











Hannes Zebedin: Living in Glass Houses

Kit Hammonds

There is an English idiom that states: ‘Those living in glass houses shouldn’t throw stones.’

The meaning is simple. Don’t cast aspersions, make accusations or speak ill of anyone, particularly if you may be guilty yourself. In Christianity, the same moral lesson is imparted in a similar vein: ‘Let he who is without sin among you cast the first stone’ [Bible, John 8:7], a metaphysical carrot of eternal salvation dangling at the end of its stick.¹

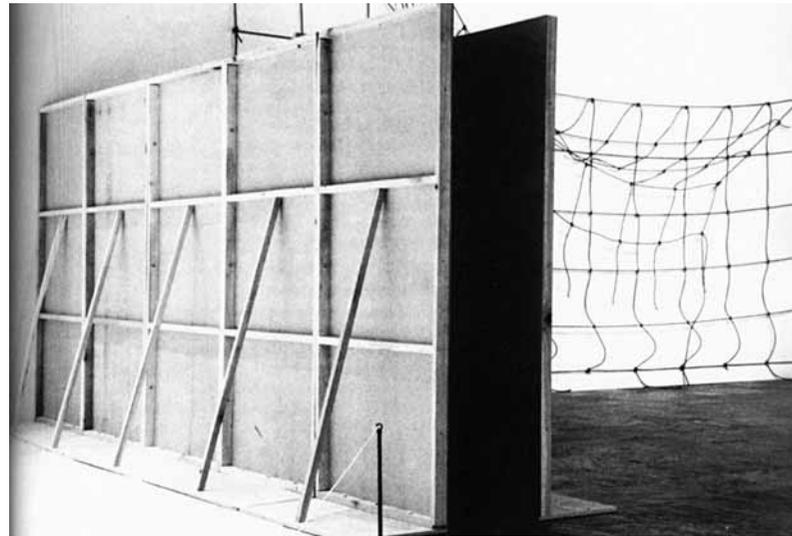
Galleries, of course, are more likely made of stone than glass—more fortress than arboretum. Even Secession’s innovative double-filtered glass ceilings in its *Hauptraum* gallery, that creates an even and natural interior light, still stands as a monolithic edifice in the city on street level—as monumental as one would expect in the Viennese urban landscape of architectural grandeur. Its impregnable walls are equally pragmatic—built to withstand thieves and hold the valuable works of art within safe using the most secure techniques at the time: big heavy walls and doors.

Without doubt the Secession is the home of art in Austria, the *Ursprung* of the white cube, a final bastion of decorative elements on the cusp of hard line modernism, an icon for bohemian liberal values—much of what we hold as basic rights today is encapsulated within its history. Individualism, the unique vision of the artist, freedom of expression, all fall within the general ambit of values that cultural foundations, charities and public buildings represent. Known by many as the ‘third sector’ and increasingly referred to in political and economic discourse as ‘civil society’.

But something is afoot, a crime has been committed, an assault against Secession. The windows to the street are smashed, glass scattered across the floor of its *Grafische Kabinett*, otherwise empty except for the stones that broke the glass lying amid the shards. It doesn’t take a forensic team to see cause and effect: a vandal is haunting Vienna. That vandal is Hannes Zebedin.

From the outside, Zebedin’s action leaves Secession seemingly ruined and derelict. From the inside, it is prefaced by the ascent of a narrow staircase, featureless, pristine and slightly too narrow, reminiscent of Bruce Nauman’s *Performance Corridor*, 1969. In here are quotations

Bruce Nauman
Performance Corridor,
 1969
 Hartfaserplatte, Holz /
 wallboard, wood
 243,8 x 609,5 x 50,8 cm
 Solomon R. Guggenheim
 Museum, New York
 Panza Collection,
 Schenkung / Gift, 1992
 92.4162



from the Futurists—ironically commemorating their Manifesto centenary²—and hand-written banners with phrases taken from Kafka. A passage through moments in the history of the avant-garde, roughly bound together under the rubric 'Mit Schwung durchqueren anstatt sich aufzuhalten',³ a quotation from Aldo Palazzeschi from which the installation takes its name.

This is not the first assault Zebedin has instigated in public and against public interests. In an unannounced illicit action, the artist wrapped a piece of abstract civic sculpture in brown parcel tape (*Marcus Omofuma Stein*, 2005). At first the piece, recorded on video with nonchalance equally evident in Zebedin's relaxed approach to this piece of vandalism, seems like a breakdown—the tape seeming to mark off the sculpture as 'out of order'. In some respects this may be the case, but requires more reading around the subject to understand the nuance of this work. Firstly, the memorial sculpture is specific—namely to Marcus Omofuma, an African immigrant who in 1998 'officially' died from an aggravated heart condition during his disposition, though many believe it was simply due to the police's brutality which included gagging the deportee with brown tape over his mouth. Secondly, it should be noted that this is an abstract sculpture, despite being related to a real person. In winding tape around the memorial, Zebedin enters into a political debate around the seemingly innocuous stone sculpture. However, rather than unpacking the issues in the mode of institutional critique, Zebedin creates a more complicated intertwining of social, political and economic relationships that often proves antagonistic.

Continuing this reading of social, cultural and economic factors, what do we find when looking at this new intervention? Is there more to it than an exuberant, youthful act of civil disobedience? And what does it say about our 'civil' society? And what voice does one have within it?

Civil society was considered a panacea in the 19th century, albeit located within a European class system that would have been even less accommodating to Marcus Omofuma than currently. Then it was akin to polite society, where civilised values were to be upheld at all times as a demonstration of good breeding as well as intellect. Of course such meanings remain as echoes in the new—partially disguising its new meaning. As the old idioms of advertising go, everything is about selling happiness.⁴

While the notion of privatisation is usually located with the provision of services in the public sphere, it is equally taking place in areas of the law, governance, and policy outside of the nation state through the newly identified third sector of NGOs, quangos,⁵ and other organisations or groups whose voices are now often as present and influential as elected officials or market forces.

Jens Haaning
Arabic Joke, 2002
Plakataktion /
poster campaign
Planet22,
Genf / Geneva
Courtesy Galleri
Nicolai Wallner,
Kopenhagen /
Copenhagen
Foto / photo:
Jens Haaning



Throughout modernism, puncturing such ideas has been a preoccupation of artists. From Hans Haacke's institutional critiques that seem to bite the hand that feeds them by uncovering the darker underbelly of art and its institutions, to, more recently, Thomas Hirschhorn or Jens Haaning. All of these artists operate within a political territory that is generally left-leaning and 'liberal', and Zebedin's performances, sculptures, installations and interventions echo Hirschhorn's statement 'I don't make political art, I make art politically.' While avoiding the instrumentalisation of art, denying propaganda perhaps, Hirschhorn seems also to move towards Ranciere's position—that aesthetics themselves are politicized.

That political struggles should now be rendered as an aesthetic experience can be traced to Situationism and Lettrism, and its genealogy of existentialisms, Surrealism and Dadaism, as well as its dark sheep (politically at least) cousin, Futurism, which individually sought to radically break with traditional image-making to find an agitated eye—quite different from its agitprop cousin that aims for more direct action to counter the imperialist regime.

The devolution of political action into aesthetic, one may also suggest theatrical, experience is illuminated throughout Zebedin's works, both those that have explicit relationships to public life—and in latent forms within his broader practice, despite divergent political agendas and affiliations.

This is most clearly illuminated by a banner in Zebedin's installation *Zivilgesellschaft—Demonstration—Manifest, Konsens trotz Dissens*, 2008, that reads in jump cuts a manifesto of bizarre influences culled from a range of sources. With each point there is a leap between times and movements, but within its linguistic and utopian/dystopian language there is a consistency of action. Such a montage is oddly in keeping with many of the sources from which the quotations are taken—Dadaism, Surrealism and Situationism all operated under similar rubrics and processes. Many of these utilised the rhetoric of destruction, that of the shattering of the state, in order to bring about renewal—a questionable truism that has run through the arts as it has politics throughout the 20th century.

One particularly pertinent example would be Gordon Matta Clark's *Window Blow-Out*, 1976, engaged with a sense of anti- or 'anarchitecture' as comment on social deprivation in New York. Black-and-white photographs of vandalized housing projects in the Bronx showed cracked windows of broken homes. This was combined with one of his most radical illicit building intersections shooting out the windows of the Institute of Architecture and Urban Studies in

Thomas Hirschhorn
Anschool, 2005
Bonniefanten Museum,
Maastricht, 2005
Foto / photo:
Romain Lopez

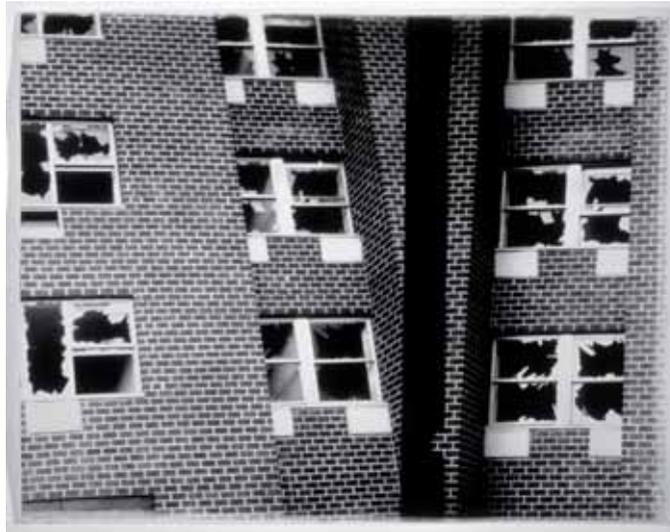


which the photos were due to be shown. While the larger scale cuts such as *Conical Intersect*, 1975, were formal interventions into the fabric of already derelict buildings, in some ways enhancing the value of large-scale dwellings due for demolition. In contrast, the action in the Institute had different social implications, breaking down the transparent barrier that existed between the cosseted world of the gallery and the 'mean streets' that ran outside.

The affinity of Hannes Zebedin's action at Secession to Matta-Clark's is clear, and provides a historical context of sorts. However, there are equally stark differences mediated by the socio-political context in which it is situated. If artists of Matta-Clark's generation sought to liberate the work of art from its Greenbergian autonomy and let it gambol again in society at large, we now live with this as given. If 'site' in 1970s New York held new opportunities for exploring the fringes of society and its mores, then it is now an international prerequisite when critically appraising such interventions. Simultaneously, our worldview is coloured brown rather than rose to the extent that political action is voided within the void that makes up public space itself.

