnen innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft, als Exzentrikclowns, sondern eher als Vollstrecker.

Was also können KünstlerInnen an sich selbst angreifen, um endlich Nicht-KünstlerInnen zu werden? Wie kann die künstlerische Produktion im selben Moment hedonistisch und anmaßend sein, wenn ihre gesellschaftliche Rolle in der Gegenwart selbst in der Kritik noch der Marktpolitik zuspielt, die sie angreift? Wie kann sie eine Ökonomie der Verausgabung eröffnen, statt sich in diejenige der allgemeinen Reproduktion einzufinden?

Jedentag

BDU beginnen und enden inmitten der Alltagswelt. Die ist kein Überfall, sondern eine Inversion. Maßstabsgetreu sind die Objekte hier in ihrer massenpsychologischen Bedeutung, nicht in ihrem Gebrauchswert. Der überlebensgroße Mehrfachstecker ordnet sich dem Video „Neon Tetra“ zu, einem Raum, beleuchtet von einer beschädigten Neonröhre. Und wo im „Dual-not-duel“-Video der gegenseitige Angriff der KünstlerInnen aufeinander noch realen Anklang hat, verschwindet er, sobald die riesenhafte Pistole in den Blick gerät, die gerade durch ihre Hyperstilisierung an Macht verliert, statt sie zu gewinnen. Wo sie nicht mehr als Verlängerung des Körpers denkbar ist, verliert sie ihre Potenz. „SIZE MATTERZ“, denn nur diejenige Größenvorstellung, die noch mit der Alltagsfunktion des Objekts gedanklich verknüpfbar ist, bestätigt die Realitätswahrnehmung. Neue Größenverhältnisse produzieren Irritationen, deren Grad in ihrer Kombination liegt.

Am Übergang vom Abstrakten Expressionismus Jackson Pollocks am Anfang der 1950er zum überdimensionierten Realismus Claes Oldenburgs zum Beginn der 1960er Jahre verschoben sich in der US-amerikanischen Kultur die Verhältnisse des Subjekts zu seiner Alltagsumwelt gewalttätig. Was im Abstrakten Expressionismus noch die Formlosigkeit eines historisch zerstörten

Subjekts in einer für es kaum mehr identifizierbaren Welt gewesen war, ungegenständlich und kaum greifbar, wurde bei Oldenburg konkret, greifbar und anmaßend, da es die Monstrosität der Welt nicht hinter der Abstraktion versteckte, sondern aus dieser heraus arbeitete. In „The Street“ (1960) verkaufte er von ihm und Jim Dine gesammelten Abfall und im berühmt gewordenen „Ray Gun Museum“ (1956) hatte er diese Suche nach Gegenständlichkeit in der Massenkultur und ihrem Dreck zu einer Performance der Gegenstände selbst ausgeweitet, in der sich Maskerade und reale Existenz vertauschten. Oldenburg kehrte den Drag der Welt heraus und sammelte eine unabgeschlossene Menge von Objekten, Verpackungen, Abfällen, Pfützen, Resten und industriell gefertigten Waren, die in ihrer Form den Ray Guns, den Strahlenpistolen der Science-Fiction-Stories, ähnelten.

BDU suchen nach der Ähnlichkeit der Objekte mit sich selbst – und auch das bedeutet, sie in den Drag zu ziehen. Auch das raumgroß aufgespannte Manifest konstruiert nicht, wie seine avantgardistischeren Vorgänger des letzten Jahrhunderts, eine neue, utopische und damit auch zunächst jenseitige Welt, sondern setzt Verfügbarkeiten der spätkapitalistischen Gegenwart neu zusammen. Politisch bleibt die Geste radikal, doch hat sich die Bedeutung der Radikalität gewandelt: für BDU scheint sie weniger darin zu bestehen, eine neue, ganz andere Welt zu entwerfen und der Gegenwart in jedem Punkt eine Absage zu erteilen, sondern sie in Fragmente und Materialien zerlegt zu affirmieren, zu behaupten, dass das, was fehlt, bereits immer schon in ihr steckt, in ihrer Verausgabung.

