
GEMÄSS DER
ANLEITUNG

AdA-ARCHIV

DER

STAATLICHE
KUNSTSAMMLUNGEN
DRESDEN

AVANTGARDEN

FOLLOWING THE
INSTRUCTIONS



DEUTSCH

- 2 ARCHIV DER AVANTGARDEN
- 4 LIVEÜBERTRAGUNG
- 8 LEBENSWELTLICHE PERSPEKTIVEN
- 9 VERANSTALTUNGEN
- 14 READER

ENGLISH

- 26 FOLLOWING THE INSTRUCTIONS
- 28 LIVE TRANSMISSION
- 32 DISCURSIVE PROGRAM
- 33 EVENTS
- 38 READER

ARCHIV DER AVANTGARDEN

Das Archiv der Avantgarden (AdA) enthält mit ca. 1,5 Mio. Objekten eine der umfangreichsten Sammlungen von Kunstwerken und Objekten der künstlerischen Avantgarden des 20. Jahrhunderts, die der Sammler Egidio Marzona seit den späten 1960er Jahren zusammengetragen. Im Archiv befinden sich Gemälde und Skulpturen, Zeichnungen, Skizzen und Drucke, Möbel und Designobjekte. Darüber hinaus dokumentieren in einmaliger Dichte Fotos, Korrespondenzen, Manuskripte und Manifeste, Künstlerschallplatten und Filme, Primär- und Sekundärliteratur und weitere Materialien das künstlerische Geschehen des gesamten Jahrhunderts – innerhalb Europas und weit darüber hinaus. Im AdA werden die Spuren der künstlerischen Ideen, der zahlreichen radikalen Utopien und die erstaunliche Vernetzung der Künstler untereinander sichtbar. Der Archivbestand des AdA dient zur Information und ist Aus-

gangspunkt für Forschung. Wissenschaftler und Interessierte aus dem In- und Ausland sind eingeladen, im AdA zu arbeiten und das Archiv zu erforschen.

Von Oktober 2017 bis April 2018 veranschaulichen und thematisieren vier Ausstellungen – Essays – und ein vielfältiges Veranstaltungsprogramm mit Vorträgen, Diskussionen und Workshops unterschiedlichste Aspekte des Phänomens Avantgarde im 20. Jahrhundert.

Reprise und Repetition
10.10.2017, 18:30 Uhr

*Methodologien des Lehrens
und Lernens*
21.11.2017, 18:30 Uhr

*Bedingungen der Arbeit
und des Wohnens*
17.1.2018, 18:30 Uhr

Gemäß der Anleitung
27.02.2018, 18:30 Uhr

IV. ÜBERTRAGUNG

In vier Essays beschäftigt sich das AdA mit der Position und der Rolle des Archivs aus der Perspektive der Sammlung Marzona. Sie haben unter anderem zum Ziel, ein effektives System zur Förderung der intensiven Beziehung mit verschiedenen Gemeinschaften aus der direkten Umgebung der Institution zu entwickeln, das sich auf die strategische Übertragung des im Archiv enthaltenen Wissens konzentriert. Wie könnte es wachsen, wie über seine Grenzen hinaus erweitert werden? In diesem letzten Kapitel »Gemäß der Anleitung« eröffnet AdA eine Perspektive auf Erfahrungen im Bereich der Übertragung.

Im etablierten kunsthistorischen Narrativ zur Entwicklung des Avantgarde-Impulses im 20. Jahrhundert in Europa gilt der Ungar László Moholy-Nagy mit seinen Konstruktionen in Emaile (EMI, EMII und EMIII), die er 1923 kurz nach seiner Berufung an die Bau-

haus-Universität in Weimar geschaffen hat, als bedeutendster Stratege der Anweisung. László Moholy-Nagy war begeistert von der Möglichkeit, industrielle Verfahren und Herstellungsweisen in der Kunst anzuwenden, und behauptete, Emailletafeln in einer Fabrik in Auftrag gegeben zu haben, indem er sie den Arbeitern am Telefon beschrieb.

Anweisungen als Methodik, als Kommentar zur Technologie und zur Übertragbarkeit von Informationen sowie als Möglichkeit, neue Realitäten zu erzeugen, gab es zahlreich in den darauffolgenden Jahrzehnten. Von besonderer Bedeutung waren sie in den Bewegungen des Fluxus und der Konzeptkunst der 1950er und 1960er Jahre. Aber auch außerhalb dieses formalistischen Rahmens geht es vor allem darum, die radikale politische Geste zu verstehen, die in den Mechanismen der Übertragung verankert ist und die fortwährend die symbolischen Grenzen von Distanz, Partizipation, Kunst und Idee als Form überprüft.

»Es hat sich eine duale, doppelte Wirklichkeit herausgebildet (oder wieder herausgebildet): auf der einen Seite diejenigen, die ›nein‹ sagen, auf der anderen Seite diejenigen, die ›ja‹ sagen, und was an künstlerischen Bemühungen noch geblieben, noch ›wirksam‹ ist, verweigert das ›ja‹, als Wirklichkeit und als Kunst. Und die Verweigerung ist Wirklichkeit – sehr wirklich sind die jungen Menschen, die keine Geduld mehr haben; die am eigenen Leib und Geist die Schrecken und unterdrückerischen Bequemlichkeiten der gegebenen Wirklichkeit erfahren haben; wirklich sind die Ghettos und ihre Anführer, wirklich sind die Kräfte der Befreiung weltweit, im Osten wie im Westen, in der Ersten, der Zweiten und der Dritten Welt [...]. Aber diese wirkliche Wirklichkeit kann nicht direkt in einer Sprache, in Bildern wiedergegeben werden, weil sie in der verfügbaren Sprache und Bilderwelt, in den verfügbaren Kunstformen, wie neu und radikal sie auch sein mögen, nicht mehr vermittelbar ist.«

Mit den Worten des deutschen Philosophen Herbert Marcuse und als stetige Frage an Archive und Museen könnte dieser Essay nun mit der Erfassung dessen beginnen, was nicht mehr kommuniziert wird, mit der Frage, warum die Übertragung abgebrochen ist.

AdA

Herbert Marcuse, *Kunst als Form der Wirklichkeit* (1972)
Zitiert aus: *Herbert Marcuse, Nachgelassene Schriften 2. Kunst und Befreiung*. Hg. und mit einem Vorwort von Peter-Erwin Jansen, Lüneburg, 2000.