Matta-Clark's intervention proved to be a prescient accusation. Some eight years later James Q Wilson and George L Kelling published a paper entitled 'Broken Windows' [March 82, *The Atlantic Monthly*] in which they located small areas of neglect—the eponymous windows, as well as overgrown lots and litter on the streets as rapidly culminating into larger social ills of which New York was nearing stifling point. This 'Broken Window Theory' became a linchpin in Mayor Giuliani's overhaul of The Big Apple, stamping down on visible misdemeanours such as graffiti to reduce crime and drug addiction and open the door for an increasingly Disneyfied Manhattan as well as the boroughs today. Not that it is a universally celebrated idea. While wide open to accusations to be cosmetic solutions without addressing more complex ills beneath the surface, its focus on the visual has also shown up in research to be highly racialised. Black neighbourhoods are routinely perceived by Whites and Latinos as socially degraded despite actual conditions being similar to their own. Such prejudice is so engrained that Du Bois's 'Double Consciousness' is evident with Black residents seeing their own neighbourhoods as more run down than others.⁶ This points towards one of the fundamental social points of view that seems to inform Zebedin's action—that of ambiguous benevolence present in the Third Sector. Put another way, it suggests the potential for civil society to permit radicalised and indeed minority voices to be projected, and therefore heard—for good or ill—without the usual checks of government.

Gordon Matta-Clark
Window Blow-Out, 1973
s/w Fotografie, Vintage Print,
Barytpapier, 26,8 x 34 cm
b&w photograph, vintage print,
baryta paper, 26.8 x 34 cm
Sammlung Generali Foundation,
Wien / Generali Foundation
Collection, Vienna



Secession's status as a quasi-monument is equally relevant to Zebedin's exploration of the role and image of proletariat action in a broader social context of a civil society. In particular, Secession is not only a monumental relic of a creative moment in the city's history—one that is rightly deserved. It is also a monument to the ideologies that provoked the building—a modernist ideal of function and form, combined with a sense of decadence and history, a liberalism of sorts that venerated freedom of expression which is now, in Western Europe at least, a given. The period was a rich one for Vienna as an imperial seat of power. Its bourgeois lifestyle, its grandeur and modernity was at a peak, not only within the arts, but perhaps more significantly with the development of thinking around the being subject of id and ego in Freudian psychoanalysis.

The international lack of social voice in protest to the collapse of the economy, or the use of public funds to stabilise companies which make some of the vastest profits is staggering. Even at the end of the 20th century and into the first years of the 21st, countries considered civil underwent large-scale social unrest from economic issues. Argentina's collapsing banks left individuals unable to withdraw money from banks, while big businesses continued to operate within fairly normal remits. Such reduction in value and access to the true lingua franca (not English in this case, but its American cousin—the dollar) caused mass demonstrations including *caceroladas* in which people bashed pots and pans in the streets to signal their hunger—as well as more radical and violent protests including the blocking of roads with burning tyres, and violent assaults on the boarded up branches of the banks.

Concurrently, Vienna became a site of less violent conflict under the incumbent right wing government. Throughout the city, monuments, civic buildings and city squares were inscribed with politicised slogans offering resistance and support to a reactionary state as Europe opened its borders and therefore its economy. Despite this political potency, Zebedin's installation lies at the fulcrum of an equally pressing imminent crisis for liberalism as economic ideals of credit for all begin to fall in a global slide into recession, yet also asks the question 'Where is the protest now?' There is a distinct lack thereof, one may suggest due to the separation of the ethical regime from the economic.

Ironically, perhaps, Vienna's history in economics has been towards liberalism. From the 19th century, the Austrian School has advocated a minimum of control by the state, particularly in economic matters, adopting what is known as a *laissez-faire* attitude towards trade—a liberal position par excellence in which the state is barely involved beyond the provision of basic services of administering law and its enforcement. One of the key battlegrounds for Austrian

School economists in the period before National Socialism took hold, was over 'consumer indifference', which Ludwig von Mises, one of the leading figures in the school, claimed to be unobservable within real world markets.

This supposed absence of consumer indifference is doubly telling when mapped onto Hannes Zebedin's works. Firstly, there is a lack inherent in the ideal that consumers are anything more than just statistical market forces. In Austrian School economy the individual is given the maximum freedom allowed without anarchism taking hold—but only within the confines of the liberal ideals of the market. Furthermore, it suggests that when presented with an opportunity for trade the consumer will necessarily undertake an involvement—either positive or negative. But does this allow for civil society? Or presuppose it?

The Austrian School is far from well credited, if partly for their refusal to adopt a scientific model, thereby leaving their manifesto statements and theories detached from reality or indeed proof. The real world and the subjective one of theorem being wholly detached through an idea of a priori knowledge that is unsubstantiated in the real world complexity of markets. This lends the Viennese School its ideas, both of which are grounded on subjectivity and an apparent esotericism. And, perhaps, it is this that makes them more akin to an art than to the hard facts of economic science based in statistics. Our first reaction might be to refute their position on this alone. But there is more to it than first meets the eye.

The rationalism of the Austrian School follows the logical deduction of early French classical liberal thinkers, and has adopted 'parables' to demonstrate fallacies that underpin oft accepted assumptions of everyday life. One such parable, particularly apt here, is that of 'The Broken Window', taken from Frédéric Bastiat's 1930 essay *Ce qu'on voit et ce qu'on ne voit pas* (That Which is Seen and That Which is Not Seen). The story relates to a young boy who deliberately smashes a butcher's shop window. While at first admonished for the crime, an onlooker begins to reflect that the boy has, in fact, provided employment for the glazier, and in turn for his suppliers. Soon the boy is feted for bringing employment to the community and stimulating the town's economy.

Such reasoning is often invoked in defence of wars, with the assertion that they provide necessary economic benefits in stimulating redevelopment and regional growth that proves beneficial in the long term, as with scorching the fields following a corn harvest to rejuvenate the land. However, even leaving aside the obvious humanitarian, cultural and ethical aspects of promoting war and focusing solely on economic advantages, Bastiat demonstrates that there is an underlying fallacy in this argument. He shows that the benefits of what is 'seen'—the broken window or the march to war—do not take into account what is not seen: the cost to the butcher, who may have spent the money on other more pleasurable things (Bastiat, as a fashionable Parisian, would have him buying a pair of new shoes) or the cultural developments that may have taken place in peace time with the same investment that war would require.

Interestingly, Bastiat also uses the parable of the broken window to demonstrate that arguing for public funding for the arts in times of economic turns is equally fallacious. Not that he argued against it per se—the cultural, social and intellectual benefits are tangible. What Bastiat, and the Austrian School after him, refute is the employment of economic terms in their defence.

In retrospect, it appears this liberalist ideal of a laissez-faire market emerges in parallel with the development of psychoanalysis by Freud in the same Viennese boulevards. The impetus towards individuality is played out here too, a move from social rupture as catharsis to an introverted individualistic notion in which the state is transposed to father and mother, the individual to child. In both cases the battles that need to be won are against the state, they are assertions of one's self overpowering the psychoses inherited from the background from which one emerges.

While such dichotomy between the individual and society, or the Oedipal pull/push of child to parent has been reduced into subjective and less polar dynamics, there is here a currency of relationships that still bears true within Zebedin's practice. Such a matrix is where the political body, the social body and the individual come together, and many of the neuroses of each division are broken down and mingled with the others.

Key here is one of the commonly acknowledged psychological problems which Freud did not identify, but which some believe he suffered from—agoraphobia. In his aesthetic investigation of the condition, *Repressed Spaces* [2001], Paul Carter sees within Freud's description of crossing Ringstrasse as symptomatic of an agoraphobic experience in the public sphere. While Freud did address claustrophobia and vertigo within his psychoanalytical lexicon, agoraphobia did not fall within his system of analysis, leaving a door into the subconscious ajar, which has subsequently been considered by various critics not as symptomatic of a fear of open spaces *per se* but as fear of the marketplace. The etymological twist binds together this psychological disorder first identified in the 19th century with the other prevailing patterns of thought of that time, particularly urbanism, industrialisation, professionalisation—in short, aspects of capitalism.

By locating agoraphobia within the ambit of capitalism's dysfunctions is not surprising, few ailments have escaped being linked to the modern disease, either directly or tangentially. But the etymological relationship is deeper in this case than most. The public sphere is reduced to that of a place for economic exchange rather than for political action, as the forum appeared in the Ancient Greek *polis*. Therefore one can link agoraphobia to the impotence of the individual in political life under the auspices of what Guattari coined as 'Integrated World Capitalism'. Left with little efficacy other than as a consumer the individual is excluded from public space, an exclusion that puts one in the position of alienation.

Within this context protest becomes a necessary trauma, whose hand is forced to violence by the imposition of Integrated World Capitalism within all aspects of life. It is in this conceptual area that Zebedin creates his works and becomes a forceful subjective voice within the cacophony of the market, society and government. And it is the forcefulness of this voice that locates Zebedin's work in a contemporary discourse of political action. Within civil society and third way politics, it is the marginalised causes which find cause to create collective action, while mainstream and common concerns remain the preserve of capital and political realms. Enforcement of one's subjective point of view is a new preserve.

Coincidental or not, it is notable that public spaces have been driven into either being controlled by third way economies or taken over by commercial enterprise. We should be careful to note that the retrospective association of agoraphobia within the market place might well be equally coloured by the ruminations and fascinations of Marxism, mediated through the arcades of Walter Benjamin. Such *unheimliche* (uncanny) characteristics are alienating, yet such radical disenfranchisement is barely noticed in a culture so visually rather than viscerally dominated that every action in public is necessarily recorded—whether watched or not.

So whether or not it appears that Zebedin is returning fire on the civil society that nourishes the alternative lifestyle that artists operate within through his vandalising intervention, he is equally aware of the problematics of operating in public space at all, be that within or outside the gallery. His new installation (*Mit Schwung durchqueren anstatt sich aufzuhalten*, 2009), literally shatters the distinction between sectors—between the agora, fora, and the subjective voicing of issues found in the third sector.

