

**HMKV**

Hartware MedienKunstVerein

**AUSSTELLUNGS-  
MAGAZIN 2023/2**



**WAS  
IST  
KUNST,  
*Irwin?***

**STAATSKÜNSTLER**

VERLAG  
KETTLER

## STAATS- KÜNSTLER

Als Mitbegründer der NSK (Neue Slowenische Kunst) hat sich die Gruppe IRWIN seit ihrer Gründung im Jahr 1983 mit der Rolle, der Struktur und der Macht des Staates beschäftigt. Die Gruppe eröffnet Botschaften des *NSK Staates*, erstellt hyper-bürokratische Organigramme und gibt Reisepässe aus – alles, um Gewalt und Absurdität des Staatsapparats zu adressieren.

IRWIN untersucht das Verhältnis zwischen der internationalen Avantgarde und der Politik und manipuliert die Ästhetik dieser, um so eine neue nationale Kunst zu schaffen. Ursprünglich als Reaktion auf die Auflösung Jugoslawiens und die Entstehung verschiedener Nachfolgestaaten gedacht, hat der 1992 gegründete *NSK Staat in der Zeit* in den letzten Jahren globale Bedeutung erlangt – nicht zuletzt im Kontext aktueller Migrationsfragen.

Was ist ein Staatskünstler? Wenn IRWIN als ein solcher betrachtet wird, auf welche Nation beziehen wir uns dann? Wo findet die „politische Korrektheit“ ihre Grenzen? Diese Fragen werden durch die Ausstellung und die Publikation *Was ist Kunst, IRWIN?* aufgeworfen.

## STATE ARTISTS

As co-founders of the NSK (Neue Slowenische Kunst), the IRWIN collective has, since its inception in 1983, questioned the role, structure, and power of the state. The group opens embassies of the NSK State in Time, creates hyper-bureaucratic organigrams, and issues passports – all to illustrate the violence and absurdity inherent in the state apparatus.

IRWIN probes the relationship between international avant-garde and politics, and manipulates its aesthetics to forge a new national art. Initially responding to the breakup of Yugoslavia and the emergence of various successor states, in recent years, the NSK State in Time founded in 1992 has gained global significance in connection with current issues of migration.

What defines a state artist? If IRWIN is regarded as such, which nation are we referring to? Where does 'political correctness' find its limits? These are just a few of the questions raised by the exhibition *'Was ist Kunst, IRWIN?'* and this publication.



# WAS IST KUNST, *Irwin?*

9.9.2023–28.1.2024

## STAATSKÜNSTLER / STATE ARTISTS

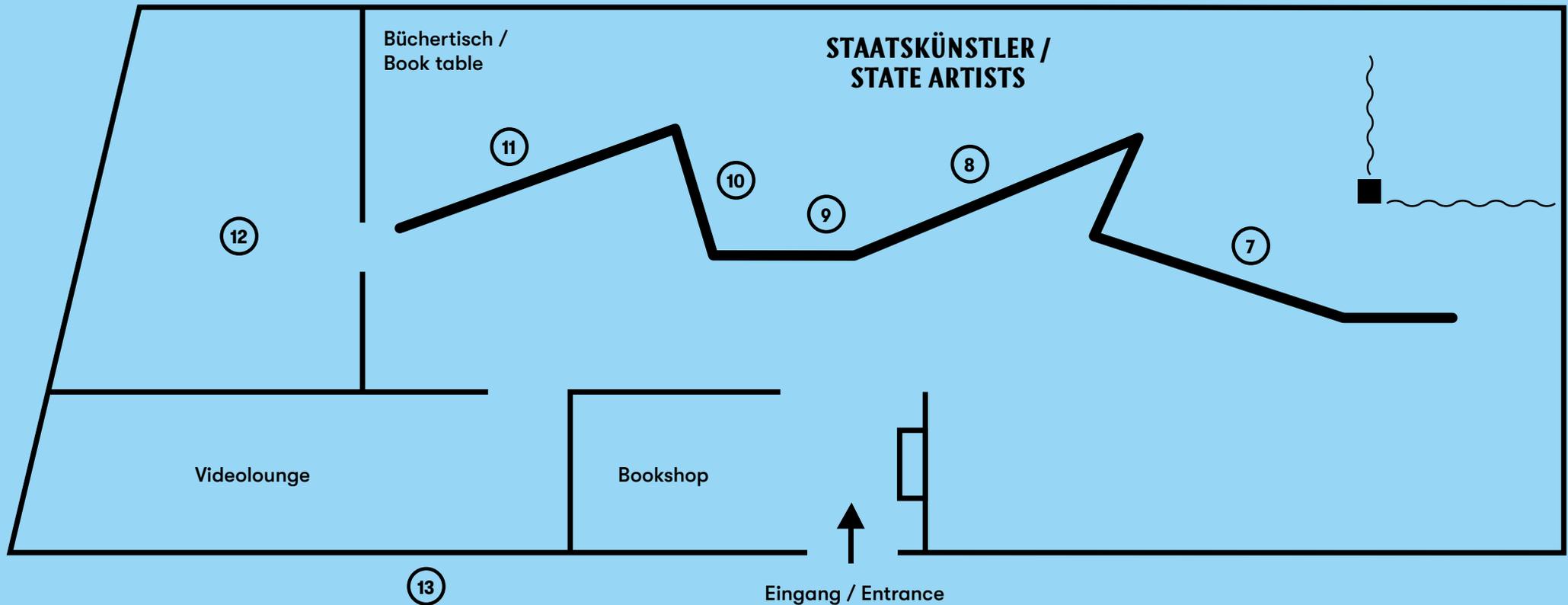
- 7 *NSK Embassy Moscow*
- 8 *Time for a New State*
- 9 *Dan Mladosti*
- 10 *Aneignung von Institutionen /  
Appropriating Institutions*
- 11 *Geburt einer Nation / Birth of a Nation*
- 12 *Transnacionala*, 1998
- 13 *It Is a Beautiful Country*, 2019

→ 14

*Was ist Kunst,*

*Bernd und Hilla Becher?, 2023*

Eine künstlerische Neuproduktion,  
entstanden in Kooperation mit  
dem Museum Ostwall. Zu sehen im  
Fenster des MO in der Vertikale des  
Dortmunder U, U4.