LEBENSWELTLICHE PERSPEKTIVEN

Ein diskursives Programm begleitet die Aktivitäten im AdA kontinuierlich. Es interagiert mit ihnen, ergänzt und pointiert die thematischen Fragestellungen aus unterschiedlichen wissenschaftlichen wie lebensweltlichen Perspektiven. Forschende Reflexion und sinnliche Erfahrbarmachung von Themen und Objekten stehen im Zentrum der Veranstaltungen.

Im diskursiven Programm des AdA wird die Rolle des Sammelns, Archivierens und Ausstellens reflektiert, einzelne Objekte der Sammlung werden im Rahmen von »Object Talks« vorgestellt. Bestandteile des Programms sind, neben wissenschaftlichen Workshops, vor allem öffentliche Diskussionen, Lesungen und Vorträge. Hierzu sind alle Bevölkerungsgruppen und Altersklassen – vor allem aus Dresden und der Region – eingeladen.

21.3.2018, 18:30 UHR

OBJECT-TALK SELBSTBAU-MÖBEL

RENATE FLAGMEIER, WERKBUNDARCHIV –
MUSEUM DER DINGE, BERLIN

JAPANISCHES PALAIS

Für das Werkbundarchiv – Museum der Dinge als einem Museum der Produkt- und Warenkultur sind Selbstbau-Objekte, d. h. individuell gestaltete Alltagsdinge von großer Relevanz. Das industriell hergestellte Produkt ist die Hauptidee der Dinge im 20. Jahrhundert. Die selbst gebauten Objekte, die sich durch den individuellen Eingriff oder die totale Umformung grundsätzlich vom Massenprodukt unterscheiden, eignen sich hervorragend, um das Thema Hand- und Maschinenarbeit am Ding selbst sichtbar zu machen. Das Spektrum reicht von Notprodukten aus der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg über selbst ge-

bauten Fernsehantennen aus dem Kontext verlassener Sowjetkasernen zur heutigen DIY-Mode – Dinge, die sich im Spannungsfeld zwischen existentieller Not und kreativer Improvisation bewegen.

Renate Flagmeier Studium der Kunstwissenschaft und Romanischen Literaturen in Berlin und Paris. Seit 1991 wissenschaftliche Mitarbeiterin im Werkbund-Archiv, Konzeption und Realisation zahlreicher Ausstellungen u. a. »Made in Germany – Politik mit Dingen. Der Deutsche Werkbund 1914« (2014/15), diverse Revisionen der Dauerausstellung des Museums seit 2008, »Kampf der Dinge – eine Ausstellung im 100. Jahr des Deutschen Werkbunds« (2007/08), »Sammeln in einem offenen System« (2000–2002), »ware schönheit – eine zeitreise« (1999), »Unbeständige Ausstellung der Bestände des Werkbund-Archivs« (1995–1998); kuratorische Betreuung der Sammlung; museologische Bildungsarbeit und diverse Lehraufträge; Veröffentlichungen zur Produktkultur, Werkbund-Geschichte, Design; Herausgabe der Schriftenreihe des Museums. Seit 2007 leitende Kuratorin des Werkbundarchiv – Museum der Dinge.

28.3.2018, 18:30 UHR

VORTRAG WIR MACHEN UNS DIE WELT,
WIE SIE UNS GEFÄLLT? HEIMWERKEN
IN DER ZEITGESCHICHTE DER ZWEITEN
HÄLFTE DES 20. JAHRHUNDERTS

DR. JONATHAN VOGES, *LEIBNIZ UNIVERSITÄT
HANNOVER*

JAPANISCHES PALAIS

Bei der Fahrt über die Ausfallstraßen einer beliebigen deutschen Stadt stellt sich zunehmend ein Unglaube ein; ein Unglaube darüber, dass es jemals eine Zeit gegeben hat, wo sich nicht auf der sogenannten »grünen Wiese« die Baumarktketten tummeln, deren Dichte im Bundesgebiet – trotz einzelner Pleiten – eher zu- als abnimmt. Die Einzelhandelsriesen sind nur ein besonders augenfälliger Beleg dafür, dass Heimwerken

populär ist, dass das sogenannte Do-it-yourself schichten-, geschlechter- und generationenübergreifend attraktiv (bzw. notwendig) ist – und wohl auch in Zukunft bleiben wird.

Aus einer dezidiert zeithistorischen Perspektive fragt der Vortrag danach, seit wann und vor allem auch warum das der Fall ist. Seit wann heimwerken die Deutschen? Wie passt die beginnende Popularität des Do-it-yourself Ende der 1950er Jahre in die These von der durchbrechenden Massenkongsumgesellschaft, in der doch gerade der Einkauf das Selbstermachen ersetzen sollte? Was taten sie dabei wirklich, woher bezogen sie ihr Wissen und ihr Können und wie ordneten sie und sie beobachtende JournalistInnen, SozialwissenschaftlerInnen und PhilosophInnen ein, was sie zuweilen als Entwicklung hin zur »Do-it-yourself-Gesellschaft« ansahen?

Dr. Jonathan Voges Studium der Geschichte und Germanistik in Hannover und St. Louis. Abschluss 2012 mit einer Arbeit über die Volkszählung in den 1980er Jahren in der Bundesrepublik Deutschland ab. Promotion zur (Zeit-)Geschichte des Heimwerkens in der Bundesrepublik Deutschland, Verteidigung Anfang 2016, erschienen im Wallstein Verlag (Göttingen) und mit dem Wissenschaftspreis Hannover ausgezeichnet. Derzeit arbeitet Jonathan Voges als Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Historischen Seminar der Leibniz Universität Hannover. Er forscht zur intellektuellen Zusammenarbeit im Rahmen des Völkerbunds in der Zwischenkriegszeit.

- 1 Der kreative Prozess ist ein kontinuierliches Phänomen. Kunstwerke (sind) winzige Fragmente des kreativen Prozesses. Ein Kunstwerk ist (eine) Möglichkeit, den (kreativen) Prozess offenzulegen. Nicht offengelegte Momente des kreativen Prozesses (sind) »darüber hinaus« Momente. Versuche zur Rekonstruktion der »darüber hinaus« Momente.
- 2 Künstlerische Tatsache (ist) eine Definition, die weiter ist als die eines Kunstwerks. Neben dem Kunstwerk umfasst (eine künstlerische Tatsache) die Phasen vor- und hinterher: die Konzept- und Dokumentationsphasen.
- 3 Eine Aufzeichnung des Konzepts. Die Gleichwertigkeit aller möglichen Formen der Aufzeichnung.
- 4 Dokumentation von Ereignissen in Zeit und Raum. Fotografie und Film.
- 5 Konzept und Dokumentation »anstelle« des Kunstwerks.
- 6 Der Prozess der Verwischung der Grenzen zwischen (den) Kunstdisziplinen: Bildende Kunst, Musik, Literatur, Theater und Film.
- 7 Der Prozess der Dematerialisierung eines Kunstwerks.
- 8 Der Prozess der Identifikation von Kunst mit:
 - a) anderen schöpferischen Disziplinen
 - b) die gesamte Wirklichkeit
- 9 Perspektiven der Kunst in einer zukünftigen Zivilisation.
- 10 Die Notwendigkeit eines neuen Fortschrittsverständnisses.