- 1 There is an American version of the saying which imparts less blame, ('to live in a glass house'), implying that one is merely vulnerable to the stones—not necessarily guilty of throwing them—a subtle difference that in some ways suggests the different sensibilities in Europe and the US.
- 2 The Futurist Manifesto claims 'Other younger and stronger men will probably throw us in the wastebasket like useless manuscripts—we want it to happen!'
- 3 The complete wall text reads 'Wir wollen anstatt sich im Dunkel des Schmerzes aufzuhalten, ihn mit Schwung durchqueren, um in das Licht des Lachens einzutreten.' English: 'Instead of lingering in the darkness of pain, we want to transgress it with vigour, in order to enter the light of laughter.'
- 4 Taken from the US TV-drama *Mad Men*, episode 3, series 1. AMC, USA.
- 5 Abbreviation for: quasi non-governmental organisation.
- 6 W.E.B. Du Bois, *The Souls of Black Folk*, Essays and Sketches, Chicago: McClurg, 1903.





Markus Omofuma Stein, 2005
Intervention

Eine vor dem Museumsquartier in Wien temporär aufgestellte Skulptur von Ulrike Truger nahm Hannes Zebedin zum Anlass für seine Auseinandersetzung mit dem Begriff des Denkmals. Trugers abstrakte, dem Asylwerber Marcus Omofuma gewidmete Plastik umwickelte Zebedin in einem „vandalistischen“ Akt mit braunem Klebeband – jenem Material, mit dem die Polizei Omofuma geknebelt und das letztlich zu seinem Tod geführt hatte. Mithilfe minimaler, aber umso präziser gewählter Mittel ist es Zebedin gelungen, mit seiner Intervention ein klares Statement abzugeben.

A temporary sculpture by Ulrike Truger, located in front of Vienna's Museumsquartier, was taken up by Hannes Zebedin as occasion for a confrontation with the concept of memorials. Truger's abstract sculpture is dedicated to Marcus Omofuma, who had sought asylum in Austria; in a 'vandalistic' act, Zebedin wrapped the sculpture with brown packaging tape, the same material that the police used to gag Omofuma during deportation and which ultimately led to his death. Using minimal, therefore precisely chosen means, Zebedin succeeds in making a clear statement with his intervention.



Hundehütte, 2008

Objekt für den öffentlichen Raum in Bukarest / Object for public space in Bucharest
Mahagoni / Mahogany, 70 x 80 x 75 cm

Die aus Mahagoni gefertigte Hundehütte konzipierte Hannes Zebedin für eine Aufstellung im öffentlichen Raum in Bukarest. Die Stadt ist für ihre streunenden Hunde bekannt. Seit einigen Jahren schon bemühen sich europäische Hilfsorganisationen ebenso wie die rumänische Regierung selbst um eine Lösung des damit verbundenen Gesundheitsproblems. Die Installation der luxuriösen Hütte stellt dessen Dringlichkeit angesichts anderer Probleme, mit denen Bukarest konfrontiert ist, wie Straßenkinder, Armut etc., infrage.

Hannes Zebedin conceived the mahogany doghouse for an exhibition in public space in Bucharest. The city is known for its stray dogs. For several years, European aid organisations as well as the Romanian government have attempted to find a solution to the health risks associated with this problem. The installation of the luxurious doghouse questions the urgency of the problem in light of others, such as street children, poverty, etc., which Bucharest also faces.



Product Placement, 2008

Intervention

Im Rahmen eines Revitalisierungsprojekts im 12. Wiener Gemeindebezirk rund um den Meidlinger Markt wurden – in Zusammenarbeit mit „Kunst im öffentlichen Raum Wien (KÖR)“ – KünstlerInnen leerstehende Marktstände zur Realisierung ihrer Projekte zur Verfügung gestellt. Unter dem Begriff „Gentrifizierung“ werden Kunst und Kultur vielfach als Teil urbaner Planungspolitik instrumentalisiert. Die dadurch aufgewerteten Stadtteile sind für KünstlerInnen danach jedoch oft nicht mehr leistbar. Um die Dialektik der „Vermarktung“ bzw. „Aufwertung“ durch Kunst zu verdeutlichen, wählte Hannes Zebedin eine Marktvitrine, legte sich einen Tag lang als „Produkt“ hinein und schrieb auf deren Glasscheibe einen Cluster aus verschiedenen wirtschaftlichen Fakten und persönlichen Gedanken.

In the framework of a project to revitalise the Meidlinger Markt outdoor market in Vienna's 12th district, artists – in cooperation with 'Kunst im öffentlichen Raum Wien (KÖR)' [Art in public space Vienna] – were provided with empty market stands for the realisation of their projects. Art and culture are often instrumentalised as a part of urban planning politics for the purpose of 'gentrification'. As a consequence, the parts of the city that are upgraded are often no longer affordable to artists. Hannes Zebedin thus chose an abandoned glass case at the market to clarify the dialectic of 'marketing' or 'adding value' through art. For an entire day he placed himself as a 'product' in the glass case, on the pane of which he wrote a cluster of various economic facts and personal thoughts.



Zivilgesellschaft – Demonstration – Manifest, Konsens trotz Dissens, 2008

Installation

Zivilgesellschaft – Demonstration – Manifest war Teil eines gemeinschaftlichen Diplomprojektes von Studierenden der Klasse Monica Bonvicini/Performative Kunst und Bildhauerei an der Akademie der bildenden Künste Wien. Statt singuläre Arbeiten nebeneinander auszustellen, entschieden die Studierenden, eine gemeinsame funktionelle Struktur für die Präsentation der Arbeiten zu entwickeln. Ausgehend davon untersuchte Hannes Zebedin mit einer Installation die gegenwärtige Relevanz der Begriffe Zivilgesellschaft, Demonstration und Manifest. Seine künstlerische Umsetzung zitiert die aus der Realität des politischen Aktivismus bekannte Formensprache, wenngleich diese wesentlich modifiziert bzw. umgedeutet werden: Ein großes schwarzes Transparent ist mit einer außergewöhnlichen Textmenge – einer Collage aus verschiedenen politischen und künstlerischen Manifesten, die sich teilweise ergänzen, teilweise widersprechen – vollgeschrieben; tragbare Demotafeln aus Spiegeln reflektieren – anstatt die üblichen Parolen wiederzugeben – ihre Umgebung; schließlich verweist ein aus Laken geknüpftes Seil auf die Möglichkeit des Ausbrechens (aus der Situation).

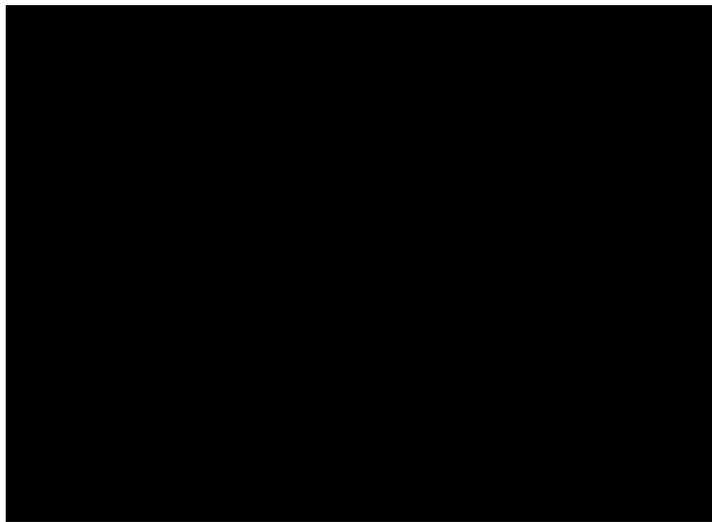
Zivilgesellschaft – Demonstration – Manifest was part of a group diploma project at the Academy of Fine Arts Vienna by students in the class of Monica Bonvicini/performative art and sculpture. Rather than exhibiting singular works lined up next to each other, the students decided to develop a structure that would be functional to the group as a whole for the presentation of their work. Starting with this idea, Hannes Zebedin explored in this installation the current relevance of the terms civil society, demonstration and manifesto. His artistic realisation quotes the formal language of the world of political activism, although he essentially modifies or redefines it: a large black banner is filled with an extraordinary amount of text – a collage of various political and artistic manifestos, which partly complement, partly contradict each other; portable demonstration signs to which mirrors are affixed reflect their environment – instead of repeating the familiar paroloes; and lastly, a rope made from tied-together sheets refers to the possibility of breaking out (of the situation).



Sonntag im Museum, 2007 (in Zusammenarbeit mit / in cooperation with Adrien Tirtiaux)
Intervention

Sonntag im Museum ist eine Intervention der Künstler Hannes Zebedin und Adrien Tirtiaux, in der sie die stillgelegte, zur Demontage freigegebene Fleischfabrik Weiser am Wiener Stadtrand als Gesamt-Readymade propagierten. Die Künstler warben als Kuratoren für eine Ausstellung mit dem Titel *Einblicke in die Sammlung Weiser*, die dort stattfand. Durch Umschichtungen des vorhandenen Mülls entstand ein Museumsraum für die AusstellungsbesucherInnen. Die moderne Architektur des Gebäudes, die skulpturalen Qualitäten des Mülls sowie das Vorstellungsvermögen der BesucherInnen genügten, um dabei einen klassischen „Sonntag im Museum“ zu inszenieren.

Sonntag im Museum is an intervention by the artists Hannes Zebedin and Adrien Tirtiaux, in which they publicised the Weiser meat factory located on the outskirts of Vienna, which was closed and ready for demolition, as a complete readymade. As curators they advertised the exhibition *Einblicke in die Sammlung Weiser* [Views of the Weiser Collection], which took place on the Weiser grounds. By rearranging the existing rubble, a museum space was created for the visitors to the exhibition. The modern architecture of the building, the sculptural qualities of the rubble, and the power of the visitors' imaginations were sufficient for the staging of a classical 'Sunday at the Museum'.



Dialog, 2006/2007

Video performance, DV-PAL, 2:12 min

Man sieht Dunkelheit und hört Schritte. Nach einiger Zeit wird aus der Ferne ein Geräusch wahrnehmbar, vermischt sich der Klang der Schritte nach und nach mit dem Motorengeräusch eines Autos, welches dem Künstler – zugleich Akteur und Kameramann – mit aufgeblendetem Licht entgegenkommt. Als der Autofahrer den am Straßenrand Spazierenden wahrnimmt, blendet er ab, verringert die Geschwindigkeit und fährt an ihm vorbei. Die Kamera folgt dem Auto, dessen Rücklichter langsam in der Dunkelheit verschwinden. Es herrscht wieder Dunkelheit, Schritte sind zu hören. Die Videoarbeit *Dialog* entstand während eines Aufenthalts Hannes Zebedins in Skandinavien im Winter 2006/07.

