universität wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Kateřina Šedá und die Veränderung von Menschen und Orten.
Über die Bedeutung von Partizipation und sozialer Intervention im Œuvre der Künstlerin.

Verfasserin

Karin Julia Haas

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt	A 315
Studienrichtung lt. Studienblatt	Diplomstudium Kunstgeschichte
Betreuerin	Ao. Univ.-Prof. Dr. Martina Pippal

Inhaltsverzeichnis

1. Vorwort ... 3
2. Einleitung ... 5
3. Vier exemplarische Arbeiten von Kateřina Šedá ... 10
3.1. *Šedá komise* / *The Gray Committee*, 2005 ... 11
3.2. Künstlerische Arbeiten mit der Familie ... 13
3.2.1. *Je to jedno* / *It Doesn't Matter*, 2005-2007 ... 14
3.2.2. *Vnučka* / *The Granddaughter*, 2006-2007 ... 16
3.2.3. *Panččin všecko* / *Her Mistress's Everything*, 2007-2011 ... 17
3.3. *Furt dokola* / *OVER AND OVER*, 2008 und *Zkratka* / *Short Cut*, 2008 ... 18
3.4. *Od nevidím do nevidím* / *From Morning Till Night*, seit 2011 ... 23
4. Kateřina Šedás Arbeitsweise im kunsthistorischen Kontext ... 26
5. Vergleichsbeispiele ... 42
5.1. Suzanne Lacy, *The Cristal Quilt*, 1987 ... 42
5.1.1. Zusammenfassung ... 47
5.2. Christine und Irene Hohenbüchler, *multiple autorenschaft*, 1989-1997 ... 49
5.2.1. Zusammenfassung ... 52
5.3. WochenKlausur, *Mitbestimmung im öffentlichen Raum*, 2000 ... 54
5.3.1. Zusammenfassung ... 57
5.4. Thomas Hirschhorn, *Bataille Monument*, 2002 ... 58
5.4.1. Zusammenfassung ... 61
6. Schlussbetrachtung ... 65
7. Ausblick ... 67
8. Anhang ... 69
8.1. Biografische Angaben und Ausbildung ... 69
8.2. Projekte, Ausstellungen, Künstlerbücher, Kataloge, Sammlungen ... 69
8.3. Abbildungen ... 77
8.4. Abbildungsnachweis ... 90
8.5. Literatur- und Quellenverzeichnis ... 93
8.6. Online-Ressourcen ... 97
8.7. Interviews, Lectures, Tonträger, Videos im Internet ... 100

1. Vorwort

Abb. 1 Kateřina Šedá mit zwei Gästen aus der Tschechischen Republik während der Spezialführung am 04.03.2012

Die Besucher der Ausstellung *Talk To The Sky 'Cause The Ground Ain't Listening*[1] warten auf Kateřina Šedá und ihre angekündigten Gäste aus der Tschechischen Republik, um bei einer Spezialführung der Künstlerin durch ihre erste große Einzelausstellung im Kunstmuseum Luzern dabei zu sein. Fanni Fetzer hat zu ihrer Antrittsausstellung als neue Direktorin des Kunstmuseums Luzern Kateřina Šedá ausgewählt und eingeladen.

Wir befinden uns in einem Raum, der mit 100 Tischen in unterschiedlichen Formaten vollgestellt ist. Über jeden Tisch ist ein besticktes Tischtuch gebreitet. Manche davon sind zusätzlich mit dreidimensionalen, gehäkelten Formen erweitert. Was allen gemeinsam ist: in der Mitte jedes Tischtuches befindet sich ein Loch.

Šedá betritt mit ihren drei Gästen aus der Tschechischen Republik den Ausstellungsraum, einer von ihnen ist Michal Hladík, der viele ihrer Projekte fotografisch begleitete und dokumentierte. Die anderen beiden Gäste sind Bewohner von Nošovice. Ein Mann, der ein besticktes, weißes Hemd und eine ebenfalls bestickte, weiße Hose trägt, wobei die Stick-Motive jenen auf den Tischtüchern gleichen und eine Frau, die die Stick- und Häkelarbeiten des aktuellen Projekts ausführte. Kateřina Šedá begrüßt das Publikum, stellt ihre drei Gäste vor und geht dann sofort in einen Dialog mit ihnen, ohne dabei das Publikum weiter zu beachten. Wir, die AusstellungsbesucherInnen, bemerken sofort, dass

[1] *Talk To The Sky 'Cause The Ground Ain't Listening*, (03.03.-17.06.2012), Kunstmuseum Luzern (CH)

nicht wir durch die Ausstellung geführt werden, sondern Šedá ihren Gästen und MitarbeiterInnen ihre Projekte vorstellen und näher bringen möchte. Wir sind nur ZuhörerInnen und ZuschauerInnen dieses Gespräches, werden aber trotzdem eingeladen, Fragen zu stellen.

Beim Rundgang durch die Ausstellung wird durch die Beschriftungen der einzelnen Räume – in englischer und koreanischer Sprache – schnell klar, dass es einen größeren Zusammenhang geben muss. Dieser erklärt sich, als wir uns im zentralen Raum der Ausstellung befinden. Am Boden ist aus Kuben ein Grundriss nachgebaut, der durch seine Beschriftung als Grundriss der Produktionsstätte des koreanischen Automobilkonzerns Hyundai in Nošovice, einem kleinen Ort in der Tschechischen Republik, ausgewiesen ist. Die Räume der Ausstellung beinhalten nicht nur eine Werkschau Kateřina Šedás, sondern der Ausstellungsrundgang ist gleichzeitig ein Parkour durch das Fabriksgelände des Konzerns. Der Titel der Werkschau und der Titel des aktuellsten Projekts der Künstlerin – es setzt sich mit der Bewältigung der Bautätigkeit und ihren Auswirkungen auf die Bevölkerung auseinander – sind ident: *Talk To The Sky 'Cause The Ground Ain't Listening* (Abb. 10-21).

2. Einleitung

Abb. 2 Kateřina Šedá, *For Every Dog A Different Master*, (2007), Hemden

Seit der documenta 12, die 2007 in Kassel stattfand, ist Kateřina Šedá einem größeren Publikum bekannt. Damals war ihre Arbeit *Každej pes jiná ves / For Every Dog A Different Master* im Auepavillon ausgestellt. Das Projekt, das Šedá 2007 in einer Wohnsiedlung eines Vorortes von Brno, Nova-Líšeň, Tschechische Republik, durchführte, hatte die Aufhebung der Anonymität unter den BewohnerInnen zum Ziel. Šedá versandte insgesamt 1000 Hemden, die mit dem Motiv der bunten Fassaden der Wohnblocks bedruckt waren, an 500 zufällig zusammengestellte „Paare". Die Pakete trugen den Absender des jeweilig unbekannten Anderen. Wenn auch nur einige der Adressaten die Absender kontaktieren würden, bedeutete dies schon ein erfolgreiches Aktivieren der Kommunikation. Die Künstlerin selbst agierte unerkannt im Hintergrund, bis sie die Beteiligten zur Vernissage ihres Projekts in die Moravska Galerie, Brno, Tschechische Republik, einlud. Die Einladungskarten waren mit dem gleichen Motiv wie die Hemden bedruckt. Alle AusstellungsbesucherInnen lernten auf der Eröffnung sowohl die Künstlerin als auch ihre Idee zu dem Projekt kennen. Anhand der ausgestellten Skizzen, Grafiken und Fotografien konnten sie den Entstehungsprozess des Projekts nachvollziehen und sich mit anderen TeilnehmerInnen über die Aktion austauschen. Šedá bekam nach der Eröffnung viele Briefe (Abb. 22), die positive und negative Rückmeldungen enthielten und teilweise in die nächsten Ausstellungen als Dokumentationsmaterial eingebunden wurden.

Šedás umfangreiches Œuvre umfasst bis zum heutigen Zeitpunkt – Ende 2012 – 35 Projekte[2], ausgeführt in verschiedenen Medien. Ein sehr umfangreiches Werk, wenn man bedenkt, dass Šedá 1977 geboren wurde. Ausgestellt wurden ihre Arbeiten vor allem in internationalen Einzel- und Gruppenausstellungen. Bis jetzt gab es nur wenige Ausstellungen in ihrem Heimatland, der Tschechischen Republik[3].

Seit der documenta 12 beschäftige ich mich mit Šedás Werk und ihrer Arbeitsweise. Die Art der Projektkonzipierung und -durchführung in Verbindung mit den ausgestellten Exponaten hatte mein Interesse geweckt. Die letzten beiden Zusammentreffen mit der Künstlerin, bei denen sich auch ein persönliches Gespräch ergab, waren eine Lecture[4], die Šedá während der Ausstellung *Mit sofortiger Wirkung - künstlerische Eingriffe in den Alltag*[5] gab und kurz danach, bei ihrer ersten Retrospektive *Talk To The Sky 'Cause The Ground Ain't Listening*.

Im folgenden Kapitel (Kapitel drei) dieser Arbeit stelle ich vier exemplarische Arbeiten von Kateřina Šedá vor. Die Auswahl der Projekte soll einen Querschnitt ihres künstlerischen Schaffens vom Abschluss ihres Studiums 2005 bis in das Jahr 2012 zeigen.

Das erste von mir ausgewählte Projekt Kateřina Šedás ist *Šedá komise / The Gray Committee*. Es war Šedás Abschlussarbeit an der Akademie der bildenden Künste in Prag, 2005. Sie lud acht Familienmitglieder, die man als Kunstlaien bezeichnen kann, ein, gemeinsam ein Komitee zu bilden. Šedá wählte Abschlussarbeiten von AbsolventInnen der Akademie aus, die dem Komitee präsentiert wurden. Schon beim Rundgang wurde über die Arbeiten diskutiert. In einer nachfolgenden Sitzung wurden sie vom Komitee besprochen und beurteilt. Jedes Komitee-Mitglied hatte die Aufgabe, abschließend eine persönliche Stellungnahme zu schreiben.

---

[2] Siehe Anhang, Kapitel 8.2.

[3] Ebd.

[4] Die Lecture fand am 19.01.2012 unter dem Titel *I'm trying to steal it back – working with the everyday* statt. Mit der Künstlerin sprachen im Anschluss Isabelle Blanc und Elisabeth Lacher, beide Kuratorinnen der Ausstellung *Mit sofortiger Wirkung – künstlerische Eingriffe in den Alltag*.

[5] Website Mit sofortiger Wirkung
Mit sofortiger Wirkung – künstlerische Eingriffe in den Alltag, (14.01.-29.01.2012), Kunsthalle Wien, project space Karlsplatz, Wien (AT). Die Ausstellung war ein Projekt der Universität für angewandte Kunst Wien, kuratiert von den TeilnehmerInnen des ecm-Lehrgangs (educating/curating/managing) 2010/12.
Diese Ausstellung beschäftigte sich mit unterschiedlichen Strategien, Intentionen, Handlungsformen und Wirkungen künstlerischer Eingriffe in den Alltag. Interventionen im öffentlichen Raum wurden nicht nur ausgestellt sondern zum Teil auch initiiert und dokumentiert.

Bei den nächsten drei Arbeiten Šedás sind ihr Elternhaus und die darin lebenden Familienmitglieder Ausgangspunkt ihrer Interventionen. Im Zentrum steht Šedás Großmutter, die durch unterschiedliche Aktionen motiviert werden sollte, wieder zurück in ein aktiveres und offeneres Familienleben zu finden. Auch Adja, der Hündin der Großmutter, die wie ein Familienmitglied behandelt wurde, ist eine Arbeit gewidmet.

Im dritten Teil dieses Kapitels bespreche ich *Furt dokola* / *OVER AND OVER*. Eine soziale Aktion, die 2008 in Lišeň und Berlin stattfand. Mit *OVER AND OVER* bewegte sich Šedá erstmals mit einer Performance über die Grenze der Tschechischen Republik hinaus. Ein in Lišeň, ihrem Heimatort, begonnenes Projekt, das zwischenzeitlich für eine Performance und eine Ausstellung nach Berlin transferiert wurde und mit der Aktion *Zkratka* / *Shortcut* in Lišeň endete. Durch die Aktion, in deren Zentrum das Überklettern von Zäunen steht, sollte die nicht funktionierende Nachbarschaft und Anonymität ins Gegenteil umgewandelt werden.

Die letzte Arbeit, die im dritten Kapitel besprochen wird, beschäftigt sich mit dem Projekt *Od nevidím do nevidím* / *From Morning Till Night*, das Kateřina Šedá für die Tate Modern in London konzipierte. Allerdings folgte sie der Einladung durch die Institution nur, weil sie einen Teil der BewohnerInnen von Bedřichovice für einen Aufenthalt von insgesamt drei Tagen aus der Tschechischen Republik nach London bringen konnte. Während dieses Zeitraums fand eine eintägige Performance statt. Das Projekt startete 2011 und soll eine Laufzeit von fünf Jahren haben.

Im Kapitel vier werden die Arbeitsmethoden, die Šedá bei ihren Projekten anwendet, genauer betrachtet. Wie ist die Ausgangssituation, welche Beweggründe veranlassen sie mit einem Projekt zu beginnen? Wer sind die PartizipientInnen und welche Rolle nehmen sie während eines Projekts ein? Wie wird das Projekt durchgeführt und in welcher Form wird es wo der Öffentlichkeit präsentiert? Zur Beantwortung dieser Fragen werden die Arbeiten in einem kunsthistorischen Zusammenhang betrachtet und nach Ähnlichkeiten oder Unterschieden überprüft.

Das Kapitel fünf beleuchtet anhand von vier Vergleichsbeispielen unterschiedlicher KünstlerInnen die Arbeitsweise von Šedá im internationalen Kontext. Die Beispiele sind in die Aufschlüsselung von Šedás Projekt- und Arbeitsstruktur eingearbeitet. Die

Vergleichsbeispiele entstanden in den Jahren zwischen 1989 und 2012. Sie sind so gewählt, dass jedes von ihnen einen unterschiedlichen Aspekt, der auch in Šedás Arbeiten zu finden ist, hervorhebt und ihren Arbeiten gegenüberstellt. Die gesetzten Schwerpunkte dienen allerdings nur als Akzentuierung und sind in eine allgemeine Beschreibung eingegliedert.

- Suzanne Lacy – Feminismus
- Thomas Hirschhorn – räumlicher Diskurs
- Christine und Irene Hohenbüchler – soziales Handeln und multiple Autorenschaft
- Die Wochenklausur – Kunst ohne Werk und Ausstellung

Das Thema der Partizipation ist wichtiger Teil aller in dieser Arbeit angeführten Projekte. Im Vergleich werden unterschiedliche Zugänge und Möglichkeiten von Beteiligung herausgearbeitet und die Rolle der TeilnehmerInnen innerhalb des Projekts überprüft.

Forschungslage

Bis jetzt liegt lediglich eine monographische Arbeit[6] über die Künstlerin Kateřina Šedá vor. Anlässlich ihrer ersten umfangreichen Werkschau[7] im Kunstmuseum Luzern 2012 wurde der Katalog *Kateřina Šedá* publiziert. Er enthält unterschiedliche Textbeiträge über ihre Projekte, Auszüge aus den Semester-Beurteilungen ihres Lehrers Vladimir Kokolia von der Akademie der bildenden Künste in Prag, aber auch Essays über die Zusammenarbeit mit ihr, die einen Blick in ihre Arbeitsweise gewähren. Diese Publikation beinhaltet auch einen Text mit dem Titel *Versprechen gehalten. Abstraktion verkörpert. Erinnerung angewandt*,[8] von Adam Szymczyk, in dem das erste Mal Kateřina Šedás Arbeiten in einen konkreten politischen Kontext gebracht werden.

Alle anderen Publikationen[9], oft im Zuge oder nach Abschluss einer Ausstellung entstanden, wurden fast immer von Šedá selbst, oder zumindest in Kooperation mit ihr verfasst, gestaltet und publiziert. Diese Bücher sind von Interesse, weil sie unter die Bezeichnung „Künstlerbücher" fallen und durch ihre Inhalte wie eine eigene Ausstellung funktionieren. Sie enthalten großteils von Šedá verfasste Texte, die ihre Projekte

---

[6] Fetzer 2012

[7] *Talk To The Sky 'Cause The Ground Ain't Listening*, (03.03.-17.06.2012), Kunstmuseum Luzern (CH)

[8] Szymczyk, In: Fetzer 2012, S. 66-70

[9] Siehe Angang, Kapitel 8.2.

beschreiben. In diesen Publikationen sind auch Abbildungen von Tabellen, Grafiken, Zeichnungen, dreidimensionalen Objekten, Modellen und Fotografien, die den Entstehungsprozess illustrieren und dokumentieren. Manchmal gibt es auch Transkripte von Interviews oder Tonaufzeichnungen nachzulesen. Zu den Arbeiten von Kateřina Šedás liegt bis jetzt kein vollständiges Werk- und Ausstellungsverzeichnis vor. Als Arbeitsmaterial dient auch das 2008 von mir mit Kateřina Šedá geführte Interview[10] (130 min 27 sec), das als Audio-Datei und in einer Transkription vorliegt und der 135-minütige Mitschnitt einer Lecture[11] von Kateřina Šedá, die sie während der Ausstellung *Mit sofortiger Wirkung – künstlerische Eingriffe in den Alltag*, im Jänner 2012 gab.

Weitere Ressourcen, auf die ich im Zuge meiner Recherche zugreifen konnte, fand ich in Interviews, teilweise als Video im Internet abrufbar. Diese Quellen sind in vorliegender Arbeit detailliert angeführt.

[10] Interview Šedá 2008

[11] Lecture Šedá 2012

3. Vier exemplarische Arbeiten von Kateřina Šedá

Alle von Kateřina Šedá durchgeführten Projekte tragen – bis auf wenige Ausnahmen – tschechische Titel. Die englischen Titel wurden später zum besseren Verständnis, im Zuge internationaler Ausstellungen, hinzugefügt. Arbeiten, die im deutschsprachigen Raum entstanden sind, sind in deutscher und englischer, manchmal auch zusätzlich in tschechischer Sprache betitelt. Das 2010 in Töröbalint, Ungarn, durchgeführte Projekt trägt einen ungarischen und englischen Titel. [12]

Alle vier von Kateřina Šedá hier vorgestellten und besprochenen Werke sind in dem Katalog *Kateřina Šedá*[13] als Projekte angeführt, jedoch ohne nähere Beschreibungen. Auf der Website ihrer Mailänder Galerie Franco Soffiantino sind die dazugehörenden Abbildungen mit Titel und teilweise mit Werkangaben beschriftet. In der vorliegenden Diplomarbeit werde ich die jeweiligen Werkangaben nach den Überschriften anführen. Im Kapitel vier, welches Kateřina Šedás Arbeitsweise beinhaltet, werde ich auf die Problematik der Werkangaben näher eingehen.

Kateřina Šedás erste künstlerische Arbeiten sollen als Ausgangspunkt der Betrachtung ihrer Entwicklung dienen.

1999 bewarb sich Šedá für die Aufnahme an der Akademie der bildenden Künste, Prag, in der Klasse von Vladimir Kokolia.[14] Zehn Arbeiten[15] sind bis 1999 entstanden, die alle aus einer Beschäftigung mit ihrem allernächsten Umfeld hervorgingen. Kokolia beschreibt ihre Herangehensweise folgendermaßen:

> „Her approach to drawing and painting is often so conceptual as to be quite action-packed; some pieces consist of process descriptions and often involve the use of home appliances [...]."[16]

---

[12] *Tükörhegy / Mirror Hill*, 2010, Töröbalint (HU)

[13] Fetzer 2012

[14] Kokolia, In: Fetzer 2012, S. 22

[15] Babák, Šedá 2007
Egg-Counting Book, Nose-Blowing Book, Toothbrusch Drawings, Axe Drawings, Iron Drawings, Vacuum-Cleaner Drawings, Sleep on Tombs, Throwings Peas At A Wall, Fences, Wayside Cross for Ants.

[16] Kokolia, In: Fetzer 2012, S. 22

Mit der Intervention *Kniha o počtu vajec* / *Egg-counting Book* beispielsweise, bekam das Notizbuch ihres Großvaters, in dem er regelmäßig die Anzahl der gelegten Eier der im Garten lebenden Hühnern vermerkte, einen neuen Einband aus flachgedrücktem Eierkarton (Abb. 23, 24). Bei den Arbeiten *Kresby sekerou* / *Axe Drawings, Kresby žehličkou* / *Iron Drawings, Kresby vysavačem* / *Vacuum-Cleaner Drawings* (Abb. 25-27) hat Šedá mit unterschiedlichen Materialien aus ihrem alltäglichen Leben Zeichnungen hergestellt. [17]

3.1. *Šedá komise* / *The Gray Committee*, 2005

Prag (CZ)

Aktion; Fotografien, Video (79 min 12 sec); Dimension variabel

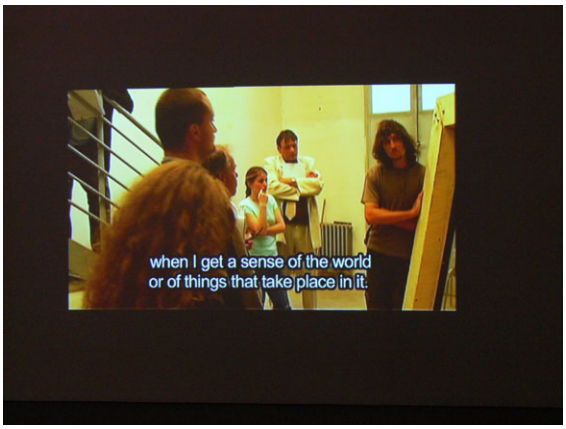

Abb. 3 Kateřina Šedá, *The Gray Committee*, (2005), Video

The Gray Committee ist Šedás Abschlussarbeit auf der Akademie der bildenden Künste in Prag. Šedá überlegte, welchen Nutzen die bildende Kunst für Menschen heutzutage hat und stellte den Kunstbetrieb dem alltäglichen Leben gegenüber.[18] Dabei schrieb sie der Akademie die Haltung einer „geschlossene[n] Gesellschaft“[19] zu, in der, während der Ausbildung der Studierenden, keine Verbindung nach Außen oder zur Realität nach der Ausbildung, hergestellt wird. Die Arbeiten werden nur im Kreis Gleichgestellter diskutiert und argumentiert. Um den Austausch zwischen StudentInnen und Menschen, die nicht Teil

[17] Vgl. Babák, Šedá 2007, Mappe 1

[18] Kokolia, In: Fetzer 2012, S. 27

[19] Babák, Šedá 2007

der Kunstszene sind, zu fördern, inszenierte Šedá ihr Projekt *Šedá komise / The Gray Committee*. Als Mitglieder dieses Komitees lud sie acht ihrer Verwandten in unterschiedlichem Alter und aus verschiedenen Berufssparten ein. Bei dem Titel des Projekts, setzte Šedá ihren und den Nachnamen ihrer Familie spielerisch ein und verwies damit auf den Hintergrund der Zusammensetzung des Komitees.[20] Mitglieder des Komitees waren (Abb. 28):

Jiřií Dvorský (geb. 1978), Medizinstudent, er wird Kateřinas Schwager
Hana Šedá (geb. 1953), Kleinunternehmerin, Kateřinas Mutter
Martina Šedá (geb. 1979), Bibliothekarin, Kateřinas Schwester
Jaroslav Poláček (geb. 1966), Verkäufer, Kateřinas Onkel
Ladislav Potáček (geb. 1988), Schüler, Kateřinas Cousin
Miluše Potáčková (geb. 1961), Verkäuferin, Kateřinas Tante
Josef Procházka (geb. 1939), Pensionist, Bruder von Kateřinas Großmutter
Milada Šoukalová (geb. 1935), Pensionistin, Kateřinas Großmutter

Sie wählte zwölf StudentInnen aus, inklusive sich selbst, die in – von Šedá sogenannten – „neuen Feldern" der Kunst arbeiten und deren Arbeiten somit inhaltlich nicht so einfach vermittelbar sind.[21] Die StudentInnen mussten vor dem Komitee in einem kurzen mündlichen Referat ihre Abschlussarbeiten präsentieren. Die darauf folgende Diskussion der Komitee-Mitglieder mündete in eine Evaluierung und einem jeweils persönlich verfassten, schriftlichen Statement zu den unterschiedlichen Arbeiten.

Der Kommissions-Rundgang wurde filmisch und fotografisch dokumentiert. Außerdem führte Šedá Abschlussbespräche mit den Kommissions-TeilnehmerInnen.[22]

[20] „Šedá" bedeutet übersetzt: grau.

[21] Vgl. Babák, Šedá 2007, Mappe 1

[22] Ebd.

3.2. Künstlerische Arbeiten mit der Familie

Unter dieser Überschrift habe ich drei aufeinanderfolgende, sich teilweise überschneidende Arbeiten zusammengefasst, die im Zeitraum zwischen 2005 und 2011 entstanden.

Den Rahmen für die Projekte bildete Šedás engster Familienkreis, die Verwandten, die gemeinsam in einem Haus in Brno-Lišeň wohnten. Die Künstlerin unternahm anthropologische, soziale aber eben auch sehr persönliche Nachforschungen[23], um ihre Großmutter Jana[24] aus deren Lethargie zu befreien und damit das tägliche Leben der in einem Haus lebenden Familie zu erleichtern. Die familieninterne Kommunikation verbesserte sich und das Interesse der Familienmitglieder untereinander wurde gesteigert. Auch hatten alle mehr Verständnis für die in der Vergangenheit liegenden Lebensumstände der Großmutter. Das Projekt erleichterte den Lebensalltag aller Familienmitglieder.

[23] Vgl,: Schischke, In: Marcel, Petresin-Bachelez 2010, S. 144

[24] Jana Šedá 1930-2007

3.2.1. *Je to jedno* / *It Doesn't Matter*, 2005-2007

Brno-Lišeň (CZ)

Aktion; 521 Zeichnungen, Inventar, Fotografien, transkribiertes Interview, Video (5 min 6 sec); Dimension variabel

Abb. 4 Kateřina Šedá, *It Doesn't Matter*, (2005-2007)

Kateřina Šedás Großmutter Jana hatte nach dem Tod ihres Mannes 1999 beschlossen, sich dem Nichtstun hinzugeben. Nach einem arbeitsreichen Leben wollte sie sich nach ihrer Pensionierung mit nichts mehr auseinandersetzen und Fernsehen war ihre einzige Beschäftigung. Die meiste Zeit des Tages verbrachte sie im Bett und trotz ihrer gesundheitlich guten Konstitution war sie zu keiner Tätigkeit zu bewegen. Ihre Lieblingsantwort auf jede an sie gerichtete Frage war „Je to jedno"[25]. Die gesamte Familie litt unter ihrer Trägheit und Lustlosigkeit.

Kateřina versuchte in Gesprächen[26] (Abb. 29) mit ihrer Großmutter mehr über sie herauszufinden. Jana lebte mehr in der Vergangenheit als in der Gegenwart. Am besten erinnerte sie sich an die Zeit zwischen 1950 und 1983, als sie als Lagerverwalterin eines Werkzeug- und Haushaltswarengeschäfts in Brno arbeitete. Nur darüber kam man mit ihr, ohne die monotone, gleichgültige Antwort zu bekommen, ins Gespräch.

Hier fand Šedá einen Ansatzpunkt für ihre Intervention. Sie motivierte durch Gespräche und kontinuierliches Befragen ihre Großmutter, 521 der über 650 Artikel, an die sie sich noch sehr genau erinnern konnte, in den damals erhältlichen, unterschiedlichen Größen

[25] „Es ist mir egal".

[26] Interview 2005, In: Babák, Šedá 2007, Mappe 8

und Preiskategorien, mit den dazugehörigen Produktbezeichnungen, aufzuzeichnen. Mit den Zeichnungen wurde nicht nur die Großmutter aktiviert, sondern auch das Interesse der Familie an der alten Frau und ihrer Lebensgeschichte geweckt. Die Familienmitglieder erfuhren durch die Wiederaufnahme der Kommunikation mit der Großmutter Begebenheiten aus ihrem Leben, von denen sie bis dahin noch nichts gewusst hatten.[27]

Auch die Strukturierung der formalen Ausführung übernahm Kateřina Šedá: Fast alle Zeichnungen haben das gleiche Format und sind mit schwarzem Filzstift ausgeführt. Nur zwei Arbeiten weisen geringe Farbspuren auf. Alle Blätter sind mit der genauen Produktbezeichnung der abgebildeten Artikel betitelt. Außerdem gibt es einen schriftlichen Index aller Artikel, ebenfalls auf Papier und im selben Format wie die Zeichnungen angefertigt.[28] Die Aneinanderreihung der Gegenstände und die Anordnung des Sortiments nach Größen erinnert an eine Druckvorlage, die Jana noch gut im Gedächtnis haben musste.

Auf der 5th Biennial of Young Artists, 2005, in der City-Gallery, Prag, wurde das Projekt das erste mal ausgestellt[29] und bestand aus einem Tisch, zwei Stühlen, Fotografien und einem fünf-minütigen Video, das sehr gut Šedás klaren und beinahe strengen Umgang mit ihrer Großmutter dokumentiert, die, wenn sie „freie Wahl" gehabt hätte, weiter in ihrem Alltagstrott verblieben wäre, oder nur ein Minimum an Zeichnungen „absolviert" hätte. Diese Ausstellung in Prag allerdings motivierte die Großmutter zu einem Besuch der Eröffnungsveranstaltung, bei der sie sogar einige Zeichnungen live anfertigte.

[27] Interview Šedá 2008

[28] Vgl. Yood, In: Artforum International 2008, S. 375

[29] Die Präsentationsform ist variabel.

3.2.2. *Vnučka* / *The Granddaughter*, 2006-2007

Prag, Brno-Lišeň (CZ)

Aktion; Fragebögen, Zeichnungen, Drucke; Dimension variabel

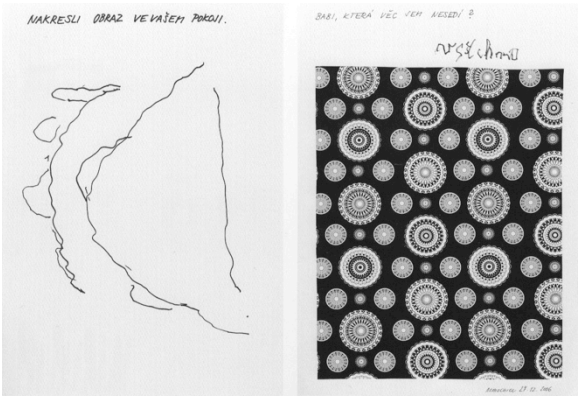

Abb. 5 Kateřina Šedá, *The Granddaughter*, (2006-2007)

Ein Jahr nach Beginn des „Zeichenprojektes" mit der Großmutter, bemerkte Kateřina Šedá, dass die Wirkungen der Aktivierung rasch nachließen und sie beschloss, noch ein weiteres Projekt als neue Herausforderung für die Großmutter zu initiieren. Dieses bestand aus einer Reihe von Übungen, die als Ergänzung beziehungsweise Erweiterung des stattfindenden Zeichenprozesses zu sehen sind. Šedá entwickelte drei unterschiedliche Sets von Fragen, die folgende Titel trugen: *What Is It For?*, *1x Daily Before Meals* und *Travel Diary*. Die Fragebögen wurden der Großmutter regelmäßig vorgelegt und von ihr schreibend oder zeichnerisch beantwortet.[30]

Bei der Aktion *What Is It For?* diktierte Šedá ihrer Großmutter verschiedene Begriffe, deren Funktion oder Bedeutung diese dann schriftlich formulierend hinzufügte. Insgesamt wurden 32 Listen erstellt. Die „Arbeitssprache" war Tschechisch, die Muttersprache von Kateřina und Jana. In Katalogen und im Ausstellungskontext ist immer auch eine englische Übersetzung angeführt (Abb. 30).