Jerzy Ludwinski, *The Art of Art-Documents*
[*Die Kunst der Kunst-Dokumente*](1972)

»Vor dreißig Jahren, 1962, hatte ich im Sogetsu Art Center in Tokyo eine Ausstellung mit den Instruction Paintings. Bereits im Jahr zuvor hatte ich einige Instruction Paintings in der AG Gallery in New York ausgestellt, jedoch wurden dort Leinwände mit Anweisungen dazu gezeigt. Nur die Anweisungen als Malerei zu zeigen, ging einen Schritt weiter und drängte die bildende Kunst zu einem optimalen Konzeptualismus, der den visuellen Künsten ganz neue Horizonte eröffnete. Ich war total begeistert von der Idee und ihren visuellen Möglichkeiten. Um hervorzuheben, dass die Anweisungen nicht selbst grafische Bilder waren, wollte ich, dass sie mit der Schreibmaschine geschrieben wurden.«

Aus: Yoko Ono, *Instruction Paintings* (1995)

GEHEIMNISSE DER SURREALISTISCHEN MAGISCHEN KUNST

SURREALISTISCHE NIEDERSCHRIFT ODER ERSTER UND LETZTER ENTWURF

Lassen Sie sich etwas zum Schreiben bringen, nachdem Sie es sich irgendwo bequem gemacht haben, wo Sie Ihren Geist soweit wie möglich auf sich selber konzentrieren können. Versetzen Sie sich in den passivsten oder den rezeptivsten Zustand, dessen Sie fähig sind. Sehen Sie ganz ab von Ihrer Genialität, von Ihren Talenten und denen aller anderen. Machen Sie sich klar, daß die Schriftstellerei einer der kläglichsten Wege ist, die zum allem und jedem führen. Schreiben Sie schnell, ohne vorgefaßtes Thema, schnell genug, um nichts zu behalten, oder um nichts versucht zu sein, zu überlesen. Der erste Satz wird ganz von allein kommen, denn es stimmt wirklich, daß in je-

dem Augenblick in unserem Bewußtsein ein unbekannter Satz existiert, der nur darauf wartet, ausgesprochen zu werden. Ziemlich schwierig ist es, etwas darüber zu sagen, wie es mit dem folgenden Satz geht; ohne Zweifel gehört er unserer bewußten Tätigkeit und zugleich der anderen an – wenn man annimmt, daß die Tatsache, einen ersten Satz geschrieben zu haben, ein Minimum an Wahrnehmung mit sich bringt. Es spielt übrigens keine Rolle: gerade darin liegt zum großen Teil der Wert des surrealistischen Spiels. Immerhin wird sich die Interpunktion dem völlig kontinuierlichen Wortfluß zweifelsohne widersetzen, obgleich sie unerläßlich scheint wie die Bildung von Knoten auf der vibrierenden Saite. Fahren Sie so lange fort, wie Sie Lust haben. Verlassen Sie sich auf die Unerschöpflichkeit dieses Raunens. Wenn ein Verstummen sich einzustellen droht, weil Sie auch nur den kleinsten Fehler gemacht haben: einen Fehler, könnte man sagen, der darin besteht, daß Sie es an Unaufmerksamkeit haben fehlen lassen – brechen Sie ohne Zögern bei einer zu einleuchtenden Zeile ab. Setzen Sie hinter das Wort, das Ihnen suspekt erscheint, irgendeinen Buchstaben, den Buchstaben I zum Beispiel, immer den Buchstaben I, und stellen Sie die Willkür dadurch wieder her, daß Sie diesen Buchstaben zum Anfangsbuchstaben des folgenden Wortes bestimmen.

UM SICH IN DER GESELLSCHAFT NICHT MEHR ZU LANGWEILEN

Das ist sehr schwierig. Empfangen Sie niemanden, und zuweilen, wenn sich niemand Einlaß erzwungen hat, unterbrechen Sie sich mitten in Ihrer surrealistischen Tätigkeit und sagen Sie mit verschränkten Armen: »Es ist egal, zweifellos gibt es Besseres zu tun oder nicht zu tun. Interesse am Leben ist nicht zu rechtfertigen. O Einfach, selbst das, was in mir vorgeht, ist mir lästig!« oder irgendeine empörende Banalität.

UM REDEN ZU HALTEN

Sich am Vorabend der Wahlen einschreiben lassen im ersten besten Land, das solche Befragung für sinnvoll hält. Jeder hat das Zeug zum Redner in sich: vielfarbene Schärpen, der gläserne Tand der Worte. Durch den Surrealismus wird er in seiner Dürftigkeit die Verzweiflung überlisten. Eines Abends wird er, ganz allein auf einer Rednertribüne, den ewigen Himmel, diese Rechnung ohne den Wirt, in Stücke reißen. Er wird so ungeheuer viele Versprechungen machen, daß es verblüffen würde, wenn auch nur ein wenig davon gehalten würde. Er wird die unbeugsamsten Gegner einigen in einem geheimen Begehren, das die Vaterländer in die Luft jagen wird. Und all dies wird ihm gelingen, weil er sich von der unerhörten Rednerkraft tragen läßt, die in Mitleid vergeht und in Haß dröhnt. Unfähig einer Niederlage, wird er mit den Gewinnen jonglieren, die aus allen Niederlagen fließen. Er wird tatsächlich gewählt werden, und die zartesten Frauen werden ihn mit Ungestüm lieben.