One sees darkness and hears steps. After a while, a sound becomes perceptible from the distance; the sound of footsteps gradually mixes with the motor sounds of a car. With headlights on full beam, the car drives toward the artist, who is at the same time actor and cameraman. As the driver perceives the pedestrian on the side of the street, he turns the headlights to low beam, slows down and drives past him. The camera follows the automobile, whose rear lights disappear into the darkness. Once again, darkness dominates; steps are heard. The video work *Dialog* was created during a trip that Hannes Zebedin made to Scandinavia in Winter 2006/07.



Matamoros, 1994 bis heute, 2007/2008

s/w Fotografie, je 12 x 18 cm (3 Stück) / 3 b/w photographs, ea. 12 x 18 cm

Matamoros ist eine mexikanische Stadt an der Grenze zu den USA, die u. a. als Niederlassung für zahlreiche US-amerikanische Fabriken im Zuge des NAFTA-Abkommens (North American Free Trade Agreement) traurige Bekanntheit erlangt hat und als eine der vielen Negativbeispiele der Globalisierung gilt. Die lockeren Bestimmungen Mexikos lockten viele US-Konzerne an, die sich hier teure Investitionen zur Erfüllung von Umweltschutzauflagen sowie Steueraus- und Sozialabgaben für die ArbeitnehmerInnen sparten, sodass sie innerhalb kurzer Zeit eine Umweltverschmutzung verheerenden Ausmaßes und, damit einhergehend, miserable Lebensbedingungen für die hier lebenden und ausgebeuteten Menschen verursachten.

In seiner Fotoserie *Matamoros* findet Hannes Zebedin dafür eine sehr direkte künstlerische Übersetzung: Für die Entwicklung seiner Fotoaufnahmen der Naturlandschaften der mexikanischen Grenzstadt verwendete der Künstler das stark verschmutzte Wasser des Grenzflusses Rio Bravo. Dadurch entsteht ein schmutziger Grauschleier mit abstrakt geformten Einschlüssen, der das eigentliche Abbild in den Hintergrund treten lässt. Die doppelte Beleuchtung dieses Phänomens – im fototechnischen wie analytischen Sinne – ist das Ergebnis der anhaltenden Auseinandersetzung Zebedins mit der Globalisierung.



Matamoros is a Mexican city on the US border, which is unhappily known as, among other things, home to numerous US-American factories that settled there as a result of NAFTA (North American Free Trade Agreement) and which is recognised as one of the many negative examples of globalisation. The loose regulations in Mexico attracted many US corporations, which were spared the costly investments of fulfilling environmental protection measures as well as paying taxes and providing social benefits for workers. Within a short time they have caused a devastating degree of environmental pollution and, consequently, miserable living conditions for the people who live and are exploited here.

In his photo series *Matamoros* Hannes Zebedin finds a very direct artistic translation of this: in developing his photographs of the natural landscape of the Mexican border town, the artist used the extremely polluted water from the border river, the Rio Bravo. This creates a dirty-grey veil with abstractly formed 'windows', which allows the object actually represented to retreat into the background. The double exposure of this phenomenon – in a photo-technical and analytical sense – is the result of Zebedin's ongoing confrontation with globalisation.



Das Ausheben und Vertauschen dreier Kanaldeckel, 2006

Videoperformance / Video performance, DV-PAL, 5:36 min

Diese Intervention fand bei Medjedja in Ostbosnien statt, in einer vom Balkankrieg noch immer gezeichneten Gegend. Das Dokumentieren dieser scheinbar sinnlosen Tätigkeit hinterfragt die Funktionen von Arbeit als Sinn stiftender Überlebensstrategie oder als Möglichkeit zur Einbindung in ein soziales Netz.

This intervention – taking up and exchanging three storm drain covers – took place in Medjedja in eastern Bosnia, in a region that still shows the signs of the war in the Balkans. Documenting this apparently senseless act questions the function of work as a survival strategy that creates meaning or as a possibility for connecting to a social network.



Ohne Titel, 2008

Video, DV-PAL, 19:23 min

Auf der Wasseroberfläche eines Baches spiegelt sich eine Naturlandschaft. Eine Motorsäge wird gestartet; zuerst ist nur das charakteristische Geräusch zu hören, dann taucht auch eine Spiegelung des Werkzeugs im Bach auf. Durch das Gebläse des Motors wird das Spiegelbild verzerrt. Gleichzeitig verwandelt austretendes Motorsägenkettenöl das unruhige Wasser in eine schillernde Oberfläche. Handlung und Film dauern, bis der Treibstofftank der Motorsäge leer ist.

The surface of a stream of water mirrors a landscape in nature. A chainsaw is started. First, there is only its characteristic sound; there then appears the reflection of the tool in the stream. The reflection is distorted by the motor's emissions. At the same time, drops of chainsaw oil make a shimmering surface on the disturbed water. The film and its action last until the chainsaw's fuel tank is empty.



Present Perfect, 2004

Installation, Dimensionen variabel / Variable dimensions

In der englischen Grammatik bezeichnet der Begriff „Present Perfect“ eine Handlung, die in der Vergangenheit stattgefunden hat, jedoch für die Gegenwart konstituierend ist. Doch auch ein wortwörtlicher Sinn kommt in Zebedin's Installation zum Tragen und wird insofern ironisch gebrochen, als die Umsetzung – die in eine Wand gemeißelten Wörter sind nur schwer lesbar – gerade nicht perfekt ist.

In the grammar of the English language, the idea of the 'present perfect' describes an action that began in the past and continues into the present. But also a literal sense comes to the fore in Zebedin's installation; this literal meaning is ironically broken, as the application – the words chiselled into the wall are barely legible – is anything but perfect.

Hannes Zebedin: Wer im Glashaus sitzt ...

Kit Hammonds

Ein englisches Sprichwort lautet: „Wer im Glashaus sitzt, sollte nicht mit Steinen werfen.“ Die Bedeutung ist einfach: Verleumde niemanden, mache niemanden schlecht, vor allem aber wirf niemandem das vor, was man vielleicht auch dir vorhalten könnte. Eine moralische Lektion, wie sie auf ähnliche Art auch das Christentum erteilt – „Wer unter euch ohne Sünde ist, der werfe den ersten Stein“ [Neues Testament, Johannes 8:7] –, wobei das ewige Seelenheil die metaphysische Karotte ist, die am Ende des Stockes baumelt.¹

Galerien sind natürlich eher aus Stein gebaut denn aus Glas – sind eher Festung denn Arboretum. Auch die Secession mit ihren innovativen doppelten Glasdächern, die im Hauptraum ein gleichmäßiges und natürliches Licht verteilen, steht wie ein Monolith mitten in der Stadt – so imposant, wie man es in der architektonischen Pracht der Wiener Stadtlandschaft erwarten würde. Für ihre uneinnehmbaren Mauern sprechen natürlich auch pragmatische Gründe – die damals sichersten Methoden, um Diebe abzuhalten und die wertvollen Kunstwerke zu schützen, waren dicke Mauern und schwere Türen.

Die Secession ist in Österreich zweifellos das Haus der Kunst, der Ursprung des White Cube, eine letzte Bastion der ornamentalen Elemente an der Schwelle zur strengen Linienführung der Moderne, eine Ikone des freien Denkens und der liberalen Werte der Bohème – ihrer Geschichte ist vieles von dem eingeschrieben, was uns heute als Grundrechte garantiert wird. Individualismus, künstlerische Vision oder freie Meinungsäußerung gehören auch zu den Wertvorstellungen von kulturellen Stiftungen, wohltätigen Einrichtungen und öffentlichen Gebäuden, sind also Werte, denen sich der sogenannte „Dritte Sektor“ verschrieben hat, welcher im politischen und wirtschaftlichen Diskurs immer häufiger als „Zivilgesellschaft“ bezeichnet wird.

Aber irgendwas stimmt hier nicht, die Secession wurde Schauplatz eines Verbrechens, ein Anschlag wurde verübt. Fenster zur Straßenseite wurden eingeschlagen, der Boden des leeren Grafischen Kabinetts ist mit Glasscherben bedeckt, zwischen denen noch die Pflastersteine liegen, die durch die Scheiben flogen. Man braucht kein forensisches Team, um zu wissen, was passiert ist – in Wien treibt ein Vandal sein Unwesen. Dieser Vandal ist Hannes Zebedin.

Von außen gesehen zeigt die Aktion von Zebedin die Secession als scheinbar heruntergekommenes, beschädigtes Gebäude. Will man sie drinnen betrachten, muss man zunächst eine

schmale Stiege hinaufsteigen; neutral, makellos und nicht besonders breit, erinnert sie an Bruce Naumans *Performance Corridor* (1969). In diesem Stiegenaufgang befinden sich Text-Bilder mit Zitaten der Futuristen – eine ironische Geste zum hundertjährigen Jubiläum ihres Gründungsmanifests² – und handgeschriebene Banner mit Sätzen von Franz Kafka. Man passiert gewissermaßen Stationen aus der Geschichte der Avantgarde, die ein Zitat von Aldo Palazzeschi lose verbindet und der Installation auch ihren Namen gibt: „Mit Schwung durchqueren anstatt sich aufzuhalten“.³

Es ist nicht die erste Intervention von Zebedin, die in aller Öffentlichkeit auch öffentliche Interessen im Visier hat. In einer illegalen Aktion umwickelte der Künstler im Jahr 2005 eine abstrakte, durch Eigeninitiative ihrer Schöpferin aufgestellte Skulptur mit braunem Klebeband (*Marcus Omofuma Stein*). Diese vandalistische Aktion (die so unbekümmert auf Video aufgezeichnet wurde, wie Zebedin an sie heranging) erscheint auf den ersten Blick wie die Behebung einer Panne – durch das Klebeband wirkt die Skulptur „kaputt“. In gewisser Hinsicht mag das zutreffen, es bedarf aber einer genaueren Beschäftigung mit dem Gegenstand, um alle Nuancen dieser Arbeit zu verstehen. Erstens ist es ein besonderer Gedenkstein – er erinnert an Marcus Omofuma, einen afrikanischen Immigranten, der 1998 während seiner Abschiebung starb – offiziell an Herzversagen, aber vermutlich infolge übermäßiger Gewaltanwendung durch die Polizisten, die ihn unter anderem mit braunem Klebeband geknebelt hatten. Zweitens sollte beachtet werden, dass es sich trotz des Bezugs zu einer realen Person um eine abstrakt gehaltene Skulptur handelt. Indem Zebedin das Mahnmal mit Klebeband umwickelt, beteiligt er sich an der politischen Diskussion um die scheinbar harmlose Granitskulptur. Doch anstatt Missstände mit den Mitteln der Institutionskritik einfach anzuprangern, knüpft Zebedin ein komplizierteres Netz sozialer, politischer und ökonomischer Beziehungen, die sich oft als antagonistisch erweisen.