1x Daily Before Meals war ein Fragen- und Aufgabenkatalog, den Kateřina ihrer Großmutter täglich vor dem Mittagessen vorlegte. Sie motivierte die Großmutter in schriftlicher oder zeichnerischer Form zu antworten, oder beispielsweise Objekte zu markieren, die nicht Teil einer Serie waren. Die Kommunikation, die dadurch entstand,

[30] Babák, Šedá 2007, Mappe 9

erleichterte das Zustandekommen von Gesprächen der am Mittagstisch versammelten Familienmitglieder.

Für *Travel Diary* zeichnete die Großmutter kleine, tägliche Ausflüge, nach.[31]

3.2.3. *Panččin všecko* / *Her Mistress's Everything*, 2007-2011

Brno-Lišeň (CZ)

Aktion; Fotografien, Video (18 min 5 sec); Dimension variabel

Abb. 6 Kateřina Šedá, *Her Mistress's Everything*, (2007-2011)

Kateřina Šedá führte ihre Projekte gemeinsam mit der Großmutter weiter, auch als diese bereits in einem Krankenhaus in Brünn lag.[32]

Die letzte der drei Arbeiten, die ich in den Themenkomplex Familie eingebunden habe, entstand im Jänner 2007, nach dem Tod der Großmutter. Adja, die Hündin der Großmutter, die nun allein und ohne besondere Zuwendung war, vermisste ihre tägliche Routine. Auch wenn diese nur daraus bestand, gemeinsam mit der Großmutter fernzusehen und Radio zu hören, oder nach dem Schlafen im „gemeinsamen" Bett, durch das geöffnete Fenster der ebenerdigen Räume, in den Garten zu springen. Aus Adjas „depressivem" Zustand heraus entwickelte Šedá ihr nächstes Projekt: Die Hündin durfte ihr bisheriges Leben weiterführen, so wie sie es bisher tat. Die Familie beließ die ehemaligen Wohnräume der Großmutter in dem ursprünglichen Zustand, schaltete zu

[31] Sie zeichnete beispielsweise einen Spaziergang mit ihrer Enkeltochter, durch den Garten des Hauses, in dem die Familie wohnte.

[32] Interview Šedá 2008

„gewohnten“ Zeiten Fernsehapparat und Radio ein und öffnete die Fenster, um Adja nicht nur ein freies Benutzen der Wohnräume sondern auch des Gartens zu ermöglichen (Abb. 31). Repräsentiert wird dieses Projekt durch eine filmische Dokumentation eines Tages im Leben der Hündin. Das Video hat in der geschnittenen Endfassung eine Länge von 18 Minuten und 5 Sekunden.

3.3. *Furt dokola* / *OVER AND OVER*, 2008 und *Zkratka* / *Short Cut*, 2008

Brno-Lišeň (CZ); Berlin (DE)

Furt dokola / *OVER AND OVER*

Aktion; Zeichnungen, Grafiken, Pläne, Kartonmodelle, Skulpturen,
1 Dokumentationsvideo der Performance in Berlin; Dimension variabel

Zkratka / *Short Cut*

Aktion; Grafiken, Fotografien, Transkription der gesamten Aktion (163 min 47 sec), Video (12 min 30 sec); Dimension variabel

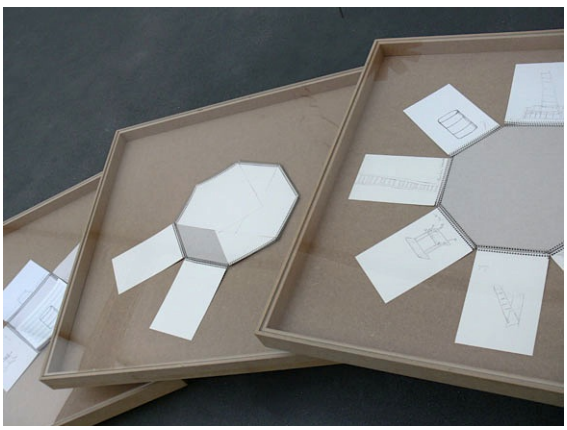

Abb. 7 Kateřina Šedá, *OVER AND OVER*, (2008)

In der Publikation zu dem Projekt *OVER AND OVER* beschreibt Šedá die Entstehung der Projektidee.[33] Auf dem Heimweg von der Busstation zu ihrem Elternhaus in Brno-Lišeň fiel ihr auf, dass sie den ganzen Weg über nur an Zäunen vorbei ging, die den Einblick in die

[33] Šedá 2008, S. 15-18

Gärten verwehrten. Die Grundstückseinfassungen waren früher weniger hoch und dicht und luden somit mehr zum spontanen Eintreten in die Nachbargärten ein. Šedá erinnerte sich an ihre Kindheit, an das gemeinsame Spielen mit anderen Kindern in verschiedenen Gärten und an die Nachbarschaft, die damals einen höheren Stellenwert und eine große Selbstverständlichkeit hatte.[34] Sie stellte fest, dass der Grund für das Abhandenkommen dieser Offenheit darin liegen muss, dass die meisten BewohnerInnen der Siedlung außerhalb von Brno-Lišeň arbeiten und die Wohnungen und Häuser im Ort nur als Schlafplätze dienen. Die dazugehörigen Gärten sind von hohen Zäunen umgeben, um die Orte als absolute Rückzugsorte zu schützen.

Die Idee, wie man diese Situation ändern könnte, hatte Šedá, als nach einem Sturm ein alter Zwetschgenbaum den Zaun zwischen zwei Grundstücken zerstörte. Die Nachbarn versuchten gemeinsam den Baumstamm vom Zaun wegzubewegen und unterhielten sich über die Wiederinstandsetzung. Šedá stellte fest, dass Zäune nicht nur trennende Elemente, sondern auch das einzig Verbindende sein können. Um sich selbst mit den Nachbarn und auch die Nachbarn wieder untereinander in Kontakt zu bringen, entschloss sie sich, Zäune durch deren Überklettern zu überwinden.

Ursprünglich plante Šedá, die Aktion *Zkratka / Shortcut*[35] ausschließlich in Brno-Lišeň mit BewohnerInnen der Stadt durchzuführen. Während der Planungs- und Vorbereitungsphase wurde sie jedoch mit eben diesem, noch nicht fertiggestellten Projekt zur Teilnahme an der 5. Berlin Biennale eingeladen. Dafür modifizierte sie die Arbeit, die als Performance am 04. April 2008 in Berlin unter dem Titel *OVER AND OVER* mit BewohnerInnen von Brno-Lišeň stattfand. Die bisherigen Ideen, Konzepte und Arbeiten zu dem Projekt *Zkratka / Shortcut* wurden während der Berlin Biennale in einer Ausstellung in den Kunst-Werken[36] Berlin präsentiert.

Nach der Rückkehr aus Berlin arbeitete Šedá an der Durchführung des Projekts in Brno-Lišeň weiter. Die Aktion *Zkratka / Shortcut* fand schließlich am 22. Juni 2008 statt und dauerte von 14:00 bis 17:00 Uhr.

---

[34] Vgl. Abb. 36, Šedá, Ausstellungstext zu *OVER AND OVER*, Kunst-Werke KW Institute for Contemporary Art, Berlin (DE), während der 5. Berlin Biennale.

[35] In der Publikation OVER AND OVER wird dieses Projekt von Šedá auch *OPEN UP!* genannt.

[36] Kunst-Werke KW Institute for Contemporary Art, Berlin. Seit 2007 ist Susanne Pfeffer Kuratorin dieser Institution.

Das Projekt begann mit einer Vorbereitungsphase, die vier Monate in Anspruch nahm. Šedá verband auf einem grafischen Grundriss von Brno-Lišeň das Wohnhaus ihrer Familie mit der Busstation nach Slatina am anderen Ende von Lišeň mit einer geraden Linie. Vom Mittelpunkt dieser Linie zog sie einen Kreis, der den Anfangs- und Endpunkt ihrer Route schnitt und alle Straßen des Ortes inkludierte, die Šedá auf ihrem Heimweg benützte (Abb. 32). Šedás Aktion bestand darin, dieser geraden Linie zu folgen und alle Hindernisse – meist Zäune – die sich auf ihrem Weg befanden, zu überwinden.

Während dieser Planungsphase erhielt Šedá von den KuratorInnen der 5. Berlin Biennale[37] eine Einladung zur Teilnahme. Sie konzipierte dafür die Performance *OVER AND OVER* mit BewohnerInnen von Brno-Lišeň. Šedá wählte zehn unterschiedliche Zäune aus der Siedlung Lišeň aus und ließ diese in Form eines geschlossenen Kreises im Skulpturenpark[38] der Berlin Biennale nachbauen (Abb. 33). Das Areal des Skulpturenparks kann als Brachland[39] bezeichnet werden, das seit 2006 von dem KünstlerInnen-Kollektiv KUNSTrePUBLIK e.V. verwaltet wird.[40] Dieses Gelände als einen der Ausstellungsorte der 5. Berlin Biennale zu wählen, war wichtiger Teil des topographischen Konzepts der KuratorInnen Adam Szymczyk[41] und Elena Filipovic[42] und verortete „[...] typologisch entgegengesetzte Bedingungen zur Präsentation von Kunst“[43]. Šedá lud pro Zaunseite die jeweils dazugehörenden NachbarInnen ein. Eine Gruppe von Menschen, die sich vorher nicht wirklich kannte, aber bereit war, gemeinsam mit ihr in einem Bus nach Berlin zu reisen, um mit Hilfe von unterschiedlichsten, von zu Hause mitgebrachten Gegenständen, gemeinsam die Zäune vom innen nach außen zu überklettern (Abb. 34). Für Šedá war es

---

[37] Website Berlin Biennale
Die 5. Berlin Biennale, (05.04.-15.06.2008), wurde von Adam Szymczyk und Elena Filipovic kuratiert und trug den Titel *When things cast no shadow*. Sie experimentierte mit Ausstellungsformaten und zeitlichen Begrenzungen und untersuchte künstlerische Arbeitsprozesse sowie die Vielfalt heutiger Kunstpraxis.

[38] Das Ausstellungsgelände des Skulpturenparks Berlin_Zentrum befand sich auf dem ehemaligen Mauerstreifen, Kommandantenstraße / Neue Grünstraße, Berlin-Kreuzberg.

[39] Vgl. Website Skulpturenpark
Die Fläche ist insgesamt 5 Hektar groß und besteht aus 62 Parzellen mit unterschiedlichen Eigentümern.

[40] Ebd.

[41] Adam Szymczyk, geboren 1970 in Piotrków Trybunalski, Polen, ist seit 2003 ist er Direktor der Kunsthalle Basel.

[42] Elena Filipovic wurde 1972 in Los Angeles, USA, geboren und arbeitet als Autorin und freie Kuratorin.

[43] Szymczyk, Filipovic, In: Szymczyk 2008, S. 577

nicht ganz einfach, die TeilnehmerInnen zu finden: Manche der BewohnerInnen erstellten Listen, mit welchen Nachbarn sie nicht gemeinsam nach Berlin reisen wollten.[44] Das Ziel der Aktion war aber, die nicht-befreundeten Nachbarn in einen Dialog zu bringen.

Parallel zu dieser Performance wurden jene Arbeiten, die in der Vorbereitungsphase des Projekts entstanden sind, im Rahmen einer Ausstellung, die Teil der 5. Berlin Biennale[45] war, in der Institution Kunst-Werke, gezeigt (Abb. 35). Zu sehen waren Skizzen, grafische Pläne, Zeichnungen, Modelle, Objekte und ein (Ausstellungs-)Text, von Šedá selbst verfasst, der die Entstehung des Projekts und die damit verbundenen Ideen beschreibt (Abb. 36). Šedá involvierte bereits im Vorfeld die TeilnehmerInnen der Performance und regte sie zu einer zeichnerischen und gestalterischen Form der Auseinandersetzung mit dem Thema „Zäune, ihre Bedeutung und wie man sie überwinden kann" an. Für die Zeit des Berlinaufenthalts war Šedá nicht nur für die Abwicklung der Reiseformalitäten der TeilnehmerInnen (Abb. 37) der Performance zuständig, sondern übernahm auch die Organisation ihrer Freizeitgestaltung. Sie besuchte mit ihnen andere Ausstellungsorte der Berlin Biennale und Galerien in der Stadt. Diese Tätigkeit als Vermittlerin von Kunst erinnert an ihr Abschlussprojekt an der Akademie der bildenden Künste in Prag, *The Gray Committee*, bei dem sie als Mediatorin zwischen den StudentInnen und dem Komitee fungierte.

Mit dem Projekt *Furt dokola / OVER AND OVER* schaffte es Šedá in die Long list[46], first edition, des International Awards for Paticipatory Art[47].

---

[44] Interview Šedá 2008

[45] Website Berlin Biennale
Die 5. Berlin Biennale war in einen Tag- und einen Nachtteil gegliedert. Bei dem Teil der tagsüber stattfand, gab es insgesamt 4 verschiedene Ausstellungsorte: die Kunst-Werke KW Institute for Contemporary Art, die Neue Nationalgalerie, den Skulpturenpark Berlin_Zentrum und den Schinkel Pavillon. Das Programm der Nachtveranstaltungen unter dem Titel *Mes nuits sonts plus belles que vos jours*, fand an verschiedenen Orten in Berlin, in Kooperation mit unterschiedlichen Institutionen, statt.

[46] Website Arte Partecipativa / Long list

[47] Website Arte Partecipativa / award
Der International Award of Participatory Art ist der weltweit erste Award, der KünstlerInnen unterstützt, die ihr Publikum in den Prozess und die Produktion ihrer künstlerischen Arbeiten involviert. Er wurde 2010 von der gesetzgebenden Versammlung der Regionalregierung der Emilia-Romagna in Kooperation mit LaRete Art Projects und La Pillola geschaffen und ist für KünstlerInnen jeden Alters und jeder Nationalität offen. Der jedes zweite Jahr vergebene Preis wird von Julia Draganovic in Zusammenarbeit mit Claudia Löffelholz kuratiert. Nominierungen werden durch ein internationales Komitee von ExpertInnen der zeitgenössischen Kunstszene vorgenommen. Eine internationale Jury wählt daraus drei FinalistInnen aus, die eingeladen werden, zwei Wochen in der Region der Emilia-Romagna zu verbringen, um dort mit lokalen Communities ein für diese Region spezifisches Projekt zu entwickeln.

> „With this work Šedá continues to break down the conventions of addressing an audience in the art context, as well as to stimulate exchanges and relations between the involuntarily participants."[48]

Nach der Rückkehr aus Berlin arbeitete Šedá an der Fertigstellung der Aktion *Zkratka / Shortcut* in Brno-Lišeň weiter. Der Plan mit dem geradlinigen Weg, den Šedá quer durch alle Grundstücke nehmen wollte, stand fest. Auch für dieses Projekt war im Vorfeld eine intensive Kommunikation mit allen, deren Grundstück in die Aktion miteinbezogen werden sollte, notwendig. Šedá führte persönliche Gespräche, ging dafür von Tür zu Tür, denn nur mit Hilfe der jeweiligen GrundstücksbesitzerInnen, die zum Überklettern verschiedene Hilfsmittel zur Verfügung stellen sollten, konnte die Aktion erfolgreich durchgeführt werden. Damit schaffte Šedá für die insgesamt 80 „Querungen" einen „TWO SIDED KEY"[49]. Die BewohnerInnen, deren Grundstücke Teil von Šedás Intervention waren, wurden nach der Fertigstellung des Ablaufplans informiert und gebeten, zu einem bestimmten Zeitpunkt zu Hause zu sein. Der wichtigste Moment der Aktion war, gemeinsam mit den jeweiligen Nachbarn am trennenden Zaun zu stehen und ein Gespräch zu beginnen.[50] Während der gesamten Tour[51] zeichneten zwei unauffällig an Šedás Rucksack befestigte Mini-Kameras – eine war nach vorne, die andere nach hinten gerichtet –, das Geschehen auf. Nach Beendigung der Aktion gab es ein Video[52], eine fotografische Dokumentation (Abb. 38)[53], unterschiedliche grafische Arbeiten[54] und Modelle aus Karton und Metall, die während der Vorbereitungsphase angefertigt wurden (Abb. 39-42). Der Ton des Videos wurde zur Herstellung einer Radiosendung[55], die wie ein Tschechisch-

---

[48] Website JRP-Ringier

[49] Website Arte Partecipativa / Reference project

[50] Interview Šedá 2008

[51] Die Aktion dauert 2 Stunden, 43 Minuten und 47 Sekunden.

[52] Lecture Šedá 2012
Šedá betonte, dass die Endfassung keine für die BewohnerInnen kompromittierenden Szenen enthält. Diese wurden bei der Bearbeitung herausgeschnitten.

[53] FotografInnen: Petra Katovská, Vit Klusák und Pavel Šabatka

[54] Die Zeichnungen wurden sowohl von den TeilnehmerInnen als auch von Šedá ausgeführt.

[55] Tonträger Šedá, Simmen 2009

Deutsch-Kurs aufgebaut ist, verwendet. Eine Transkription des Hörstückes befindet sich in der Publikation OVER AND OVER.[56]

3.4. *Od nevidím do nevidím / From Morning Till Night*, seit 2011

Bedřichovice (CZ); London (UK)

Aktion; Zeichnungen, Grafiken, Pläne, Kalender, Fotografien, Objekte; Dimension variabel

Abb. 8 Kateřina Šedá, *From Morning Till Night*, (seit 2011)

Mit der Intervention *Od nevidím do nevidím / From Morning Till Night* machte Kateřina Šedá den nächsten Schritt in ihrer künstlerischen Entwicklung.

Sie wurde im Herbst 2011 von der Tate Modern eingeladen, ein Projekt für das Live programme[57] zu entwickeln. Obwohl ihr immer wieder von unterschiedlichen Institutionen Stipendien oder Residences angeboten wurden, ist es für Šedá jedesmal nicht einfach, solche Angebote in Einklang mit ihrer künstlerischen Haltung zu bringen. Da sie – außer bei drei Projekten[58], bei denen sie eine Ausnahme machte – bevorzugt mit Menschen aus ihrer tschechischen Heimat arbeitet, gilt es, passende Projekte zu entwickeln, die in die jeweiligen Institutionen transferiert werden können.

---

[56] Šedá 2008, S. 253

[57] Das Live programme in der Tate Modern ist Teil des Programms Art in Action, das anlässlich der Eröffnung der Tanks entwickelt wurde.

[58] *Der Geist von Uhyst / The Spirit of Uhyst*, 2009, Uhyst (DE); *Nedá se svítit / I See It Black*, seit 2009, Trautenfels (AT), *Tükörhegy / Mirror Hill*, 2010, Töröbalint (HU)

Ausgangspunkt des neuen Projektes war Bedřichovice, ein kleiner Ort in der Tschechischen Republik. Die Dorfgemeinschaft litt darunter, dass die meisten Bewohnerinnen in die umliegenden größeren Städte pendelten, um dort ihrer Arbeit nachzugehen oder die Schule zu besuchen. Diese Ausgangssituation brachte Kateřina Šedá auf die Idee, Bedřichovice nach London zu transferieren: „Bringing the locals together by dislocating them“ [59].

Sie lud 80 der 315 BewohnerInnen des Dorfes für drei Tage nach London ein, um eine eintägige, von Sonnenaufgang bis Sonnenuntergang [60] dauernde Performance, mitzugestalten, bei der sie ihren Heimatort präsentieren sollten.

Šedá legte den Grundriss der Ortschaft 1:1 über den Grundriss des Stadtteils, in dem sich das Areal der Tate Modern befindet, um den Aktionsradius der Performance zu definieren (Abb. 43).[61] Dann wurden über einen Blog[62] auf der Website der Tate Modern MalerInnen aus London und Umgebung gesucht, um ebenfalls an diesem „participatory/action-based project“[63] teilzunehmen.

Performance bedeutete in diesem Fall, dass die BewohnerInnen von Bedřichovice sich während eines ganzen Tages[64] so „wie zu Hause“ verhielten, ihren Alltag und ihre Freizeit wie gewohnt verbrachten, nur eben an einem völlig anderen Ort: Wäsche wurde aufgehängt und Autos gewaschen, es wurde Karten gespielt, Teppich geklopft und Kräuter gesammelt. Die Funktionen mitgebrachter Alltagsgegenstände[65] wurden demonstriert und die freiwillige Feuerwehr probte einen Einsatz (Abb. 44).

Den eingeladenen Londoner MalerInnen[66] wurden im Vorfeld Fotos zugeschickt, auf denen das Dorf Bedřichovice aus verschiedenen Perspektiven zu sehen war. Diese Sujets sollten sie möglichst gut studieren und verinnerlichen. Am Tag der Performance wurden

---

[59] Fetzer 2012, S. 101

[60] Website Tate Modern / Blogs

[61] Die bespielte Zone erstreckte sich von der Tate Modern bis zur St. Paul’s Cathedrale.

[62] Website Tate Modern / Blogs

[63] Ebd.

[64] Die Performance fand am 3. September 2011 statt und dauerte von 6:00 bis 20:00 Uhr.

[65] Zum Beispiel der Einsatz eines Waschbrettes oder Teppichklopfers.

[66] Website Caroline Kha
Caroline Kha ist eine der eingeladenen MalerInnen, die an der Performance teilgenommen hat. Alle KollegInnen sind auf ihrer Website namentlich genannt.

ihnen unterschiedliche Plätze an der imaginären Ortsgrenze von Bedřichovice zugewiesen, um von dieser Position – mit dem Blick auf London – das eingeprägte Ambiente aus dem Gedächtnis zu malen. Mit den so entstandenen Bildern wurde ein Kalender produziert (Abb. 45). Nach einer Darbietung von Musik, Gesang und Tanz in der St. Benet Welsh Church, gaben die BewohnerInnen von Bedřichovice dem anwesenden Publikum Tschechisch-Unterricht.[67] Ein eigens für dieses Event verfasster Conversation-Guide[68], der einfache Vokabel und simple Konversationen[69] enthielt, kam zum Einsatz (Abb. 46).

Der 3. September, der Tag an dem die Performance stattfand, sollte zukünftig offizieller Feiertag in Bedřichovice sein und die EinwohnerInnen daran erinnern, dass ihr Ort, ihre Gemeinschaft, etwas Besonderes ist. Weitere Aktionen mit den EinwohnerInnen sind angedacht. Das Projektende ist mit 2016 geplant.

[67] Website Tate Modern / Blogs

[68] *Od Z Do B Konverzačni příručka. Bedřichovicko-anglická /B To Z Conversation Guide. Bedřichovician-English*., Aleš Palán, Kateřina Šedá (Hg.). Mit Unterstützung der Tate Modern und des Kunstmuseums Luzern.

[69] Lecture Šedá 2012
Es enthielt Sätze wie zB „Das ist bestimmt Betrug", „Es scheint, dass man uns dort ausraubt und umbringt", „Wie kriegt man Leute in der EU dazu, für solch dummes Zeug Geld auszugeben?".

4. Kateřina Šedás Arbeitsweise im kunsthistorischen Kontext

> „Perhaps most important, Conceptualists indicated that the most exciting "art" might still be buried in social energies not yet recognized as art. The process of discovering the boundaries didn't stop with Conceptual art: These energies are still out there, waiting for artists to plug into them, potential fuel for the expansion of what "art" can mean. The escape was temporary. Art was recaptured and sent back to its white cell, but parole is always a possibility."[70]

Kateřina Šedás Professor an der Akademie der bildenden Künste in Prag, Vladimir Kokolia, hatte 1992, als er seinen Antrag auf die Lehrstelle an der Akademie stellte, die Ansicht, dass ein Lehrer nur in „kritischen Momenten"[71] intervenieren sollte. Er ging davon aus, dass die Studierenden ein hohes Maß an Selbstmotivation mitbringen und in ihrer eigenständigen Entwicklung unterstützt werden sollten. An Kateřina Šedá schätzte er ihre Eigenständigkeit und auch ihre Konsequenz Projekte zu entwickeln und durchzuführen.[72]

In dem Katalog zur Ausstellung *Talk To The Sky Cause The Ground Ain't Listening* sind Kokolias Semester-Beurteilungen von Šedás Projekten und Fortschritten an der Akademie auszugsweise abgedruckt. Er beschreibt ihre frühen Arbeiten, mit denen sie sich zur Aufnahme beworben hatte, als konzeptuell und gleichzeitig energisch.[73] Manche Arbeiten sind Teile von Prozessen, bei denen sie beispielsweise Haushaltsgeräte wie Staubsauger oder Bügeleisen verwendete, um Zeichnungen anzufertigen (Abb. 23-27).[74]

Kokolia meint weiters, dass Šedá mit ihren Projekten nie beabsichtigte „[...] die ‚korrekte' Form der gegenwärtigen sozialen Kunst zu treffen [...]"[75] und, obwohl ein Galerieraum nie lebendig genug für sie war, kann sie sich nicht erwehren, im Kunstkontext rezipiert zu werden. Sie hat immer daran geglaubt, dass sie der Gegenstand ihrer Arbeit, „die Kleinstadt als ‚unkünstlerisches Umfeld'"[76], vor der Kunst schützen würde. Kokolia

---

[70] Lippard 1995, s.p.

[71] Kokolia, In: Fetzer 2012, S. 26

[72] Vgl. ebd.

[73] Vgl. ebd.

[74] Vgl. ebd.

[75] Vgl. ebd.

[76] Vgl. ebd.

sucht nach dem Graviditätszentrum von Šedás Arbeit: Ist es das Konzept? Die Installation? Die Fotos? Die Performance? Seiner Auffassung nach, ist es die Geschichte[77], also der gesamte Entstehungprozess eines Projekts, von der Themenfindung bis zur Durchführung.

Die Arbeiten Šedás

> „[...] sind auch deshalb sympathisch, weil sie sie nicht a priori als künstlerische Performance präsentiert, sondern weil sie im Gegenteil als Protest gegen in der Kunst definierte Schemata entstehen. Katka weiss allerdings auch zu gut, dass die Kunst schliesslich auch die Bestrebungen einfasst, über die Schemata hinauszugehen."[78]

Geographische und politische Voraussetzungen

Šedá war Anfang 2012 in der Ausstellung *Formate der Transformation 89-09*[79] im Wiener MUSA[80] mit zwei Arbeiten vertreten: *Je to jedno / It Doesn't Matter / Es ist mir egal* und *Na co to je? I What Is It For? I Wofür ist das?*. In der Ankündigung zur Ausstellung ist zu lesen, dass die präsentierten KünstlerInnen „[…] in den meisten Fällen ihre künstlerische Laufbahn erst in den 1990er-Jahren begonnen […]" haben, „[…] was ihnen die Auseinandersetzung mit dem moralischen oder ideologischen Ballast aus der Zeit des kommunistischen Regimes erspart hat." [81] Gleichzeitig sind die KuratorInnen aber beauftragt, mit der Auswahl ihrer KünstlerInnen Positionen und Antworten zu Fragen wie: „Beeinflusst die Kunst die Entwicklung der Gesellschaft? Oder verlaufen Kunst und Realität parallel und weisen lediglich wenige Berührungspunkte auf? […]"[82] zu finden. Anetta Mona Chişa hat Šedá als eine der KünstlerInnen in den von ihr kuratierten Teil der Ausstellung (unter der Überschrift *Kapitalistischer Kommunismus*) ausgesucht, weil sie ihre

---

[77] Vgl. ebd.

[78] Kokolia, In: Fetzer 2012, S. 27/28

[79] *Formate der Transformation 89-09. Sechs Ansichten der neuen tschechischen und slowakischen Identität*, (17.11.2009-17.01.2010), Haus der Künste Brünn, (26.02.-30.04.2012), und MUSA Museum Startgalerie Artothek, Wien, kuratiert von Vladimír Beskid, Anetta Mona und Karel Chíşa, Michal Koleček, Martina Pachmanová, Marie Poláśková und Tomáš Pospiszyl. Projektkonzept von František Kowolowski, Rostislav Koryčánek

[80] MUSA Museum Startgalerie Artothek, Wien (A)

[81] Website MUSA

[82] Denscher 2010

künstlerischen Arbeiten in einem Prozess der Transformation in Richtung Kapitalismus verortet sieht.[83]

Kateřina Šedá bedient sich einer Formensprache, die eng mit ihrer geografischen und somit auch politischen Herkunft verknüpft ist. Als Jugendliche erlebte sie in der damaligen Tschechoslowakei noch die Strukturen der kommunistischen Regierung. Die Konzeptkünstler der 70er-Jahre begriffen alltägliche Handlungen, die sie als öffentliche Straßenaktionen gestalteten, als performative Akte. Vor den Augen der Passanten fand Kunst statt, ohne dass es als solche gleich erkannt wurde. Diese Art der unbemerkten (nicht offensichtlichen) Kunst war speziell für die KünstlerInnen des ehemaligen Ostblocks eine Möglichkeit, im vom Staat kontrollierten öffentlichen Raum aktiv zu werden. Einfache Handlungen, denen aber eine freie Entscheidung zugrunde lag, bekamen somit eine enorme politische Sprengkraft.[84] Stellvertretend ist hier Jiří Kovanda[85] zu nennen. Mit seinen Aktionen in der Tradition von Konzeptkunst und Performance, die er am Ende der 1970er-Jahre im städtischen Raum (in Prag) plante und durchführte, hinterfragte er Alltagsabläufe und gesellschaftliche Normen und formulierte politische Statements, ohne aber als politischer Künstler aufzutreten.[86] Durch fotografisches Dokumentieren seiner Aktionen verhalf er seinem Werk, das „[…] abseits des offiziellen Kunstbetriebs […]“[87] stattfand, einem bis jetzt ausgeschlossenen Publikum zugänglich zu werden. Seinen Aktionen liegt der Wunsch nach zwischenmenschlicher Kommunikation zugrunde, deren Erfüllung allerdings schon in den Konzepten nicht vorgesehen ist.[88] (Abb. 47, 48)

In Kovandas Aktionen gibt es zwei verschiedene Möglichkeiten der Partizipation, die Vit Havránek folgendermaßen beschreibt: „[…] the first are passer-by, anonymous pedestrians […] they didn’t lose their street anonymity [and sometimes] were touched in a gentle brushing gesture. [The other group were] friends and acquaintances who were

---

[83] Chíşa, In: Kowolski 2009, s.p.

[84] Vgl. Szymczyk, In: Fetzer 2012, S. 69

[85] Der 1953 in Prag geborene Jiří Kovanda konzipierte 1976 Performances, bei denen er die Stadt Prag durchquerte und dabei „Spuren subtiler Interventionen“ hinterließ. (Vgl. Probst, In: Kunstforum/170, 2004, S. 332).