UM FALSCHER ROMANE ZU SCHREIBEN

Wer Sie auch sind, wenn Ihnen der Sinn danach steht, verbrennen Sie einige Lorbeerblätter, und ohne das schwache Feuer unterhalten zu wollen, fangen Sie an, einen Roman zu schreiben. Der Surrealismus wird es Ihnen möglich machen; Sie brauchen nur den Zeiger von »beständig« auf »Aktion« zu stellen, und schon gelingt der Streich. Da haben wir Personen höchst unterschiedlicher Art; ihre Namen sind für Sie während Ihrer Niederschrift lediglich eine Frage von Großbuchstaben, und Sie werden sich mit derselben Leichtigkeit gegenüber den Verben betragen, wie das unpersönliche Fürwort es gegenüber Wörtern wie: regnet, gibt, muß, usw.; Sie bestellen sie sich sozusagen; und wo Beobachtung, Überlegung, und Fähigkeit zum Verallgemeinern Ihnen nicht zu Hilfe kamen, können Sie sicher sein, daß sie Ihnen tausend Absichten unterstellen werden, die Sie nicht gehabt haben. Dieser Art mit einer kleinen Anzahl von

physischen und geistigen Eigentümlichkeiten ausgestattet, werden diese Wesen – die Ihnen in Wahrheit so wenig schulden – nicht mehr von einer bestimmten Verhaltensweise abweichen, um die Sie sich weiter nicht zu kümmern brauchen. Eine mehr oder weniger kompliziert scheinende Handlung wird sich daraus entwickeln, die Punkt für Punkt das rührende oder befriedigende Ende rechtfertigt, aus dem Sie sich überhaupt nichts machen. Ihr falscher Roman wird auf wunderbare Weise einen wirklichen nachahmen; Sie werden reich werden, und man wird sich darüber einig sein, daß »etwas in Ihnen steckt«, worin dieses Etwas sich ja schließlich auch zu befinden pflegt. Es versteht sich von selbst, daß Sie mit der entsprechenden Methode unter der Bedingung, nichts von dem zu verstehen, worüber Sie berichten, sich mit Erfolg der falschen Kritik widmen können.

André Breton, *Le Manifeste du surréalisme* (1924)

- 1 Konzeptuelle Künstler sind eher Mystiker als Rationalisten. Sie gelangen sprunghaft zu Lösungen, die der Logik verschlossen sind.
- 2 Rationale Urteile wiederholen rationale Urteile.
- 3 Nicht-logische Urteile führen zu neuen Erfahrungen.
- 4 Formale Kunst ist im wesentlichen rational.
- 5 Irrationale Gedanken sollten streng und logisch verfolgt werden.
- 6 Wenn der Künstler während der Ausführung einer Arbeit seine Meinung ändert, kompromittiert er das Ergebnis und wiederholt frühere Ergebnisse.

- 7 Der Wille des Künstlers ist dem von ihm ausgelösten Prozeß von der Idee zur Vollendung der Arbeit untergeordnet. Sein Wille zielt vielleicht nur auf Ich-Bestätigung.
- 8 Wenn Wörter wie Malerei oder Skulptur verwendet werden, bezeichnen sie eine ganze Tradition und beinhalten eine Anerkennung dieser Tradition; damit erlegen sie dem Künstler, der ohnehin ein Überschreiten der Grenzen scheut, Beschränkungen auf.
- 9 Konzeption und Idee sind verschieden. Konzeption beinhaltet die allgemeine Richtung, während Ideen Bestandteile davon sind. In den Ideen verwirklicht sich die Konzeption.
- 10 Ideen allein können Kunstwerke sein. Sie sind Teil einer Entwicklung, die irgendwann einmal ihre Form finden mag. Nicht alle Ideen müssen physisch verwirklicht werden.
- 11 Ideen entwickeln sich nicht unbedingt in logischer Folge. Sie können einen in eine Richtung weisen, die man nicht erwartet, aber eine Idee muß zwangsläufig im Geist abgeschlossen sein, bevor die nächste geformt wird.
- 12 Auf jedes Kunstwerk, das physisch verwirklicht wird, kommen viele unausgeführte Variationen.
- 13 Ein Kunstwerk läßt sich als Verbindung zwischen dem Geist des Künstlers und dem des Betrachters verstehen. Aber es erreicht vielleicht nie den Betrachter, oder es verläßt nie den Geist des Künstlers.
- 14 Die Worte eines Künstlers zu einem anderen können eine Ideenkette auslösen, wenn beide die gleiche Konzeption teilen.
- 15 Da keine Form ihrer Natur nach einer anderen überlegen ist, kann der Künstler jede gleichwertig benutzen, von (geschriebenen oder gesprochenen) Wörtern bis hin zu physisch Vorhandenem.
- 16 Wenn Wörter benutzt werden und sie aus Gedanken über Kunst hervorgehen, dann sind sie Kunst und nicht Literatur; Zahlen sind nicht Mathematik.

- 17 Alle Ideen sind Kunst, wenn sie sich auf Kunst beziehen und innerhalb der Konventionen von Kunst liegen.
- 18 Normalerweise glaubt man, die Kunst der Vergangenheit zu verstehen; wenn man die Konventionen der Gegenwart auf sie anwendet; so mißversteht man sie aber.
- 19 Die Konventionen von Kunst werden durch Kunstwerke verändert.
- 20 Gelungene Kunst verändert unsere Auffassung von den Konventionen, indem sie unser Erkenntnisvermögen verändert.
- 21 Das Erkennen von Ideen führt zu neuen Ideen.
- 22 Der Künstler kann sich seine Kunst nicht vorstellen und sie nicht erkennen, bevor sie nicht vollendet ist.
- 23 Ein Künstler kann ein Kunstwerk falsch auffassen (anders verstehen als der Künstler, der es gemacht hat), aber durch diese Mißinterpretation dennoch zu eigenen Gedanken angeregt werden.
- 24 Auffassung ist subjektiv.
- 25 Der Künstler muss nicht unbedingt seine eigene Kunst verstehen. Seine Auffassung ist weder besser noch schlechter als die von anderen.
- 26 Ein Künstler kann unter Umständen die Kunst von anderen besser verstehen als seine eigene.
- 27 Die Konzeption eines Kunstwerks kann das Material der Arbeit oder ihren Herstellungsprozeß beinhalten.
- 28 Wenn sich die Idee der Arbeit erst einmal im Geist des Künstlers ausgebildet hat und die endgültige Form feststeht, läuft der Herstellungsprozeß automatisch ab. Es gibt viele Nebenwirkungen, die der Künstler sich nicht vorstellen kann. Diese können als Ideen für weitere Arbeiten dienen.
- 29 Der Prozeß ist mechanisch, und man sollte nicht in ihn eingreifen. Er sollte seinen eigenen Verlauf nehmen.
- 30 In einem Kunstwerk sind viele Elemente enthalten. Die wichtigsten sind die offensichtlichsten.