Auch die neue Intervention wirft Fragen im Hinblick auf ihre sozialen, kulturellen und wirtschaftlichen Kontexte auf. Steckt mehr dahinter als ein ausgelassener, jugendlicher Akt zivilen Ungehorsams? Was sagt sie über unsere „zivile“ Gesellschaft aus? Welches Mitspracherecht haben wir überhaupt als Teil dieser Gesellschaft?

Im 19. Jahrhundert betrachtete man die Zivilgesellschaft als eine Art Allheilmittel, wenn sie sich auch in einem europäischen Klassensystem herausgebildet hatte, in dem Marcus Omofuma vermutlich noch weniger willkommen gewesen wäre als heutzutage. Damals war sie fast deckungsgleich mit der feinen Gesellschaft, in der die zivilisierten Werte als Beweis guter Erziehung, vornehmer Herkunft sowie eines geschulten Intellektes jederzeit hochgehalten werden mussten. Natürlich schwingen diese Bedeutungen in der neuen mit – ja überdecken sie zum Teil sogar. Wie es die Werbung nun einmal ausdrückt, geht es immer nur darum, das Glück zu verkaufen.⁴

Der Begriff der Privatisierung wird zwar für gewöhnlich mit Dienstleistungen im öffentlichen Sektor assoziiert, außerhalb des Nationalstaates werden aber auch Aufgaben auf den Gebieten Recht, Verwaltung und Politik vom neu herausgebildeten Dritten Sektor übernommen. NGOs, Quangos⁵ und andere Organisationen oder Gruppen sind dabei wichtige Akteure, deren Stimmen inzwischen oft ebenso viel Gewicht haben wie die der politischen und wirtschaftlichen Entscheidungsträger.

Seit der Moderne verstehen sich Künstler und Künstlerinnen auch als Stachel im Fleisch der Gesellschaft, von der Institutionskritik Hans Haackes, der sich mit den Schattenseiten der Kunst und ihrer Einrichtungen auseinandersetzt und so die Hand zu beißen scheint, die ihn füttert, bis zu Thomas Hirschhorn oder Jens Haaning, um jüngere Beispiele zu nennen. Sie alle agieren in einem politisch zumeist nach links tendierenden und „liberalen“ Terrain – in Zebedins Performances, Skulpturen, Installationen und Interventionen schwingt eine Aussage von Hirschhorn mit: „Ich mache keine politische Kunst, ich mache politisch Kunst.“ Obwohl er die Kunst nicht für Zwecke der Propaganda instrumentalisiert, scheint sich Hirschhorn der Position Rancières anzunähern – die Ästhetik selbst wird politisiert.

Dass politische Kämpfe als ästhetische Erfahrungen vermittelt werden sollten, lässt sich zurückverfolgen zum Situationismus und Lettrismus, die wiederum dem Existentialismus, Surrealismus und Dadaismus sowie dem schwarzen Schaf der Familie (zumindest politisch), dem Futurismus, entsprungen sind; jede dieser Bewegungen war eine radikale Absage an

die traditionelle Bildsprache, propagierte die Freiheit des anderen Blicks – während Cousin Agitprop im Kampf gegen das imperialistische Regime auf direktere Aktionen setzte.

Die politische Aktion zu einer ästhetischen (man kann auch sagen: theatralischen) Erfahrung zu machen ist ein zentraler Punkt im Schaffen Zebedins, mögen seine Arbeiten nun einen unmittelbaren Bezug zum öffentlichen Leben herstellen oder in weniger offenkundiger Form divergierende politische Strömungen und Agenden in einen Zusammenhang stellen. Am deutlichsten zum Ausdruck kommt das in einem Banner in Zebedins Installation *Zivilgesellschaft – Demonstration – Manifest. Konsens trotz Dissens* (2008), auf dem quasi in Jump Cuts ein Manifest zu lesen ist, das unterschiedliche Einflüsse und Quellen zu einem bizarren Programm formuliert. Wenn auch mit jedem Punkt ein Sprung von einer Epoche oder Strömung zu einer anderen markiert wird, sichern linguistische Struktur und utopische/dystopische Sprache dennoch die agitatorische Kontinuität. Die Montage ist so auf seltsame Weise im Einklang mit den meisten Quellen, aus denen die Zitate stammen – auch Dadaismus, Surrealismus und Situationismus operierten unter ähnlichen Bannern, verfolgten ähnliche Strategien. Auf Erneuerung sinnend, bediente man sich immer wieder der Rhetorik der Zerstörung, war auf die Zertrümmerung des herrschenden Zustandes aus – ein fragwürdiger Gemeinplatz, der sich im 20. Jahrhundert wie ein roter Faden durch Kunst und Politik zieht.

Ein überaus anschauliches Beispiel in diesem Zusammenhang ist Gordon Matta-Clarks *Window Blow-Out* (1976), das im Sinne der Anti- oder „Anarchitektur“ des Künstlers die soziale Ausgrenzung in New York thematisierte. Schwarzweißfotografien von verwüsteten oder heruntergekommenen Wohnbauten in der Bronx, die eingeschlagene Fenster zeigten, wurden mit einer seiner radikalsten illegalen Schnitte durch Gebäude kombiniert, indem er die Fenster des Institute of Architecture and Urban Studies, wo die Fotos gezeigt werden sollten, einfach zerschoss. Waren die größeren Schnitte wie *Conical Intersect* (1975) Interventionen in die Struktur von bereits leerstehenden Gebäuden, was in mancher Hinsicht den Wert der Abbruchhäuser hob, so hatte die Aktion im Institut im Gegensatz dazu andere soziale Implikationen, ging es doch um das Niederreißen der transparenten Mauer, die zwischen der verwöhnten Welt der Galerien und dem Hexenkessel der „mean streets“ stand.

Die geistige Verwandtschaft von Hannes Zebedin zu Matta-Clark ist offensichtlich, was die Intervention in der Secession gleichsam in einen historischen Kontext stellt. Durch ihren sozio-politischen Kontext unterscheiden sich die beiden Aktionen jedoch grundlegend voneinander. Wollten die Künstler und Künstlerinnen aus Matta-Clarks Generation das Kunstwerk noch aus seiner vom Kunstkritiker Greenberg propagierten Autonomie befreien und es wieder mitten in der Gesellschaft platzieren, damit es sich in Zeit und Raum entfaltet, so sehen wir das heute als eine Selbstverständlichkeit an. Bedeutete „Ort“ im New York der Siebzigerjahre noch neue Möglichkeiten, die Ränder der Gesellschaft und ihren Moralbegriff zu erforschen, so ist das heute eine Vorbedingung für die kritische Bewertung solcher Interventionen. Gleichzeitig sehen wir die Welt eher durch eine dunkel getönte denn rosa Brille, was uns politische Aktionen mitunter so leer erscheinen lässt wie die Leere des öffentlichen Raumes selbst.

Matta-Clarks Intervention sollte sich als eine recht hellsichtige Anklage erweisen. Wenige Jahre danach veröffentlichten nämlich James Q. Wilson und George L. Kelling einen mit „Broken Windows“ betitelten Aufsatz [*Atlantic Monthly*, März 1982], in dem sie kleine Anzeichen urbaner Verwahrlosung identifizierten – die titelgebenden Fenster, von Unkraut überwucherte Grundstücke, Abfall auf der Straße –, die sich rasch zu schlimmeren sozialen Übeln auswachsen würden. Davon hatte New York wahrlich mehr als genug. Bürgermeister Guiliani's Generalüberholung des Big Apple im Zuge der Bekämpfung von Kriminalität und Drogensucht stützte sich unter anderem auf diese „Theorie der zerbrochenen Fensterscheibe“, artete jedoch in ein gnadenloses Vorgehen gegen sichtbare geringfügige Vergehen, wie z. B. Graffiti, aus und öffnete der Disneyfizierung von Manhattan wie auch der Boroughs Tür und Tor. Abgesehen davon, dass die Idee nicht gerade berühmt war – kosmetische Lösungen kratzen lediglich an der Oberfläche komplexerer Probleme –, haben Untersuchungen ergeben, dass durch die Fokussierung auf das Sichtbare soziale Probleme nur ethnisiert werden. Schwarze Wohnviertel werden von Weißen und Latinos ungeachtet der Tatsache, dass sie selbst in ähnlichen Verhältnissen leben, ganz automatisch als sozial benachteiligte, verwahrloste Gegenden wahrgenommen. Dieses Vorurteil ist so tief verwurzelt, dass das von Du Bois konstatierte „doppelte Bewusstsein“ die schwarzen Ortsansässigen glauben lässt, ihre eigenen Wohnviertel seien tatsächlich heruntergekommenere als andere.⁶ Dies weist auf einen der fundamentalen

gesellschaftlichen Standpunkte hin, der in Zebedins Aktion Gestalt anzunehmen scheint – den ambivalenten Toleranzbegriff des Dritten Sektors. Anders gesagt: Die Zivilgesellschaft hat es tatsächlich in der Hand, radikalisierten Stimmen und Minderheiten auf Gedeih und Verderb ein Forum zu bieten, in dem sie ohne die übliche staatliche Kontrolle auch wirklich gehört werden.