[86] Vgl. Probst, In: Kunstforum/170, 2004, S. 332

[87] Hafner, In: Kunstforum/203, 2010, S. 337

[88] Zybok, In: Kunstforum/205 2010, s.p.

invited to his actions [and] knew that something was going to happen [but] they had no idea exactely what was going to happen." [89]

1989 kam es in der Tschechoslowakei zur „Samtenen Revolution"[90]. Durch den Einzug des Kapitalismus relativierten sich die Methoden der künstlerischen Alltagsaktionen und verloren ihre Bedeutung.[91]

> „Es sind Orte, die jeweils in einer bestimmten Situation aufgebaut wurden, die sich in der Zwischenzeit substantiell verändert hat. Die politischen Regime haben sich dabei ebenso geändert wie die Art des Lebensunterhalts und des beidseitigen Kommunizierens; Zivilisationszyklen wurden ausgewechselt. Als Generatoren des europäischen Wohlstands sind Dorf und Landwirtschaft seit Langem ersetzt worden. Nicht sosehr durch die Industrie, sondern durch eine abstrakte Dienstleistungsökonomie und die unklaren Regeln der Weltwirtschaft. Das sozialistische Wohnprojekt, das Dorf und die Kleinstadt müssen sich mit einer Zeit arrangieren, die sich von jener, in der sie geformt wurden, vollkommen unterscheidet."[92]

In dem Projekt *It Doesn't Matter* ist es Šedá nur möglich, ihre demente Großmutter zu alltäglichen Handlungen zu motivieren, indem sie ihr durch die Möglichkeit des Zeichnens eine Brücke in die Vergangenheit anbietet. Ihre Erinnerung hängt genau in der Zeit des Kommunismus, als sie noch aktiv und berufstätig war. Der Familie wird damit auch die Möglichkeit geboten, an vergangenen Lebensabschnitten der Großmutter teilzuhaben. Auch in anderen, in der Ausstellung im MUSA nicht gezeigten Arbeiten, liegt Šedás Fokus immer auf der Gemeinschaft. Sie idealisiert die Zeit der kommunistischen Herrschaft nicht, aber sie sieht die Problematik des Ungleichgewichts in der Verteilung von Gütern im täglichen Leben, der – ihrer Meinung nach – einer von vielen Gründen ist, warum sich Menschen voneinander abgrenzen und isolieren. Die Grenzen der ehemaligen Ostblockländer sind zwar verschwunden, aber gleichzeitig näher an das Individuum gerückt, das glaubt, sich von den Anderen abgrenzen und schützen zu müssen.[93]

---

[89] Havránek, In: Marcel, Petresin-Bachelez 2010, S. 108

[90] Unter „samtener Revolution" versteht man den politischen Systemwechsel der Tschechoslowakei vom Realsozialismus zur Demokratie.

[91] Vgl. Szymczyk, In: Fetzer 2012, S. 69

[92] Pospiszyl, In: Buda, Pakesch 2010, S. 50

[93] Gespräch Šedá 2008

Themenfindung und Recherche

Šedás Ausgangspunkt ist immer der Alltag eines ihr vertrauten oder auch fremden Milieus in ihrer Heimat, der Tschechischen Republik. Ihrer Aussage[94] nach, weiß sie nicht, wozu sie Projekte machen sollte, die mit ihrem eigenen geographischen Ursprung und ihrer Herkunft nichts zu tun haben. Ihr Interesse liegt in der Verbindung zu Menschen, deren Geschichte und Lebenserfahrungen sie teilt, oder zumindest nachvollziehen kann.[95]

Das Ziel ihrer Interventionen ist immer, Einstellungen und Betrachtungsweisen von Menschen, sowie ihre Beziehungen untereinander zu verändern. Durch diesen neu gewonnenen Fokus auf alltägliche Handlungen, zwischenmenschliche Beziehungen, Nachbarschaftsverhältnisse und (Dorf-)Gemeinschaften, gelingt es den TeilnehmerInnen von Šedás Projekten, auf ihren Lebensraum unmittelbar Einfluss zu nehmen und Strukturen neu zu gestalten.

Sie beobachtet über einen meist längeren Zeitraum mit großer Genauigkeit Menschen – Familienmitglieder, MitstudentInnen, EinwohnerInnen einer Siedlung oder auch BewohnerInnen kleinerer Ortschaften – und stattfindende Prozesse in deren Umgebung. Dieser Teil, die Recherche oder Spionage, wie sie ihn selbst beispielsweise bei dem Projekt *There's Nothing There*[96] nannte, ist der Beginn jedes ihrer Projekte. Alles Weitere entscheidet sich erst danach, im Laufe des Prozesses. Ab diesem Zeitpunkt beginnt Šedá bereits mit Aufzeichnungen, meist handschriftliche Notizen und Fotos, die dann später teilweise im Ausstellungskontext gezeigt werden.

Nach einer umfangreichen Recherche und Akkumulation von Wissensinhalten, die zur Durchführung des Projekts notwendig sind, beginnt die konkrete Ausarbeitung der Idee für ihre Intervention.

---

[94] Interview Šedá 2008 und Lecture Šedá 2012

[95] Lecture Šedá 2012

[96] *Nic tam není / There's Nothing There*, 2003, Ponětovice (CZ). Die BewohnerInnen des Ortes Ponětovice wurden motiviert, einen Tag lang zur selben Zeit die gleichen Tätigkeiten auszuführen: Morgens Aufstehen, die Straße kehren, das gleiche Gericht zu Mittag zu kochen und zu essen, etc. Ziel war es, durch das gemeinsame Verrichten von Alltäglichem, die Handlungen aufzuwerten.

Konzept

Šedá geht bei ihrer Konzeptfindung strategisch vor. Sie nähert sich ihrem Performance-Konzept durch Zeichnungen oder Grafiken an. Diese Visualisierung unterstützt sie, den Status quo herauszuarbeiten und Vorschläge für die Aktion zu entwickeln. Die dabei entstehenden Muster und Tabellen sind präzise Grafiken, die, bei näherer Betrachtung, oft handschriftliche Einträge aufweisen. Teil der Konzepte sind auch Aufbaupläne, wie beispielsweise die Anordnung der Zäune bei *OVER AND OVER* (Abb. 49), Handlungsanweisungen, die sie für die TeilnehmerInnen des Projekts *There's Nothing There* (Abb. 50) entwickelte, grafische Pläne von Abläufen oder auch Vernetzungsdiagramme, wie sie bei dem Projekt *For Every Dog A Different Master* (Abb. 51, 52).

Umsetzung

Das Besondere an Šedás Arbeitsweise ist, dass sie sich immer auch selbst ins Spiel bringt, sich in ihre eigenen Projekte involviert. Dabei arbeitet sie an der Schnittstelle von Kunst, Theater, Performance, Sozialarbeit und Reiseleitung. Die Umsetzung beginnt mit der Information und Aktivierung aller PartizipatorInnen, die in einem ersten Schritt über das Projekt informiert werden. Dabei muss Šedá meist erst versuchen, sie von der Teilnahme zu überzeugen. Die Projektinformation erfolgt meist mündlich, in einem persönlichen Gespräch[97], manchmal aber auch schriftlich, per Brief[98]. Das Projekt *For Every Dog A Different Master*, 2007, bildet hier einen Ausnahmefall. Šedá blieb bis zur Eröffnung der Ausstellung anonym. Der persönliche Kontakt mit den TeilnehmerInnen steht aber trotzdem immer im Vordergrund.

Bei den Performances und den Aktionen ist es noch relativ leicht zu sagen, wie es sich mit der Autorenschaft verhält. Ab dem Moment, wo der Startschuss zum Projekt fällt, wird es schon schwieriger. Šedá verwendet die Kooperation mit Anderen als künstlerische Strategie.

---

[97] Bei den Projekten *Furt dokola* / *OVER AND OVER* beziehungsweise *Zkratka* / *Shortcut* nahm Šedá zuerst persönlichen Kontakt mit den BewohnerInnen auf, in dem sie von Tür zu Tür ging und in Gesprächen versuchte, die Menschen zu motivieren. In weiterer Folge kommunizierte sie über das Telefon oder per sms.

[98] Eine schriftliche Einladung zur Teilnahme erfolgte bei dem Projekt *Nic tam není* / *There's Nothing There*.

Partizipation

> „All my projects i see as certain form of therapy. I am not really interested in coming up with a new art form; what is most important for me is that what i do works in real life, that it is as we say, ‚built to fit'. I have always felt that my projects have a limited audience – the actual participants."[99]

Mit der Beschreibung des *Ready-made malheureux, 1919,* von Marcel Duchamp, als Beispiel für eine Handlungsanweisung, die die Grenzen zwischen Produktion und Rezeption aufzulösen beginnt, leitet Astrid Wege ihren Beitrag *Partizipation*[100] in *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst* ein: Duchamp schickt seine Schwester mit einem an einen Faden befestigten Buch auf den Balkon, um es dort zu montieren. Der Wind kann so die Seiten durchblättern oder sie herausreißen und sich seine Probleme selbst aussuchen. Später auftretende Kunstrichtungen, wie beispielsweise Conceptual Art, Fluxus oder Happening, bauen auf diesem erweiterten Begriff der Autorenschaft und der Beteiligung Anderer an der Produktion des Kunstwerkes auf. Die AutorInnen treten dabei immer mehr in den Hintergrund. Die Art der Partizipation[101] von Nicht-KünstlerInnen wird, abhängig von den unterschiedlichen Ausrichtungen und Zielsetzungen der Kunstströmungen, modifiziert und weiterentwickelt.[102] Das ursprüngliche Ziel war es, die Kunst aus einem elitären Kontext zu lösen. Bis in die 1960er-Jahre blieb die Kunst aber innerhalb der „strukturellen Vorgaben des künstlerischen Feldes"[103] und erst danach richtete sich der Focus auf „die Analyse gesellschaftlicher Systeme"[104], bis schließlich Anfang der 1979er-Jahre die Partizipation selbst zum Thema wurde. Hans Haacke erfasste in seiner Arbeit *Besucherprofile*, 1969-1973, „statistische Daten über Alter, Geschlecht, Bildung etc. von Museums- und GaleriebesucherInnen mit einem Fragenkatalog über

---

[99] Šedá, In: Church 2007, S. 26

[100] Wege, In: Butin 2006, S. 236

[101] Website wikipedia / Partizipation
Der Begriff Partizipation wird mit Beteiligung, Teilhabe, Mitwirkung oder Mitbestimmung definiert.

[102] Vgl. Wege, In: Butin 2006, S. 236

[103] Wege, In: Butin 2006, S. 237

[104] Ebd.

persönliche Meinungen und Geschmacksvorstellungen […]“ [105]. Diese Ansätze einer „Demokratisierung [und] strukturellen Veränderung der Institution Kunst“[106] wurden bis in die 1990er-Jahre weiterentwickelt, bis es Künstlern wie beispielsweise Michael Clegg und Martin Guttmann mit ihrer Arbeit *Offene Bibliothek*, seit 1991, gelang, die musealen Strukturen zu verlassen und mit ihren Projekten in den öffentlichen Raum zu gehen. Das KünstlerInnenkollektiv Group Material[107] beeinflusste nachhaltig den Diskurs über Kunst im öffentlichen Raum oder auch „Kunst im öffentlichen Interesse“, wie es Arlene Ravens[108] bezeichnete.[109] Mit der Arbeit *Democracy*, 1988/89, übte es beispielsweise Kritik an Institutionen, die KünstlerInnen für Projekte mit Communities über einen bestimmten, begrenzten Zeitraum einladen.[110]

Kateřina Šedás Kritikpunkte an Einladungen durch Institutionen gehen von den gleichen Überlegungen aus. Bevorzugt führt sie Projekte mit TeilnehmerInnen ihres Heimatlandes, der Tschechischen Republik, durch. Die Sinnhaftigkeit dieser Projekte liegt für sie in der geographischen und sozialen Verbindung zu diesen Menschen. Šedá erkennt gesellschaftliche Defizite und entwickelt dafür Konzepte, die die Verbesserung von gesellschaftsinternen Strukturen mit einer überschaubaren Anzahl von PartizipientInnen zum Ziel haben. Die Gruppe der TeilnehmerInnen bleibt für Šedá auch noch „überschaubar“, wenn sie aus über 80 Menschen besteht, wie bei dem Projekt *From Morning Till Night*. Der Grund dafür ist, dass alle TeilnehmerInnen im selben Ort wohnen. Die PartizipientInnen gehören also weder einer sozialen Randgruppe an, noch kann man sie als Community bezeichnen. Das Verbindende ist vielmehr die familiäre Struktur, das gemeinsame Studium oder auch das Leben in derselben Siedlung. Der von Suzanne Lacy in den 1990er-Jahren geprägte Begriff der „New Genre Public Art“, den sie ausführlich in ihrer Publikation *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*[111] erläutert, trifft nur punktuell auf Šedás Projekte zu. Lacy ortete zu dem bisher gültigen Werk-Ort-Kontext das

[105] Ebd.

[106] Ebd.

[107] Group Material wurde 1979 in New York gegründet.

[108] Ravens 1993

[109] Vgl. Wege, In: Butin 2006, S. 239

[110] Ebd.

[111] Lacy 1996

Hinzukommen des Sozialen. Diese neu definierte soziale Praxis geht von lokalen Bevölkerungsgruppen oder Minderheiten aus und findet in einem zeitlich begrenzten Rahmen statt.[112] Suzanne Lacy möchte mit ihrer Kunst, die diesen Kriterien folgt, Strukturen schaffen, die soziale Prozesse in Gang bringen und einen gesellschaftlichen Wandel herbeiführen. Die Herstellung eines Kunstwerkes geschieht unter Beteiligung einer Community. Stella Rollig sieht bei solchen partizipatorischen Projekten die Gefahr in der Übernahme von Aufgaben der Sozialpolitik durch die Kunst.[113] Christian Kravagna befindet in seinem Text *Arbeit an der Gemeinschaft. Modelle Partizipatorischer Praxis*[114], dass dieser Form des sozialen Handelns in Projekten, mit TeilnehmerInnen aus benachteiligten oder hilfsbedürftigen Gesellschaftsgruppen, der Wunsch nach Weltverbesserung und heilender Kunst anhaftet. Nach Kravagnas Ansicht lässt sich bei partizipatorischen Projekten folgende Dreiteilung vornehmen: Die partizipatorische Praxis findet meist bei Gruppen Anwendung. Es gibt eine Unterscheidung zwischen Produzierenden und RezipientInnen. Bei der Form der Interaktivität, die eher an Individuen gerichtet ist, lässt das Werk mehrere Reaktionen zu, ohne dass es beeinflusst oder verändert wird. Bei kollektiven Handlungen konzipieren und produzieren mehrere TeilnehmerInnen das Projekt und führen es auch gemeinsam durch.

Kateřina Šedás Projekte weisen Elemente aller drei von Kravagna unterschiedenen Partizipationsformen auf. Sie recherchiert für die Erarbeitung der Konzepte ihrer selbst gewählten Projekte vor Ort, um die räumlichen und gesellschaftlichen Gegebenheiten besser kennen zu lernen. Sie versucht dabei durch persönliche Gespräche in die jeweiligen Strukturen und individuellen Befindlichkeiten der BewohnerInnen Einblicke zu bekommen. Meist ist schon in der Vorbereitungsphase ein großer kommunikativer Aufwand notwendig, weil sowohl Vermittlungs- als auch Überzeugungsarbeit von der Künstlerin geleistet werden müssen. Die Teilnahme an ihren Projekten erfolgt auf freiwilliger Basis. Das von Šedá ausgearbeitete Konzept wird dabei ausgeführt. Es kann aus sehr präzisen Handlungsanweisungen bestehen, wie bei *There's Nothing There* (Abb. 50), oder aber auch einen Tagesplan[115] beinhalten, bei dem der grundsätzliche Ablauf strukturiert ist, die

[112] Vgl. Kravagna, Babias 1998, S. 34

[113] Vgl. Rollig 1998, S. 20

[114] Vgl. Ebd., S. 35

[115] Wie bei *From Morning Till Night*.

Ausführung aber von den TeilnehmerInnen individuell gestaltet werden kann. Bei *Talk To The Sky 'Cause The Ground Ain't Listening* fanden zu Beginn des Projektes, 2009, Workshops mit BewohnerInnen von Nošovice statt. Die TeilnehmerInnen waren aufgefordert, ihren Ort vom Standpunkt der Autofabrik aufzuzeichnen. Die so entstandenen Zeichnungen waren Ausgangspunkt für die kreisrunden Tischtücher mit dem Loch in der Mitte.

Abschluss

Ein Projekt abzuschließen bedeutet für Kateřina Šedá die Aufarbeitung von entstandenem Material. Dabei übersetzt und transkribiert sie Fragebögen, sortiert Zeichnungen, stellt Fotografien zusammen, führt abschließende Interviews mit den PartizipatorInnen oder kommuniziert mit ihnen per Brief oder sms. Das so entstandene Konvolut an Materialien wird meist zu einem Katalog verarbeitet und wird Teil einer Ausstellung, die das Projekt an ein Publikum kommuniziert, das nicht Teil ihrer Performance war.

Formen der Präsentation

Zu Grafiken zählen handschriftliche Aufzeichnungen, Konzeptblätter aus der Vorbereitungsphase, Tabellen, Zeichnungen und Pläne (Abb. 53).

Fotografie wird eingesetzt, um Aktionen oder die Themen der Performance, beispielsweise die Zäune bei *Zkratka / Shortcut*, zu dokumentieren (Abb. 54).

Das Format des Videos wird entweder als rein dokumentarisches Mittel eingesetzt[116], oder zur Aufzeichnung filmischer Interviews verwendet. Manchmal werden diese beiden Möglichkeiten auch kombiniert (Abb. 55).

Dreidimensionale Objekte, die in Ausstellungen gezeigt werden, sind fast ausschließlich Abstrahierungen von Materialien, die während einer Performance verwendet wurden,[117] oder wurden während eines Projektes von TeilnehmerInnen produziert. Als Beispiel hierfür dienen die bestickten Tischtücher des Projekts *Talk To The Sky 'Cause The Ground*

[116] Wie auch die Fotografie, um eine Aktion zu filmen. Beispielsweise bei der Aktion *There's Nothing There*, als die EinwohnerInnen von Ponětovice die Straße kehrten, oder aber auch mit am Rucksack versteckt montierten Kameras, um während der Aktion *Zkratka / Shortcut* das Zäuneüberklettern und die Reaktionen der Menschen festzuhalten.

[117] Eine Ausnahme stellen die bei der Performance von *From Morning Till Night* dar. Die Objekte, wie beispielsweise Tischtennisschläger, wurden auf der Ausstellung *Talk To The Sky 'Cause The Ground Ain't Listening* in eigens dafür angefertigten Kartons präsentiert. (Abb. 56)

Ain't Listening / No Light, oder die während der Performance *From Morning Till Night* produzierten Kalenderblätter (Abb. 57, 58).

Künstlerbuch versus Katalog

Seit den 1920er-Jahren beschäftigen sich KünstlerInnen in experimenteller Form mit dem Medium Buch.[118] Künstlerbücher sind als eigenständige Kunstwerke zu betrachten und entstehen aus einem künstlerischen Konzept, das über die Zweidimensionalität des gedruckten Buches hinausgehen kann und somit Objektcharakter bekommt. Sie können Unikate sein oder in geringer Auflage erscheinen.[119]

Kateřina Šedá produzierte die meisten ihrer Kataloge[120] von Anfang an selbst. Sie verfasste nicht nur die Texte, sondern konzipierte und gestaltete diese Bücher auch. Einige dieser Kataloge hat der Verlag JRP Ringier publiziert, der sie auf seiner Homepage[121] auch als Künstlerbücher anführt.

Die ersten von Kateřina Šedá angefertigten Künstlerbücher entstanden bis zum Jahr 1999 (Abb. 23-27) und sind Unikate. Seit 1999 gestaltet Šedá ihrer Bücher zweidimensional. Sie enthalten, vergleichbar mit den Exponaten ihrer Ausstellungen, Texte, handgefertigte Zeichnungen, Grafiken und Fotografien, mit denen sie die Entstehung und den Ablauf ihrer Projekte illustriert.

Als ein stellvertretendes Beispiel ist hier das Künstlerbuch *Kateřina Šedá *1977*[122] angeführt. Es besteht aus einem Schuber, in dem sich 10 Mappen mit losen Blättern[123] finden. Jede Mappe ist auf der Vorderseite in Englisch, auf der Rückseite in Deutsch beschriftet[124] und beinhaltet ein Werk oder eine Werkgruppe. In der letzten Mappe befinden sich Angaben zu Biographie, Einzelausstellungen, Gruppenausstellungen,

---

[118] 1989 gab es im Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, eine umfangreiche Ausstellung mit dem Titel *Das Buch – Künstlerobjekte*, zu der auch ein Katalog erschienen ist. Anhand von Exponaten seit den 1920er-Jahren wurde die Entwicklung des Künstlerbuches gezeigt.

[119] Vgl. Website wikipedia / Künstlerbuch

[120] Siehe Anhang 8.2.

[121] Website JRP-Ringier

[122] Babák, Šedá 2007

[123] Die Einzelblätter sind beidseitig, jeweils in tschechischer oder deutscher Sprache, bedruckt. Sie sind mit dem Projekttitel und der Jahreszahl beschriftet.

[124] Die Mappenbeschriftung besteht aus dem Namen der Künstlerin, dem(n) Projekttitel(n), der Jahreszahl und den Blatttiteln.

Auszeichnungen, Kataloge zu Einzelausstellungen, Kataloge zu Gruppenausstellungen, Künstlerpublikationen, Publikationen und Artikel (Abb. 59).

Als ich Šedá in unserem Gespräch[125] 2008 nach einem für sie idealen Medium zur Präsentation und Dokumentation ihrer Arbeiten befragte, antwortete sie, dass „ein dreidimensionales Buch“ [126] eine Lösung bieten könnte. Allerdings ließ sich, trotz Kooperationen mit GrafikerInnen, noch keine verwirklichbare Lösung finden.

Ausstellung

Das Ausstellen in Institutionen ist für Kateřina Šedá nicht das eigentliche Ziel ihrer Projekte. Ihre künstlerische Arbeit findet an Orten statt, wo sie Bedarf für Veränderung erkennt. Die zu sehenden Arbeiten in Galerien oder Museen – die aber auch nicht immer dem klassischen White Cube entsprechen müssen[127] – sind aber trotzdem notwendig, um den Zugang zu ihren Arbeiten einem breiteren Kunstpublikum zu ermöglichen. Auch wenn Šedás Fokus auf den Projekten und Performances liegt, hat sie dennoch den Anspruch, ihre Arbeiten präzise und in guter Qualität zu produzieren und vernachlässigt auch bei den in ihren Ausstellungen gezeigten Installationen nie ästhetische Aspekte.

Die Prozesse, die zur Entstehung eines Projektes führen, aber auch die Durchführung der Aktionen und Performances, liegen eindeutig außerhalb des Ausstellungsraums. In diesem Zusammenhang möchte ich Dorothea von Hantelmanns[128] Lecture *The Museum and the Social*[129] anführen: Sie referiert über das Paradoxon des Ausstellens von „socially engaged art projects“ im White Cube. Ausgangspunkt ihrer Lecture waren die Anfänge des Museums im 19. Jahrhundert. Das Novum bestand darin, dass die AusstellungsbesucherInnen, im Gegensatz zu beispielsweise TheaterbesucherInnen, durch

[125] Interview Šedá 2008

[126] Interview Šedá 2008 und Lecture Šedá 2012

[127] Gegenbeispiele dafür sind der Týnská Wohnturm in Prag, ein kleines Zimmer im Schloss Trautenfels und die Werkhalle in Turin.

[128] Dorothea von Hantelmann unterrichtet an der Freien Universität Berlin. Ihre Forschungsschwerpunkte sind die zeitgenössische Kunst und die Geschichte des Museums- und Ausstellungswesens.

[129] Website Tate Modern / Context & Comment / Channel
Dorothea von Hantelmann, Lecture *The Museum and the Social*, 21.07.2012, Konferenz *Inside/Outside: materialising the social*, Tate Modern, London (UK)

die Exponate als Individuen angesprochen wurden.[130] „Die Ausstellung ist das Ritual einer ‚produktivistischen' Gesellschaft (Félix Guattari), einer Gesellschaft, die sich über Objekte definiert und die ihre Identität sowie ihren Wohlstand aus der Herstellung materieller Güter bezieht."[131] Das Museum hatte die Aufgabe, Kunst einem größeren Publikum zu präsentieren und eine Beziehung zum materiellen Kunstobjekt zu kultivieren und zu etablieren. Das Museum wurde zu einem Ort, der dauerhafte Werte produziert. Dem Aus-stellen[132], so betont Hantelmann, geht ein Akt der Trennung voraus. Das Kunstwerk, beispielsweise ein Altarbild, wird aus seinem ursprünglichen Kontext, der Kirche, entfernt, und im Museum präsentiert. Damit geht die authentische Wahrnehmung von Kunst verloren. Hegel hingegen betrachtete den Akt der Separation als Akt der Freiheit, der durch das Herausheben der Kunst aus ihrem natürlichen Umfeld dem Individuum ein reflektiertes Gegenübertreten ermöglicht. Hantelmann stellt die Frage nach dem heutigen Umgang des Museums mit der Kunst, die den musealen Raum verlassen hat. Sie stellt fest, dass, außer bei den Situationisten, das Verlassen des Ausstellungsraums nur ein temporärer Akt war. Schon die erste Generation der Performance-KünstlerInnen hatte sich mit ihren einmaligen Aktionen außerhalb des White Cubes gegen die Manifestation von Kunst in materiellen Objekten gewandt, wurde aber durch Foto- und Videodokumentationen dieser Aktionen in den musealen Kontext reintegriert. Aktuelle künstlerische Methoden, wie „soziales Handeln", stehen ebenfalls in Widerspruch zu der Idee des Museums. Statt es aber als Institution zu kritisieren, verfolgen einige KünstlerInnen die Strategie, sich mit dem Ort des Museums auseinanderzusetzen. Dem Museum wird dadurch die Möglichkeit eröffnet, darauf mit einer Umgestaltung der musealen Wirklichkeit zu reagieren. Abschließend bezeichnet Dorothea von Hantelmann die Tanks als ein neues Modell eines hybriden Museumsraums, der Performance, Ausstellung und Experiment gleichermaßen zulässt.

Im Herbst 2012 fand in Wien das vierte Mal das Projekt „curated by_vienna" statt. Das Programm, das unter dem Titel *kunst oder leben. ästhetik und biopolitik* lief, wurde von

---

[130] Ebd.

[131] von Hantelmann, In: Christov-Bakargiev 2012, S. 11

[132] Ex-hibited im englischen Vortrag

departure [133] und Eva Maria Stadler [134] konzipiert. Internationale KuratorInnen und KünstlerInnen folgten der Einladung und kuratierten in insgesamt zweiundzwanzig Galerien Ausstellungen zum Thema des Verhältnisses von Kunst und Leben, „der Darstellbarkeit individueller Situationen" oder „der Regulierung und Optimierung von Lebensbedingungen".[135]

In einem Interview erklärte Eva Maria Stadler das derzeitige Interesse an dem Thema Kunst und/oder Leben folgendermaßen:

> „Zunächst irritiert das kleine Wort ‚oder' im Titel. Wir sind gewohnt, von Kunst und Leben zu sprechen. Dabei stellen wir uns vor, wie wir diese eine Einheit bilden, um ein besseres Leben hervorzubringen. Ein Leben, das auf Kreativität und neue Ideen baut. Diese ‚Ineinsführung' von Kunst und Leben kann auf eine lange kunsthistorische Tradition zurückblicken. Diese hat insbesondere am Beginn des 20. Jahrhunderts mit dem Jugendstil oder später dem Bauhaus eine große Blüte erlebt."[136]

> "Nun gehen mit diesen Lebensformen und -reformen auch Reglementierungen einher, die aufhören. Zum Beispiel zwischen Arbeit und Kunst oder Leben und Arbeit zu unterscheiden. Deren Ideal ist es, ein universales Modell von Lebensführung zu entwickeln. Wir fragen nun nach den Wirkungen solcher Ideen und sehen in der Überhöhung des Selbst oder in der Optimierung des Körpers eine Tendenz, die das Leben selbst als Strategie der Politik ausmacht. Der französische Philosoph Michel Foucault hat dafür den Begriff der Biopolitik geprägt."[137]

Die Idee des „rundum erneuerten Lebens"[138], das durch die Verschmelzung von technischen und sozialen Revolutionen unter Miteinbeziehung von Kunst hervorgeht,

---

[133] Website depature
departure definiert sich auf der eigenen Homepage als „die Kreativargentur der Stadt Wien". Sie wurde 2003 gegründet und arbeitet als eigenständige Wirtschaftsförderungs- und Servicestelle im Bereich der Innovationsförderung auf Wettbewerbsbasis für Unternehmen der Creative Industries.

[134] Eva Maria Stadler, geboren 1964, seit 2011 Leiterin der Stadtgalerie Schwaz in Tirol.

[135] Website curated by

[136] Website forschen-entdecken

[137] Ebd.

[138] Website curated by

wurde von der Avantgarde des 20. Jahrhunderts geprägt. „Zahlreiche biopolitische Ansätze der letzten Jahre haben es sich zum Thema gemacht, die Zusammenhänge von Arbeit, Ökonomie, Wissen und Politik neu zu erkunden. Nach der Suche von verheißungsvollen Utopien von Leben gilt es nun, am Leben zu arbeiten."[139]

Diesen Ansatz setzt Kateřina Šedás in ihren Projekte um und erhielt 2011 mit ihrem Langzeitprojekt *It's Too Late In The Day*[140] das Stipendium „Follow Fluxus After Fluxus | Fluxus und die Folgen"[141]. Die Jury[142] begründete die Vergabe des Preises durch Hervorheben der „Verbindung von künstlerischer Aktion mit sozialer Intervention"[143], die Šedás Arbeiten kennzeichnet. „Menschen werden miteinander in Kontakt gebracht und Kunst mittels ihrer Aktionen unmittelbar in den urbanen Kontext eingebunden. […] [Šedás Projekte spiegeln] eine eingehende Auseinandersetzung mit der Fluxus-Bewegung der 1960er-Jahre wider."[144] Kennzeichnend für die in den 1960er-Jahren um George Maciunas entstandene Bewegung, ist das Arbeiten in Grenzbereichen zwischen den Gattungen Musik, bildender Kunst, Literatur, Tanz und Theater. Im Zentrum stand außerdem die fließende Verbindung von Kunst und Leben, die sich mit der Schaffung von neuen kollektiven Lebensformen gegen die bestehende elitäre Hochkultur wandte. Die Strömung Fluxus fand rasch internationale Verbreitung. Ein wichtiger Vertreter im Bereich der Osteuropäischen Kunst ist Milan Knížák[145], der 1965 von Maciunas zum Director-Fluxus-East gewählt wurde.

---

[139] Ebd.

[140] *It's Too Late In The Day*, 2011, Nošovice (CZ), ist eine der Werkgruppen des Projekts *Nedá se svítit / No Light*, das Šedá 2010 in Nošovice (CZ) begonnen hat.

[141] Website wiesbaden/kultur/stipendium-follow-fluxus
Das Stipendium wurde das erste Mal 2008 vergeben. Gefördert werden „internationale, junge Künstlerinnen und Künstler […], die in ihrem Werk die Ideen der Kunstbewegung Fluxus aufgreifen und hierdurch die Kunstströmung lebendig halten." Das Arbeitsstipendium ist mit 10.000 Euro dotiert. Dem dreimonatigen Aufenthalt der Stipendiaten in den Atelierräume des Nassauischen Kunstvereins, folgen ein Jahr später eine Ausstellungseinladung und die Produktion einer Publikation.

[142] Maria Eichhorn, Susanne Gaensheimer, Michael Berger , Ingrid Roberts und Elke Gruhn

[143] Website wiesbaden / kultur / stipendium-follow-fluxus

[144] Ebd.