Die revolutionären, russischen KonstruktivistInnen der 1920er hatten gefordert, die künstlerische in die allgemeine Produktion aufzulösen und damit die Entfremdung der Arbeit, ihre industrielle Arbeitsteilung, aufzuheben. Am Ende des BDU-Manifestes steht zu lesen: „Wir arbeiten an einer Zukunft, in der es keine Künstler mehr gibt – nur noch Nicht-Künstler.“ Die ProduktivistInnen um Osip Brik, Vladimir Tatlin und andere hatten die Künstler zur Verbreitung des Produktivismus aufgefordert, dazu, aus allen ProduzentInnen KünstlerInnen zu machen. Doch in der Gegenwart ist diese allgegenwärtige Kreativität zur Bedrohung geworden, zum Paradigma der gesellschaftlichen Reproduktion, die jedes Individuum zur stetigen Selbstexpansion zwingt. So wird bei BDU das KünstlerInnensubjekt zur negativen Folie: um aus der Kunst heraus zur Nicht-KünstlerIn zu werden. Als Schuss gegen die eigene KünstlerInnenprofession. BDU fordern zur Zersetzung derjenigen Arbeitsordnung auf, die sich historisch durchsetzte, allerdings nicht mehr, indem man ihre Maschinen stürmt, sondern indem jeder Punkt des Alltags zum Ausgangspunkt einer neuen Produktion wird. Denn warum sollte man in der Kunst die Objekte verloren geben, wenn der Schritt der Kunst in die Immaterialität in der Konzeptkunst der 1960er Jahre historisch doch vor allem zu ihrer diskursiven Selbstbestäubung führte, zur Erweiterung des Marktes in ihre Produktionsformen, zum bürgerlichen Denksport und zur immer größeren Entfernung von demjenigen Hedonismus, der dem spätkapitalistischen Alltag ohnehin fehlt. Am Ende erscheint die kapitalistische Ordnung nunmehr ein überkommener Ritus permanenter Selbstgeißelung zu sein, der sich überlebte und auf seine faktische Überholung wartet. Der Anspruch bleibt universalistisch, aber er wird an die Welt gestellt, nicht gegen sie: er ist materialistisch.

Materialbestand

BDU (re)produziert einen Materialismus, der sich vom Material, seiner sozialen und individuellen Funktion herleitet, nicht vom Idealismus, der ihm und seiner Produktion historisch vorausgeht. Subjekte und Objekte seiner Vorgeschichte tauchen nunmehr als Objekte auf. Helmut Newtons berühmte Photographie „Big Nude III (Henrietta)“ (1980) war schon immer die Ausstellung eines Objekts. Hier bei BDU wird sie, als Objekt ernst genommen, von einer Ikone der einen (bürgerlichen) Klasse zum Gebrauchsgegenstand der anderen (angestellten) Klasse. Ihre Lebensgröße wird lebensbedrohend, aber kaum noch körperlich – sie ist ein Abziehbild der Popkultur, das keine Versenkung erlaubt. Es ist eine Art empirischer Materialismus, der BDU in den Potenzen der Objekte folgt.

Mit Georges Bataille ist es „an der Zeit, dass wenn man das Wort Materialismus benutzt, damit die direkte, jeden Idealismus ausschließende Interpretation roher Erscheinungen bezeichnet wird, und nicht ein System, dass auf den fragmentarischen Elementen einer ideologischen Analyse gegründet ist, die im Zeichen religiöser Verhältnisse erarbeitet wurde“. BDUs Materialismus ist von dieser areligiösen Art. Er produziert Objekte, aber keine Ikonen. Das Religiöse, dass seit Batailles Sätzen neben dem Materialismus vor allem auch als Struktur den Alltag des Kapitalismus erfasst hat, drängt stetig auf Immaterielles, auf Aufbahrungen, auf Erdulden, Beseelung und Konservation. Diese Elemente sind in dem von BDU rekonstruierten Materialbestand nicht mehr auffindbar. Der Besucher kann sich nicht durch ein Archiv geliehener Referenzen einfinden, um, angekommen in der Sicherheit des eigenen Bildungsfundus, selbst partizipativ eingeschlossen zu werden. Er bleibt für sich, mit dem Material, dessen Beschaffenheit durch die Entfremdung aus dem gewohnten Kontext erst spürbar wird. Die archivarische Gewissheit über die Vergangenheit zerfällt hier ebenso in der Vorgeschichte der Objekte wie in derjenigen des Zwei-Personen-Kollektivs. Materialistische Praxis braucht keinen Lebenslauf, keine Selbstreferenzen, sondern konstruiert von jedem Punkt aus neu.

Formlos

1914 schrieb der russische Formalist Viktor Shklovski darüber, dass es in der Welt nichts aufzudecken gäbe, nichts zu enthüllen, sondern lediglich zu produzieren. Der Formalismus sollte die Menschen zur Wahrnehmung ihrer Welt befähigen, dazu, sie sich anzueignen, zu revolutionieren. Auch heute noch gilt Shklovskis Absage an die Aufdeckung von Verschwörungen und scheinbar verborgenem Sinn, noch heute ist die einzige Aneignungsmöglichkeit die Betrachtung der Welt als Material zur Konstruktion. Doch das Material, aus dem konstruiert wird, hat sich seit Shklovski einschneidend verändert. Aus ihm ist das emphatisch Neue verschwunden. Immer mehr erscheint es formlos, identisch, unausdifferenziert. Immer mehr ist die globale industrielle Produktion auf die Vereinheitlichung des Materials im Stil der Differenz angelegt. Der Affekt, somatisches Begehren, wird hier gesellschaftlich zunehmend bedrohlich. Poliert durch endlose Reihen von Erziehungsserien, die täglich im deutschen Fernsehen die Bürger auffordern, Ordnung zu halten, wird nicht nur das gesellschaftlich notwendige Arbeitsethos reproduziert, sondern ihm gegenüber wird das hedonistische Begehren der einzelnen Subjekte gleichzeitig zunehmend dämonisiert. Hedonismus scheint im Arbeitsethos der Gegenwart nur noch als Aggression denkbar zu sein. Dem Bürger wird vermittelt, dass einzig die Unterdrückung körperlicher Bedürfnisse einen sozialisationsfähigen Menschen aus ihm macht. Bei der „Super-Nanny“ wird geheult und gefleht, doch als „kuriert“ werden die Betreuten immer erst dann entlassen, wenn aus ihrem Willen die Differenz zu ihrer Umwelt getilgt ist. Gegen diese Formlosigkeit des Begehrens richtet sich jedes Element von „SIZE MATTERZ“. In ihr entsteht der Versuch, die Welt und ihre Objekte zurück zu gewinnen, indem sich an sie ein Begehren haftet, dass sie im Verhältnis zu ihrer gesellschaftlichen Funktion begreift und dadurch die Behauptung von Destruktivität durchbricht, das Begehren positiv wendet. Aus der Gesellschaft wird die Kraft zu ihrer Abschaffung geschöpft, wie schon bei Karl Marx die Produktivkräfte der industriellen Produktion immer die Voraussetzungen ihrer eigenen zukünftigen Abschaffung bilden. Die Performance ist hier nicht mehr die der KünstlerInnen, sondern vielmehr diejenige der Objekte und Subjekte in ihrer Aufstellung.