Nicht minder relevant für Zebedins Erforschung einer proletarischen Geste im Kontext der Zivilgesellschaft ist der Status der Secession als Quasi-Monument. Gerade die Secession ist nicht nur ein imposantes historisches Relikt aus einer für Wien sehr kreativen Epoche – und das zu Recht –, sondern auch ein Denkmal der Ideologien, die zu ihrem Bau führte: ein secessionistisches Ideal von Form und Funktion, verbunden mit einem feinen Sinn für Dekadenz und Geschichte, eine Art Liberalismus, der die Freiheit des schöpferischen Ausdrucks respektierte – was heute eine Selbstverständlichkeit ist, zumindest in Westeuropa. Die damalige Kaiserstadt mit ihrem bourgeois Lebensstil, ihrer Pracht und Modernität erlebte einen kulturellen Höhepunkt, wobei inmitten dieser fruchtbaren Atmosphäre nicht nur die Kunst gedieh, sondern auch Sigmund Freud sich mit der psychischen Struktur des Menschen, mit seinem Es und Ich auseinandersetzte und die Psychoanalyse begründete – was vielleicht noch viel bedeutsamer war.

Dass sich angesichts des Zusammenbruchs der Wirtschaft oder der Bereitstellung öffentlicher Gelder zur Stützung von Unternehmen, die enorme Gewinne erzielen, international kaum ziviler Protest formiert, ist erstaunlich. Noch am Ende des 20. und in den ersten Jahren des 21. Jahrhunderts führten wirtschaftliche Probleme in Ländern, die als „zivil“ betrachtet werden, zu schweren sozialen Unruhen. Als in Argentinien die Banken kollabierten, konnten zwar die Menschen kein Geld abheben, aber die Großunternehmen weiterhin ihren Geschäften nachgehen. Die Verminderung des Wertes und der eingeschränkte Zugriff auf die wahre *lingua franca* (in diesem Fall nicht Englisch, sondern sein amerikanischer Cousin, der Dollar) lösten damals Massendemonstrationen aus, darunter *caceroladas* – bei denen die Menschen in den Straßen auf Töpfe und Pfannen schlugen, um lautstark auf ihren Hunger aufmerksam zu machen – sowie radikalere und gewaltsame Proteste, unter anderem die Errichtung von Straßenblockaden mit brennenden Autoreifen oder Anschläge auf die mit Brettern vernagelten Bankfilialen.

Wien wurde zur gleichen Zeit unter der amtierenden, rechtsstehenden Regierung zum Schauplatz weniger gewaltsamer Konflikte. Überall in der Stadt waren auf Denkmälern, öffentlichen Gebäuden und Plätzen politische Sprüche zu lesen, die einem reaktionären Staat Widerstand entgegenseetzten oder ihn unterstützten, als Europa seine Grenzen und damit auch seinen Markt öffnete. Nun, da sich das wirtschaftliche Idealbild vom Kredit für alle auf einer weltumspannenden Talfahrt in Richtung Rezession befindet, ist Zebedins Installation nicht nur eine politische Tat, sondern eine kritische Stellungnahme zur ebenso unausweichlich bevorstehenden Krise des Liberalismus, indem sie die Frage stellt: „Wo bleibt jetzt der Protest?“ Dass er kaum vorhanden ist, liegt vermutlich an der Trennung von Wirtschaft und Moral.

Es mag eine Ironie der Geschichte sein, dass man in Wien zum Wirtschaftsliberalismus tendierte. Seit dem 19. Jahrhundert ist die Österreichische Schule der Ökonomie für eine Beschränkung der staatlichen Eingriffe auf das Notwendigste eingetreten, vor allem in wirtschaftlichen Belangen, und hat eine Haltung des *laissez faire* gegenüber dem Handel befürwortet – eine liberale Position par excellence, welche die Aufgaben des Staates in der Hauptsache darauf beschränkt sieht, Recht zu sprechen und durchzusetzen. Besonderes Augenmerk richteten die Nationalökonomien der Österreichischen Schule in der Zeit vor dem Nationalsozialismus auf die „Indifferenz des Konsumenten“, die laut Ludwig von Mises, einem ihrer wichtigsten Vertreter, in freien Märkten nicht zu beobachten sei.

Auf die Arbeiten von Hannes Zebedin übertragen, lässt diese angeblich nicht vorhandene Indifferenz der Konsumenten zwei Lesarten zu. Einerseits bleibt im Idealbild, in dem Konsumenten nicht mehr als statistisch erfassbare Kräfte des Marktes sind, ein wichtiger Aspekt ausgespart. Die Österreichische Schule der Ökonomie gesteht dem Individuum ein Maximum an Freiheit zu – wobei aber die Grenze zur Anarchie von den liberalen Idealen des Marktes gezogen wird. Andererseits wird impliziert, dass der Konsument zwangsläufig unternehmerisch handelt – ob positiv oder negativ –, wenn er nur die Möglichkeit dazu erhält. Aber hat man dabei die Zivilgesellschaft schon mit einkalkuliert? Hat man sie gar vorausgesetzt?

Der Österreichischen Schule begegnet man mit einer gewissen Skepsis, was zum Teil darauf beruht, dass sie wissenschaftliche Modelle ablehnte. Ihre Grundsatzklärungen und Theorien

sind daher nicht in der Realität verankert, ja lassen sich weder beweisen noch widerlegen. Zwischen der realen Welt einerseits und der subjektiven Welt des Theorems andererseits steht die Vorstellung eines *A-priori*-Wissens, das nicht durch die Erfahrung gedeckt ist, da es nicht in der Realität und Komplexität der Märkte überprüft wird. Die Ideen der Wiener Schule gründen somit nicht nur auf Subjektivität, sondern scheinen auch von der Esoterik beeinflusst zu sein. Vielleicht ist es genau das, was sie näher zur Kunst als zu den unumstößlichen Tatsachen der auf Statistik basierenden Wirtschaftswissenschaft rückt. Unsere erste Reaktion mag sein, ihre Position schon allein aus diesem Grunde anzufechten. Aber da steckt mehr dahinter.

Der Rationalismus der Österreichischen Schule orientiert sich am logisch-deduktiven Denken des französischen klassischen Liberalismus und bedient sich der Parabel, um dadurch die Trugschlüsse anschaulich zu machen, die viele weitverbreitete Annahmen untermauern. Eine dieser Parabeln bietet sich hier förmlich an, nämlich „Die zerbrochene Scheibe“ aus Frédéric Bastiats Essay *Ce qu'on voit et ce qu'on ne voit pas* („Was man sieht und was man nicht sieht“) aus dem Jahr 1930. Es geht darin um einen Knaben, der mutwillig die Fensterscheibe einer Fleischerei zerschlägt. Während er zunächst dafür gescholten wird, kommt einer der Anwesenden zu dem Schluss, dass der Bub in Wirklichkeit dem Glaser und somit auch dessen Lieferanten Arbeit verschafft hat. Und schon wird der Bub als Förderer des Gemeinwesens und der Wirtschaft der Stadt gefeiert.

Diese Art der Argumentation wird oft zur Verteidigung von Kriegen herangezogen, wobei man ins Treffen führt, dass sie der Wirtschaft nützen, weil sie Neuentwicklung und regionales Wachstum stimulieren, was sich auf lange Sicht als positiv erweist – wie das Abbrennen der Felder nach der Getreideernte, damit sich die Erde regeneriert. Aber selbst wenn man die humanitären, kulturellen und ethischen Aspekte eines Krieges ausklammert und sich einzig auf die wirtschaftlichen Vorteile konzentriert, erscheint dieser Schluss nur auf den ersten Blick richtig, wie Bastiat ausführt: Beim Nutzen dessen, was man „sieht“ – die zerbrochene Scheibe oder den Krieg –, wird nämlich nicht berücksichtigt, was man nicht sieht, zum Beispiel die Kosten, die dem Fleischer entstehen, der das Geld vielleicht lieber für erfreulichere Dinge ausgegeben hätte (als modebewusster Pariser argumentiert Bastiat mit einem Paar neuer Schuhe), oder die kulturellen Entwicklungen, die man vielleicht in Friedenszeiten mit denselben Investitionen ermöglicht hätte, die ein Krieg erfordert.

Interessanterweise verwendet Bastiat die Parabel des zerbrochenen Fensters auch, um nachzuweisen, dass das Argumentieren für öffentliche Gelder für die Kunst ökonomisch betrachtet ebenfalls trügerisch ist. Nicht dass er grundsätzlich gegenargumentierte – der kulturelle, soziale und intellektuelle Nutzen der Kunst ist ja nicht abzustreiten. Was Bastiat (und auch die Österreichische Schule nach ihm) jedoch anführt, ist die Verwendung wirtschaftlicher Begriffe zur Verteidigung der Kunst.

Rückblickend scheint es, dass dieses liberale Ideal eines *Laissez-faire*-Marktes zur gleichen Zeit und in den gleichen Wiener Boulevards entwickelt wurde wie Freuds Psychoanalyse. Auch von ihr geht ein Impetus aus, der dem Individualismus Auftrieb gibt, was einen Schwenk weg von der sozialen Ausgrenzung als Katharsis hin zu einem introvertierten individualistischen Konzept bedeutet, in dem Vater und Mutter den Staat und das Kind das Individuum ersetzen. Auch hier richten sich die Kämpfe, die gewonnen werden müssen, gegen den Staat, sie sind die individuelle Behauptung des eigenen Selbst, das Bezwingen der Psychosen, die einem das gesellschaftliche Milieu vererbt hat.

Obwohl die Dichotomie zwischen Individuum und Gesellschaft oder der ödipale Konflikt zwischen Kind und Eltern zu einem subjektiven und weniger polaren Kräftespiel geworden ist, geht es bei Zebedin doch weiterhin um Beziehungen. Die Matrix ist dort, wo der politische und der soziale Körper mit dem Individuum zusammentreffen und viele der Neurosen dieser drei Bereiche zertrümmert und miteinander vermischt werden.

Der Schlüssel dazu liegt in einem allgemein bekannten psychologischen Problem, das Freud zwar nicht behandelte, an dem er aber gelitten haben soll – Agoraphobie. Paul Carter, der 2001 mit *Repressed Spaces* eine ästhetische Untersuchung dieses Zustandes vorlegte, schließt von einer Bemerkung Freuds beim Überqueren der Ringstraße darauf, dass dieser im öffentlichen Raum von Panikattacken heimgesucht wurde. Freud beschäftigte sich zwar mit Klaustrophobie und Vertigo, schenkte aber in seiner analytischen Methode der Agoraphobie

wenig Aufmerksamkeit und ließ so eine Tür zum Unbewussten nur angelehnt. Für spätere Kritiker weisen ihre Symptome nicht auf eine Angst vor öffentlichen Plätzen per se hin, sondern auf eine Angst vor dem Marktplatz, wodurch die psychische Störung, die zum ersten Mal im 19. Jahrhundert beschrieben wurde, ganz im Sinne ihrer etymologischen Bedeutung mit anderen zu jener Zeit vorherrschenden Denkmuster verknüpft wird, darunter insbesondere mit dem Urbanismus, der Industrialisierung oder Professionalisierung – kurz: mit Aspekten des Kapitalismus.