[145] Milan Knížák ist 1940 in Pilsen, ehemalige Tschechoslowakei, geboren. Er organisiert die ersten Fluxus-Happenings und -Konzerte in Prag und war Gründer der Künstlergruppe AKTUAL. Einige Songs dieser Gruppe wurden von der Underground-Band The Plastic People oft the Universe aufgenommen und remastert. Die Festnahme der Bandmitglieder 1976 führte zur Erstellung der Charta 77, die die Einhaltung von Menschen- und Bürgerrechten forderte.

Šedá selbst sieht sich allerdings nicht als Fluxus-Nachfolgekünstlerin und betont das immer wieder in Interviews[146] und Gesprächen[147]. Durch ihre Projektauswahl und Arbeitsweise ist Šedá aber durchaus in einer Tradition der Fluxus-Bewegung zu verstehen. Sie greift mit den ihr zur Verfügung stehenden künstlerischen Methoden in nicht-funktionierende gesellschaftliche Strukturen ein, um eine positive Veränderung dieser herbeizuführen. Zentrum ihrer Aktionen ist das alltäglichen Leben der BewohnerInnen kleiner Orte ihres Heimatlandes, der Tschechischen Republik.

[146] Interview Šedá 2008

[147] Lecture Šedá 2012

5. Vergleichsbeispiele

5.1. Suzanne Lacy, *The Cristal Quilt*, 1987

Atrium des IDS Center Crystal Court, Minneapolis (USA)

Performance im öffentlichen Raum in Kooperation mit Miriam Shapiro (Malerin), Susan Stone (Komponistin) und 430 Frauen im Alter von über 60 Jahren.

Suzanne Lacy, geboren 1945, ist Künstlerin, Aktivistin und Kuratorin. Sie schreibt[148] und unterrichtet[149]. Seit den 1960er-Jahren ist sie im Feminismus engagiert. 1969 begann sie an der staatlichen Universität von Fresno, Kalifornien, Psychologie zu studieren und war eine der ersten 15 Studentinnen des Feminist Art Program, das von Judy Chicago[150] an der Universität von Fresno gegründet worden war.[151]

Künstlerisch arbeitet sie mit unterschiedlichen Medien, vor allem in den Formaten Installation, Video, public art und groß angelegten Performances, die sich mit frauenspezifischen, sozial- und städtepolitische Themen auseinandersetzen. [152] Ihre Publikationen behandeln ebenfalls diese Themenkomplexe.[153]

The Cristal Quilt war 1987 das Abschlussprojekt des *Whisper Minnesota Project's*[154]. Das Kunstprojekt erstreckte sich über einen Zeitraum von drei Jahren und unterstützte ältere

---

[148] Eine Publikation mit einer Auswahl von 30 Texten, die Suzanne Lacy zwischen 1974 und 2007 veröffentlichte, ist erst kürzlich, Durham 2010, unter dem Titel *Leaving Art: Writings on Performance, Politics, and Publics, 1974-2007* erschienen. In ihren Schriften setzt sie sich mit ihren eigenen künstlerischen Arbeiten auseinander. Sie beschreibt die Planungsphasen und die Arbeiten selbst, die sie auch immer einer Analyse unterzieht. Ihre Texte beinhalten immer eine theoretische Auseinandersetzungen mit der Beziehung zwischen Kunst und sozialen Interventionen. Lacy geht Fragen der Abgrenzung von Partizipation zu anderen Kunstformen nach und setzt sich für eine „socially engaged art practice" ein.

[149] Suzanne Lacy war1987-1997 Vorstand der Hochschule für bildende Kunst in Kalifornien, 1998 Direktorin des Zentrums für bildende Kunst und öffentliches Leben und von 2002-2006 Leiterin der Abteilung für bildende Kunst am Otis College für Kunst und Designe, wo sie 2007 das Programm Master für bildende Kunst und public practice einführte, das sie seither auch leitet.

[150] Judy Chicago, geboren 1939, arbeitet seit den 1970er Jahren als feministische Künstlerin und Schriftstellerin.

[151] Roth, In: Lacy 2010, Vorwort

[152] Website Suzanne Lacy

[153] Roth, In: Lacy 2010, Vorwort

[154] Das *Whisper Minnesta Project*,1985-1987, Minneapolis (USA), wurde von Suzanne Lacy, Phyllis Jane Rose, Miriam Schapiro, Nancy Dennis, Susan Stone organisiert und durchgeführt. Unterstützt wurde das Projekt von Sponsoren, die sich nicht nur finanziell beteiligten, sondern beispielsweise auch Untersuchungen zum Thema „Ältere Frauen in den Medien und in der Öffentlichkeit" durchführten.
Website Suzanne Lacy / whisper_minnesota_process
Die Website enhält die detaillierten Inhalte und das Programm des Projekts.

Frauen durch Lectures, Workshops, Ausstellungen und organisierte Treffen. Damit verschaffte man ihnen eine größere mediale Präsenz und somit eine Stimme in der Öffentlichkeit.[155] Für die Performance *The Cristal Quilt* lud Suzanne Lacy 430 Frauen im Alter von über 60 Jahren zu der Performance ein. Die Gruppe traf sich in Minneapolis, um ihre Erfahrungen über das Älterwerden auszutauschen. Die Performance dauerte eine Stunde und wurde von über 3000 ZuschauerInnen miterlebt. Außerdem gab es eine Liveübertragung eines öffentlichen Fernsehsenders. Ort des Zusammentreffens war das Atrium des IDS Center (Abb. 60), in dem die Malerin Miriam Shapiro ein Quadrat von 25 mal 25 Metern mit einem rot-schwarzen Teppich auslegen ließ und als Performance-Terrain gestaltete. Tische – mit gelben oder roten Tischtüchern – und Stühle wurden darauf in einem an Patchwork erinnernden Muster angeordnet. Während sich die jeweils zu viert an einem Tisch sitzenden Performerinnen über Themen des Altwerdens unterhielten, wurden ihre Stimmen von einem für das Publikum hörbaren Soundtrack interferiert. Die Komponistin Susan Stone arrangierte Statements von 75 Frauen über das selbe Thema. Als Zeichen für die Änderung der Handpositionen der Performerinnen, ertönte alle zehn Minuten ein tierähnliches Heulen oder ein Donnergrollen. Die Choreographie ließ das Muster kaleidoskopartig verändern (Abb. 61). Die vom Publikum mitgebrachten bunten Schals wurden nach der Performance auf der „Bühne" verteilt, um den Performerinnen Anerkennung zu zeigen.

In der Ausstellung *The Cristal Quilt*[156], die auf die gleichnamige Performance zurückgeht, ist Dokumentationsmaterial der damaligen Performance zu sehen: Ein Video[157], eine Patchwork-Decke[158], die einen Moment aus der Choreographie darstellt, Fotografien und eine Audioaufnahme.

> „There are two drives – aesthetic and political – that come together for me when making a work of art: my need to create from is a very powerful drive, as is outrage at injustice, resulting in desire for communication across difference, for a

[155] Vlg. Website The Tate / Suzanne Lacy

[156] *The Cristal* Quilt, (18.07.2012-20.01.2013), Tate Modern, London (UK)

[157] Das Video zeigt sowohl den Auf- und Abbau der Location im Zeitraffer, als auch Ausschnitte der Begegnungen der Frauen. Immer zu viert versammelten sie sich um einen der Tische und unterhielten sich, während sie die Position ihrer Hände nach einer vorgegebenen Choreographie synchron mit allen anderen Teilnehmerinnen veränderten.

[158] Von oben betrachtet sah das streng regelmäßig aufgebaute und choreographierte Szenario wie ein Patchwork aus, das sich beim Verändern der Hand- bzw. Armpositionen mitveränderte.

> connectedness through empathy. What pleasures me are aesthetic moments; ohterwise, I wouldn't do this kind of work. I would do straight politics."[159]

Suzanne Lacys Projekte, die sie oft gemeinsam mit anderen Künstlerkolleginnen plant und durchführt, basieren auf ihrer politisch-feministischen Grundhaltung. Ihre Performances sind ästhetisch durchchoreographierte End- und gleichzeitig öffentliche Höhepunkte ihrer Projekte, die meist über einen längeren Zeitraum andauern. Bei diesen Kompositionen setzt sie oft die Möglichkeiten der „Tableaux Vivants" ein. Im Zentrum ihrer Arbeit steht, Menschen, meist Frauen, in der Öffentlichkeit „eine Stimme zu geben".

Im Vergleich dazu geht es Kateřina Šedá nicht so sehr um Sichtbarkeit einer Gruppe nach außen hin. Sie konzentriert sich in ihren Arbeiten auf intern funktionierende Strukturen in der Familie, kleinen Gruppen von Menschen oder Dorfgemeinschaften. Während Lacy den TeilnehmerInnen ihrer Projekte auch immer ein Programm zur Wissensvermittlung anbietet, haben die Workshops von Šedás Projekten einen handwerklichen oder gestalterischen Schwerpunkt. Dabei geht es darum, durch beispielsweise zeichnerische Methoden Probleme darzustellen und nach Lösungen zu suchen. Die Gemeinschaft steht dabei immer im Vordergrund. Die Projekte beider Künstlerinnen funktionieren aber ausschließlich über Partizipation von zumindest einer Person. Meist sind aber größere Gruppen involviert. Suzanne Lacy sucht die TeilnehmerInnen ihrer Performances nach bestimmten Kriterien aus, während Šedás TeilnehmerInnen ihrer Aktionen schon eine Gemeinschaft, freiwillig oder unfreiwillig, bilden.

Šedás einziges Projekt, in dem sie die Geschlechterrollen im familiären Zusammenhang genauer überprüft, ist *Parenting*[160], 2004, durchgeführt in Brno-Lišeň. Die Arbeit war in der Ausstellung *Gender Strategies in Art*[161] im Austrian Cultural Forum, New York, zu sehen. In der zur Ausstellung erschienenen Publikation[162] fasst Walter Seidl[163] das von Marina

---

[159] Lacy 2005, In: Lacy 2010, S. 284

[160] Babák, Šedá 2007, Mappe 6
Parenting wird in der Literatur auch *Raising Up a Child* (Fetzer 2012) oder *Raising Children* (Marcel 2010) genannt.

[161] *Gender Strategies in Art*, Mit Werken von Kontakt, the art collection of Erste Bank Group Vienna, (23.09.-29.11.2008), Cultural Forum, New York (USA). Die Ausstellung fragt nach Gender-Strategien junger Künstlerinnen heutzutage und stellt diese in einen historischen Zusammenhang. Das frühesten Exponat der Ausstellung, Valie Export, *Tapp- und Tastkino,* ist mit 1968 datiert.

[162] Seidl 2008

Gržinićs so definierte, dreistufige Modell des gender developments seit den 1960er-Jahren, wie folgt, zusammen: Die 1960er- und 1970er-Jahre brachten eine Dramatisierung des Weiblichen innerhalb einer wachsenden feministischen Umgebung, die sich in den 1980er-Jahren in einen queeren Kontext verschoben hat und schließlich in einer Infragestellung der männlichen und weiblichen Rollen, sowohl im hetero- als auch im homosexuellen Zusammenhang, in den 1990er-Jahren mündete.

Šedá griff die Idee des Gegenübersitzens von Schachspielern[164] auf und übertrug diese Situation in ein graphisches Raster, um damit einen Spielplan (Abb. 62) zu entwerfen. Die gegnerischen Spieler sind im Fall von *Parenting* Vater und Mutter, das Kind befindet sich zwischen den Elternteilen, in der Mitte des Spielfeldes. Das Projekt besteht aus einer dreiteiligen Performance, die jeweils einen Tag dauert: *Copying Mother, Copying Father* und *Copying Child*. Šedá führte die Aktion mit ihren Eltern durch. Bei den ersten beiden Performances imitiert sie einen Tag „[…] synchron alltägliche stereotype Verhaltensweisen […]“ [165] ihrer Mutter, einen anderen Tag die Tätigkeiten und Verhaltensweisen ihres Vaters. Bei der letzten Performance wurden die Rollen getauscht: Ihre Eltern mussten den Tätigkeiten und Bewegungen ihrer Tochter folgen. Dabei ging es einerseits um die Eltern-Kind-Beziehung, andererseits um die Definitionen der Rollenbilder in der Familie. Alle drei Aktionen wurden filmisch dokumentiert.

Sowohl bei Suzanne Lacys als auch bei Kateřina Šedás Arbeiten stellt sich die Frage nach der Ausstellbarkeit. Beide Künstlerinnen waren Teil des Programms The Tanks: Art in Action, kuratiert von Catherine Wood[166]. Das 15 Wochen dauernde Programm wurde für die neuen Ausstellungsräume der Tate Modern, den „Tanks“, die am 17. Juli 2012[167] eröffnet wurden, entwickelt.

---

[163] Seidl, In: Seidl 2008, S. 19
In Marina Gržinić, *Re-politicizing art, theory, representation and new media technology*, Wien 2008, geht die Autorin ausführlich auf das Thema der individuellen Entwicklung der Performance des Körpers in der Gesellschaft ein. Dabei liegt ihr Fokus auf dem so genannten Gebiet Ost-Europas.

[164] Die Inspiration dazu bekam sie während eines Schachturniers in České Budějovice.

[165] Seidl, In: Seidl 2008, S. 98/99

[166] Catherine Wood ist als Kuratorin für zeitgenössische Kunst und Performance für die Tate Modern tätig.

[167] Website The Telegraph / The Tanks

Šedás Arbeit *From Morning Till Night* war eine Auftragsarbeit der Tate Modern. Das performative Projekt fand 2011 statt.[168] Das Thema der Ausstellbarkeit von Kunst, die außerhalb des White Cube entsteht oder stattfindet, gibt es seit Anfang des 20. Jahrhunderts. Das eigentliche Werk hat als einmaliges Ereignis bereits stattgefunden. Mit der Loslösung der künstlerischen Arbeit von ihrer materiellen Manifestation sind Ausstellungsräume gefordert Modelle zu entwickeln, die diese Arbeiten den BesucherInnen zugänglich machen.

Aktuell ist ein Trend bemerkbar, der innerhalb des White Cubes neue Möglichkeiten einer adäquaten Präsentation finden möchte, die über das klassische Ausstellen von Dokumentationsmaterial hinausgehen. Neben Überlegungen räumlicher Adaptionen, die ein vielseitiges Stattfinden von Kunst ermöglicht, ist auch die Öffnung des Museums für einen breiteren Teil der Bevölkerung ein wichtiger Punkt. Die Bestrebungen gehen in die Richtung, das Museum selbst zu einem öffentlichen Ort[169] werden zu lassen, in dem BesucherInnen durch Ausstellungen, Führungen, Panels[170] und vieles mehr, Informationen erhalten, ihnen aber auch die Möglichkeit zur Partizipation an Performances[171] oder Aktionen innerhalb des Ausstellungsraumes angeboten wird. Eine der einfachsten und direktesten Möglichkeiten ist es, die AusstellungsbesucherInnen einzuladen, ihre Meinung

---

[168] Vgl. Kapitel 3.4.

[169] Vgl. Kapitel 5.4.. In der Tate Modern beispielsweise, sind die permanente Sammlung und die Tanks bei freiem Eintritt zugänglich.

[170] Website Tate Modern / Conference
Website Tate Modern / audio-video
Die Konferenz *Inside/Outside: Materialising the Social*, 21.07.2012, 10:30 – 17:40 Uhr, thematisiert die rapide Entwicklung der Auseinandersetzung mit umfassenden Installationen, Performances und Partizipation im 20. Und 21. Jahrhundert. Ausgehend von Nicholas Bourriauds Begriff „relational aesthetics", der künstlerische Arbeiten die soziale Beziehungen zum Inhalt haben, thematisiert, werden Möglichkeiten diskutiert, wie diese in einem musealen Zusammenhang präsentiert werden können (und wurden) ohne die Lebendigkeit ihrer ursprünglichen Auseinandersetzung mit Inhalten des wirklichen, alltäglichen Lebens, zu verlieren. Teil der Konferenz war ebenfalls die theoretische Rezeption dieser Auslotung.

Zur Bedeutung des Begriffes der „relational aesthetics" bei Bourriaud, siehe
Website Hans Koren / Auszeit
Nicolas Bourriaud: *Relational Aesthetics*, Paris 2002. Nicolas Bourriaud ist Direktor des Palais de Tokyo in Paris. *Relational Aesthetics* behandelt vor allem eine Verschiebung des künstlerischen und kunsttheoretischen Fokus „von einer Beschäftigung mit Objekten und Installationen hin zu einer Beschäftigung mit Subjekten und der Ermöglichung ihrer Teilnahme an Kunstaktivitäten". Durch die Beziehungen zwischen den Subjekten (KünstlerInnen, RezipientInnen, Gesellschaft) und die Kontextualisierung der Objekte (Kunstwerke) werden Verläufe, Prozesse ausgelöst bzw. sichtbar gemacht.

[171] Website youtube / Tino Sehgal
Beispielsweise Tino Sehgals Performance *These associations* (24.07.-28.10.2010), in den Turbine Hall der Tate Modern, London. Sehgals Performances entstehen und entwickeln sich aus menschlichen Begegnungen. In der Turbin Hall bestand die Choreographie aus verschiedenen Aktionen die Bewegung, Sound und Gespräche inkludierten. Der gesamte Raum wurde dafür genutzt und das Publikum miteinbezogen.

zu äußern, wie beispielsweise während des Eröffnungsprogramms Art in Action, wo auf Stickern folgende Fragen gestellt wurden: „DOES LIVE ART HAVE TO BE EXPERIENCED LIVE?“, „WHAT IS THE ROLE OF THE AUDIENCE?“ „HOW CAN ART CHANGE SOCIETEY?“ (Abb. 63, 64). Eine überschaubare Anzahl von Fragen, die aber ein Nachdenken oder ein Gespräch über die eben gesehenen Performances oder Ausstellungen bewirken kann und aktuelle Trends unter den ZuschauerInnen zeigt.

In der Einleitung des Begleitheftes, das zur Eröffnung der Tanks erschien, beschreibt Chris Dercon, der Direktor der Tate Modern, das 15-wöchige Programm als „open manifesto“[172], als Aufruf zur Weiterentwicklung. Eingeladen wurden KünstlerInnen, die in verschiedenen Sparten und mit unterschiedlichsten Medien arbeiten: „[...] film, talks and live events, [...], from dancers [...] to intermedia practitioner [...]“[173]. Es sind Arbeiten von historischer Bedeutung programmiert, dazu gehört auch Suzanne Lacys *The Crystal Quilt*, solche, die sich schon in der Sammlung der Tate Modern befinden und von der Tate in Auftrag gegebene Neuproduktion, wie Kateřina Šedás Projekt *From Morning Till Night*. Die Hauptaufgabe der renovierten und umfunktionierten ehemaligen Öl-Tanks ist es, die Frage nach der Bedeutung und Funktion eines Museums im 21. Jahrhundert zu stellen und nach Antworten zu suchen.[174]

5.1.1. Zusammenfassung

Suzanne Lacys Projekte basieren auf einem feministischen Ansatz. Oft kooperiert sie bei der Entwicklung von Konzepten und bei deren Durchführung mit anderen Künstlerinnen. Für ihre künstlerischen Arbeiten wählt sie das Format der Performance und lädt ausgewählte Personen, meist Frauen, zur Partizipation ein. Vor der Performance finden unterschiedliche, pädagogisch geprägte Veranstaltungen, „[…] workshops, conversation and teaching as methods […]“ [175] statt, die den TeilnehmerInnen zur thematischen Vertiefung dienen.

---

[172] Dercon, In: Grant 2012, S. 2

[173] Vgl. ebd.

[174] Vgl. ebd.

[175] Wood, In: Grant 2012

Kateřina Šedá arbeitet mit ihren Projekten an der Verbesserung von gesellschaftsinternen Strukturen in einem kleinen Rahmen. Dabei ineressiert sie weniger die Rolle der Geschlechter innerhalb der ausgewählten Gruppe, sondern sie ist an der Verbesserung der zwischenmenschlichen Kommunikation interessiert, die, ihrer Auffassung nach, zu einer Verbesserung des Beziehungsgeflechts der gesamten Gruppe führt. Die PartizipatorInnen ihrer Projekte sind Teile dieser Gruppen.

5.2. Christine und Irene Hohenbüchler, *multiple autorenschaft*, 1989-1997

Lienz (AT)

Mehrjähriges, sozial-integratives Projekt in Kooperation mit Betreuten der Kunstwerkstatt der Lebenshilfe Lienz.

Die Produktionen in Zusammenarbeit mit KünstlerInnen aus der Kunstwerkstatt Lienz, wurden in folgenden Ausstellungen gezeigt:[176]

documenta 10, 1997, (*Herbar 13*), Kassel (DE)

balance.akte 96, 1996, (*Herbar 12*), Kunsthalle Krems, Krems (AT)

Wild Walls, 1995, (*Herbar 12*), Stedelijk Museum Amsterdam, Amsterdam (NL)

Lost paradise, 1994, (*Herbar 11*), Kunstraum Wien, Wien (AT)

Save Optic Samples, 1993, Mediale Hamburg, Hamburg (DE)

Zeitschnitte, Aktuelle Kunst aus Österreich, 1992, (*Herbar 5*), Messepalast Wien, Wien (AT)

Junge Kunst aus Österreich, 1991, (*Herbar 4*), Kunstverein Hamburg, Hamburg (DE I)

Hedendaags Fin de Siècle, 1991, (*Herbar 1b*), Stadsgalerij Heerlen, Heerlen (NL)

Art-Twins. Das Andere im Anderen, 1991, (*Herbar 5*), Kunsthalle Luzern, Luzern (CH)

Verbotene Verbindungen, zweifelhafte Beziehungen, 1991, (*Herbar 4*), ICC Antwerpen, Antwerpen (BE)

Korrespondenz 1991, 1991, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck (AT)

Multi-Multiple, 1990, (*Herbar 2*), Jan van Eyck Akademie, Maastricht (NL)

Diese Arbeit ziehe ich als Vergleichsbeispiel heran, weil es ein gemeinschaftliches Langzeitprojekt[177] ist, das sich über einen Zeitraum von insgesamt neun Jahren[178] erstreckte und als partizipatives Projekt in Kooperation mit einer Gruppe von Menschen entstand (Abb. 65, 66).

---

[176] Die Angaben zu den Ausstellungen sind übernommen aus:
Tayfun Belgin, ... *ansehen als* ..., (Katalog, erschienen zur gleichnamigen Ausstellung, (11.03.-03.06.2007), Kunsthalle Krems), Köln 2007, und der
Website Galerie Barbara Weiss

[177] Sowohl Christine als auch Irene Hohenbüchler haben unabhängig voneinander künstlerische Arbeiten produziert.

[178] Gespräch Hohenbüchler 2012
Die gesamte Laufzeit betrug neun Jahre und wurde zwischenzeitlich unterbrochen, sodass das Projekt insgesamt acht Jahre dauerte.

Der Gründer und künstlerische Leiter der Kunstwerkstatt der Lebenshilfe Lienz, Kurt Baluch, lud 1989 Chrstine und Irene Hohenbüchler ein, gemeinsam mit Betreuten der Lebenshilfe Lienz, ein Projekt zu entwickeln.[179] Nach einer Annäherungsphase begannen die Geschwister Hohenbüchler ihre Zusammenarbeit mit insgesamt 24 KünstlerInnen[180] der Lebenshilfe. Das Projekt wurde 1990 unter dem Titel *Herbar 2*[181] in der Jan Van Eyck Akademie in Maastricht, Niederlande, das erste Mal ausgestellt. Die Arbeiten, die dafür entwickelt wurden, entstanden in einem gemeinsamen Prozess.

Für jede weitere Ausstellung wurden die Kunstwerke entweder so belassen, weiterbearbeitet und weiterentwickelt, oder es entstanden neue Arbeiten, die teilweise auf den neuen Ausstellungsraum Bezug nahmen. Eine ausführliche Beschreibung der Arbeiten und einiger Ausstellungen[182] findet sich in der Diplomarbeit[183] von Liliana Maria Wolf. Die bei der Produktion der Kunstwerke eingesetzten Materialien sind Wolle, Stoff, Leinwand, Farbe, Papier, Computerausdrucke, Ton, Silikon, Holz und Metall. Daraus entstehen Bilder, Malhefte, Skulpturen, Kommunikationsmöbel[184], Vitrinen, Stellobjekte, Pölster (Abb. 68).

Fast alle Projekte von Christine und Irene Hohenbüchler verfolgen das Prinzip und gleichzeitig die Utopie des „gemeinsamen Handelns“[185]. Die Künstlerinnen arbeiten im Sinne der „[…] Multiplen Autorenschaft […], die Gleichberechtigung (aller Beteiligten auf allen Ebenen) - zumindest für eine gewisse Zeit […]“[186], bringen soll. Sie bezeichnen ihn als Arbeitsansatz und gleichzeitig als Arbeitsresultat.[187] Dabei streben sie die Verbindung der Werke aller TeilnehmerInnen mit ihrer Arbeitsweise an. Es geht nicht um die Arbeit der

---

[179] Heske, In: Refläx 1997, S.1

[180] Hohenbüchler 1991, s.p.
Die KünstlerInnen des Projekts sind in Katalog gelistet.

[181] Hohenbüchler 1991
Unter dem gleichen Titel haben Christine und Irene Hohenbüchler auch ein Künstlerbuch als Katalog publiziert.

[182] *Herbar7*, 1992, Stift Neuberg a.d. Mürz (A); *Das Pelzchen*, 1993, Galerie Paul Andriesse, Amsterdam (NL); *documenta 10*, 1997, Kassel (D)

[183] Wolf 2003

[184] Kommunikationsmöbel sind aus Holz gebaute, lackierte Möbel die in unterschiedlichsten Formen zur Präsentation der Werke verschiedener KünstlerInnen dienen. (Abb. 67)

[185] Christine und Irene Hohenbüchler, In: Website Kunst TUwien

[186] Ebd.

[187] Ebd.

„Einzelnen, sondern um die Integration von (Rand-)Gruppen in die Nähe des (Kunst-) Zentrums“[188] und darum, den Kunstbetrieb, der immer nach einem Unikat fragt, eine andere Betrachtungsweise näher zu bringen. Gegen den Vorwurf der Instrumentalisierung der TeilnehmerInnen durch die Künstlerinnen steht die gemeinsame Erarbeitung der einzelnen Werke[189] und die Teilung der Einnahmen aus dem Verkauf von Arbeiten.[190]

Soziales Handeln als Kunstpraxis kann aber auch in Gemeinschaftsprojekten mit anderen KünstlerInnen auf Widerstand stoßen. 1999 war Peter Weibel der Kommissär des Österreichischen Pavillons der 48. Biennale in Venedig. Unter seinem Leitmotiv „Offene Handlungsfelder“ schlugen Christine und Irene Hohenbüchler gemeinsam mit der WochenKlausur die Entwicklung eines Kinderdorf-Projektes vor. Das Projekt wurde von anderen beteiligten KünstlerInnen abgelehnt und kam deshalb nicht zustande. Die Hohenbüchlers entwickelten stattdessen den Protoyp eines „Mutter-Kind(er)-Hauses“ (Abb. 69) für albanische Flüchtlinge aus dem Kosovo, allerdings ohne die Beteiligung der Betroffenen. [191]

Auf die Frage [192] Marius Babias’, ob „[…] KünstlerInnen gesellschaftpolitische Dienstleister [sind]?“[193], antwortet Hildegund Amanshauser[194]: „Der Kunstverein ist ein Dienstleistungsunternehmen, Auftraggeber sind in erster Linie die Mitglieder. Die KünstlerInnen sehe ich aber vor allem als ProduzentInnen. Dass dabei oft kein warenförmiges Produkt erarbeitet wird, bedeutet noch nicht, dass KünstlerInnen DienstleisterInnen sind, auch wenn die Geldgeber, ob private oder öffentliche, das immer öfter gerne sehen würden. Es geht, denke ich, um die Autonomie des Künstlersubjekts. […] Sowohl die Gruppe WochenKlausur als auch Christine und Irene Hohenbüchler haben ihre Projekte ohne einen konkreten Auftrag von meiner Seite entwickelt. WochenKlausur

---

[188] Ebd.

[189] Ebd.

[190] Vgl. Christine und Irene Hohenbüchler, In: Kunstforum/153, 2000, S. 292

[191] Babias, In: Kunstforum/153, 2000, s.p.

[192] Marius Babias bezieht seine Frage auf Ausstellungen der Gruppe WochenKlausur, die im Salzburger Kunstverein ein Projekt mit von Abschiebung bedrohten Asylbewerbern durchführte (*WochenKlausur. Kunst als soziale Intervention*, (01.08.-30.09.1996)), und Christine und Irene Hohenbüchler, die während der Ausstellungsdauer Kinder betreuten, (*Hohenbüchler. Christine und Irene Hohenbüchler mit Schulkindern*, (22.10.-30.11.1997)).

[193] Babias, In: Kunstforum/152, 2000, s.p.

[194] Hildegund Amanshauser, geboren 1955, leitete 1992-2004 den Salzburger Kunstverein.

hatte bereits ein fertiges Projekt und wollte sich der Kredibilität des Künstlerhauses bedienen. Christine und Irene Hohenbüchler haben ihre Ausstellung[195] gemeinsam mit Kindern realisiert und damit ihr Konzept der ‚multiplen Autorenschaft' eingebracht."[196]

> „Wir glauben nicht, dass wir als Künstlerinnen etwas reparieren können oder verbessern sollen, was in der Politik und in der Diplomatie falsch läuft. Das zu denken, wäre vermessen. Aber wir können als Künstlerinnen das mediale Interesse an der Biennale nutzen, um ein persönliches Statement abzugeben."[197]

5.2.1. Zusammenfassung

Für Christine und Irene Hohenbüchler stehen der direkte Kontakt und ein intensiver Austausch mit den TeilnehmerInnen ihrer Projekte im Zentrum ihrer Arbeit. Ihr Schwerpunkt liegt in der Zusammenarbeit mit Menschen aus sozialen Randgruppen. Sie erkennen die PartizipientInnen als gleichberechtigte, gleichwertige KünstlerInnen an. Aus dieser Haltung entwickelten sie den Begriff der „Multiplen Autorenschaft". „[…] nicht nur, weil an vielen ihrer Arbeiten beide Schwestern beteiligt sind oder weil sie häufig mit kunstfremden Personen zusammenarbeiten, deren künstlerische Produktion sie in ihre Arbeit als eigenständige integrieren, sondern auch, weil sie sowohl auf der Textebene literarische, philosophisch, historische und wissenschaftliche Texte zusammen tragen."[198]

> „Denn eine Voraussetzung für demokratische Prozesse ist eine diskursive Öffentlichkeit. Öffentlichkeit muss aber immer wieder aufs Neue hergestellt werden durch die Artikulation der verschiedenen gesellschaftspolitischen Interessen. Die Bildung vorübergehender Allianzen um spezielle Themen und Inhalte kann hier eine Möglichkeit sein, zu einer neuen Form der Partizipation an Debatten und Entscheidungen zu finden. Die visuelle Umsetzung der Arbeit bzw. des Projektes liegt aber, wie bereits erwähnt, in meiner Verantwortung."[199]

---

[195] *Hohenbüchler. Christine und Irene Hohenbüchler mit Schulkindern.,* (22.10.-30.11.1997), Salzburger Kunstverein. Mit vorgegebenen Techniken wurden mit Schulkindern Wände und Acrylfiguren bemalt. Das während der Produktionszeit gedrehte Video war in der Ausstellung zu sehen.