- 31 Wenn ein Künstler in einer Reihe von Arbeiten die gleiche Form, aber verschiedenes Material benutzt, sollte man annehmen, daß die Konzeption des Künstlers das Material mit einschließt.
- 32 Belanglose Ideen kann man nicht durch eine schöne Ausführung retten.
- 33 Es ist schwierig, eine gute Idee zu verpfuschen.
- 34 Wenn ein Künstler sein Handwerk zu gut beherrschen lernt, wird seine Kunst glatt.
- 35 Diese Sätze sind Bemerkungen zu Kunst, keine Kunst.

Sol Lewitt, *Sätze über konzeptuelle Kunst* (1969)
[dt. erschienen in: *On Art / Über Kunst* 1974 (wie VIIA8),
S. 187-191.]

»Die Studenten bilden eine Gruppe und entscheiden sich für eine gemeinsame Idee. Die Idee kann beliebiger Natur sein, einfach oder komplex. Diese Idee ist nur den Mitgliedern der Gruppe bekannt. Sie oder ich werden sie nicht erfahren. Das Stück existiert so lange, wie die Idee innerhalb der Gruppe bleibt. Wenn nur ein Student, der den anderen zu irgendeinem Zeitpunkt unbekannt ist, jemandem außerhalb der Gruppe davon erzählt, hört das Stück auf zu existieren. Es kann für ein paar Sekunden existieren oder es kann endlos weitergehen, abhängig von der menschlichen Natur der teilnehmenden Studenten. Wir werden vielleicht nie erfahren, wann oder ob das Stück zu Ende geht.«

Robert Barry, *1969. Project Class [Projektklasse]*,
Nova Scotia College of Art and Design.

Denke, dass Schnee fällt. Denke, dass überall die ganze Zeit Schnee fällt. Wenn du mit jemandem sprichst, denke, dass zwischen euch und auf diese Person Schnee fällt. Beende das Gespräch, wenn du meinst, dass die Person von Schnee bedeckt ist.

Yoko Ono, *Snow Piece [Schneestück]*(1963)

Zähle alle Sterne dieser Nacht aus dem Gedächtnis. Das Stück endet, wenn alle Mitglieder des Orchesters die Sterne ausgezählt haben oder wenn der Morgen graut. Anstelle von Sternen können auch Fenster gezählt werden.

Yoko Ono, *A piece for Orchestra [Stück für ein Orchester]* (1962)

Verwandle eine quadratische Leinwand so lange in deinem Kopf, bis sie ein Kreis geworden ist. Suche dir währenddessen irgendeine Form heraus und hefte oder lege einen Gegenstand, einen Geruch, ein Geräusch oder eine Farbe, die du in Gedanken mit der Form assoziiert hast, auf die Leinwand.

Yoko Ono, *Painting to be constructed in your head #1 [Gemälde zum Entwurf in deinem Kopf #1]*(1962)

Wenn eine Person dich sehr verletzt, stelle 100 Glasscheiben in einem Feld auf und schieß eine Kugel durch sie hindurch. Mach eine Kopie der Landkarte, die die Risse auf jedem Glas gezeichnet haben, und schicke 100 Tage lang eine Karte zu der Person, die dich verletzt hat

Yoko Ono, *Shoot 100 panes of glass [Schieß 100 Glasscheiben]*(1966)

OPEN YOUR EYES

In seinem letzten Essay zeigt das Archiv der Avantgarden Objekte und Dokumente aus der Sammlung Marzona. Dazu kommt die Installation »A Distinct Effort« von David Bergé, in der eine besondere unfreiwillige Anweisung im Zentrum steht, die der Schweizer Architekt Le Corbusier zu Beginn des letzten Jahrhunderts formulierte: Wie man die Welt aus einer Bewegung heraus betrachtet.

»A Distinct Effort« ist das dritte Kapitel einer Reihe von Werken des Künstlers David Bergé, die sich auf eine Sammlung von Fotografien aus dem Jahr 1911 von Charles-Édouard Jeanneret (dem zukünftigen Le Corbusier) und August Klipstein während ihrer Voyage d'Orient konzentrieren. In den letzten Jahren des Osmanischen Reiches reisten die beiden Schweizer Kunststudenten nach Ost- und Südeuropa. Die beiden Autoren unternahmen diese Reise, um sich selbst zu formen, um aus der Form zu lernen, die man an Orten findet, die einem fremd sind; eine Reise, um ihre Modernität zu formulieren und letztlich zu

definieren. In dieser Arbeit kreiert David Bergé eine Erzählung, indem er unsere Verhandlungen über fremde Territorien durch eine Kamera weitet – ein mögliches Gespräch zwischen dem Betrachter und diesen »drei« Autoren.

David Bergé David Bergé lebt in Athen und Brüssel und betrachtet Fotografie aus Perspektive des Körpers. Seine Arbeiten decken die Komplexität der Schichten aus, aus denen sich öffentlicher Raum zusammensetzen kann. Das Material, mit dem er arbeitet, ist organisierte Zeit. Bislang fand es Form in seinen Silent Walk Pieces, in zeitbasierten Fotoinstallationen, Performances und Publikationen. Bergés Arbeiten wurden in zahlreichen internationalen Kunstzentren ausgestellt, darunter in der Kunsthall Extra City in Antwerpen; KCB in Belgrad; CAC in Vilnius; NETWERK Center for Contemporary Art, Aalst; STUK arts center in Leuven; SALT Istanbul; Maison Particulière, Brüssel.

IMPRESSUM

Archiv der Avantgarden (Ada)
Staatliche Kunstsammlungen Dresden (SKD)
Japanisches Palais, Palaisplatz 11, 01097 Dresden

LEITUNG Marcelo Rezende, Rudolf Fischer
MITARBEIT Bettina Lehmann, Jenny Brückner,
Lisa-Marie Schrewe

KONTAKT ada@skd.museum
archiv-der-avantgarden.skd.museum

GRAFISCHE GESTALTUNG Tobias Jacob/Torsten Illner
ÜBERSETZUNG Kristina Kramer, Jesse Farber
AUSSTELLUNGSGESTALTUNG Grzegorz Cholewiak/
Torsten Klocke

FOLLOWING THE
INSTRUCTIONS

Ada — ARCHIV
DER
AVANTGARDEN

STAATLICHE
KUNSTSAMMLUNGEN
DRESDEN

FOLLOWING THE INSTRUCTIONS

The Archiv der Avantgarden (AdA), an archive of 20th-century avant-garde art, contains approximately 1.5 million artworks and other objects, making it one of the most comprehensive collections of its kind. Collector Egidio Marzona began to amass the archive in the late 1960s and continued in the decades that followed. The archive holds paintings and drawings, sketches and prints, furniture and design objects. Above and beyond this, a dazzling concentration of photographs, correspondence, manuscripts and manifestos, artist records (vinyl) and films, primary and secondary literature and further material document the artistic activity of the entire century in Europe, but also far beyond its borders. The AdA helps trace the artistic ideas and numerous radical utopias of the century and brings to light the amazing interconnectedness of artists. The holdings of the archive provide a wealth of information and serve as a basis for

research. Researchers and interested parties from both Germany and abroad are invited to work in and explore the AdA. Temporary exhibitions and a varied programme of events, with lectures, discussions and workshops, illustrate and probe the phenomenon of the 20th-century avant-garde.