Agoraphobie den kapitalistischen Funktionsstörungen zuzuordnen überrascht nicht im Geringsten, gibt es doch kaum Leiden, die nicht mit dieser modernen Krankheit in Zusammenhang gebracht werden, entweder direkt oder indirekt. Die etymologische Beziehung ist aber in diesem Fall viel enger. Der öffentliche Raum ist weniger ein Ort, in dem sich das Politische konstituiert, wie es das Forum der griechischen *polis* war, sondern ein Ort, wo Waren getauscht werden. Man kann daher die Agoraphobie gedanklich mit der politischen Ohnmacht des Individuums angesichts der Schirmherrschaft des – um mit Félix Guattari zu sprechen – „integrierten Weltkapitalismus“ verbinden. Reduziert auf die Rolle des Konsumenten, ist das Individuum vom öffentlichen Raum ausgeschlossen, ein Ausschluss, der Entfremdung nach sich zieht.

Protest wird in diesem Kontext zum notwendigen Trauma, muss angesichts der alle Aspekte des Lebens umfassenden Zumutungen des integrierten Weltkapitalismus die Hand zur Gewalttat erheben. Genau in diesem konzeptionellen Bereich agiert Zebedin und wird in der Kakophonie des Marktes, der Gesellschaft und der Regierung zu einer eindringlichen subjektiven Stimme. Es ist diese Eindringlichkeit, die Zebedins Werk in einem sehr zeitgemäßen Diskurs über politischen Aktivismus positioniert. In der Zivilgesellschaft und der politischen Agenda des Dritten Sektors sind es die marginalisierten Positionen, die zu kollektivem Handeln bewegen, während Mainstream und allgemeine Belange die Domäne des Kapitals und der Politik bleiben. Dem subjektiven Standpunkt Geltung zu verschaffen ist eine neue Domäne.

Zufall oder nicht, es ist jedenfalls bemerkenswert, dass öffentliche Räume von neuen Konzepten in der Wirtschaft vereinnahmt oder von kommerziellen Unternehmen in Besitz genommen wurden. Wir sollten dabei aber nicht außer Acht lassen, dass die retrospektive Verknüpfung der Agoraphobie mit dem freien Markt ebenso gut von der Beschäftigung mit manch faszinierenden Aspekten des Marxismus beeinflusst sein könnte, vermittelt durch die Passagen von Walter Benjamin. Das Unheimliche entfremdet, doch selbst die radikalste Entfremdung wird kaum wahrgenommen in einer Kultur, die mehr vom Auge als vom Bauch beherrscht wird, so dass alles, was in der Öffentlichkeit passiert, zwangsläufig aufgenommen wird – ob man es dann betrachtet oder nicht.

Ob nun Zebedin mit seiner vandalistischen Intervention die Zivilgesellschaft ins Visier nimmt, die den alternativen Lebensstil, in dem Künstler und Künstlerinnen agieren, erst möglich macht, ob er nun das Feuer zu erwidern scheint oder nicht, er ist sich der Problematik, im öffentlichen Raum, das heißt sowohl innerhalb als auch außerhalb der Galerieräume, überhaupt zu agieren, in jeder Hinsicht bewusst. Seine neue Installation *Mit Schwung durchqueren anstatt sich aufzuhalten* (2009) zerschmettert im wahrsten Sinn des Wortes die Schranken – zwischen der Agora, dem Forum und einem individuellen Artikulieren von Problemen und Entwicklungen, die den Dritten Sektor betreffen.

- 1 In Amerika wiederum gibt es eine Redeweise, in der die Perspektive verschoben wird: „Im Glashaus leben“, was ausdrückt, dass man verletzlich ist – ohne notwendigerweise Schuld zu haben oder Steine zu werfen –, ein feiner Unterschied, der auf die verschiedenen Empfindlichkeiten in Europa und den USA verweist.
- 2 Das Futuristische Manifest fordert, es „mögen andere, jüngere und tüchtigere Männer uns ruhig wie nutzlose Manuskripte in den Papierkorb werfen. Wir wünschen es so!“
- 3 Der ganze Wandtext lautet: „Wir wollen anstatt sich im Dunkel des Schmerzes aufzuhalten, ihn mit Schwung durchqueren, um in das Licht des Lachens einzutreten.“
- 4 Siehe die US-amerikanische TV-Serie *Mad Men*, Episode 3, erste Staffel. AMC, USA
- 5 Abkürzung für quasi non-governmental organisation
- 6 W.E.B. Du Bois, <k>The Souls of Black Folk, Essays and Sketches<k>, Chicago: McClurg, 1903

Impressum / Imprint

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung *Hannes Zebedin. Mit Schwung durchqueren anstatt sich aufzuhalten* in der Secession, 20. Februar–13. April 2009. / This catalogue is published on the occasion of the exhibition *Hannes Zebedin. Mit Schwung durchqueren anstatt sich aufzuhalten* at the Secession, February 20–April 13, 2009.

Herausgeber / Publisher: Secession
Redaktion / Editor: Jeanette Pacher
Text / Text: Kit Hammonds
Übersetzungen / Translations: Charlotte Eckler (Projekttexte / project texts; Pálffy), Friederike Kulcsar (Hammonds)
Lektorat / Proof-reading: Charlotte Eckler, Helmut Gutbrunner
Visuelles Konzept, Grafik / Visual concept, graphic design: Franz Graf und / and Alexander Rendi
Fotonachweis / Photo credits: Wolfgang Thaler (Cover, S./p. 1–4, 30), Solomon R. Guggenheim Museum, Panza Collection, New York (S./p. 6), Jens Haaning (S./p. 7), Romain Lopez (S./p. 8), Sammlung Generali Foundation, Wien (S./p. 9), Cornelia Silli (S./p. 12–13, 15), Elvedin Klacar (S./p. 14), **Robert Bodnar, Antoine Turillon, Hannes Zebedin**
Lithografie / Lithography: Pixelstorm, Wien / Vienna
Druck / Printed by: Remaprint, Wien / Vienna
Gedruckt auf / Printed on: Garda Gloss 350g, Garda Gloss 170g

© 2009 Secession, der Künstler / the artist, die Autoren / the authors und die FotografInnen / and the photographers

Vereinigung bildender KünstlerInnen Wiener Secession
Friedrichstraße 12, A-1010 Wien
T. +43-1-587 53 07, F. +43-1-587 53 07-34
exhibition@secession.at, www.secession.at

ISBN 978-3-902592-22-4

Printed in Austria
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek.
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek.
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data is available on the internet at <http://dnb.ddb.de>.

Ausstellung / Exhibition

Ausstellungsproduktion / Exhibition production: Jeanette Pacher
Team Ausstellungsbüro / Exhibition office team: Jeanette Pacher, Bettina Spörr, Annette Südbeck
Öffentlichkeitsarbeit / Public relations: Kathrin Schweizer
Kunstvermittlung / Art education: Florian Miedl, Kathrin Schweizer und / and Andrea Barth, Alexandra Matzner, Iver Ohm, Marlene Rutzendorfer, Rudolf Stüger, Stefan Wirnsperger
Administration / Administration: Astrid Steinbacher
Aufbau / Installation crew: Andrei Galtsov, Florian Miedl, Wilhelm Montibeller mit / with Matthäus Aschauer, Ferrit Batir, Daniel Bemberger, Matthias Bozic, Wolfgang Lehninger, Hansjörg Neumayer, Adam Paton, Felix Reinicke, Christian Rasser
Buchhaltung, Shop / Book-keeping, shop: Gabriele Grabler
Assistenz Administration / Administrative assistant: Albert Warpechowski
Aufsicht / Attendants: Robert Eichhorn, Mario Heuschöber, Nove Micovski
Kassa, Shop / Ticket desk, shop: Franziska Archan, Nina Hasenöhr, Carmen Linares, Gloria Linares, Rudolf Stüger, Jakob Tschannett, Albert Warpechowski, Ulrike Winkler-Hermaden, Stefan Wirnsperger, Kornelia Zauner, Mario Zalto
Hauspflege / Cleaners: Emine Koza und / and Firma Simacek
Webdesign / Web design: Christina Goestl

Dank des Künstlers an / The artist would like to thank:

xxxxxxxxxx, xxxxxxxxxxx, ...

Secession

Vorstand der KünstlerInnenvereinigung der Secession / Board of Directors of the Association of Visual Artists Secession

Präsident / President: András Pálffy
Vizepräsidentinnen / Vice-Presidents: Ines Doujak, Christina Zurfluh
Schriftführer / Secretary: Oliver Ressler
Kassier / Treasurer: Josef Dabernig
Elisabeth Grübl, Michael Kienzer, Roland Kollnitz, Peter Sandbichler, Hans Schabus, Margherita Spiluttini, Esther Stocker, Anita Witek
KassaprüferInnen / Auditors: Rosa Hausleithner, Octavian Trauttmansdorff

Vorstand der Freunde der Secession / Board of the Friends of the Secession

Präsidentin / President: Sylvie Liska
Vizepräsident / Vice-President: András Pálffy
Kassier / Treasurer: Dr. Primus Österreicher
Mariusz Jan Demner, Gabriela Gantenbein, Francesca von Habsburg, Alexander Kahane, Dkfm. Heinz Kammerer, Dr. Christoph Kraus, Benedikt Ledebur, Franz Seilern

Mäzene der Freunde der Wiener Secession / Patrons of the Friends of the Secession

AHR GmbH, Martin Böhm – Dorotheum, Dr. Luciano Cirinà – Generali Holding Vienna AG, Mariusz Jan Demner – Demner, Merlicek & Bergmann, Prof. Karlheinz Essl – Fritz Schömer GmbH, KR Anton Feistl, Ernfried Fuchs – Sammlung Volpinum, Dr. Roman und Margot Fuchs – Sammlung Fuchs, Dr. Burkhard und Gabriela Gantenbein, KR Günter Geyer – Wiener Städtische Allg. Versicherungs AG, Francesca von Habsburg – TB A21, Dr. Christian Hauer, Rolf Hübner – InterContinental Wien, Alexander Kahane, Galerie Georg Kargl, Michael Klaar, Mag. Peter König – Alu König Stahl, Dr. Christoph und Bernadette Kraus – Kathrein & Co Privatgeschäftsbank AG, Mag. Ernst Kreihlsler – Commodum Vermögensverwaltung GmbH, Ronald und Jo Carole Lauder, Dr. Robert und Sylvie Liska, Dr. Martin Maxl und Dr. Ulrike Tropper, Alexander Mayr, Thomas Moskovics – Bank Winter & Co. AG, Dr. Arend Oetker, Dr. Ernst Ortenburger – Thiery & Ortenburger, Österreichisches Verkehrsbüro, Dr. Heinz Ploner – Sammlung Ploner, Andreas G. Pulides, Ingrid und Christian Reeder, Galerie Thaddaeus Ropac, Dr. Gabriele Schor – Sammlung Verbund, Franz Seilern, Stefan Stoltzka – STOG GmbH, Stefan und Elisabeth Weber, Mag. Margit Widinski – BDO Auxilia Treuhand GmbH, Otto Ernst Wiesenenthal – Hotel Altstadt Vienna



bm:uk

DER STANDARD

SILVER SERVER
INTERNET & NETWORK SOLUTIONS



Freunde der Secession

Hannes Zebedin

Geboren 1976 in Lienz, lebt und arbeitet in Wien. / Born in 1976 in Lienz, lives and works in Vienna.