[196] Babias, In: Kunstforum/152, 2000, s.p.

[197] Christine Hohenbüchler, In: Babias, In: Kunstforum/152, 2000, s.p.

[198] Amanshauser, In Belgin 2007, S. 27

[199] Wagner, In: Stange, In: Kunstforum/205, 2010

Die künstlerischen und handwerklichen Fähigkeiten der PartizipientInnen werden während des Projektes durch Zusammenarbeit gefördert und erweitert. Die zeitlich begrenzten Projekte enden mit einer Ausstellung, die den Arbeitsprozess visualisiert.[200] Ziel ist das Sichtbarmachen dieser Menschen in der Gesellschaft und eine Erhöhung der Toleranz ihnen gegenüber.

Kateřina Šedá setzt sich in ihren Arbeiten mit gesellschaftlichen Änderungen in kleinerem Rahmen auseinander. Die PartizipientInnen, die nie Teil gesellschaftlicher Randgruppen sind, werden durch die Teilnahme an den Projekten ihrer spezifischen Lebenssituationen bewußt und können beispielsweise durch eine wiedergestärkte Dorfgemeinschaft an den Verbesserungen interner Strukturen gemeinsam weiterarbeiten. Auch Šedá greift auf vorhandene Fertigkeiten der TeilnehmerInnen zurück, aktiviert diese, aber bietet keine spezielle Förderung an. Die Ausstellung ist für Šedá kein notwendiger Abschluss eines Projektes. Ihr Fokus liegt auf der Entwicklung eines geeigneten Konzeptes und der Durchführung ihrer Aktionen.

[200] Vgl. Christine Hohenbüchler, In: Babias, In: Kunstforum/152, 2000, s.p.

5.3. WochenKlausur, *Mitbestimmung im öffentlichen Raum*, 2000

Krems (AT)

Aktion; (Acht Wochen)

Die Gruppe WochenKlausur formierte sich 1993. Wolfgang Zinggl[201] lud eine Gruppe von acht KünstlerInnen[202] zur Teilnahme an einer Ausstellung[203] in der Secession in Wien ein. Ziel war es, gemeinsam während der elfwöchigen Ausstellungsdauer in Klausur zu gehen, um einen Vorschlag zur Lösung des Problems der medizinischen Versorgung Obdachloser zu erarbeiten.[204] Seither entwickelt die WochenKlausur in unterschiedlicher Besetzung, in Österreich aber auch international, künstlerische Konzepte für soziale Interventionen. Die Einladung dafür erfolgt durch eine Kunstinstitution. Nach der Phase der Recherche wird ein geeignetes Konzept entwickelt und durchgeführt. Ziel der zeitlich begrenzten Projekte, ist eine längerfristige Verbesserung des Zusammenlebens von Gesellschaftsschichten mit unterschiedlichen Interessensschwerpunkten.[205]

Die WochenKlausur arbeitet in ihren Projekten mit Erinnerungskultur[206], sozialen Randgruppen[207], öffentlichem Raum und Stadtentwicklung[208], Minderheiten[209] und Problematiken unterschiedlicher Alters- und Berufsgruppen[210].

---

[201] Wolfgang Zinggl, Jahrgang 1954, studierte an der Hochschule für angewandte Kunst. Er arbeitete als freischaffender Künstler und Kunstkritiker und unterrichtete an verschiedenen Universitäten. 1993 Gründete er die WochenKlausur.

[202] Martina Chmelarz, Marion Holy, Christoph Kaltenbrunner, Friederike Klotz, Alexander Popper, Anne Schneider, Erich Steurer, Gudrun Wagner und Wolfgang Zinggl selbst.

[203] 21.06.-03.09.1993

[204] Vgl. Jeannée, In: Zinggl 2001, S. 9

[205] Vgl. ebd. S. 9/10

[206] Als Beispiel: Für das Projekt *Wehrmann in Eisen*, 2007, Wien (AT), wurde ein Konzept für Schulen entwickelt, das eine aktive Auseinandersetzung mit Geschichte fördert.

[207] Als Beispiel: *Abbau sozialer* Barrieren, 2006, Leeds (UK), war ein Projekt, das sich mit der Aufhebung von Grenzen zwischen sozial unterschiedlichen Stadtteilen befasste.

[208] Als Beispiel: Durch das Projekt *Gemeinsame Ortsentwicklung*, 1997, Ottensheim (AT), wird seit damals die Bevölkerung in kommunalpolitische Entscheidungsprozesse miteinbezogen.

[209] Als Beispiel: Im Zuge des Projekts *Arbeit ohne Beschäftigungsbewilligung*, 1995, Graz (AT), erarbeiteten MigrantInnen ohne Beschäftigungsbewilligung soziale Plastiken.

[210] Als Beispiel: *Turmtreff Goldegg*, 2009, Goldegg (AT), wurde als Treffpunkt für Jugendliche unter 16 Jahren geschaffen, die bei der Adaptierung der Räume und bei der Strukturierung des Jugendtreffs miteinbezogen wurden.

Wolfgang Zinggl schreibt in seinem Artikel *Vom Objekt zur Intervention*[211] von Versuchen unterschiedlicher Kunstrichtungen „[…] über Veränderung der visuellen Umgebung und der Seh- und Hörgewohnheiten […]“[212] gesellschaftliche Veränderungen herbeizuführen, allerdings erscheint ihm der Ansatz naiv „Veränderung der sozialen Verhältnisse durch Veränderung der Form“[213] herbeiführen zu wollen. Er kritisiert, dass alle Kunstströmungen seit den 1920er-Jahren, auch scheinbar revolutionäre, „[…] lediglich über die üblichen Ausstellungs- und Präsentationsmöglichkeiten ihre Anliegen vermitteln […]“[214], aber trotz allem „[…] als wichtiger Wegbereiter des politischen Aktivismus heute verstanden werden [müssen].“[215] Der Zweifel darüber, ob man Kunst nur materiell-objekthaft festmachen kann, führte in den 1960er-Jahren zu Strömungen wie Fluxus, Happening und Performance. Ziel war die Verbindung der Kunst mit dem alltäglichen Leben unter Einbindung des Publikums Erst die 1970er-Jahre brachten die „[…] Realisierung der Forderung nach gesellschaftspolitischer Relevanz von Kunst […]“[216], beispielsweise mit Joseph Beuys’ Bestreben, die Gesellschaft in eine Soziale Plastik umzuwandeln, oder Hans Haackes Eingriffe[217], die politische Prozesse beeinflussten.

Seit den 1990er-Jahren gibt es Tendenzen, Kunst nach ihrem gesellschaftlichen Nutzen zu prüfen, und „gesellschaftliche Erneuerung“[218] wichtiger zu nehmen als „Behandlung von Oberflächen“[219].

Das Projekt *Mitbestimmung im öffentlichen Raum* wird hier zum Vergleich mit Arbeiten von Kateřina Šedá herangezogen, weil es als TeilnehmerInnen BewohnerInnen einer

---

[211] Zinggl, In Zinggl 2001

[212] Ebd. S. 12

[213] Ebd.

[214] Ebd. S. 13

[215] Ebd.

[216] Ebd.

[217] Um nur ein Beispiel herauszugreifen: Hans Haacke, *DER BEVÖLKERUNG*, 2000, nördlicher Lichthof des Reichstagsgebäudes in Berlin (DE). Mit dem Schriftzug „Der Bevölkerung“, der auf einem Kasten, gefüllt mit Erde und Kies, angebracht ist und in einem Hof des Reichstagsgebäudes steht, bezieht sich Haacke auf den Schriftzug an der Außenfassade „DEM DEUTSCHEN VOLK“. Er beruft sich dabei auf ein Zitat von Brecht, das den Unterschied der Worte „Bevölkerung“ und „Volk“ erklärt.

[218] Zinggl, In Zinggl 2001, S. 17

[219] Ebd.

kleinen Stadt einbezieht. Die WochenKlausur entwickelte ein Konzept, das den BewohnerInnen der Stadt die Möglichkeit bieten sollte, in kommunale Entscheidungen miteingebunden zu werden. „Aktive Mitarbeit führt immer auch zu Verantwortungsbewusstsein für die Anliegen des Gemeinwesens."[220]

Die Projektidee wurde den KremserInnen über die Medien und durch eine öffentliche Präsentation vorgestellt. Als nächsten Schritt versandte die WochenKlausur anonyme Fragebögen an die EinwohnerInnen, um einen Einblick in deren Wünsche bezüglich Gestaltung und Nutzung des Pfarrplatzes, zu erhalten. Davon wurden 219 Bögen ausgefüllt und in den Postkasten eingeworfen, der an einer am Pfarrplatz neu aufgestellten Litfasssäule (Abb. 70), die zur Kommunikation dienen sollte, befestigt war. Außerdem fanden 47 persönliche Gespräche mit einzelnen KremserInnen statt. Zur Wissensbildung bei der Bevölkerung organisierte die WochenKlausur sechs Vorträge von Fachleuten zu den Themen Denkmalschutz, Geschichte des Platzes, Architektur, Kunst und Verkehr. Wichtig war die Entscheidung, dass nur diejenigen mitbestimmen sollten „die sich auch an den Informations- und Diskussionsabenden beteiligten."[221] Die Recherche wurde durch eine Analyse der Parkplatzsituation und des Marktes ergänzt.

Nach Abschluss der Recherche und der Vorbereitungsphase bildeten sich zwei Arbeitskreise unter der Moderation der WochenKlausur, an denen jeweils zehn Personen teilnahmen. Dabei wurde auf eine große Meinungsvielfalt innerhalb der Gruppen geachtet. Das einstimmig beschlossene Konzeptpapier enthielt alle gemeinsam erarbeiteten Vorschläge (Abb. 71). Zwei gewählte VertreterInnen der Arbeitsgruppen beobachteten die Umsetzung der Vorschläge. Die Überreichung des Konzepts an den Bürgermeister und die Stadtregierung wurde mit einem abschließenden Fest gefeiert.

Drei Hauptpunkte hatten sich als zentrale Anliegen der Bevölkerung herausgestellt[222]

1. Der Platz als Grünmarkt
2. Der Platz als Ort der Kommunikation
3. Der Platz als touristische Attraktion

Grundtenor der Wünsche der Arbeitsgruppen war, in Zukunft einen Platz zu haben, der durch seine Öffnung, seine Gestaltung und auch durch bestimmte

[220] Ebd. S. 112

[221] Ebd. S. 113

[222] Ebd.

Sicherheitsvorkehrungen die Bevölkerung und Gäste von auswärts zur Benutzung einlädt. Sitzgelegenheiten direkt auf dem Platz, neue gastronomische Einrichtungen, die Freilegung der Sicht auf die Fassade der Kirche durch das Fällen von vier Bäumen und die nächtliche Ausleuchtung des gesamten Platzes waren beispielsweise Ziele, die in dem Konzept formuliert wurden. Nicht alle Forderungen wurden von der Stadtregierung umgesetzt.

5.3.1. Zusammenfassung

Nach Einladung durch den Gemeinderat von Krems arbeitete die WochenKlausur an der Schaffung einer Struktur, die der Bevölkerung die Möglichkeit auf Mitbestimmung an städtebaulichen Entscheidungen eröffnen soll. Die Umsetzung des Konzeptes erfolgte in einem zeitlich befristeten Rahmen von acht Wochen. Die KünstlerInnen der WochenKlausur fungierten während der Durchführung als Mediatoren. Die TeilnehmerInnen wurden durch Vorträge in ihrem Prozess der Meinungsbildung unterstützt. Am Ende des Prozesses wurde der Stadt Krems ein von zwei Arbeitsgruppen verfasstes Konzeptpapier, mit Vorschlägen zur Nutzung und Gestaltung des Pfarrplatzes, vorgelegt. Obwohl die WochenKlausur als künstlerisch Gruppe arbeitet, entzieht sie sich trotzdem dem Rahmen der Ausstellung im White Cube. Mit der Einstellung, dass Kunst nichts mit Materialität zu tun haben muss, beruft sich die WochenKlausur auf Kunstströmungen seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts und identifiziert sich mit einem anderen Kunstverständnis, das Prozesse, Handlungen, Ideen und Aktionen als Kunstwerk akzeptiert.[223] Die WochenKlausur nützt künstlerische Methoden und Strukturen, um gesellschaftspolitische Aufgaben zu lösen. Dabei strebt sie die Aufwertung sozialer Handlung durch Verknüpfung mit Kunst an.

Kateřina Šedá sucht sich ihr Arbeitsfeld und die TeilnehmerInnen selbst aus und folgt, mit wenigen Ausnahmen, keinen institutionellen Einladungen. Allerdings recherchiert sie in der Vorbereitungsphase, genauso wie die WochenKlausur, die Wünsche und Bedürfnisse der BewohnerInnen und bezieht diese dann auch in den Veränderungsprozess mit ein. Dabei geht es Šedá aber mehr um die Stärkung der Gemeinschaft, die Ziel ihrer Interventionen ist.

---

[223] Vgl. Website wochenklausur

5.4. Thomas Hirschhorn, *Bataille Monument*, 2002

documenta 11, Friedrich Wöhler-Siedlung, Nord-Stadt, Kassel (DE)

Arbeit im öffentlichen Raum, Bibliothek Georges Bataille, Bataille-Ausstellung, Fernsehstudio, Imbiss, Bataille-Skulptur, Bataille-Monument-Fahrdienst.

Thomas Hirschhorn arbeitet seit den 1990er-Jahren als Künstler. Seine Formensprache hat er in der Anwendung von Collagen gefunden. Diese werden aus unterschiedlichsten Materialien, die dem täglichen Leben entnommen sind, hergestellt. Grundsätzlich hat er gegenüber dem White Cube als Ausstellungsort eine ablehnende Haltung und setzt seine Projekte bevorzugt im öffentlichen Raum um. Hirschhorns Intention bei seinen partizipatorischen Projekten ist die Kooperation mit einem „nicht-exklusiven Publikum“[224], dem „Nächsten“ oder dem „Nachbarn“, wie er es nennt.

Als Thomas Hirschhorn von der documenta 11[225] eingeladen wurde, schlug er die Ausführung einer bereits konzipierten Arbeit, das *Bataille Monument*[226], vor. Das Monument ist dem französischen Schriftsteller, Philosophen und Soziologen Georges Bataille (1897–1962) gewidmet.[227] Batailles Konzept der Heterologie, die Beschäftigung mit dem Ausgeschlossenen, dem Heterogenen, das in einer gesellschaftlichen Homogenität negativ bestimmt ist, ist es, woran auch Hirschhorn Interesse hat und womit er sich in seinen eigenen Arbeiten auseinandersetzt.

Bei der Auswahl des Orts für seine Intervention ging es Hirschhorn um die Stimulation eines Ortes.[228] Er entschied sich für die Friedrich-Wohler-Siedlung, eine Gegend, die nicht mit Kunst assoziiert wurde und die außerhalb der klassischen Ausstellungsräume der documenta 11 lag. Die Siedlung war Anfang des 20. Jahrhunderts als Werksiedlung der Firma Henschl entstanden. Sie liegt in einem Arbeiterviertel am Rande von Kassel und hat

---

[224] Hirschhorn, In: Steinweg 2003, In: Website artnews

[225] Die documenta 11 (08.06.-15.09.2002) fand unter der kuratorischen Leitung von Okwui Enwezor statt. Ein zentrales Thema der documenta 11 war das medienübergreifende Arbeiten, das der Ausstellung den Charakter einer Werkstatt verleihen sollte, die Kunst Raum für ein Weiter(er)arbeiten, Performen und Interagieren mit Orten bot.

[226] Das *Bataille Monument* ist eines in einer Reihe von Hirschhorn geschaffenen zeitlich begrenztent Denkmälern: Denkmale für *Benedict* de *Spinoza* (1999, Amsterdam), *Gilles Deleuze* (2000, Avignon), *Georges Bataille* (2002, Kassel) und *Antonio Gramsci* (noch nicht realisiert).

[227] Vgl. Haase, In: Kunstforum 2002, S. 64

[228] Ebd.

einen relativ hohen Anteil an BewohnerInnen mit ursprünglich türkischer, algerischer, marokkanischer und russischer Herkunft.

Die BewohnerInnen wurden über das bevorstehende Ereignis von der Hausverwaltung, der Gemeinnützigen Wohngesellschaft Hessen, informiert und zum gemeinsamen Aufbau eingeladen. Im Grünareal zwischen den Häusern wurden einfache Bretterbuden (Abb. 72, 73) gebaut, die ein improvisiertes TV-Studio (Abb. 74), eine „Bibliothek Georges Bataille", eine „Bataille-Ausstellung" und einen von AnrainerInnen betriebenen Imbiss-Stand beherbergten. Vor allem Jugendliche nutzten das TV-Studio, um im „Offenen Kanal" des Kasseler Kabelfernsehens während der documenta 11 live auf Sendung zu gehen. Die freistehende „Bataille-Skulptur" (Abb. 75) wurde auf einer Wiese des Geländes errichtet. Ein Fahrdienst, den die BewohnerInnen der Siedlung betrieben, erleichterte den doucmenta 11-BesucherInnen das Erreichen des *Bataille-Monuments*. Alle Teile der Installation wurden unter Mithilfe der AnrainerInnen, die für ihre Arbeit Lohn erhielten, aufgebaut. Verwendung fanden Materialien, die nicht mit elitären Werten vorbelastet und für alle erhältlich sind: Holz, Klebeband, Alufolie, Karton und Plastik. Der Mehr-Wert von Hirschhorns Arbeiten soll nicht aus einem Mehr-Wert des verwendeten Materials resultieren.

Während der gesamten Periode des Aufbaus und der Laufzeit leitete Hirschhorn den Ablauf und überprüfte die Umsetzung seines Konzepts.

Hirschhorns *Bataille-Monument* wirft die Frage nach der Definition von Besitzverhältnissen auf: Wem gehört der öffentliche Raum? Wem gehört das Museum? Welche Orte schließen welche (Bevölkerungs-)Gruppen ein oder aus?

Schwellenangst, museale oder institutionelle Räume zu betreten, tritt dann auf, wenn ein bestimmtes Verhaltensvokabular nicht abgerufen werden kann, ohne das „die umgebenden Objekte beziehungsweise Symbole nicht oder nur unvollständig gedeutet werden können"[229]. Eine Rolle spielt hierbei die Kunstkompetenz als Gradmesser dafür, inwiefern eine Person,

> „[...] die zu einem gegebenen Augenblick verfügbaren und zu Aneignung des Kunstwerks erforderlichen Instrumente, d.h. die Interpretationsschemata beherrscht, die die Bedingungen der Appropriation des künstlerischen Kapitals,

[229] Hornig 2011, S. 166

> m.a.W. die Bedingungen der Entschlüsselung von Kunstwerken bilden, wie sie einer gegebenen Gesellschaft zu einem gegebenen Zeitpunkt offeriert werden.“[230]

Durch das Verständnis der unterschiedlichen Raumdefinitionen der Ausstellungsorte kann auch ein Verständnis für Partizipation entwickelt werden. Henri Lefèbvre hat in *The Production of Space*[231] den Raum als „Reservoir von Ressourcen“[232] beschrieben. Raum, so Lefèbvre, sei „[...] mehr als ein Theater, eine Bühne oder ein Setting für Handlung. Raum ist nicht nur eine neutrale Voraussetzung, sondern hat einen aktiven Anteil am Geschehen als Instrument und Ziel, Mittel und Zweck.“[233] Aus diesem Ansatz entwickelt sich die Forderung, dass die Planung von Räumen in unmittelbarer Beteiligung der Bewohner samt ihren Vorstellungen stattfindet.

Michel Foucault verweist auf die Theorie der heterogenen Räume, die mit Qualitäten aufgeladenen sind.[234] Jeder Raum ist somit durch Beziehungen und Platzierungen definiert. Foucault interessieren die Platzierungen, die „anderen Orte“ – einen davon bezeichnet er mit „Heterotopien“ (im Gegensatz zur „Utopie“) – die sich auf alle anderen beziehen und ihnen gleichzeitig widersprechen. Heterotopien haben innerhalb der Gesellschaft bestimmte Funktionen und können unterschiedlichste, an sich unvereinbare Platzierungen an einem Ort zusammenlegen.

Wenn also Hirschhorn in einem Museum oder einer anderen kulturell konnotierten Institution, die als heterotopischer Ort an die Speicherung der Zeit gebunden ist, ausstellt, setzt er damit eine zweite, in diesem Fall flüchtige Heterotopie in den vorhandenen Raum (der Galerie, des Museums).

Andererseits sind Heterotopien, nach Foucaults Ansicht, immer Orte, die nicht ohne weiteres zugänglich sind, sondern ein „System der Öffnung und Abschließung“ [235] voraussetzen. Das trifft auf die Räume, in denen Thomas Hirschhorn interveniert, nur

---

[230] Bourdieu, In: Hornig 2011, S. 167

[231] Lefèbvre 2010

[232] Ebd. S. 410

[233] Ebd.

[234] Foucault, In: Dünne 2006, S. 321-327

[235] Lefèbvre 2010, S. 410

teilweise zu. In Installationen wie zum Beispiel *Fifty-Fiftiy à Belleville*[236], 1992, oder dem *Altar to Raymond Carver*[237], 2000, wählte er einen öffentlichen Ort, der für jeden zugänglich war. Mit seinem Konzept für ein „nicht-exklusives Publikum" zu arbeiten, überspringt er hier diesen Grundsatz des Eintretens in den heterotopen Raum und nutzt diesen für seine Intervention.

5.4.1. Zusammenfassung

Thomas Hirschhorns Projekte sind nicht demokratisch, sondern hierarchisch aufgebaut. Im Zusammenhang mit Hirschhorns Installationen über Raum nachzudenken bedeutet, an einen Akteur zu denken, der verändern will, der sein künstlerisches Konzept an einen von ihm gewählten Ort transferiert und dort, unter Einbeziehung einer Vorort verankerten Community, seine Arbeit entstehen lässt. Die Situation, die er schafft, ist eine konstruierte, in der ein Individuum, nämlich er als Künstler, eine Vorrangstellung einnimmt und das Geschehen leitet. Er bietet Menschen die Möglichkeit, als Ausführende an der Intervention teilzunehmen: entweder beim Aufbau der Arbeit oder später, als PartizipatorIn, um die unterschiedlichen Posten, die entstanden sind, zu betreiben (zB. Imbiss oder TV), oder an Workshops, Lectures oder Führungen, teilzunehmen. Hirschhorn bezieht AusstellungsbesucherInnen und PartizipatorInnen in seine Projekte mit ein. Sie werden durch ihre Aufnahmebereitschaft zu aktiven RezipientInnen. Hirschhorn betont nach der Realisierung des *Bataille Monuments*:

> „Die Idee war nicht: Macht es wie ich. Sondern: Macht es mit mir zusammen. In dieser Hinsicht: Bewohner waren nie Material. Jedoch konnte ich meine Arbeit nicht selbst vervollständigen. Und deshalb bat ich die Bewohner, als Autor dieses Projekts: Können Sie wollen Sie mir helfen, das Projekt zu vervollständigen? Die Frage war nicht: Kann ich Ihnen helfen? Was kann ich für Sie tun? Was brauchen Sie?"[238]

---

[236] Hirschhorn verteilte bei dem Projekt *Fifty-Fiftiy à Belleville* am Metro-Aufgang Belleville einen Teil der von ihm angefertigten Collagen, die aber nur als halbe Blätter vorliegen.

[237] Die Arbeit *Altar to Raymond Carver* gehört zu einer Serie von vier Altären, der unter anderem in Glasgow gezeigt wurde und als zeitlich beschränktes Skulptur-Projekt geplant war.

[238] Hirschhorn, In: Bidner 2006, S. 388

Im Unterschied zu Thomas Hirschhorns Arbeiten sind Kateřina Šedás Projekte immer orts- und personenorientiert. Sie bringt nie fertige Konzepte an einen Ort ihrer Wahl, sondern handelt in umgekehrter Reihenfolge. In langwierigen Recherchearbeiten gilt es herauszufinden, wo genau Handlungsbedarf besteht. In einem nächsten Schritt überlegt sie, mit welchem ihr zur Verfügung stehenden Mittel eine Intervention durchgeführt werden kann und wie dabei die TeilnehmerInnen Handlungen und Fertigkeiten ihres Alltags einbringen können.

Im Gegensatz zu Hirschhorn fühlt sich Šedá gegenüber den TeilnehmerInnen ihrer Projekte auch über die Laufzeit hinaus verantwortlich und verpflichtet und führt die Kommunikation mit ihnen direkt, in langen, persönlichen Gesprächen.

Mit Thomas Hirschhorn verbindet Kateřina Šedá allerdings die Tatsache, dass beide ihre Projekte nicht als „soziale Dienste" verstehen und definieren. Dieser Aspekt bildet beispielsweise bei Projekten der Wochenklausur[239], die in dieser Arbeit schon besprochen wurden, einen wichtigen Teilaspekt. Sie funktionieren aber auch nicht über gemeinschaftliche Kreativität aller am Projekt Beteiligter, wie dies beispielsweise das Konzept von Park Fiction[240] ist, bei dem der gemeinsam gestaltete öffentliche Raum durch die kollektive Wunschproduktion[241] – ein zentraler Begriff bei Deleuze - und „Paralleles Arbeiten"[242] Form angenommen hat.

In Pierangelo Masets[243] Beitrag *Was das „Bataille Monument" und „Park Fiction" nicht gemeinsam haben*[244], befragte er die beiden documenta 11-Teilnehmer Thomas Hirschhorn

---

[239] Vgl. Zinggl 2002, S. 212
„Was ist wenn mich als Künstler [...] die Veränderung der Welt mehr interessiert als die Veränderung von totem Material? Wenn unter Kunst auch die aktive Mitgestaltung unseres Zusammenlebens verstanden werden könnte, die kreative Beteiligung bei der Beseitigung offensichtlicher Unzulänglichkeiten [...] ? [...] angesichts von Mißständen, die mit etwas Einfallsreichtum durchaus zu beseitigen wären, könnten wir in der Kunst nur schwerlich zu selbstreferentiellen Tagesordnungen übergehen."

[240] Website Park Fiction
Park Fiction ist ein Projekt, das 1995 aus einer BürgerInneninitiative entstand. Die damals gegründete Arbeitsgemeinschaft setzte sich für einen von AnwohnerInnen gestalteten Park im Stadtteil St. Pauli, Hamburg, ein. Die Stadt Hamburg plante, das unbebaute Areal nahe dem Hafen architektonisch zu erschließen.

[241] Für Gilles Deleuze ist der Mensch ein Wesen, das von sich aus ununterbrochen Wünsche produziert. Diese existieren aber nicht nur in seiner Phantasie, sondern erzeugen „von sich aus" Realität.

[242] Schäfer, In Lindner 2004, S. 288

[243] Pierangelo Maset, geboren 1954, ist Autor, Musiker und Hochschullehrer. Sein Arbeitsschwerpunkt liegt in den Gebieten von Kunst, Ästhetischer Bildung, Ästhetik und Kunstvermittlung.

[244] Maset, In: Balkenhol 2003

und Christoph Schäfer[245] (als Vertreter des Projekts *Park Fiction*) zu den Unterschieden ihrer Projekte. Hirschhorn verortet sein Kunstwerk in der Realität, dort wo Menschen arbeiten, wohnen und leben. Er äußert sich zum *Bataille Monument* wie folgt:

> „Ich bin kein Sozialarbeiter, ich bin kein Quartier-Animator, für mich ist Kunst ein Werkzeug, um die Welt kennen zu lernen; Kunst ist ein Werkzeug, um mich mit der Realität zu konfrontieren; Kunst ist ein Werkzeug, um die Zeit in der ich lebe zu erfahren. Das „Bataille Monument" soll Wissen und Information vermitteln, das „Bataille Monumente" soll Verbindungen ermöglichen und Bezüge schaffen, das „Bataille-Monument" soll Menschen einschließen, es ist für ein nicht-exklusives Publikum gemacht."[246]

Christoph Schäfer erklärt, dass *Park Fiction* den Kunstbegriff und die künstlerische Autonomie auf alle TeilnehmerInnen des Planungsprozesses erweitert.[247] Die Hierarchie Künstler versus Publikum wird somit aufgehoben. Im Gegensatz dazu ist Hirschhorn derjenige, der das Geschehen durch sein Konzept der künstlerischen Intervention an einem von ihm gewählten Ort plant und lenkt. Er weist den TeilnehmerInnen die auszufüllenden Plätze, ihre Handlungsspielräume, zu. Im Gegensatz dazu geht *Park Fiction* von einer Bürgerinitiative der Park-AnrainerInnen aus. Die KünstlerInnen schließen sich der Bewegung bloß unterstützend an, verstehen sich als AktivatorInnen in einem bereits laufenden Prozess.

Šedás Ansatz ist die langfristige Verbesserung der Lebenssituationen bestimmter Menschen. Dieses Ziel erreicht sie aber nicht durch Gleichstellung von sich, als Künstlerin, und den TeilnehmerInnen. Die von ihr entwickelten Projekte stehen für die Gruppe von Menschen, für die sie diese konzipiert hat, offen. Die Teilnahme erfolgt, wie auch bei Thomas Hirschhorn, auf freiwilliger Basis.

Hirschhorn und Šedá ist, als essentieller Teil ihrer Arbeit, das partizipatorische Element gemeinsam. Hirschhorns Projekten haftet aber fast immer – trotz der Partizipation

---

[245] Christoph Schäfer, geboren 1964, ist Zeichner, Konzept- und Installationskünstler. Er war seit 1997 Teil des Planungskollektivs, das sich mit der Planung und Durchführung des Projekts *Park Fiction* beschäftigte.

[246] Hirschhorn, In: Maset, In: Balkenhol 2003, S. 121

[247] Website Park Fiction

„einfacher“ Menschen an öffentlichen Orten – etwas Pädagogisches[248] an, das aber, als Teil seiner künstlerischen Terminologie, nicht verurteilt sondern nur beurteilt werden darf und im Vergleich mit Projekten anderer KünstlerInnen im „öffentlichen sozialen Raum“, eine Unterscheidung im Bezug auf das Verständnis dieses impliziert. Šedá versucht hingegen durch längere Recherchearbeiten auf die Bedürfnisse und Lebensumstände jener Personen einzugehen, die später in ihren Aktionen und Projekten als TeilnehmerInnen fungieren werden.

Wie bei Hirschhorn ist auch Šedá bei der Durchführung ihrer Projekte nicht auf den musealen Rahmen angewiesen. Während Hirschhorn aber seine Projekte meist nach Einladung einer Institution umsetzt, funktionieren Šedás Arbeiten ohne institutionelle Strukturen, können aber – wie Hirschhorns Arbeiten – auch in Ausstellungen eine Präsentationsform finden.