From October 2017 until April 2018, four exhibitions—essays—at the Japanisches Palais illustrate and probe the phenomenon of the 20th-century avant-garde.

Reprise and Repetition
10/10/2017, 6:30 p.m.

Methodologies of Teaching and Learning
11/21/2017, 6:30 p.m.

Conditions of Living and Working
01/17/2018, 6:30 p.m.

Following the Instructions
02/27/2017, 6:30 p.m.

LIVE TRANSMISSION

Within the cycle of activities proposed by the AdA, a series of four essays concerning the position and role of the archive from the perspective of the Marzona Collection, one of the present aims is to explore an effective system for promoting an intense relationship with different communities around the institution, one guided by the strategic transmission of the knowledge incorporated within the archive. How could it be grown, expanded beyond its own boundaries? In this final chapter, »Following the Instructions,« the AdA proposes a perspective on the experience of transmission.

Following the established narrative of the development of the avant-garde impulse during the 20th century in Europe, the Hungarian László Moholy-Nagy appears as art history's major strategist of instruction, after his

constructions in enamel (EMI, EMII, and EMIII), created in 1923, shortly after his engagement at the Bauhaus school in Weimar. László Moholy-Nagy was enthusiastic about the presence of industrial procedures and production in art, and he claimed to have ordered the pieces from a factory, after describing it to the workers over the telephone.

Instructions as a methodology, as a comment on technology and the transmissibility of information, and as a way to produce new realities, is detectable in a variety of instances over the following decades, bearing particular significance during the Fluxus and Conceptualist movements of the 1950s and 1960s. Escaping from this formalist frame, however, a central concern is to understand the radical political gesture embedded in the mechanisms of trans-

mission, which continually test the symbolic limits of distance, participation, art, and idea as a form.

»Those engaged in whatever artistic effort is still ›valid‹ refuse to say ›yes‹ both to reality and to art. Yet, the refusal itself is also reality: very real are the young who have no more patience, who have, with their own bodies and minds, experienced the horrors and the oppressive comforts of the given reality; real are the ghettos and their spokesmen; real are the forces of liberation all over the globe, East and West, First, Second, and Third World. But the meaning of this reality to those who experience it can no longer be communicated in the established language and images—in the available forms of expression—no matter how new, how radical they may be.«

As defined by the German philosopher Herbert Marcuse, and as a permanent question for archives and museums, this action could start to grasp what is no longer communicated—why transmission has ceased.

AdA

Herbert Marcuse. *Art as Form of Reality.*
New Left Review, 1972.

DISCURSIVE PROGRAM

A continuous program of discourse accompanies the activities being held in the AdA, interacting with and supplementing them, illuminating the themes from various scientific and quotidian perspectives. The events focus on experiencing the themes and objects with the senses, and reflecting upon them in a research-oriented way.

The AdA's discussion program considers equally the role of collecting, archiving, and exhibiting, and presents individual collection objects within the frame of »Object Talks.« Further parts of the programme include not only scientific formats such as workshops, but public discussions, readings, and lectures. People of all ages and ethnicities—especially from Dresden and the region—are invited to attend.

03/21/2018, 6:30 p.m.

OBJECT-TALK **DIY FURNITURE**

**RENATE FLAGMEIER, WERKBUND ARCHIVE –
MUSEUM OF THINGS, BERLIN**

JAPANISCHES PALAIS

Language: German

As a museum of products and consumer culture, the Werkbund Archive at the Museum of Things find great relevance in handmade articles, particularly everyday items that have been individually designed. The industrially-manufactured product is the main manifestation of objects in the 20th century. Handmade objects, which differ fundamentally from mass-produced ones due to their individual intervention or total transformation, are perfectly suited to illustrate the topic of hand- and machine-work in the object itself. The spectrum ranges from improvised emergency products from the period after the Second World

War, such as handmade TV antennas from abandoned Soviet barracks, to the trappings of today's DIY fashion, items on the borderline between existential hardship and creative improvisation.

Renate Flagmeier Studied Art History and Romanic Literatures in Berlin and Paris. Since 1991 research associate at the Werkbund Archive, conception, and realisation of numerous exhibitions, p.e. »Made in Germany—Politics through Things. The German Werkbund in 1914« (2014/15), various revisions of the museum's permanent exhibition since 2008: »Battle of Things—an exhibition on the 100-year anniversary of the German Werkbund« (2007/08), »Sammeln in einem offenen System« (2000–2002), »ware schönheit—eine zeitreise« (1999), »Unbeständige Ausstellung der Bestände des Werkbund-Archivs« (1995–1998); curatorial supervision of the collection; museological education and various teaching assignments; publications on product culture, Werkbund history, design; editor of the museum's publication series. Since 2007 senior curator of the Werkbundarchiv—Museum der Dinge.

03/28/2018, 6:30 p.m.

LECTURE WE CREATE THE WORLD AS WE LIKE IT? DIY IN THE HISTORY OF THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY.

DR. JONATHAN VOGES, *LEIBNIZ UNIVERSITÄT HANNOVER*

JAPANISCHES PALAIS

Language: German

When driving on the arterial roads of any German city, one feels mounting disbelief that the do-it-yourselfer commercial chain stores were not always bustling on the so-called »green field,« since their density in the country—despite individual bankruptcies—is increasing, rather than decreasing. These retail giants are just one of the most obvious signs that home improvement is

popular, that so-called doing-it-yourself is attractive (or necessary) across social strata, genders, and generations—and will probably remain in the future.

From a decidedly time-historical perspective, the lecture asks when, and, above all, why this became the case. Since when have the Germans been interested in home improvement? How did the emergence of the do-it-yourself movement in the late 1950s fit with the thesis of the breakthrough of mass consumer culture, in which shopping replaced self-making? What did they actually do? Where did they get their knowledge and skills, and how did they, and the observing journalists, social scientists, and philosophers, take account of what they sometimes considered a development towards a do-it-yourself society?