Ausbildung / Education

1998–2004 Studium der Volkswirtschaft und Politikwissenschaft, Universität Wien / Studied Economics and Political Science, Universität Wien, Vienna

2003–2008 Akademie der Bildenden Künste Wien, Performative Kunst und Bildhauerei, Prof. Monica Bonvicini / Academy of Fine Arts Vienna, Performative Art – Sculpture with Prof. Monica Bonvicini

2005–2006 Hochschule für Bildende Künste, Hamburg

Einzelausstellungen und Interventionen /

Solo Exhibitions and Interventions

- 2009 *Mit Schwung durchqueren anstatt sich aufzuhalten*, Secession, Wien / Vienna (*)
- 2007 *Sonntag im Museum* (in Zusammenarbeit mit / in collaboration with Adrien Tirtiaux), Baumgasse 30a, Wien / Vienna
- 2006 *Lyudmila und Kalinka*, öffentlicher Raum / public space, Tromsø, Norwegen / Norway
- 2005 *Marcus Omofuma Stein*, öffentlicher Raum / public space, Wien / Vienna
- 2004 *3sprachig50%*, Republikplatz / Place of the Republic, Belgrad / Belgrade

Gruppenausstellungen / Group Exhibitions

- 2009 *Spotlight. Neuzugänge seit 2006*, Museum der Moderne, Salzburg (mit / with Markus Gradner, Daniel Ramirez, Stephan Uggowitzer) *Bürger/in Bosnien und Herzegowinas*, Klub Ost, Wien / Vienna
- 2008 *Am Rande Pathetik*, Fluc, Wien / Vienna *Kleinstes Gemeinsames Vielfaches*, Akademie der Bildenden Künste, Wien / Vienna (Kat. / cat.) *Backstage Tourism*, Gemäldegalerie, Akademie der Bildenden Künste, Wien / Vienna *Archive in residence*, UNA Gallery, Bukarest / Bucharest (Kat. / cat.)
- 2007 *Frisch vom Friseur auf der Suche nach der Modernen*, Kurzbauergasse 8, Wien / Vienna *Kaffee und Drina*, Vereinigung Bildender Künstlerinnen Österreichs, Wien / Vienna *Ausgesetzt_spaesato*, Galleria Lungomare, Bozen / Bolzano
- 2006 *God is a gallery*, Galuzin Gallery, Oslo *Galerie der HfBK*, Hamburg *All night long*, Christine König Galerie, Wien / Vienna (mit / with Markus Gradner, Daniel Ramirez, Stephan Uggowitzer) *Verk*, Forsbakka, Schweden / Sweden *Spektrum Farbe*, Landesmuseum Niederösterreich, St. Pölten (mit / with Markus Gradner, Daniel Ramirez, Stephan Uggowitzer) *Give me five*, Tanzquartier Wien / Vienna (mit / with Markus Gradner, Daniel Ramirez, Stephan Uggowitzer)
- 2005 *Medialisierung, Spatialisierung, (Re)Politisierung, Arbeit*, Fluc, Wien / Vienna (Kat. / cat.) *4 a different view*, Cafe Rot, Wien / Vienna *Rückverortung des Sozialen*, Vereinigung Bildender Künstlerinnen Österreichs, Wien / Vienna *Mundpropaganda*, Amthof, Feldkirchen
- 2004 *Real Presence 04*, Museum 25. Mai / May, Belgrad / Belgrade

Kit Hammonds ist freier Kurator und Lehrender für den Master-Studiengang Curating Contemporary Art am Royal College of Art in London. 2004 gründete er mit Emily Pethick das Projekt *Publish and be Damned*, welches er weiterhin leitet. Zu den von ihm kuratierten Ausstellungen zählen Gruppenprojekte wie *Games & Theory*, *The Weasel: Pop Music and Contemporary Art*, *Around the World in Eighty Days* (mit Clare Fitzsimmons, Margot Heller und Jens Hoffman) und *The Mothership Collective* sowie Einzelausstellungen mit Thomas Zipp, Melik Ohanian und Mark Dion, alle in der South London Gallery, wo er von 2004 bis 2008 als Kurator tätig war. Zu dieser Zeit war er auch London-Korrespondent für *Tema Celeste*; seine Texte sind in zahlreichen Publikationen erschienen, u. a. *Art Monthly*, *Untitled*, *AI*, *Razor Red* und *Visual Arts Ireland*.

Kit Hammonds is an independent curator and tutor on the Curating Contemporary Art MA at the Royal College of Art in London. In 2004 he co-founded *Publish and be Damned* with Emily Pethick and continues to be a director. His exhibitions have included the group projects *Games & Theory*, *The Weasel: Pop Music and Contemporary Art*, *Around the World in Eighty Days* (with Clare Fitzsimmons, Margot Heller and Jens Hoffman) and *The Mothership Collective* as well as solo shows by Thomas Zipp, Melik Ohanian and Mark Dion, all at the South London Gallery where Hammonds was curator from 2004–2008. During this time he was London correspondent for *Tema Celeste* and his writing has appeared in various other publications including *Art Monthly*, *Untitled*, *AI*, *Razor Red* and *Visual Arts Ireland*.

Wenn Hannes Zebedin den Stiegenaufgang zum Grafischen Kabinett in einen minimalistischen, in strahlend weißes Licht getauchten Raum verwandelt, zitiert er die Idee des White Cube, dem Ideal eines modernen Ausstellungsraums. Wenn Zebedin das Grafische Kabinett durch das Einschlagen der Fenster in ein Szenario eines (vermeintlich) vandalistischen Akts verwandelt, untersucht er das ästhetische Potenzial einer politisch-aktivistischen Handlung. Wenn man sich den Titel seiner Ausstellung, *Mit Schwung durchqueren anstatt sich aufzuhalten*, ins Gedächtnis ruft, wird klar, dass Zebedin mit dieser Intervention eine weitere Lesart, nämlich jene, die die Dialektik zwischen der Etablierung eines abgeschlossenen Formats und dessen Zerstörung in den Blick rückt, herstellt. Die gegenläufigen räumlichen Transformationen besitzen zugleich skulpturale Qualitäten und lassen etwa an frühe Arbeiten von Gordon Matta-Clark oder Bruce Nauman denken.

In seiner Auseinandersetzung mit dem Format des Manifests, welche er in dieser Ausstellung mit fragmentarisch lesbaren Texten von Franz Kafka und dem Futuristen Aldo Palazzeschi (der auch im Ausstellungstitel zitiert wird) fortführt, sucht Hannes Zebedin nach Möglichkeiten einer klaren Positionsbestimmung einer politischen oder künstlerischen Haltung, die in einem Gegensatz zum postmodernen „Anything goes“ steht.

Unser Dank geht an all jene, die das Ausstellungsprojekt und den Katalog begleitet haben: in erster Linie an Hannes Zebedin für die hervorragende Zusammenarbeit und das uns entgegengebrachte Vertrauen. Zu besonderem Dank verpflichtet sind wir der Erste Bank, Partner der Secession. Den Freunden der Secession danken wir für ihre anhaltend großzügige Unterstützung unserer Arbeit. Nicht zuletzt danken wir Kit Hammonds, der in seinem Essay einen vielschichtigen Diskurs eröffnet, in dessen Kontext er die Arbeit Hannes Zebedins einbettet, und allen MitarbeiterInnen der Secession, deren Engagement die Realisierung dieses Projektes ermöglicht hat.

When Hannes Zebedin takes Secession's stairway leading up to its Grafisches Kabinett and transforms it into a minimalist space set in glaring white light, he is quoting the idea of the white cube, the ideal of the modern exhibition space. When Zebedin allows the Grafisches Kabinett to become a scenario for a (would-be) vandalistic act through the breaking of the windows, he examines the aesthetic potential of a political-activist operation. When one recalls the title of his exhibition, *Mit Schwung durchqueren anstatt sich aufzuhalten*, it becomes clear that Zebedin creates a further reading with this intervention, namely a dialectics between establishing a completed format and its destruction. The contrary spatial transformations hold, simultaneously, sculptural qualities and conjure up artistic references such as the early works of Gordon Matta-Clark or Bruce Nauman.

In his confrontation with the format of the manifesto, which he pursues in this exhibition via fragments of legible text by Franz Kafka and futurist Aldo Palazzeschi (who is quoted in the exhibition title), Hannes Zebedin searches for possibilities in determining a clear position of a political or artistic attitude that forms a contrast to the postmodern approach of 'anything goes'.

Our thanks go to all those who have accompanied the exhibition project and the catalogue: first and foremost to Hannes Zebedin for his excellent cooperation and the trust he put in us. We owe a special thanks to the Erste Bank, partner of the Secession. The Friends of the Secession are duly thanked for their continual and generous support of our work. And, not least, we thank Kit Hammonds, who opens up a complex discussion with his essay, in the context of which he embeds the work of Hannes Zebedin; finally we thank the staff at Secession, whose dedication made the realisation of this project possible.

András Pálffy

Präsident der Secession / President of Secession