[248] Sternfeld 2009, S. 40
Hier wird Rancières Methode beschrieben, bei der Emanzipation nur möglich ist, wenn die Selbstaneignung einen offenen Ausgang haben kann und nicht schon vorher feststeht, was bei der Selbsttätigkeit herauskommt. Hirschhorn betont immer wieder, dass er sich in seinen Arbeiten diese Offenheit erhalten möchte.
Ebd. S. 41, „Sobald es zur Institutionalisierung der intellektuellen Emanzipation kommt, wandelt sie sich in Unterweisung des Volkes um, sie wird also zur Errichtung seiner ständigen Unmündigkeit. Daher müssen diese zwei Prozesse einander fremd bleiben, zwei verschiedene Gemeinschaften konstituieren, auch wenn diese aus gleichen Individuen zusammengesetzt werden“ (Vgl. Jacques Rancière, *Gibt es eine politische Philosophie?* In: Alain Badiou u.a., Politik und Wahrheit, Wien 1997)

6. Schlussbetrachtung

Die vier in der vorliegenden Arbeit detailliert beschriebenen Projekte Kateřina Šedás sind so gewählt, dass sie einen Einblick in ihr Œuvre und einen Überblick über ihre künstlerische Entwicklung vom Abschluss ihres Studiums, 2005, bis zum jetzigen Zeitpunkt, 2012, geben. Obwohl bis jetzt kein vollständiges Werkverzeichnis vorliegt, wurde durch Verwendung der zur Verfügung stehenden Quellen versucht, die Vielfältigkeit ihrer Arbeiten im Gesamten zu erfassen.

In der Untersuchung von Šedás Arbeitsweise im historischen und kunsthistorischen Kontext, die den Werkbeschreibungen folgt, konnte durch eine Betrachtung der einzelnen Arbeitsschritte ihr Vorgehen während eines Projekts aufgeschlüsselt und die einleitend gestellten Fragen nach der Ausgangssituation, den Beweggründen ein Projekt zu beginnen, der Rolle der PartizipientInnen während und nach der Projekten, der Durchführung der Projekte und schließlich ihrer Präsentationsformen in der Öffentlichkeit, beantwortet werden. Eine weitere Erläuterung von Šedás Arbeitsprozessen und -methoden ermöglichte der Vergleich mit vier künstlerischen Arbeiten aus den Jahren 1987 bis 2002. Die Vergleichsbeispiele wurden so gewählt, dass die jeweiligen Arbeiten verschiedene Schwerpunkte – Feminismus, räumlicher Diskurs, soziales Handeln und multiple Autorenschaft, Kunst ohne Werk und Ausstellung – abdecken. Damit konnten folgende Ergebnisse – Gemeinsamkeiten aber auch Unterschiede – als Abgrenzung zu künstlerischen Positionen von Suzanne Lacy, Christine und Irene Hohenbüchler, Thomas Hirschhorn und der WochenKlausur, herausgearbeitet werden: Šedás Projekte entstehen meistens nicht als Reaktion auf institutionelle Einladungen. Sie finden im öffentlichen Raum mit einer von Šedá klar definierten Gruppe von TeilnehmerInnen statt. Durch die Kooperation mit Menschen aus ihrem Heimatland, der Tschechischen Republik, positioniert sich Šedá deutlich gegenüber ihr fremden Problematiken einer fremden Community. Die in Ausstellungen gezeigten Arbeiten sind eindeutig als Šedás Werk definiert, wobei die Beteiligten namentlich angeführt werden.

Kateřina Šedás Projekte sind für kleinere Gruppen einer Gesellschaft konzipiert und basieren auf der Aktivierung von Kommunikation zwischen Partizipientinnen. Ihren Interventionen liegt soziales Handeln zu Grunde, das sich aber nicht an hilfsbedürftige Randgruppen der Gesellschaft richtet. Ihre Konzepte bestehen aus Handlungsanweisungen,

die eine intensive Auseinandersetzung der freiwilligen TeilnehmerInnen mit dem Projektthema – das durch Šedá gewählt und definiert wird – vorschlägt. Dafür erdenkt und inszeniert sie Situationen, die aber in der realen Gegenwart stattfinden. Ziel ihrer Arbeiten ist die positive Veränderung von Gesellschaftsstrukturen und die Stärkung örtlicher Gemeinschaften in ihrem näheren Lebensumfeld, ohne diese zu zelebrieren oder den Individualismus zu negieren. Seit Beginn ihrer künstlerischen Arbeit nimmt sowohl der Umfang als auch die Projektdauer kontinuierlich zu.

> „[Kateřina Šedá besitzt die] Fähigkeit, plötzlich die Wahrheit zu erkennen. Die Offenbarung der Welt ist an ihr Verständnis geknüpft. Die Einzigartigkeit der Kunst, im Gegensatz zur Landläufigkeit der Politik, liegt in einer ähnlich kreativen Epistemologie, in der Fähigkeit, Phänomene wahrzunehmen, die vorher nicht sichtbar waren. Das ist die erste Voraussetzung, um die Welt bewerten und gegebenenfalls korrigieren zu können.“[249]

[249] Pospiszyl, In: Budak, Pakesch 2010, S. 53

7. Ausblick

Abb. 9 Während Fanni Fetzers Rede zur Ausstellungseröffnung *Talk To The Sky 'Cause The Ground Ain't Listening*

Die nächste Ausstellung, an der Kateřina Šedá teilnehmen wird, ist eine Gruppenausstellung im Ackland Art Museum, University of North Carolina, Chapel Hill, USA und trägt den Titel *More Love: Art, Politics and Sharing Since the 1990's*. Sie wird nächstes Jahr, 2013, eröffnet.

Talk To The Sky 'Cause The Ground Ain't Listening ist die momentan letzte Ausstellung eines Projektes, das Kateřina Šedá schon 2008 begonnen hat und deren Ende noch nicht absehbar ist. Der Titel ist eine von 100 Übersetzungen der Tschechischen Redewendung „Nedá se svítit", die soviel bedeutet wie „Man kann nichts machen" oder „Es ist kein Licht" – zwei von vielen Auslegungsmöglichkeiten. Šedá beauftragte 100 Übersetzer, um Synonyme für dieses Sprichwort zu finden. Für jede Ausstellung, die sich mit diesem Projekt befasst, wird eine dieser Übersetzungen als Titel ausgewählt. Inzwischen gibt es sieben Werkgruppen[250] dieses Projekts, die in unterschiedlichen Ausstellungen gezeigt wurden.

Kurz nach dem politischen Umbruch in den ehemaligen Ostblockländern und der Spaltung der Tschechoslowakei, 1993, begann der koreanische Automobilkonzern Hyundai eine seiner Produktionsstätten im Osten der Tschechischen Republik, im Zentrum des Ortes Nošovice, zu planen. Der Verkauf des dafür benötigten Ackerlandes

[250] *No Light*, Nošovice (CZ)/gezeigt in Tokyo, (JP); *It's Too Late In The Day*, Nošovice (CZ)/gezeigt in Bremen, (DE); *No Way*, Sizilien, (IT)*; Hyundai Open Day*, Venedig (IT); *That's The Way The Cookie Crumbles*, Nošovice (CZ)/gezeigt in London, (UK); *Die Suppe ist gegessen*, Wiesbaden (DE) *Talk to the Sky Cause the Ground Ain't Listening*, Luzern (CH)

an den Konzern spaltete die ansässige Bevölkerung in zwei Gruppen: Die, die gleich verkaufen wollten und die anderen, eine kleinere Gruppe, die sich weigerte. Der Konzern ging sogar soweit, eine Belohnung von 10.000 Tschechischen Kronen denjenigen zu bieten, die andere vom Verkauf ihres Grundes überzeugen konnten.[251] Die Produktionsstätte wurde 2008 errichtet.

Nach der Errichtung der Autofabrik besuchte Šedá 2009 gemeinsam mit ihrem damaligen Mann den Ort, um mit ihm einen Film zu drehen.[252] In Gesprächen mit der Bevölkerung erfuhr sie über die Unzufriedenheit und die gleichzeitige Hilflosigkeit im Umgang mit dem entstandenen Fabriksgelände, das ein physisches Loch im Dorf selbst hinterließ, aber auch die Dorfgemeinschaft in zwei Lager spaltete. Šedá beschloss, ein Projekt zu starten, das versuchte, die „verlorene Mitte" des Dorfes wiederzufinden, und das in weiterer Folge die Schließung der Anlage zum Ziel hatte. Erste Schritte waren Workshops, die sie den EinwohnerInnen anbot. Zeichnerisch wurden „mental maps" produziert, in denen die TeilnehmerInnen ihr Dorf aus der Perspektive der Fabrik darstellen. Diese angefertigten Zeichnungen wurden dann als Stickerei auf Kopftücher, ein traditionelles Kleidungsstück dieser Gegend, oder Tischtücher übertragen. Seit diesem Zeitpunkt ist eine der Dorfbewohnerinnen, Frau Nováková, von Šedá angestellt, um diese Handarbeiten zu verwirklichen. In der Publikation *I Am Trying To Steal It Back*[253] gibt Šedá Einblicke in den Entstehungsprozess und den Status quo dieses Langzeitprojekts. Sie lässt bisher Beteiligte zu Wort kommen und reflektiert in Gesprächen über Resultate und neue Vorhaben. Der dialogische Charakter der Publikation lässt die LeserInnen nachvollziehen, mit welchen Mitteln Šedá versucht, das soziale Gefüge der Ortschaft wieder herzustellen und die Kapitulation der Bevölkerung in aktive Auseinandersetzung mit der einschneidenden Neuerung umzuwandeln.

In mehreren Projektabschnitten wurde die Beschäftigung mit der Fabrikanlage des Automobilherstellers immer weiter vorangetrieben und wird erst enden, wenn für die Bevölkerung von Nošovice eine befriedigende Lösung – im besten Falle der Rückzug der Firma Hyundai aus dem Ortsgebiet – erarbeitet wurde.

---

[251] Fanni Fetzers Rede zur Ausstellungseröffnung von *Talk To The Sky 'Cause The Ground Ain't Listening*, (03.03.-17.06.2012), Kunstmuseum Luzern (CH)

[252] Weber, In: Kunstbulletin 2012, S. 26

[253] Böttcher 2011

8. Anhang

8.1. Biografische Angaben und Ausbildung

Kateřina Šedá wurde am 12.12.1977 in Brno-Líšeň, Tschechische Republik, geboren. Brno-Líšeň und Prag sind die momentanen Zentren ihres Lebens und Arbeitens.

1999-2005 Akademie der bildenden Künste, bei Professor Vladimír Kokolia.
1995-1999 Hochschule für angewandte Kunst in Brünn, Klasse für Grafik, bei dem akademischen Maler Pavel Dvorský.
1992-1995 Kunstgewerbeschule in Hodonín.

8.2. Projekte, Ausstellungen, Künstlerbücher, Kataloge, Sammlungen

Einzelausstellungen (Auswahl)

2012
NO GO, Galerie Arratia, Beer, Berlin (DE)
Kateřina Šedá, Gallery Kaple, Valašské Meziříčí (CZ)
Kateřina Šedá. Talk To The Sky 'Cause The Ground Ain't Listening, Kunstmuseum Luzern (CH)
Spotlights – Video. Kunst, Essl Museum (AT)

2011
Kateřina Šedá. Die Suppe ist gegessen, Nassauischer Kunstverein Wiesbaden, Wiesbaden (DE)
Kateřina Šedá. From Morning Till Night, Tate Modern, London (UK)
Kateřina Šedá. That's The Way The Cookie Crumbles, Cubbit Gallery, London (UK)
Kateřina Šedá. Líšeň Profile, Museums Sheffield, Sheffield (UK)
Kateřina Šedá. It's Too Late In The Day, Künstlerhaus Bremen, Bremen (DE)*

2010
MAM Project 013: Kateřina Šedá, Mori Art Museum, Tokyo (JP)*
Mirror Hill, No light, Franco Soffiantino Gallery, Turin (IT)

2009
Der Geist von Uhyst / Über Tage, Uhyst (DE)
Česky snadno a rychle / Tschechisch schnell und mühelos, with Rolf Simmen, Deutschlandradio Kultur/WDR 3 (DE)

2008
1+1+1=3, with Robert MacPherson and Manfred Pernice, Culturgest, Lissabon (PT)
Kateřina Šedá (Colocation n. 4), La box, Bourges (FR)
Kateřina Šedá. It Doesn't Matter, The Renaissance Society at The University of Chicago, Chicago (USA)
For Every Dog A Different Master, Konsthalle, Gävle (SE)

2007
For Every Dog A Different Master, Galerie im Taxispalais, Innsbruck (AT)
Synonyma—Index—tranzit collaboration, Kateřina Šedá with Fritz Quasthoff, Index,The Swedish Contemporary Art Foundation, Stockholm (SE)
For Every Dog A Different Master, Moravska Galerie, Brno (CZ)
Kateřina Šedá 1+1, Galerie ARRATIA, BEER, Berlin (DE)
Vnučka/The Granddaughter, Czech Center, New York (USA)

2006
*Kateřina Šedá *1977*, etc. Galerie, Prague (CZ)
Kateřina Šedá, Cultural House, Brno-Líšeň (CZ)
Kateřina Šedá x 3, Franco Soffiantino Gallery, Turin (IT)
Arrivals: Czech Republic, Modern Art Oxford, Oxford (UK)*

Gruppenausstellungen (Auswahl)

2013
More Love: Art, Politics, and Sharing Since the 1990s, Ackland Art Museum, The University of North Carolina, Chapel Hill (USA) (upcoming)

2012
Costelaciones familiares, EspaiDos, Terrassa (ES)
AN_EIGNUNG, Kunstverein Langenhagen (DE)
Mit sofortiger Wirkung. Künstlerische Eingriffe in den Alltag, Kunsthalle Wien Project Space Karlsplatz, Wien (AT)
Artistas, Galeria Filomena Soares, Lissabon (PT)

2011
From Memory, John Michael Kohler Arts Center, New York (USA)
Communauté/Gemeinschaft , LE GRAND CAFÉ, Centre d'art contemporain, Saint-Nazaire (FR)
Future Generation Art Prize, 54. Venice Biennial, Venedig (IT)
Tutto è connesso 2, Museo d'arte contemporoanea Castello di Rivilo, Turin (IT)
Un' Espressione Geografica, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turin (IT)
VI. Nový zlínský salon 2011, Galerie výtvarného umění/Regional Art Gallery, Zlín (CZ)
Aufruf zur Alternative, Schmela Haus, Düsseldorf (DE)
Kind of Change. New Acquisitions 2009-2011, Ludwig Múzeum, Museum of Contemporary Art, Budapest (HU)
Home, Sweet Home, Tama Art University, Information Design Gallery, Tokyo (JP)
The Other Tradition, Wiels Contemporary Art Centre, Brüssel (BE)

2010
Aware: Art Fashion Identity, Royal Academy of Arts, London (UK)
Sounds/Radio Art—Neue Musik, ZKM, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe (DE)
Future Generation Art Prize/Shortlisted Artists, Pinchuk Art Centre, Kiev (UA)
Trienále umenia knihy, Martin 2010, Turčianska Galéria v Martine (SK)
Jindřich Chalupecký Award/Prize-Winners 20 years, DOX, Centre für Contemporary Art, Prag (CZ)
Book Show, Eastside Projects, Birmingham (UK)
Over The Counter. Economy in Post Socialist Art, Muscarnok Kunsthalle, Budapest (HU)*
I see things that are not there, Polish Institute, Rom (IT)
Epílogo, Maisterravalbuena galería, Madrid (ES)
Die Letzten ihrer Art. Altruismus: Kunst aus Tschechien Heute, Bonner Kunstverein, Bonn (DE)*
A Pair of Left Shoes. Reality Check in Eastern Europe, Museum of Contemporary Art, Zagreb (HR)

Regionale 10, Landschaftsmuseum im Schloss Trautenfels, Trautenfels (AT)*
Art Sheffield 10, Millenium Gallery, Sheffield, Sheffield (UK)
Formate der Transformation 89-09, Museum auf Abruf, Wien (AT)*
Sounds/Radio Art—Neue Musik, NBK, Neuer Berliner Kunstverein, Berlin (DE)*
Ears like Loops, ZONA Sztuki Aktualnej, Lodz (PL)
Video Drawing, The Israel Museum, Jerusalem (IL)
Jeden na jednoho/One On One, House of the Lords of Kunštát, Brno (CZ)
Les Promesses du passé, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris (FE)*
This is not a game, HDLU, Croatian Association of Artists, Zagreb (HR)

2009
Video Drawing, The Ticho House, Jerusalem (IL)
Radio D-CZ, Tranzit Display, Prag (CZ)
Po sametu / After Velvet, City Gallery Prag (CZ)*
Formaty transformace / Formats of Transformation, The Brno House of Arts (CZ)*
Na okraji zájmu / On the Periphery of Concern, Emil Filla Gallery, Ústí nad Labem (CZ)
Fri Porto, Den Frie Centre of Contemporary Art, Kopenhagen (DK)
After The Final Simplification Of Ruins, Montehermoso Cultural Center, Vitoria (ES)
The Spectacle of the Everyday, 10th Lyon Biennial, Lyon (FR)*
Generosity Is The New Political, Wysing Arts Centre, Cambridge (UK)
Time out of Joint: Recall and Evocation in Recent Art, The Kitchen, New York (USA)
Monument transformance, City Gallery Prague, Prag (CZ)
A Pair of Left Shoes, Kunstmuseum Bochum, Bochum (DE)
The Jindřich Chalupecký Award: New Millenium, Minor Sensations, Museum of Art, Seoul National University, Seoul (KR)
Younger than Jesus, New Museum, New York (USA)*
Bewohnte Orte / Obydlená místa, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně (CZ)
Try to make a simple gesture, no matter how small!, Trafo Gallery, Budapest (HU)

2008
The Greenroom: Reconsidering the Documentary and Contemporary Art, Hessel Museum of Art & Center for Curatorial Studies Galleries at Bard College, Annandale-on-Hudson (USA)*
Cutting Realities, Gender Strategies in Art, Austrian Cultural Forum NYC, New York (USA)*
TINA B.The Prague Contemporary Art Festival 08, Prag (CZ)
La Petite Histoire, Kunstraum Niederösterreich, Wien (AT)
Archeology Of Longing, Kadist Art Foundation, Paris (FR)*
Bewohnte Orte / Obydlena mista, Springhornhof, Neuenkirchen (DE)
At The Limits, Emil Filla Gallery, Usti nad Labem (CZ)
Average, Kunsthaus Langenthal, Langenthal (CH)*
Manifesta 7, Bozen (IT)*
Social Diagrams, Künstlerhaus Stuttgart, Stuttgart (DE)
No borders, Just N.E.W.S. (NORTH, EAST, WEST, SOUTH), Thessaloniki Centre of Contemporary Art, Thessaloniki, Griechenland, AICA, Paris (FR)*
Sixth Biennial of Young Artists, Zvon 2005, City Gallery Prag (CZ)
Where The Lions Are, Para / Site Art Space, Hong Kong (CN)
Wir sind immer für euch da, Kunsthaus Dresden, Dresden (DE)
Manual CC, uqbar, Berlin (DE)
When things cast no shadow, 5th Berlin Biennale, Berlin (DE)*
Absence v záznamu, Galerie Václava Špály, Prag (CZ)
No borders, Just N.E.W.S. (NORTH, EAST, WEST, SOUTH), AICA, Paris (FR)*
Close Encounters, Fine Arts Center Galleries, University of Rhode Island, Kingston (USA)
Absence Recorded, Václav Špála Gallery, Prag (CZ)

2007
Dressed Up … , Tranzit Display, Prag (CZ)
AVU, Národní galerie, Prag (CZ)
Stalking with Stories: The Pioneers of the Immemorable, Apexart, New York (USA)
documenta 12, Aue Pavillon, Kassel (DE)
Irgendwo dazwischen, Museum Sammlung in Friedrichshof, Zurndorf (AT)*
Asia-Europe Mediations, IF Museum Inner Spaces, Posen (PL)
Facelift: 3 Contemporary Czech and Slovak Artists, A.I.R. Gallery, New York (USA)
Politics of Friendship, Gallery Štenberk, Štenberk (CZ)
As In Real Life, Gallery P 74, Ljubljana (SI)*
Auditorium, Stage, Backstage—An Exposure In 32 Acts, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt (DE)

2006
Pozval jsem pár přátel, aby se podívali / I Invited a Couple of Friends Over to Have a Look, Galerie Miroslav Kraljevic und Galerie Nova, Zagreb (HR)
Gray Zones, Dům umění, Brünn, Tschechische Republik und Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig (DE)*
Shadows of Humor, BWA Wrocław (PL)

2005
18111978041220 05, Plan B, Cluj (RO)
Jindřich Chalupecký Award, City Gallery, Prag (CZ)*
Hotspots & Essl Award, Sammlung Essl, Wien (AT)*
The One, New General Catalog 224, New York (USA)
Diplomanti AVU 2005 / AVU Graduates 2005, National Gallery, Prag (CZ)*
Prague Biennale 2, Prag (CZ)*
Essl Award, AVU Modern Gallery, Prag (CZ)
Fifth Biennial of Young Artists, *Zvon 2005* (Bell 2005), City Gallery Prag (CZ)
281 m², Václav Špála Gallery, Prag (CZ)
Dům umění / House of Art, Brünn (CZ)
Ticho prosím! Maluji / Quiet, Please, I'm Painting!, Galerie u Prstenu, Prag (CZ)

* Bei diesen Ausstellungen wurde ein Katalog produziert.

Projekte

Seit 2011
Od nevidím do nevidím / From Morning Till Night, Bedřichovice (CZ); London (UK)

Seit 2010
Líšeňský profil / Líšeň Profile, Brno-Líšeň (CZ)

Nedá se svítit / No Light
I See It Black, Trautenfels (AT)
No Light, Nošovice (CZ)/gezeigt in Tokyo (JP)
It's Too Late In The Day, Nošovice (CZ)/gezeigt in Bremen (DE)
No Way, Sizilien (IT)
Hyundai Open Day, Venedig (IT)
That's The Way The Cookie Crumbles, Nošovice, Czech Republic/gezeigt in London (UK)
Die Suppe ist gegessen, Wiesbaden (DE)
Talk to the Sky Cause the Ground Ain't Listening, Luzern (CH)

2010
Tükörhegy / Mirror Hill, Töröbalint (HU)

2009
Der Geist von Uhyst / The Spirit of Uhyst, Uhyst (DE)
Postcards, Brno-Líšeň (CZ)

2008
Furt dokola / OVER AND OVER, Brno-Líšeň, Tschechische Republik/Berlin (DE)

2007-2011
Paniččino všecko / Her Mistress's Everything, Brno-Líšeň (CZ)

2007
Každej pes jiná ves / For Every Dog A Different Master, Brno-Líšeň (CZ)

2006-2007
Vnučka / The Granddaughter, Prag, Brno-Líšeň (CZ)

2005-2007
Je to jedno / It Doesn't Matter, Brno-Líšeň (CZ)

2005
Šedá komise / Gray Committee, Prag (CZ)

2004
Výchova dítěte / Raising Children, Brno-Líšeň (CZ)
Raising Up A Child, Brno-Líšeň (CZ)

2003
Nic tam není / *There's Nothing There*, Ponětovice (CZ)

2002
Karlův most / Charles Bridge, Prag (CZ)
Ticho prosím! Maluji / Quiet Please! I'm Painting, Podolí und Brno-Líšeň (CZ)

2001
Výstava za okny / Window Exhibition, Brno-Líšeň (CZ)

2000
Bezdomovec / Homeless Man, Brünn (CZ)

1999
Spaní na hrobech / Sleeping on Tombs, Brno-Líšeň (CZ)

Bis 1999
Kniha o počtu vajec / Egg-counting Book, Brno-Líšeň (CZ)
Kniha na smrkání / Nose-blowing book, Brno-Líšeň (CZ)
Kresby kartáčkem na zuby / Toothbrush Drawings, Brno-Líšeň (CZ)
Kresby sekerou / Axe Drawings, Brno-Líšeň (CZ)
Kresby žehličkou / Iron Drawings, Brno-Líšeň (CZ)
Kresby vysavačem / Vacuum-cleaner Drawings, Brno-Líšeň (CZ)
Házení hrachu na zeď / Throwings Peas At A Wall, Brno-Líšeň (CZ)

Ploty / Fences, Brno-Líšeň (CZ)
Křižovatka pro mravence / Wayside Cross for Ants, Brno-Líšeň (CZ)

Auszeichnungen, Stipendien, Residencies

2011
Follow Fluxus Stipendium, Wiesbaden, (DE)
Nejkrásnější kniha roku 2011 / The Most Beautiful Czech Books of 2011, (für den Katalog Líšeňský profil), (CZ)

2010
Alfried Krupp von Bohlen und Halbach Foundation, exhibition and catalogue support prize, (DE)

2009
Contemporary Art Society Award, London (UK)

2009-2010
Stipendium, Ludwig Múzeum, Budapest (HU)

2008-2009
Berliner Künstlerprogramm, DAAD, Deutscher Akademischer Austauschdienst, Berlin (DE)

2007
IASPIS, International artist residency program, Stockholm (SE)

2006
ISCP, The International Studio & Curatorial Program, New York (USA)

2005
Grant from the Czech Ministry of Culture and Bern Department of Culture for three-month stay in Bern (CH)
Essl Award, Klosterneuburg (AT)
Jindřich Chalupecký Award, Prag (CZ)

2004
Tranzit Award – development grant, Prag (CZ)

2003
AVU Studio Award (CZ)

2002
AVU (Academy of Fine Arts) Studio Award (CZ)

2000
Mayor of Brno Award (Life Style Contest) (CZ)

1999
Award of the ŠUŘ (Applied Arts School) Director (CZ)

Publikationen der Künstlerin (Zur besseren Übersicht sind die Titel der Publikationen und Kataloge an den Anfang gesetzt und danach die HerausgeberInnen angeführt)

2012
Calendar for *From Morning Till Night*, 2011, Aleš Palán (Hg.) veröffentlicht von Kateřina Šedá. Mit Unterstützung der Tate Modern und des Kunstmuseums Luzern
Bedřichovický diář 2012, Veröffentlicht von Kateřina Šedá. Mit Unterstützung des Kunstmuseums Luzern
Od Z Do B Konverzačni příručka. Bedřichovicko-anglická /B To Z Conversation Guide. Bedřichovician-English, Aleš Palán (Hg.), veröffentlicht von Kateřina Šedá. Mit Unterstützung der Tate Modern und des Kunstmuseums Luzern

2011
Líšeňský profil / Líšeň *Profile*, veröffentlicht von Kateřina Šedá, Contemporary Art Society, Sfumato Foundation, Museums Sheffield und Franco Soffiantino Gallery

2010
Keres! / Project Mirror Hill, Tükörghegy. Családi azonosító verseny, veröffentlicht von Kateřina Šedá, Ludwig Múzeum und Franco Soffiantino Gallery

2009
Der Geist von Uhyst / The Spirit of Uhyst, veröffentlicht von Kateřina Šedá, Art Sheffield 2010, Museums Sheffield und Franco Soffiantino Gallery

2008
OVER AND OVER, Radim Peško (Hg.), veröffentlicht von Kateřina Šedá, Berliner Künstlerprogramm/DAAD und JRP|Ringier, Zürich

2007
*Kateřina Šedá *1977*, Petr Babák (Hg.), veröffentlicht von Kateřina Šedá, tranzit, Prag und JRP|Ringier, Zürich
For Every Dog A Different Master, Kateřina Šedá, Radim Peško (Hg.), veröffentlicht von Kateřina Šedá. Mit Unterstützt der Galerie im Taxispalais Innsbruck, tranzit, Prag und JRP|Ringier, Zürich

2005
Je to jedno 2005-2007 / It Doesn't Matter 2005-2007, veröffentlich von Kateřina Šedá und Franco Soffiantino Gallery
Nic tam není / There's Nothing There, veröffentlich von Kateřina Šedá

Einzelausstellungen, Kataloge

2012
Kateřina Šedá. Talk To The Sky 'Cause The Ground Ain't Listening, 03.03.-17.06.2012, Kunstmuseum Luzern, (CH), Fanni Fetzer (Hg.), JRP|Ringier, Zürich (CH)

2011
I Am Trying To Steal It Back, Stefanie Böttcher, Künstlerhaus Bremen und Kateřina Šedá (Hg.), (Katalog, erschienen zur Ausstellung *Kateřina Šedá. It's Too Late In The Day*, (12.03-08.05.2011), Künstlerhaus Bremen), Revolver Publishing, Berlin (DE)

2010
MAM Project 013: Kateřina Šedá, Kondo Kenichi (Hg.), (Katalog, erschienen zur Ausstellung *MAM Project 013: Kateřina Šedá*, (27.11.2010-27.02.2011), Mori Art Museum), Tokyo (JP)

2008
1+1+1=3, 28.06.-21.09.2008, Culturgest, Lissabon (PT)
It Doesnt Matter, 06. Jänner-10. Februar 2008, The Renaissance Society at the University of Chicago, Chicago (USA)

2007
1x Daily Before Meals, Galerie Arratia, Beer, Berlin (DE)
For Every Dog A Different Master, Yvona Ferencová, Radim Pešco (Hg.), Moravian Gallery in Brünn (CZ)

2006
Kateřina Šedá x 3, Franco Soffiantino Arte Contemporanea, Turin (IT)

Sammlungen

Collectione La Gaia, Busca (IT)
Fondazione Morra Greco, Neapel (IT)
Fondazione Nomas, Rom (IT)
Gianferrari Collection (IT)
Klatovy-Klenova, Pilsen (CZ)
Kontakt, Erste Bank Collection (AT)
Ludwig Múzeum, Museum of Contemporary Art, Budapest, Budapest (HU)
Museo d'arte contemporanea Castello di Rivoli, Turin (IT)
Museum of Modern Art Poland, Warschau (PL)
Museums Sheffield, Sheffield, (UK)
Sammlung Essl, Klosterneuburg (AT)
UNIBANK Group Collection (IT)
UniCredit Art Collection, Mailand (IT)
Private Sammlungen

Die Daten der Abschnitte Biographie, Ausbildung, Ausstellungen, Projekte, Kataloge und Sammlungen wurden mir vom Verlag JRP Ringier zur Verfügung gestellt und sind mit eigenen Recherchen und den Informationen über Kateřina Šedá auf der Homepage ihrer Turiner Galerie Franco Soffiantino abgeglichen.