Dr. Jonathan Voges Jonathan Voges studied History and German Studies in Hannover, and St. Louis, Missouri. In 2012, he graduated with a thesis on the 1980s census of the Federal Republic of Germany. He then began a doctorate on the (contemporary) history of home improvement in the Federal Republic of Germany, which he defended in early 2016. The work was published by Wallstein Verlag (Göttingen), and has been awarded the Science Prize of Hannover. Jonathan Voges currently works as a research assistant at the History Department of the Leibniz University in Hannover. He researches intellectual cooperation within the framework of the League of Nations in the interwar period.

- 1 The creative process is a continuous phenomenon. Works of art (are) tiny fragments of the creative process. A work of art (is) one of the ways of revealing the (creative) process. Unrevealed moments of the creative process (are) »beyond« moments. Attempts at reconstruction of the »beyond« moments.
- 2 Artistic fact (is) a definition broader than that of a work of art. Apart from the work of art (an artistic fact) includes the pre and post phases: the concept and documentation phases.
- 3 A record of the concept. The equality of all possible forms of recording.
- 4 Documentation of events in time and space. Photography and film.
- 5 Concept and documentation »in place of« the work of art.
- 6 The process of blurring the divisions between (the) disciplines of art: fine arts, music, literature, theater and film.
- 7 The process of dematerialisation of a work of art.
- 8 The process of identification of art with:
 - a) other disciplines of creation
 - b) all of reality
- 9 A future civilisation's view of art.
- 10 The need for a new understanding of progress.

Jerzy Ludwiński, *The Art of Art-Documents* (1972)

»Thirty years ago, in 1962, I did an exhibition of instruction paintings at Sogetsu Art Center in Tokyo. A year before, I did a show of instruction paintings at AG Gallery in New York, but that was exhibiting canvases with instructions attached to them. Displaying just the instructions as paintings was going one step further, pushing visual art to its optimum conceptualism; it would open up a whole new horizon for the visual arts. I was totally excited by the idea and its visual possibilities. To make the point that the instructions were not themselves graphic images, I wanted the instructions to be typed.«

From: Yoko Ono, *Instruction Paintings* (1995)

SECRETS OF THE MAGICAL SURREALIST ART

WRITTEN SURREALIST COMPOSITION OR FIRST AND LAST DRAFT

After you have settled yourself in a place as favorable as possible to the concentration of your mind upon itself, have writing materials brought to you. Put yourself in as passive, or receptive, a state of mind as you can. Forget about your genius, your talents, and the talents of everyone else. Keep reminding yourself that literature is one of the saddest roads that leads to everything. Write quickly, without any preconceived subject, fast enough so that you will not remember what you're writing and be tempted to reread what you have written. The first sentence will come spontaneously, so compelling is the truth that with every passing second there is a sentence unknown to our consciousness which is only crying out to be heard. It is somewhat of a problem to form an opinion about the next sentence; it doubtless partakes both

of our conscious activity and of the other, if one agrees that the fact of having written the first entails a minimum of perception. This should be of no importance to you, however; to a large extent, this is what is most interesting and intriguing about the Surrealist game. The fact still remains that punctuation no doubt resists the absolute continuity of the flow with which we are concerned, although it may seem as necessary as the arrangement of knots in a vibrating cord. Go on as long as you like. Put your trust in the inexhaustible nature of the murmur. If silence threatens to settle in if you should ever happen to make a mistake—a mistake, perhaps due to carelessness—break off without hesitation with an overly clear line. Following a word the origin of which seems suspicious to you, place any letter whatsoever, the letter »l« for example, always the letter »l«, and bring the arbitrary back by making this letter the first of the following word.

HOW NOT TO BE BORED ANY LONGER WHEN WITH OTHERS

This is very difficult. Don't be at home for anyone, and occasionally, when no one has forced his way in, interrupting you in the midst of your Surrealist activity, and you, crossing your arms, say: »It doesn't matter, there are doubtless better things to do or not do. Interest in life is indefensible Simplicity, what is going on inside me, is still tiresome to me!« or an other revolting banality.

TO MAKE SPEECHES

Just prior to the elections, in the first country which deems it worthwhile to proceed in this kind of public expression of opinion, have yourself put on the ballot. Each of us has within himself the potential of an orator: multicolored loin cloths,

glass trinkets of words. Through Surrealism he will take despair unawares in its poverty. One night, on a stage, he will, by himself, carve up the eternal heaven, that *Peau de l'ours*. He will promise so much that any promises he keeps will be a source of wonder and dismay. In answer to the claims of an entire people he will give a partial and ludicrous vote. He will make the bitterest enemies partake of a secret desire which will blow up the countries. And in this he will succeed simply by allowing himself to be moved by the immense word which dissolves into pity and revolves in hate. Incapable of failure, he will play on the velvet of all failures. He will be truly elected, and women will love him with an all-consuming passion.

TO WRITE FALSE NOVELS

Whoever you may be, if the spirit moves you burn a few laurel leaves and, without wishing to tend this meager fire, you will begin to write a novel. Surrealism will allow you to: all you have to do is set the needle marked »fair« at »action,« and the rest will follow naturally. Here are some characters rather different in appearance; their names in your handwriting are a question of capital letters, and they will conduct themselves with the same ease with respect to active verbs as does the impersonal pronoun »it« with respect to words such as »is raining«, »is«, »must«, etc. They will command them, so to speak, and wherever observation, reflection, and the faculty of generalization prove to be of no help to you, you may rest assured that they will credit you with a thousand intentions you never had. Thus endowed with a tiny number of physical and moral characteristics, these beings who in truth owe you so little will thereafter deviate not one iota from a certain line of conduct about which you need not concern yourself any further. Out of this will result a plot more or less clever in appearance, justifying point by point this moving or comforting

denouement about which you couldn't care less. Your false novel will simulate to a marvelous degree a real novel; you will be rich, and everyone will agree that »you've really got a lot of guts,« since it's also in this region that this something is located.

Of course, by an analogous method, and provided you ignore what you are reviewing, you can successfully devote yourself to false literary criticism.