Die BesucherInnen haben so allen Grund, sich beobachtet zu fühlen. Wie es jahrelang an einer Tür des Berliner Clubs SO36 stand: „Just because you're paranoid doesn't mean you are not being followed.“ Die Sicherheit, die aus der ständigen Kombination von Ordnungsfunktionen, die unseren Alltag bestimmen, folgt, liegt im Verlust von Selbstbewusstsein. Dieses Selbstbewusstsein wird heute fast einzig dem KünstlerInnensubjekt zugebilligt, dass als StellvertreterIn eine Imagination vorspiegeln soll, die aus der pseudoreligiösen Struktur der alltäglichen Überarbeitung per definitionem ausgeschlossen wird. BDU wollen den KünstlerInnen dieses Selbstbewusstsein abnehmen, um es den Alltagssubjekten zurückerstatten zu können. Peter Saville beschrieb in einem Interview, dass für ihn im Übergang von den 1970ern in die 1980er die Cover der Band Roxy

Music Reality wurden – für Barking Dogs United scheint der Crash des Kunstmarktes Ende der 1980er Jahre in der Kunst der Gegenwart real zu werden.

Kerstin Stakemeier



Barking Dogs United ist ein im Jahre 2005 von Nikos Arvanitis und Naomi Tereza Salmon gegründetes Künstlerduo.

Nikos Arvanitis, geboren 1979 in Athen, Griechenland, studierte Malerei an der Akademie für Bildende Künste, Wien, Österreich, an der Athener Hochschule der Bildenden Künste, Griechenland (Erasmus-Stipendium) sowie im Master-of-Fine-Art-Programm „Public Art and New Artistic Strategies“ der Bauhaus-Universität Weimar (DAAD-Stipendium und Stipendium der Onassis-Stiftung). Er ist Gewinner des Ersten Preises für Kunst im öffentlichen Raum im Wettbewerb „ZeitGenosse Schiller“, Weimar 2005 und wurde für den „5. DESTE Preis 2007“ der Deste Foundation, Athen, Griechenland, nominiert. Seine künstlerische Arbeit besteht aus großformatigen Zeichnungen, Digitalprints und Installationen, kombiniert mit Sound/Musik. Seine Arbeiten wurden unter anderem in Österreich, Griechenland, Island, Belgien und Deutschland ausgestellt. Seit 2005 ist er Mitglied des Künstlerduos „Barking Dogs United“.

Naomi Tereza Salmon, geboren 1965 in Jerusalem, Israel, studierte Fotografie am Hadassa College, Jerusalem, Israel sowie im Master-of-Fine-Art-Programm „Public Art and New Artistic Strategies“ der Bauhaus-Universität Weimar. Sie lebt und arbeitet in Deutschland und ist Gewinnerin des Sharet Foundation Stipendiums 1990. 2000 erhielt sie ein Arbeitsstipendium für Bildende Kunst des Freistaats Thüringen. Sie kombiniert in ihrer Arbeit Fotografie, Video und Ton-Installationen sowie computerbasierte Bildsequenzen. Naomi Tereza Salmon arbeitet auch als freie Ausstellungskuratorin sowie als Moderatorin und Beiratsmitglied beim Lokalradiosender Lotte in Weimar und ist Assistenzprofessorin für Freie Kunst an der Fakultät Gestaltung der Bauhaus-Universität Weimar. Seit 2005 ist sie Mitglied des Künstlerduos „Barking Dogs United“.

www.NikosArvanitis.com, www.NaomiTerezaSalmon.net

Kerstin Stakemeier, Jg. 1975, Dipl.rer.pol. an der Freien Universität Berlin, M.A. History of Art am University College London. Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Leuphana Universität Lüneburg, Doktorarbeit am University College London zum Thema „Artists as Amateurs“. Betreibt mit Nina Köller (Berlin) den Kunstraum „Aktualisierungsraum“ in Hamburg.