Franco Soffiantino
http://www.francosoffiantino.com

JRP|Ringier Kunstverlag AG
Letzigraben 134
CH-8047 Zürich

T +41 (0) 43 311 27 57
F +41 (0) 43 311 27 51
www.jrp-ringier.com

8.3. Abbildungen

Abb. 10 Kateřina Šedá mit Gästen aus der Tschechischen Republik während der Spezialführung am 04.03.2012

Abb. 11 Kateřina Šedá, *Talk To The Sky 'Cause The Ground Ain't Listening*, (Werkgruppe von *No Light*, seit 2009), Kopftücher

Abb. 12 (wie Abb. 11)

Abb. 13 (wie Abb. 11)

Abb. 14 (wie Abb. 11)

Abb. 15 (wie Abb. 11)

Abb. 16 Kateřina Šedá, *Talk To The Sky 'Cause The Ground Ain't Listening*, (Werkgruppe von *No Light,* seit 2009), 100 Tische mit bestickten, bemalten und behäkelten Tischtüchern

Abb. 17 Kateřina Šedá während der Spezialführung am 04.03.2012

Abb. 18 (wie Abb. 16)

Abb. 19 (wie Abb. 16)

Abb. 20 (wie Abb. 16)

Abb. 21 (wie Abb. 16)

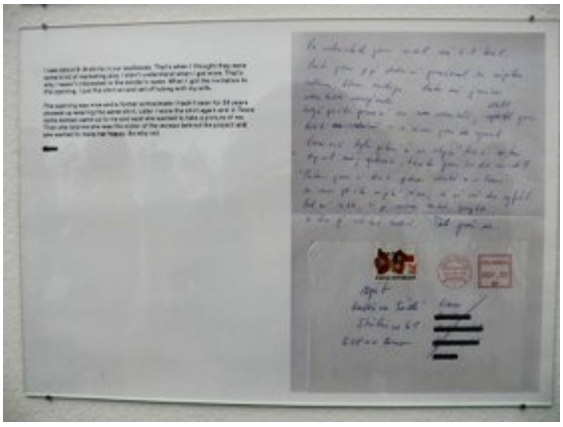

Abb. 22 Kateřina Šedá, *For Every Dog A Different Master,* (2005), Brief an Kateřina Šedá nach der Aktion

Abb. 23 Kateřina Šedá, *Egg-counting Book*, (bis 1999)

Abb. 24 Kateřina Šedá, *Egg-counting Book*, (bis 1999)

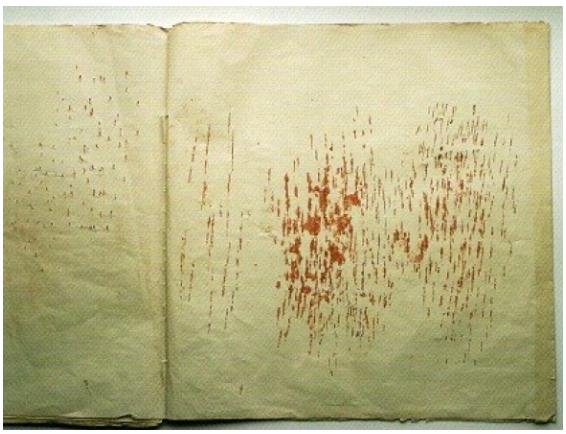

Abb. 25 Kateřina Šedá, *Axe Drawings*, (bis 1999)

Abb. 26 Kateřina Šedá, *Iron Drawings*, (bis 1999)

Abb. 27 Kateřina Šedá, *Vacuum-Cleaner Drawings*, (bis 1999)

Abb. 28 Kateřina Šedá, *The Gray Committee*, (2005), Mitglieder des Komitees

Abb. 29 Kateřina Šedá, *It Doesn't Matter*, (2005-2007), Kateřina Šedá und ihre Großmutter im Garten

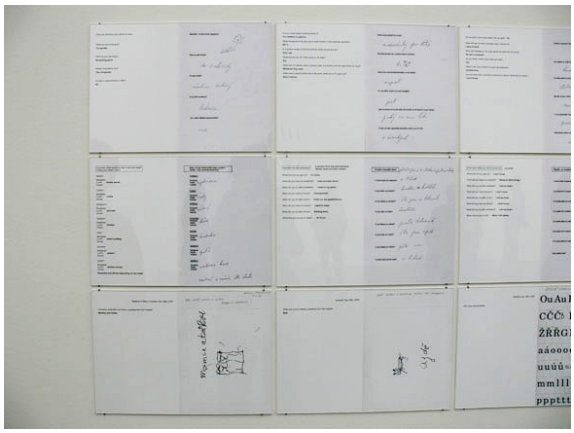

Abb. 30 Kateřina Šedá, *What Is It For?* (2006-2007), Fragebogen, übersetzt

Abb. 31 Kateřina Šedá, *Her Mistress's Everything*, (2007-2011), Fotografie

Abb. 32 Kateřina Šedá, *Zkratka / Shortcut*, (2008), Grafik

Abb. 33 Kateřina Šedá, *OVER AND OVER*, (2008), Fotomontage des Zaunkreises

Abb. 34 Kateřina Šedá, *OVER AND OVER*, (2008), Teilnehmerinnen der Aktion

Abb. 35 Kateřina Šedá, *OVER AND OVER*, (2008), Ausstellungsansicht Kunst-Werke KW Institute for Contemporary Art Berlin

FURT DOKOLA / OVER AND OVER *(a picture of a key route or how to walk through walls)*

It was evening. I had gotten out in Líšeň at the 'U Setlinku' stop and was walking towards my family house.

Having taken a couple of steps, I heard several voices in the garden that had been my favorite during childhood and where there had always been all kinds of vegetables in neat rows and different types of flowers in a variety of colors planted in patches that seemed organized a new way each year. I had always looked forward to seeing something new there and regularly stopped by. My former neighbor, bent over her patches, used to be part and parcel of the place. But now there was nothing to see anymore. The old picture had vanished. A series of pickets had been lined up so densely that you could not see the slightest bit of garden in between the slats of wood. I stared at it, dumbfounded, and asked myself what might have happened to the old fence that let people peek through it. A bit further down the road, others had built a new, high wall around their house. "This spot never had a fence around it! It's an open field, for goodness sake! Since when do you put fences around fields?" I thought to myself.

It surprised me that I only really noticed it now: most fences had recently been raised to radical heights; any crack one might have peered through had all of a sudden disappeared. All houses had walls sprouting up around them, high enough so that their owners were not able to see anyone and, most importantly, no one might see them. It had become almost impossible to say hello to anyone through these barriers. It was as though the wall around our country eighteen years ago had not disappeared; we had just divided it up amongst ourselves.

On my way home, I wanted to see my neighbors through their fences again and enable them to see one another as well. A simple solution offered itself: during a storm, an old plum tree had knocked down the chain-link fence on the boundary line between the properties of two neighbors. When I saw them trying to extricate the big tree trunk, I realized that the fence is the shared thing that had brought them together. The tree lying there had thus revealed the way to draw the neighbors toward one another, despite the fence: I HAD TO CROSS THE FENCE.

Hence, I sat the point of a compass in the center of Líšeň and drew a circle going through my family house at one end and the bus stop to Slatina at the other. Since both points were at opposite ends of the village, almost all the streets I was used to walk, over and over, automatically found themselves inside the circle. Accordingly, I joined the two points with a straight line that divided the circle horizontally into two halves, creating a pathway that uncompromisingly cut through more than eighty backyards and houses and thus clearly laid out the route I should take. However, in order to get past all the fences, I needed the neighbors to clear a path, so I asked them to come together and create a kind of "TWO-SIDED KEY" by putting something up against their fences on both sides, something high enough to enable me to climb over them. This simple principle promised to get people to come into contact across their fences.

Next, I set myself the task of communicating the image of the pathway with as much intensity in another place. I was drawn to the idea of showing the "opening celebration" of the shortcut to people, other than those who would participate in the project, so I made copies of ten real Líšeň fences and joined them at the ends, making a circle which symbolizes the idea of an impasse. As part of the process, I got ten pairs of neighbors—divided from one another by these fences—to bring from Líšeň to Berlin exactly the things that they had used to enable the passage over their fences to reach their neighbors. So, on 4 April 2008, after having come to Berlin by bus together, these neighbors will meet above the fences that normally stand between them and try, simultaneously, to find a way out of the circle.

Kateřina Šedá

Abb. 36 Kateřina Šedá, *OVER AND OVER,* Ausstellungstext, Kunst-Werke KW Institute for Contemporary Art Berlin

Abb. 37 Kateřina Šedá, *OVER AND OVER, (*2008), Foto der TeilnehmerInnen der Performance

Abb. 38 Kateřina Šedá, *Zkratka / Shortcut*, (2008), Foto der Aktion

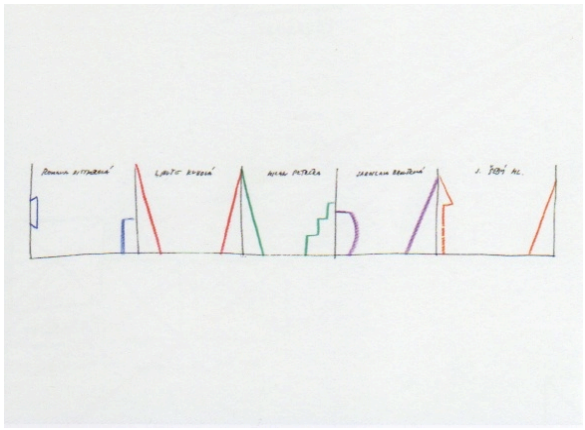

Abb. 39 Kateřina Šedá, *Zkratka / Shortcut*, (2008), Zeichnung mit Utensilien zum Überklettern der Zäune

Abb. 40 Kateřina Šedá, *OVER AND OVER*, (2008), Modelle

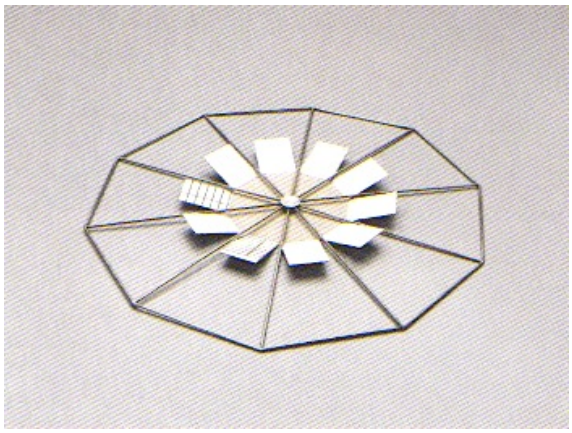

Abb. 41 Kateřina Šedá, *OVER AND OVER*, (2008), Modelle

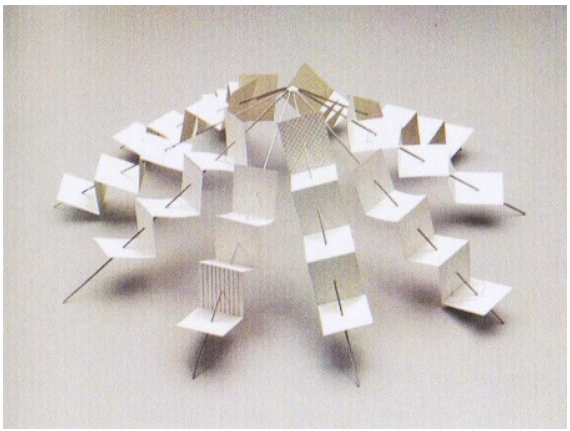

Abb. 42 Kateřina Šedá, *OVER AND OVER*, (2008), Modelle

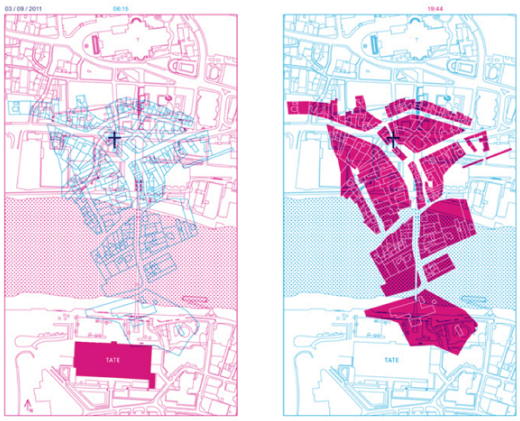

Abb. 43 Kateřina Šedá, *From Morning Till Night*, (seit 2011), übereinandergelgte Grundrisse

Abb. 44 Kateřina Šedá, *From Morning Till Night*, (seit 2011), Aktion

Abb. 45 Kateřina Šedá, *From Morning Till Night*, (seit 2011), Kalender

Abb. 46 Kateřina Šedá, *From Morning Till Night*, (seit 2011), Conversation-Guide

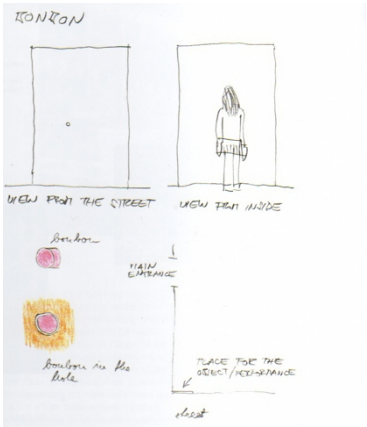

Abb. 47 Jiří Kovanda, *Bonbon*, (2009), Zeichnung für die Performance

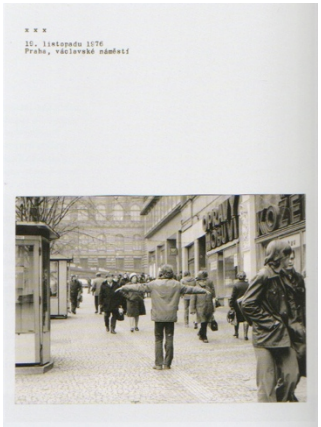

Abb. 48 Jiří Kovanda, *XXX. 19 November 1976, Václavske Náměstí, Prague*, (1976), Fotografie und Beschriftung, montiert auf Papier

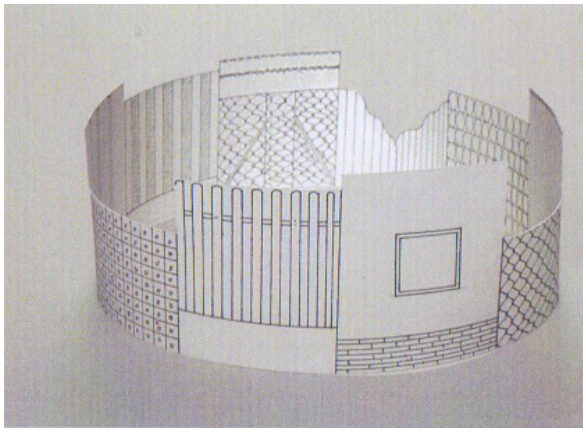

Abb. 49 Kateřina Šedá, *OVER AND OVER*, (2008), Modell Zaunkreis

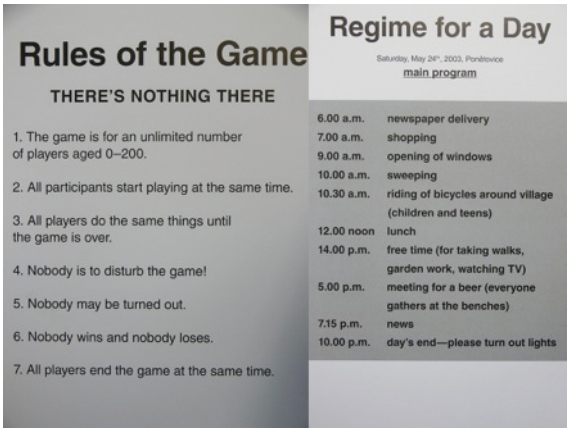

Abb. 50 Kateřina Šedá, *There's Nothing There*, (2003), Handlungsanweisungen „Rules of the Game" und „Daily Regime"

Abb. 51 Kateřina Šedá, *For Every Dog A Different Master*, (2007), Grundriss, Visualisierung der Vernetzung

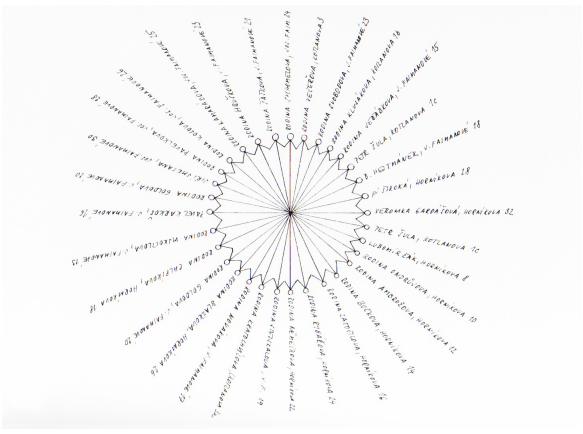

Abb. 52 Kateřina Šedá, *For Every Dog A Different Master*, (2007), Visualisierung der Vernetzung der TeilnehmerInnen

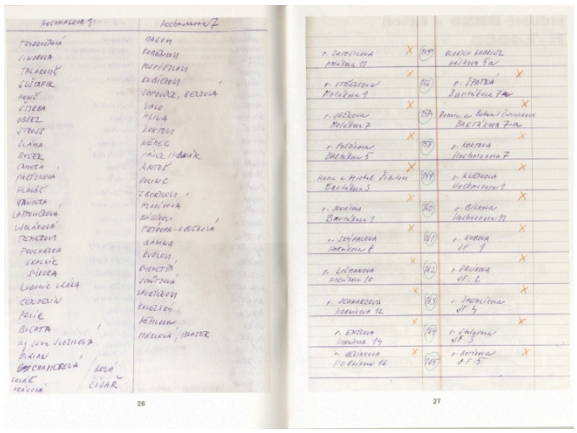

Abb. 53 Kateřina Šedá, *For Every Dog A Different Master*, (2007), Tabellen mit Namen der TeilnehmerInnen

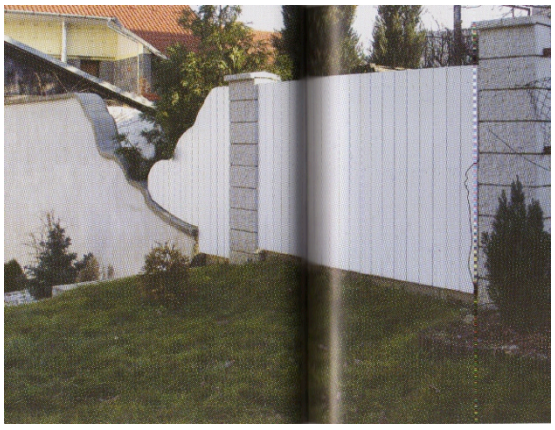

Abb. 54 Kateřina Šedá, *OVER AND OVER*, (2008), Foto eines Zauns, der in Berlin nachgebaut wurde

Abb. 55 Kateřina Šedá, *There's Nothing There*, (2003), Videostill

Abb. 56 Kateřina Šedá, *From Morning Till Night*, (seit 2011), Material, verwendet bei der Aktion

Abb. 57 Kateřina Šedá, *Talk To The Sky 'Cause The Ground Ain't Listening*, (Werkgruppe von *No Light*, seit 2009), Tischtuch

Abb. 58 Kateřina Šedá, *OVER AND OVER*, (2008)

Abb. 59 Kateřina Šedá, *Kateřina Šedá *1977*, Künstlerbuch

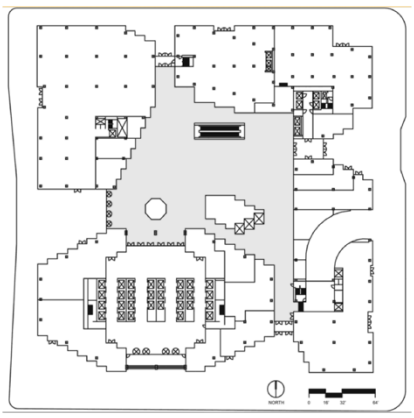

Abb. 60 Suzanne Lacy, *The Crystal Quilt*, (1987), Grundriss IDS Center

Abb. 61 Suzanne Lacy, *The Crystal Quilt*, (1987), Fotografie der Performanc

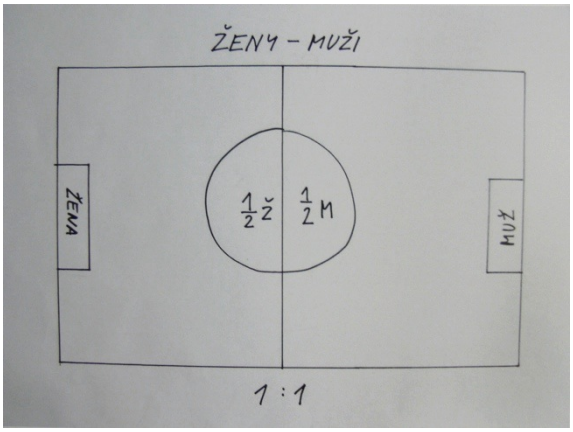

Abb. 62 Kateřina Šedá, *Parenting*, (2004), Spielplan

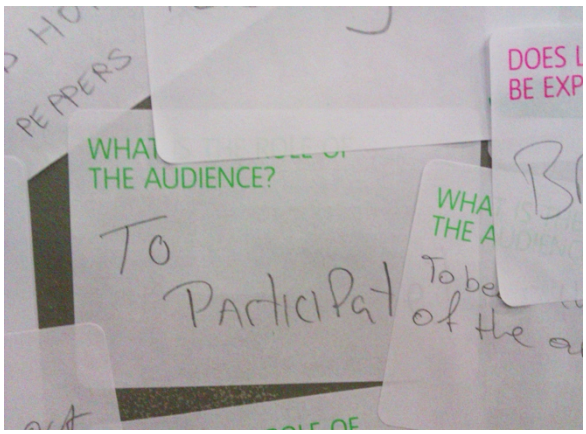

Abb. 63 *Sticker*, (2012), Publikumsbefragung, Tate Modern, London (UK)

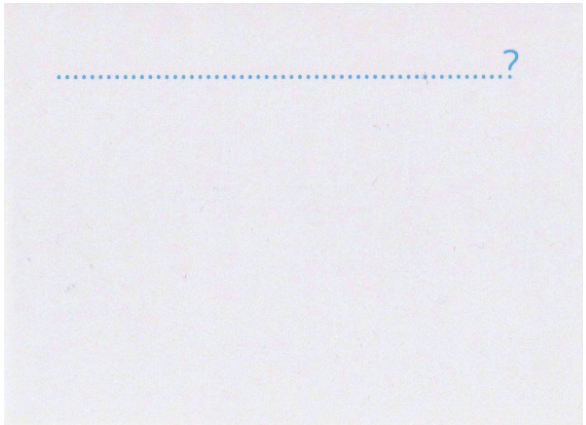

Abb. 64 *Sticker*, (2012), Publikumsbefragung, Tate Modern, London (UK)

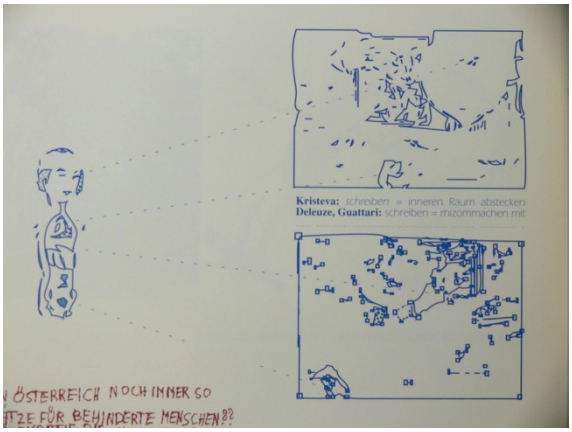

Abb. 65 Christine und Irene Hohenbüchler, *Herbar*, (1991)

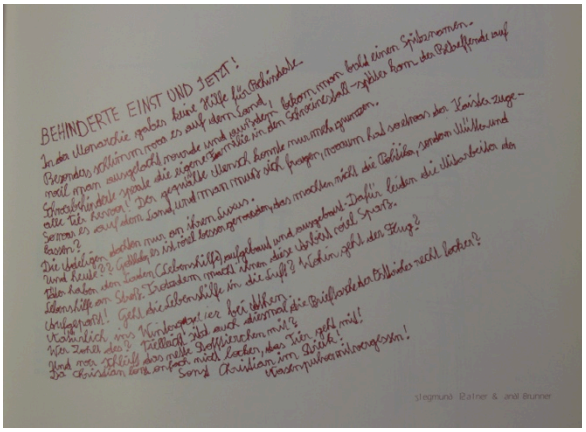

Abb. 66 Christine und Irene Hohenbüchler, *Herbar*, (1991), Text von Siegmund Rainer, Andi Brunner

Abb. 67 Christine und Irene Hohenbüchler, *Kommunikationsmöbel*, (1997)

Abb. 68 Christine und Irene Hohenbüchler, *Herbar*, (1997), documenta 10, Kassel, Ausstellungsansicht

Abb. 69 Christine und Irene Hohenbüchler, *Prototyp eines „Mutter-Kind(er)-Hauses*, (1999)

Abb. 70 WochenKlausur, *Mitbestimmung im öffentlichen Raum*, (2000), Krems, Litfasssäule

Abb. 71 WochenKlausur, *Mitbestimmung im öffentlichen Raum*, (2000), Krems, Fotomontage Rathausplatz, Krems

Abb. 72 Thomas Hirschhorn, *Bataille-Monument*, (2002), documenta 11, Kassel, TV-Studio

Abb. 73 Thomas Hirschhorn, *Bataille-Monument*, (2002), documenta 11, Kassel, Bataille-Skulptur

Abb. 74 Thomas Hirschhorn, *Bataille-Monument*, (2002), documenta 11, Kassel, Fahrdienst

Abb. 75 Thomas Hirschhorn, *Bataille-Monument*, (2002), documenta 11, Kassel, Bibliothek Georges Bataille

8.4. Abbildungsnachweis

Abb. 1 Kateřina Šedá mit zwei Gästen aus der Tschechischen Republik während der Spezialführung am 04.03.2012 3

Abb. 2 Kateřina Šedá, *For Every Dog A Different Master*, (2007), Hemden 5

Abb. 3 Kateřina Šedá, *The Gray Committee*, (2005), Video 11

Abb. 4 Kateřina Šedá, *It Doesn't Matter*, (2005-2007), In: Fetzer 2012, S. 29 14

Abb. 5 Kateřina Šedá, *The Granddaughter*, (2006-2007), In: Fetzer, 2012, S. 38 16

Abb. 6 Kateřina Šedá, *Her Mistress's Everything*, (2007-2011), In: Fetzer 2012, S. 43 17

Abb. 7 Kateřina Šedá, *OVER AND OVER*, (2008) 18

Abb. 8 Kateřina Šedá, *From Morning Till Night*, (seit 2011), In: Fetzer 2012, S. 102, Courtesy Michal Hladík, © Kateřina Šedá, Michal Hladík 23

Abb. 9 Während Fanni Fetzers Rede zur Ausstellungseröffnung *Talk To The Sky 'Cause The Ground Ain't Listening* 67

Abb. 10 Kateřina Šedá mit Gästen aus der Tschechischen Republik während der Spezialführung am 04.03.2012 78

Abb. 11 Kateřina Šedá, *Talk To The Sky 'Cause The Ground Ain't Listening*, (Werkgruppe von *No Light,* seit 2009), Kopftücher 78

Abb. 12 (wie Abb. 11) 78

Abb. 13 (wie Abb. 11) 78

Abb. 14 (wie Abb. 11) 78

Abb. 15 (wie Abb. 11) 78

Abb. 16 Kateřina Šedá, *Talk To The Sky 'Cause The Ground Ain't Listening*, (Werkgruppe von *No Light,* seit 2009), 100 Tische mit bestickten, bemalten und behäkelten Tischtüchern 79

Abb. 17 Kateřina Šedá während der Spezialführung am 04.03.2012 79

Abb. 18 (wie Abb. 16) 79

Abb. 19 (wie Abb. 16) 79

Abb. 20 (wie Abb. 16) 79

Abb. 21 (wie Abb. 16) 79

Abb. 22 Kateřina Šedá, *For Every Dog A Different Master,* (2005), Brief an Kateřina Šedá nach der Aktion 80

Abb. 23 Kateřina Šedá, *Egg-counting Book*, (bis 1999), In: Babák, Šedá 2007, Mappe 1 80

Abb. 24 Kateřina Šedá, *Egg-counting Book*, (bis 1999), In: Babák, Šedá 2007, Mappe 1 80

Abb. 25 Kateřina Šedá, *Axe Drawings*, (bis 1999), In: Babák, Šedá 2007, Mappe 1 80

Abb. 26 Kateřina Šedá, *Iron Drawings*, (bis 1999), In: Babák, Šedá 2007, Mappe 1 80

Abb. 27 Kateřina Šedá, *Vacuum-Cleaner Drawings*, (bis 1999), In: Babák, Šedá 2007, Mappe 1 80

Abb. 28 Kateřina Šedá, *The Gray Committee*, (2005), Mitglieder des Komitees, In: Fetzer 2012, S. 23 81

Abb. 29 Kateřina Šedá, *It Doesn't Matter*, (2005-2007), Kateřina Šedá und ihre Großmutter im Garten, In: Fetzer 2012, S. 30 81

Abb. 30 Kateřina Šedá, *What Is It For?* (2006-2007), Fragebogen, übersetzt 81

Abb. 31 Kateřina Šedá, *Her Mistress's Everything*, (2007-2011), Fotografie, In: Fetzer 2012, S. 45 81

Abb. 32 Kateřina Šedá, *Zkratka / Shortcut*, (2008), Grafik, In: Fetzer 2012, S. 80 81

Abb. 33 Kateřina Šedá, *OVER AND OVER*, (2008), Fotomontage des Zaunkreises, In: Fetzer 2012, S. 82 81

Abb. 34 Kateřina Šedá, *OVER AND OVER*, (2008), Teilnehmerinnen der Aktion, In: Šedá 2008, S. 185 82

Abb. 35 Kateřina Šedá, *OVER AND OVER*, (2008), Ausstellungsansicht Kunst-Werke KW Institute for Contemporary Art Berlin, In: Website artintelligence 82

Abb. 36 Kateřina Šedá, *OVER AND OVER,* Ausstellungstext, Kunst-Werke KW Institute for Contemporary Art Berlin, In: http://artintelligence.net/review/?p=595, 17.11.2012 82

Abb. 37 Kateřina Šedá, *OVER AND OVER, (*2008), Foto der TeilnehmerInnen der Performance, In: Fetzer 2012, S. 83 83

Abb. 38 Kateřina Šedá, *Zkratka / Shortcut*, (2008), Foto der Aktion, In: Šedá 2008, S. 259 83

Abb. 39 Kateřina Šedá, *Zkratka / Shortcut*, (2008), Zeichnung mit Utensilien zum Überklettern der Zäune, In: Fetzer 2012, S. 79 83

Abb. 40 Kateřina Šedá, *OVER AND OVER*, (2008), Modelle 83

Abb. 41 Kateřina Šedá, *OVER AND OVER*, (2008), Modelle, In: Šedá 2008, S. 137 83

Abb. 42 Kateřina Šedá, *OVER AND OVER*, (2008), Modelle, In: Fetzer 2012, S. 75 83

Abb. 43 Kateřina Šedá, *From Morning Till Night*, (seit 2011), übereinandergelgte Grundrisse, In: Website Galerie Arratia Beer 84

Abb. 44 Kateřina Šedá, *From Morning Till Night*, (seit 2011), Aktion, In: Website Galerie Arratia Beer 84

Abb. 45 Kateřina Šedá, *From Morning Till Night*, (seit 2011), Kalender 84

Abb. 46 Kateřina Šedá, *From Morning Till Night*, (seit 2011), Conversation-Guide 84

Abb. 47 Jiří Kovanda, *Bonbon*, (2009), Zeichnung für die Performance, In: Marcel, Petresin-Bachelez 2010, S. 108 84

Abb. 48 Jiří Kovanda, *XXX. 19 November 1976*, *Václavske Náměstí, Prague*, (1976), Fotografie und Beschriftung, montiert auf Papier, In: Marcel, Petresin-Bachelez 2010, S. 109 84

Abb. 49 Kateřina Šedá, *OVER AND OVER*, (2008), Modell Zaunkreis, In: Fetzer 2012, S. 123 85

Abb. 50 Kateřina Šedá, *There's Nothing There*, (2003), Handlungsanweisungen „Rules of the Game" und „Daily Regime", In: Babák, Šedá 2007, Mappe 5 85

Abb. 51 Kateřina Šedá, *For Every Dog A Different Master*, (2007), Grundriss, Visualisierung der Vernetzung, In: Moravian Gallery 2007, S. 28/29 85

Abb. 52 Kateřina Šedá, *For Every Dog A Different Master*, (2007), Visualisierung der Vernetzung der TeilnehmerInnen, In: Fetzer 2012, S. 51 85