André Breton, *Le Manifeste du surréalisme* (1924)

- 1 Conceptual artists are mystics rather than rationalists. They leap to conclusions that logic cannot reach.
- 2 Rational judgements repeat rational judgements.
- 3 Irrational judgements lead to new experience.
- 4 Formal art is essentially rational.
- 5 Irrational thoughts should be followed absolutely and logically.
- 6 If the artist changes his mind midway through the execution of the piece he compromises the result and repeats past results.
- 7 The artist's will is secondary to the process he initiates from idea to completion. His wilfulness may only be ego.
- 8 When words such as painting and sculpture are used, they connote a whole tradition and imply a consequent acceptance of this tradition, thus placing limitations on the artist who would be reluctant to make art that goes beyond the limitations.
- 9 The concept and idea are different. The former implies a general direction while the latter is the component. Ideas implement the concept.

- 10 Ideas can be works of art; they are in a chain of development that may eventually find some form. All ideas need not be made physical.
- 11 Ideas do not necessarily proceed in logical order. They may set one off in unexpected directions, but an idea must necessarily be completed in the mind before the next one is formed.
- 12 For each work of art that becomes physical there are many variations that do not.
- 13 A work of art may be understood as a conductor from the artist's mind to the viewer's. But it may never reach the viewer, or it may never leave the artist's mind.
- 14 The words of one artist to another may induce an idea chain, if they share the same concept.
- 15 Since no form is intrinsically superior to another, the artist may use any form, from an expression of words (written or spoken) to physical reality, equally.
- 16 If words are used, and they proceed from ideas about art, then they are art and not literature; numbers are not mathematics.
- 17 All ideas are art if they are concerned with art and fall within the conventions of art.
- 18 One usually understands the art of the past by applying the convention of the present, thus misunderstanding the art of the past.
- 19 The conventions of art are altered by works of art.
- 20 Successful art changes our understanding of the conventions by altering our perceptions.
- 21 Perception of ideas leads to new ideas.
- 22 The artist cannot imagine his art, and cannot perceive it until it is complete.
- 23 The artist may misperceive (understand it differently from the artist) a work of art but still be set off in his own chain of thought by that misconstrual.

- 24 Perception is subjective.
- 25 The artist may not necessarily understand his own art. His perception is neither better nor worse than that of others.
- 26 An artist may perceive the art of others better than his own.
- 27 The concept of a work of art may involve the matter of the piece or the process in which it is made.
- 28 Once the idea of the piece is established in the artist's mind and the final form is decided, the process is carried out blindly. There are many side effects that the artist cannot imagine. These may be used as ideas for new works.
- 29 The process is mechanical and should not be tampered with. It should run its course.
- 30 There are many elements involved in a work of art. The most important are the most obvious.
- 31 If an artist uses the same form in a group of works, and changes the material, one would assume the artist's concept involved the material.
- 32 Banal ideas cannot be rescued by beautiful execution.
- 33 It is difficult to bungle a good idea.
- 34 When an artist learns his craft too well he makes slick art.
- 35 These sentences comment on art, but are not art.

Sol Lewitt, *Sentences on Conceptual Art (1969)*

»The students will gather together in a group and decide on a single common idea. The idea can be of any nature, simple or complex. This idea will be known only to the members of the group. You or I will not know it. The piece will remain in existence as long as the idea remains in the confines of the group. If just one student unknown to anyone else at any time, informs someone outside the group the piece will cease to exist. It may exist for a few seconds or it may go on indefinitely, depending on the human nature of the participating students. We may never know when or if the piece comes to an end.«

Robert Barry, *1Project Class, Nova Scotia College of Art and Design (1969)*

Think that snow is falling. Think that snow is falling everywhere all the time. When you talk with a person, think that snow is falling between you and on the person. Stop conversing when you think the person is covered by snow.

Yoko Ono, *Snow Piece (1963)*

Count all the stars of that night by heart. The piece ends when all the orchestra members finish counting the stars, or when it dawns. This can be done with windows instead of stars.

Yoko Ono, *A piece for Orchestra (1962)*

Go on transforming a square canvas in your head until it becomes a circle. Pick out any shape in the process and pin up or place on the canvas an object, a smell, a sound, or a colour that came to mind in association with the shape.

Yoko Ono, *Painting to be constructed in your head #1*
(1962)

When a person hurts you badly,
Line up 100 panes of glass in
The field and shoot a bullet
Through it.

Take a copy of a map made by
the cracks on each glass and
send a map a day for 100 days
to the person who has hurt you

Yoko Ono, *Shoot 100 panes of glass* (1966)

OPEN YOUR EYES

In its last essay, the *Archiv der Avantgarden* displays pieces and documents from the Marzona Collection. Besides these pieces, the space also receives »A Distinct Effort«, by the artist David Bergé, on a particular involuntary instruction proposed by the Swiss architect Le Corbusier in the beginning of the last century: how to observe the world when in movement.

»A Distinct Effort« is the third chapter in a series of works by artist David Bergé. It centres on a collection of photographs taken in 1911 by Charles-Édouard Jeanneret (the future Le Corbusier) and August Klipstein, while on their »Voyage d'Orient.« During the last years of the Ottoman Empire, the two Swiss art students traveled eastward and southward beyond Europe. They embarked on the trip in order to shape themselves, to learn from the forms they encountered in foreign places—a voyage to formulate and ultimately define their modernity. In this work, David Bergé creates a narrative that extends our negotiation of foreign territories through the camera lens, creating an imagined conversation between the viewer and these »three« authors.

David Bergé lives in Athens and Brussels and looks at photography through the lens of the body. His work reveals and unfolds the complexity of layers urban space can consist of. The material he works with is organized time, which has so far been finding its form through silent Walk Pieces, durational photo-installations, performances and publications. Bergé's work has been presented at various international art centers including Kunsthall Extra City in Antwerp, KCB Belgrade, CAC in Vilnius, NETWERK Center for Contemporary Art, Aalst; STUK arts center in Leuven, SALT Istanbul, Maison Particulière, Brussels.

IMPRESSUM

Archiv der Avantgarden (AdA)
Staatliche Kunstsammlungen Dresden (SKD)
Japanisches Palais, Palaisplatz 11, 01097 Dresden

DIRECTORS Marcelo Rezende, Rudolf Fischer
COLLABORATION Bettina Lehmann, Jenny Brückner,
Lisa-Marie Schrewe

CONTACT ada@skd.museum
archiv-der-avantgarden.skd.museum

GRAPHIC DESIGN Tobias Jacob/Torsten Illner
TRANSLATION/PROOF-READING Kristina Kramer, Jesse Farber
EXHIBITION DESIGN Grzegorz Cholewiak/Torsten Klocke



Freistaat
SACHSEN



IN DER SAMMLUNGSTRADITION
DES HAUSES WETTIN A.L.