Abb. 53 Kateřina Šedá, *For Every Dog A Different Master*, (2007), Tabellen mit Namen der TeilnehmerInnen, In: Moravian Gallery 2007, S. 26/27 85

Abb. 54 Kateřina Šedá, *OVER AND OVER*, (2008), Foto eines Zauns, der in Berlin nachgebaut wurde, In: Šedá 2008, S. 58/59 85

Abb. 55 Kateřina Šedá, *There's Nothing There*, (2003), Videostill 86

Abb. 56 Kateřina Šedá, *From Morning Till Night*, (seit 2011), Material, verwendet bei der Aktion 86

Abb. 57 Kateřina Šedá, *Talk To The Sky 'Cause The Ground Ain't Listening*, (Werkgruppe von *No Light*, seit 2009), Tischtuch 86

Abb. 58 Kateřina Šedá, *OVER AND OVER*, (2008) 86

Abb. 59 Kateřina Šedá, *Kateřina Šedá *1977*, Künstlerbuch 86

Abb. 60 Suzanne Lacy, *The Crystal Quilt*, (1987), Grundriss IDS Center, In: Lacy 2010, S. 105, Fig. 35 (Drawing by Martin J. Holland) 86

Abb. 61 Suzanne Lacy, *The Crystal Quilt*, (1987), Fotografie der Performanc, In: Website Suzanne Lacy 87

Abb. 62 Kateřina Šedá, *Parenting*, (2004), Spielplan, In: Babák, Šedá 2007, Mappe 6 87

Abb. 63 *Sticker*, (2012), Publikumsbefragung, Tate Modern, London (UK) 87

Abb. 64 *Sticker*, (2012), Publikumsbefragung, Tate Modern, London (UK) 87

Abb. 65 Christine und Irene Hohenbüchler, *Herbar*, (1991), In: Hohenbüchler 1991, s.p. 88

Abb. 66 Christine und Irene Hohenbüchler, *Herbar*, (1991), Text von Siegmund Rainer, Andi Brunner, In: Hohenbüchler 1991, s.p. 88

Abb. 67 Christine und Irene Hohenbüchler, *Kommunikationsmöbel*, (1997), In: Website digital.belvedere 88

Abb. 68 Christine und Irene Hohenbüchler, *Herbar*, (1997), documenta 10, Kassel, Ausstellungsansicht, In: Website Kunst tuwien 88

Abb. 69 Christine und Irene Hohenbüchler, *Prototyp eines „Mutter-Kind(er)-Hauses*, (1999), In: Website Kunst tuwien 88

Abb. 70 WochenKlausur, *Mitbestimmung im öffentlichen Raum*, (2000), Krems, Litfasssäule, In: Website wochenklausur 89

Abb. 71 WochenKlausur, *Mitbestimmung im öffentlichen Raum*, (2000), Krems, Fotomontage Rathausplatz, Krems, In: Website wochenklausur 89

Abb. 72 Thomas Hirschhorn, *Bataille-Monument*, (2002), documenta 11, Kassel, TV-Studio, In: Website faz.net 89

Abb. 73 Thomas Hirschhorn, *Bataille-Monument*, (2002), documenta 11, Kassel, Bataille-Skulptur, In: Website installationart 89

Abb. 74 Thomas Hirschhorn, *Bataille-Monument*, (2002), documenta 11, Kassel, Fahrdienst, I n: Website photoshelter 89

Abb. 75 Thomas Hirschhorn, *Bataille-Monument*, (2002), documenta 11, Kassel, Bibliothek Georges Bataille, In: Website d13.documenta 89

Fotografien der Autorin: Abb. 1, 2, 3, 7, 9, 10-22, 30, 40, 45, 46, 55-59, 63. Ausstellungsansichten von *Talk To The Sky 'Cause The Ground Ain't Listening*, (03.03.-17.06.2012), Kunstmuseum Luzern (CH)

8.5. Literatur- und Quellenverzeichnis

Amanshauser, In: Belgin 2007
Hildegrund Amanshauser *Schrift, Sprache, Text und der "unangemessene Code"*, In: Tayfun Belgin (Hg.), *... ansehen als…*, (Katalog, erschienen zur gleichnamigen Ausstellung, (11.03.-03.06.2007), Kunsthalle Krems), Köln 2007

Babák, Šedá 2007
Petr Babák, Kateřina Šedá (Konzept und Texte), *Kateřina Šedá *1977*, Zürich 2007

Babias, In: Kunstforum/153, 2000
Marius Babias, *Christine und Irene Hohenbüchler. Wenn sich Ethik und Ästhetik treffen*, In: Kunstforum International, Bd. 153, Ruppichteroth 2000

Babias, In: Kunstforum/152, 2000
Marius Babias, *>Wir wollen eine neue Resistenz-Kultur<* , In: Kunstforum International, Bd. 152, Ruppichteroth, 2000

Böttcher 2011
Stefanie Böttcher, Künstlerhaus Bremen und Kateřina Šedá (Hg.) *I Am Trying To Steal It Back*, (Katalog, erschienen zur Ausstellung *Kateřina Šedá. It's Too Late In The Day*, (12.03-08.05.2011), Künstlerhaus Bremen), Berlin 2011

Bourdieu, In: Hornig 2011
Pierre Bourdieu, *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt am Main 2003, Erstauflage 1974, In: Petra Hornig, *Kunst im Museum und Kunst im öffentlichen Raum: elitär versus demokratisch?*, Wiesbaden 2011

Chíşa, In: Kowolski 2009
Anetta Mona Chíşa, *Capitalist Communism*, František In: Kowolski, *FORMÁTY TRANSFORMACE 89-09. Sedem pohledů na novou českou a slovenskou identitu | Formats of Transformation 89-09. Seven views of new Czech and Slovak identity*, (Katalog, erschienen zur gleichnamigen Ausstellung (17.11.2009-17.01.2010), Haus der Künste Brünn und (26.02.-30.04.2012), MUSA Museum Startgalerie Artothek, Wien), Brünn 2009

Denscher 2010
Bernhard Denscher (Hg.), *Formate der Transformation 89-09. Sechs Ansichten der neuen tschechischen und slowakischen Identität,* (Booklet als Beilage zum Katalog, erschienen zur gleichnamigen Ausstellung (17.11.2009-17.01.2010), Haus der Künste Brünn und (26.02.-30.04.2012), MUSA Museum Startgalerie Artothek, Wien), Wien 2010

Dercon, In: Grant 2012
Chris Dercon, *An open manifesto: 15 weeks of Art in Action*, In: Simon Grant, *The Tanks. Programme Notes. Fefteen Weeks Of Art in Action*, London 2012

Fetzer 2012
Fanni Fetzer (Hg.), *Kateřina Šedá*, (Katalog, erschienen zur Ausstellung *Talk To The Sky 'Cause The Ground Ain't Listening*, (03.03.-17.06.2012), Kunstmuseum Luzern), Zürich 2012

Foucault, In: Dünne 2006
Michel Foucault, *Von anderen Räumen*, [ursprünglicher Titel *Des espaces des autres*, 1967/1984], In: Jörg Dünne und Stephan Günzel in Zusammenarbeit mit Hermann Doetsch und Roger Lüdeke (Hg.), *Raumtheorie. Grundlagentexe aus Philosphie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2006

Haase, In: Kunstforum/161, 2002
Amine Haase, *Keine Zukunft ohne Vergangenheit. Oder: Kunst als Mittel der Erkenntnis. Die Dokumenta zeigt, dass sich die Beziehung zwischen Bild und Wirklichkeit radikalisiert hat*., In: Kunstforum International, Bd. 161, Ruppichteroth 2002

Hafner, In: Kunstforum/203, 2010
Hans-Jürgen Hafner, *Jiří Kovanda »White Blanket«. Secession, Wien, 30.04.-20.06.2010*, In: Kunstforum International, Bd. 203, Ruppichteroth 2010

Havránek, In: Marcel, Natasa Petresin-Bachelez 2010
Vit Havránek, *Conversation III: Ordinariness Is Invisible. Vit Havránek with e-mailed commentary by Pawel Polit and Igor Zabel.*, In: Christine Marcel, Natasa Petresin-Bachelez (Hg.), *The promises of the Past: a discountinuous history of art in former Eastern Europe*. (Katalog, erschienen zur gleichnamigen Ausstellung, (14.04.-14.07.2010), Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou), Zürich 2010

Heske, In: Refläx 1997
Gabriele Heske, *Multiple Autorenschaft. Christine und Irene Hohenbüchler mit Schulkindern im Salzburger Kunstverein von 22.10.-30.11.1997,* In: Refläx, Nr. 25, Salzburg 1997

Hirschhorn, In: Bidner 2006
Thomas Hirschhorn, *Gastspiele / Guest Appearances*, In: Stefan Bidner (Hg.), *Der soziographische Blick, oder Als Heinrich Heine das Multiuniversum per Anhalter über die Einstein-Rosen-Brücke durch den Quantenschaum entlang dem Wurmloch parallel über das schwarze Loch zurück durchquerte.* (Das Buch versammelt Beiträge von AutorInnen und KünstlerInnen, deren Ausgang die von Stefan Bidner kuratierte Austellungsreihe *Der soziographische Blick,* (30.03. - 07.12.2005), Kunstraum Innsbruck, war), Köln 2006

Hirschhorn 2012
Thomas Hirschhorn, Carina Plath, *Thomas Hirschhorn. Kurt Schwitters-Plattform. Untere Kontrolle* (Katalog, erschienen zur Ausstellung *Kurt-Schwitters-Preis 2011 der Niedersächsischen Sparkassenstiftung, Thomas Hirschhorn, Kurt-Schwitters-Plattform, Untere Kontrolle*, (20.11.2011-15.01.2012), Sprengel-Museum Hannover), Köln 2012

Hornig 2011
Petra Hornig, *Kunst im Museum und Kunst im öffentlichen Raum: elitär versus demokratisch?*, Wiesbaden 2011

Hohenbüchler 1991
Christine und Irene Hohenbüchler, In: Christine und Irene Hohenbüchler, *Herbar*, Heerlen 1991

Jeannée, In: Zinggl 2001
Wolfgang Zinggl (Hg.), *WochenKlausur. Gesellschaftpolitischer Aktivismus in der Kunst,* Wien 2001

Kokolia, In: Fetzer 2012
Vladimir Kokolia, *Kateřina Šedá's Maste's Thesis evaluation, Academy of Arts, Prague 2005 |Bewertung von Kateřina Šedá's Masterarbeit, Akademie der Künste, Prag, 2005*, In: Fanni Fetzer (Hg.), *Kateřina Šedá*, (Katalog, erschienen zur Ausstellung *Talk To The Sky 'Cause The Ground Ain't Listening*, (03.03.-17.06.2012), Kunstmuseum Luzern), Zürich 2012

Kravagna, In: Babias 1998
Christian Kravagna, *Arbeit an der Gemeinschaft. Modelle partizipatorischer Praxis*, In: Marius Babias (Hg.), *Die Kunst des Öffentlichen. Projekte, Ideen, Stadtplanungsprozesse im politischen, sozialen, öffentlichen Raum*, Dresden 1998

Lacy 1996
Suzanne Lacy, *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, Seattle, Wash., 1996

Lacy 2005, In: Lacy 2010
Suzanne Lacy, *Having It Good: Reflections on Engaged Art and Engaged* Buddhism, 2005, In: Suzanne Lacy, *Leaving Art: Writings on Performance, Politics, and Pubulics, 1974-2007*, Durham 2010

Lefèbvre 2010
Henri Lefèbvre, *The Production of Space*, Blackwell 2010 (Erstausgabe1991)

Lippard 1995
Lucy Lippard, *Escape Attempts,* In: *Reconsidering The Object of Art: 1965 - 1975*, (Katalog, erschienen zur Ausstellung *1965 - 1975: Reconsidering the Object of Art*, (15.10.1995-04.02.1996), Museum of Contemporary Art, Los Angeles), Cambridge 1995

Maset, In: Balkenhol 2003
Pierangelo Maset, *Was das „Bataille Monument" und „Park Fiction" nicht gemeinsam haben.* In: Bernhard Balkenhol, Heiner Georgsdorf, Pierengelo Maset, *XXD11. Über Kunst und Künstler der Gegenwart. Ein NachLesebuch zur Documenta 11*, Kassel 2003

Moravian Gallery 2007
Moravian Gallery Brno, *For Every Dog A Different Master*, Brünn 2007

Pospiszyl, In: Budak, Pakesch 2010
Thomaš Pospiszyl, In: Adam Budak, Peter Pakesch (Hg.) *Der schaffende Mensch : Welten des Eigensinns*, (Katalog, erschienen zur Regionale 10, (03.06.-03.10.2010), Schloss Trautenfels), Graz 2010

Probst, In: Kunstforum/170, 2004
Ursula Maria Probst, *Eintritt frei, Bratislava, Budapest, Ljublijana, Prag und Wien. Bawag Foundation, Wien, 17.03.-19.06.2004*, In: Kunstforum International, Bd. 170, Ruppichteroth 2004

Ravens 1993
Arlene Ravens (Hg.), *Art in the Public Interest*, New York 1993

Rollig, In: Babias 1998
Stella Rollig, *Das wahre Leben. Projektorientierte Kunst in den neunziger Jahren*, In: Marius Babias (Hg.), *Die Kunst des Öffentlichen. Projekte, Ideen, Stadtplanungsprozesse im politischen, sozialen, öffentlichen Raum*, Dresden 1998

Roth, In: Lacy 2010
Moria Roth, In: Suzanne Lacy *Leaving Art: Writings on Performance, Politics, and Pubulics, 1974-2007*, Durham 2010

Schäfer, In: Lindner 2004
Christoph Schäfer*, Die Stadt ist ungeschrieben*, In: Ralph Lindner (Hg.)*, Kunst im Stadtraum. Hegemonie und Öffentlichkeit*, Dresden 2004

Schischke, In: Marcel, Petresin-Bachelez 2010
Micha Schischke, *Kateřina Šedá,* In: Christine Marcel, Natasa Petresin-Bachelez (Hg.), *Promises of the past: a discountinuous history of art in former Eastern Europe*, (Katalog, erschienen zur gleichnamigen Ausstellung, (14.04. - 14.07.2010), Centre Pompidou, Galerie Sud and Espace 315), Zürich 2010

Schmid 2010
Christian Schmid, *Stadt, Raum und Gesellschaft. Henri Lefebvre und die Theorie der Produktion des Raums*, Stuttgart 2010

Šedá, In: Church 2007
Kateřina Šedá, In: Amanda Church, *Art Therapy. Talking with Czech artist Kateřina Šedá About Her Grandmother*, In: *art on paper*, New York 2007

Šedá 2008
Kateřina Šedá, *OVER AND OVER*, Zürich 2008

Seidl, In: Seidl 2008
Walter Seidl, *Kateřina Šedá. Copying Mother, Copying Father, Copying Child*., In: Walter Seidl, *Cutting Realities. Gender Strutegies in Art*, (Katalog, erschienen zur Ausstellung *Gender Strategies in Art*, (23.09.-29.11.2008), Austrian Cultural Forum, New York), New York 2008

Szymczyk, In: Fetzer 2012
Adam Szymczyk, *Promises Fulfilled. Abstraction Embodied. Memory at Work | Versprechen gehalten. Abstraktion verkörpert. Erinnerung angewandt*, In: Fanni Fetzer (Hg.), *Kateřina Šedá*, (Katalog, erschienen zur Ausstellung *Talk To The Sky 'Cause The Ground Ain't Listening*, (03.03.-17.06.2012), Kunstmuseum Luzern), Zürich 2012

Szymczyk, Filipovic, In: Szymczyk 2008
Adam Szymczyk und Elena Filipovic, *When things cast no shadow*, (Katalog, erschienen zur 5. Berlin Biennale für Zeitgenössische Kunst, (05.04.-15.06.2008)), Zürich 2008

von Hantelmann, In: Christov-Bakargiev 2012
Dorothea von Hantelmann, *Notes on the Exhbition / Notizen zur Ausstellung*, N° 088, In: Carolyn Christov-Bakargiev, *100 Notes – 100 Thoughts / 100 Notizen – 100 Gedanken*, Ostfildern 2012

Wagner, In: Stange, In: Kunstforum/205, 2010
Silke Wagner, In: Raimar Stange, *Silke Wagner. Haltung als Gestaltung*, In: Kunstforum International, Bd. 205, Ruppichteroth 2010

Weber, In: Kunstbulletin 2012
Grit Weber, *Kateřina Šedá – Ein blinder Fleck, aus dem eine Soziale Plastik wird*, In: Kunst Bulletin, Heft 4, Zürich 2012

Wege, In: Butin 2006
Astrid Wege, *Partizipation*, In: Hubertus Butin (Hg.), *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln 2006

Wolf 2003
Liliana Maria Wolf, *Christine und Irene Hohenbüchler. Soziales Handeln in der Kunst*. (Diplomarbeit), Wien 2003

Wood, In: Grant 2012
Catherine Wood, *Suzanne Lacy. The Crytal Quilt*, In: Simon Grant, *The Tanks. Programme Notes. Fefteen Weeks Of Art in Action*, London 2012

Yood, In: Artforum International 2008
James Yood, *Kateřina Šedá: Renaissance Society*, In: Artforum International, Bd. 46/Nr. 8, New York 2008

Zinggl 2001
Wolfgang Zinggl (Hg.), *WochenKlausur. Gesellschaftpolitischer Aktivismus in der Kunst,* Wien 2001

Zybok, In: Kunstforum/205, 2010
Oliver Zybok, *Zum Verhältnis von Kunst und Demokratie. II. Die Kunst zu handeln*, In: Kunstforum International, Bd. 205, Ruppichteroth 2010

8.6. Online-Ressourcen

Website artnews
Marcus Steinwe, *Beyond Mission Impossible. Thomas Hirschhorn and Marcus Steinweg interviewed by Thomas Wulfen*, 21.02.2003, Berlin, deutsche Übersetzung von Marcus Steinweg, ursprünglich veröffentlicht in JANUS 14/03, Antwerpen 2003, 14.06.2012

Website anarchitektur / zu Lefèbvre
Material zu: Henri Lefèbvre, *Die Produktion des Raums*
https://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:9M4NYbLJG0wJ:www.anarchitektur.com/aa01_lefebvre/aa01_lefebvre.pdf+http://www.anarchitektur.com/aa01_lefebvre/aa01_lefe

bvre.pdf&hl=de&pid=bl&srcid=ADGEEShSJzFiCS1DtWxYxr_0obBNC6Sq1ovxBPCm0D3Phkkz6Yvfvwjl8r1uzDZQDXJlTJOnLZZB-Pficrr7BDI5vTkn97MxwMFvWj8X98PU8h_t8EwjPQE3Uq9NyNJu-UEWAJuiHpOa&sig=AHIEtbTYqAxnd0P8EQ_WXB8u0sahYLQmYQ, S. 7, 20.06.2012

Website artintelligence
http://artintelligence.net/review/?p=595, 13.11.2012

Website Art Partecipativa / award
http://www.artepartecipativa.it/en/about, 27.11.2012

Website Arte Partecipativa / Long list
http://www.artepartecipativa.it/en/long-list, 27.11.2012

Website Arte Partecipativa / Reference project
http://www.artepartecipativa.it/en/reference-project-furt-dokola-over-and-over-a-picture-of-a-key-route-or-how-to-walk-through-walls, 27.11.2012

Website Berlin Biennale
http://bb5.berlinbiennial.de/index.php, 14.11.2012

Website Caroline Kha
http://carolinekha.com/from-morning-till-night, 27.11.2012

Website curated by
http://www.curatedby.at/de/concept.html, 20.10.2012

Website departure
http://www.departure.at/de/departure/departure, 20.10.2012

Website digital.belvedere
http://digital.belvedere.at/emuseum/view/objects/asitem/827/98/primaryMakerAlpha-asc;jsessionid=393703BCEC5B53CECCECC00497733D3D?t:state:flow=5514bff2-6180-462b-9267-a86d17e788d8, 12.11.2012

Website d13 documenta
http://d13.documenta.de/#/de/archiv/d11-2002/, 07.10.2012

Website faz.net
http://m.faz.net/aktuell/feuilleton/documenta-empfehlung-tabu-und-uebertretung-thomas-hirschhorns-bataille-monument-160970.html, 07.10.2012

Website forschen-entdecken
http://forschen-entdecken.at/curated-by_vienna-Interview-mit-Eva-Maria-Stadler.10020.0.html, 20.10.2012

Website Galerie Arratia Beer
http://www.arratiabeer.com/index.php?template=artist&id=KS, 12.11.2012

Website Galerie Barbara Weiss
http://www.galeriebarbaraweiss.de/dateien/biography.php?intern_nr=10, 10.11.2012

Website Hans Koren / Auszeit
http://www.hanns-koren-auszeit.at/cms/beitrag/10292247/8851415/, 29.11.2012

Website Icon Museum
Hirschhorn, In: Yvane Chapuls *Museums and Young People. Preface to Thomas Hirschhorn – Musée Précaire Albinet**
http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/ICOM_News/2006-1/ENG/p3_2006-1.pdf, 20.11.2012

Website installationart
http://www.installationart.net/Chapter3Interaction/interaction03.html, 10.12.2012

Website JRP- Ringier
http://www.jrp-ringier.com/pages/index.php?id_r=4&id_t=&id_p=15&id_b=1803, 22.11.2012

Website Kunst tuwien
http://e2641.kunst.tuwien.ac.at/htm/soziale.html, 12.11.2012

Website Mit sofortiger Wirkung
http://www.mitsofortigerwirkung.at/, 20.10.2010

Website MUSA
http://www.musa.at/ausstellungen-rueckblick-museum-musa-wien/museum/ausstellungen-ruckblick/formate-der-transformation-89-09, 27.11.2012

Website Park Fiction
http://www.parkfiction.org/2006/01/114.html, 27.11.2012

Website photoshelter
http://cdn.c.photoshelter.com/img-get/I0000K9h7vOnj9EI/s/750/600/20020606-098-documentaXI.jpg, 07.10.2012

Website Skulpturenpark
http://www.skulpturenpark.org/, 16.10.2012

Website Suzanne Lacy
http://www.suzannelacy.com/, 28.11.2012

Website Suzanne Lacy / whisper_minnesota_process
http://www.suzannelacy.com/1980swhisper_minnesota_process.htm, 27.11.2012

Website Tate Modern / Conference
http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern-tanks/conference/insideoutside-materialising-social, 29.11.2012

dowonload of the day's programme http://www.tate.org.uk/download/file/fid/14633, 29.11.2012

Website Tate Modern / Blogs
http://www.tate.org.uk/context-comment/blogs/new-live-programme-commission-katerina-seda-morning-till-night, 18.11.2012

Website Tate Modern / Context & Comment / Channel
Dorothea von Hantelmann, Lecture *The Museum and the Social*, 21.07.2012, Konferenz *Inside/Outside: materialising the social*, Tate Modern, London
http://www.tate.org.uk/context-comment/video/insideoutside-materialising-social-part-3, 29.11.2012

Website Tate Modern / Tanks-Art-Action
http://www.tate.org.uk/whats-on/tanks-tate-modern/eventseries/tanks-art-action, 18.11.2012

Website The Telegraph / The Tanks
http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-reviews/9404082/Tate-Tanks-Tate-Modern-review.html, 18.11.2012

Website Tate Modern / Suzanne Lacy
http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern-tanks/display/suzanne-lacy-crystal-quilt, 25.11.2012

Website Wiesbaden / kultur / stipendium-follow-fluxus
http://www.wiesbaden.de/kultur/bildende-kunst/preise-stipendien/stipendium-follow-fluxus.php, 10.03.2012

Website wikipedia / Künstlerbuch
http://de.wikipedia.org/wiki/Künstlerbuch, 22.11.2012

Website wikipedia / Partizipation
http://de.wikipedia.org/wiki/Partizipation, 03.10.2012

Website wochenklausur
http://www.wochenklausur.at/faq_detail.php?lang=de&id=14, 02.12.2012

8.7. Interviews, Lectures, Tonträger, Videos im Internet

Interview Šedá 2008
Interview (130 min 27 sec) der Autorin mit Kateřina Šedá am 14.06.2008 in Brno

Gespräch Hohenbüchler 2012
Gespräch (45 min) der Autorin mit Irene Hohenbüchler am 31.10.2012 in Wien

Lecture Šedá 2012
Kateřina Šedá, *I'm trying to steal it back – working with the everyday*. Mit Isabelle Blanc und Elisabeth Lacher, Kuratorinnen, Lecture während der Ausstellung *Mit sofortiger Wirkung – künstlerische Eingriffe in den Alltag*, Do 19.01.2012, 19.30 Uhr, Mitschnitt (135 min) der Autorin

Tonträger Šedá, Simmen 2009
Kateřina Šedá, Rolf Simmen, *Furt Dokola - In einem fort*, (53 min), erstmals gesendet am 14.09.2009, CD 3, In: Peter Cusack & Miloš Vojtěchovský, Steffen Irlinger, Werner Pöschko, Kateřina Šedá & Rolf Simmen, Jáchym Topol, *rádio d-cz Hörstücke. O-Ton-Hörspiel. DLR Kultur/WDR 2009*, 7 CDs, Walther König, Köln 2010
http://www.projekt-zipp.de/en/life_worlds/radio_d-cz, 16.11.2012

Video Making the Crystal Quilt
Suzanne Lacy, *Making the Crystal Quilt*, 1998, Video 4:3, English, Color, Stereo
Executive Producer, Suzanne Lacy; Producer and Editor, Michelle Baughan; Sound Composition by Susan Stone; Stage Design by Miriam Schapiro. Directing and Camerawork provided by KTCA television and Producer Emily Goldberg and by Lisa Swenson.
http://www.vdb.org/titles/making-crystal-quilt, 26.11.2012

Website Tate Modern / audio-video
Videos zur Konferenz *Inside/Outside: Materialising the Social*, 21.07.2012, 10:30 – 17:40 Uhr
http://www.tate.org.uk/context-comment/audio-video/search?f%5B0%5D=im_vid_49%3A2062&f%5B1%5D=im_vid_49%3A2715, 29.11.2012

Website youtube / Toni Sehgal
Tino Sehgal, *These Associations* (24.07.-28.10.2012), Performance, The Unilever Series, Turbine Hall, Tate Modern, London
http://www.youtube.com/watch?v=tO1DRHr5ZCI, 30.10.2012

Abstract

Die vorliegende Arbeit beschreibt vier ausgewählte Arbeiten von Kateřina Šedá und geben somit einen Überblick über ihr Œuvre und ihre künstlerische Entwicklung vom Abschluss ihres Studiums, 2005, bist zum jetzigen Zeitpunkt, 2012. Šedás Arbeitsweise wird anhand dieser Arbeiten im historischen und kunsthistorischen Kontext untersucht und Fragen nach der Ausgangssituation, den Beweggründen ein Projekt zu beginnen, der Rolle der PartizipientInnen während und nach den Projekten, der Durchführung der Projekte und schließlich ihrer Präsentationsformen in der Öffentlichkeit, beantwortet. Eine weitere Erläuterung von Šedás Arbeitsprozessen und -methoden ermöglichte der Vergleich mit vier künstlerischen Arbeiten aus den Jahren 1987 bis 2002. Die Vergleichsbeispiele wurden so gewählt, dass die jeweiligen Arbeiten verschiedene Schwerpunkte – Feminismus, räumlicher Diskurs, soziales Handeln multiple Autorenschaft und Kunst ohne Werk und Ausstellung – abdecken. Damit konnten folgende Ergebnisse – Gemeinsamkeiten aber auch Unterschiede – als Abgrenzung zu künstlerischen Positionen von Suzanne Lacy, Christine und Irene Hohenbüchler, Thomas Hirschhorn und der WochenKlausur, herausgearbeitet werden: Šedás Projekte entstehen meistens nicht als Reaktion auf institutionelle Einladungen. Sie finden im öffentlichen Raum mit einer von Šedá klar definierten Gruppe von TeilnehmerInnen statt. Durch die Kooperation mit Menschen aus ihrem Heimatland, der Tschechischen Republik, positioniert sich Šedá deutlich gegenüber ihr fremden Problematiken einer fremden Community. Die in Ausstellungen gezeigten Arbeiten sind eindeutig als Šedás Werk definiert, wobei die Beteiligten namentlich angeführt werden. Kateřina Šedás Projekte sind für kleinere Gruppen einer Gesellschaft konzipiert und basieren auf der Aktivierung von Kommunikation zwischen Partizipientinnen. Ihren Interventionen liegt soziales Handeln zu Grunde, das sich aber nicht an hilfsbedürftige Randgruppen der Gesellschaft richtet. Ihre Konzepte bestehen aus Handlungsanweisungen, die eine intensive Auseinandersetzung der freiwilligen TeilnehmerInnen mit dem Projektthema – das durch Šedá gewählt und definiert wird – vorschlägt. Dafür erdenkt und inszeniert sie Situationen, die aber in der realen Gegenwart stattfinden. Ziel ihrer Arbeiten ist die positive Veränderung von Gesellschaftsstrukturen und die Stärkung örtlicher Gemeinschaften in ihrem näheren Lebensumfeld, ohne diese zu zelebrieren oder den Individualismus zu negieren. Seit Beginn ihrer künstlerischen Arbeit nimmt sowohl der Umfang als auch die Projektdauer kontinuierlich zu.

Abstract

This paper describes four selected works by Kateřina Šedá and gives an overview of her oeuvre, tracing her artistic development since her graduation in 2005 to the present day, 2012. Šedá's work will be examined within its historical and art-historical context. Questions will be answered concerning the initiation of a project, the role of participants during and after the project, the implementation of the projects and finally, their forms of presentation in public. A further explanation of Šedá's working processes and methods was established by comparing four artistic works from the years 1987 through 2002. The comparative examples were selected to cover different priorities - feminism, spatial discourse, social action, multiple authorship, art without work and exhibition. Thus, the following results were established - similarities but also differences – disassociation from artistic positions of Suzanne Lacy, Christine and Irene Hohenbüchler, Thomas Hirschhorn and WochenKlausur: Šedá's projects do not usually arise as a response to institutional invitations. They take place in public spaces with a group of participants, clearly defined by Šedá. Through the cooperation with people from her home country, the Czech Republic, Šedá has positioned herself clearly against the problems of a foreign community. The works shown in exhibitions are clearly defined as Šedá's work, but the names of the participants involved are listed. Kateřina Šedá's projects are designed for small groups of society and are based on the activation of communication between participants. Her interventions are based on social actions that are not designed for marginalized sectors of society. Her concepts consist of instructions, which suggest an intensive study of the voluntary participants with the project topic selected and defined by Šedá. She conceives and stages situations that take place in real life. The aim of her work is the positive change of social structures and the strengthening of local communities with their immediate living environment, without celebrating them or negating their individualism. Since the beginning of her artistic work, the scale and project length have continuously increased.

CV / Karin Julia Haas

* 1964 in Vienna

Karin Julia Haas has been active since the 1990s predominantly in the areas of production, exhibition technology, project coordination and exhibition construction. She collaborates on a regular basis with austrian and international artists, for whom she plans exhibitions, installations and projects, travelling between Bukarest and Geneva and between Cairo and Helsinki in the process. Between 1997 and 2003 she was in charge of the two-dimensional artworks at the Collection of the Generali Foundation in Vienna. From 2004 she was head of the exhibition production of “Projekt Migration”, an initiative of the Kulturstiftung des Bundes at the Kölnischer Kunstverein. In 2007 she was head of projects at documenta 12.