**WAS IST  
KUNST,  
*Irwin?***

**STAATSKÜNSTLER**

Kuratiert von Inke Arns



# SCHWARZER HUMOR BLACK HUMOUR

9	WAS IST KUNST, IRWIN?
13	WHAT IS BLACK HUMOUR?

## ESSAY

29	<i>That joke isn't funny anymore</i> Thibaut de Rugter
----	---

## WORKS

44	A MATTER OF TASTE AND THEORY
58	TWINS
64	THE POWER OF THE FRAME

78	HOMAGE(S) TO THE (BLACK) SQUARE
88	'IT'S NOT ME, IT'S HIM ...'

106	CORPSE OF ART
-----	---------------

112	WAS IST KUNST, BERND UND HILLA BECHER?
-----	---

## APPENDIX

A-1	Literature
A-3	Videolounges
A-4	Events
A-5	Biography
A-7	List of works

8	WAS IST KUNST, IRWIN?
12	WAS IST SCHWARZER HUMOR?

## ESSAY

20	<i>That joke isn't funny anymore</i> Thibaut de Rugter
----	---

## WERKE

44	EINE FRAGE DES GESCHMACKS UND DER THEORIE
58	ZWILLINGE
64	DIE MACHT DES RAHMENS

78	HOMMAGE(N) AN DAS (SCHWARZE) QUADRAT
88	'ICH WAR'S NICHT, ER WAR'S ...'

106	CORPSE OF ART
-----	---------------

112	WAS IST KUNST, BERND UND HILLA BECHER?
-----	---

## ANHANG

A-1	Literatur
A-3	Videolounges
A-4	Veranstaltungen
A-5	Biografie
A-7	Werkverzeichnis

# STAATSKÜNSTLER STATE ARTISTS

8	WAS IST KUNST, IRWIN?	9	WAS IST KUNST, IRWIN?
12	WAS SIND STAATSKÜNSTLER?	13	WHAT ARE STATE ARTISTS?

## ESSAY

20	<i>State Artists</i> Inke Arns
----	-----------------------------------

## WERKE

44	NSK EMBASSY MOSCOW
----	--------------------

54	TIME FOR A NEW STATE
----	----------------------

74	DAN MLADOSTI (Tag der Jugend), oder: Wie man einen Staat zu Fall bringt
----	---

84	ANEIGNUNG VON INSTITUTIONEN
----	-----------------------------

90	GEBURT EINER NATION
----	---------------------

116	TRANSNACIONALA
-----	----------------

122	IT IS A BEAUTIFUL COUNTRY
-----	---------------------------

## QUELLENBUCH

## ANHANG

A-1	Werkverzeichnis
A-5	Impressum

## ESSAY

29	<i>State Artists</i> Inke Arns
----	-----------------------------------

## WORKS

44	NSK EMBASSY MOSCOW
----	--------------------

54	TIME FOR A NEW STATE
----	----------------------

74	DAN MLADOSTI (Youth Day), or: How to Bring Down a State
----	---

84	APPROPRIATING INSTITUTIONS
----	----------------------------

90	BIRTH OF A NATION
----	-------------------

116	TRANSNACIONALA
-----	----------------

122	IT IS A BEAUTIFUL COUNTRY
-----	---------------------------

## SOURCEBOOK

## APPENDIX

A-1	List of works
A-5	Imprint

**SEVIN**  
**Transaktionelle**  
1910-1911, Öl auf Holz, 100 x 100 cm

Alle Transaktionellen sind als eine Art "Kleinformat" zu verstehen. Sie sind in der Regel kleiner als ein Quadratmeter und werden in der Regel in Gruppen von vier bis sechs Bildern ausgestellt. Die Transaktionellen sind eine Art "Kleinformat" zu verstehen. Sie sind in der Regel kleiner als ein Quadratmeter und werden in der Regel in Gruppen von vier bis sechs Bildern ausgestellt.



Kuratiert von  
Inke Arns  
und Thibaut  
de Ruyter

Als die Gruppe Rose Irwin Sélavy 1983 in Jugoslawien gegründet wurde, waren ihre Mitglieder Dušan Mandič, Miran Mohar, Andrej Savski, Roman Uranjek (f) und Borut Vogeltnik zwischen 22 und 29 Jahre alt. Sie kamen aus der Punk- und Graffiti-Szene Ljubljanas. Zusammen mit der Musikgruppe Laibach, dem Theater der Schwestern Scipio Nasicas und der Designabteilung Neuer Kollektivismus (NK) ist IRWIN bis heute eine der Hauptgruppen des 1984 gegründeten Künstlerkollektivs Neue Slowenische Kunst (NSK).

Die Ausstellung richtet den Blick auf das slowenische Künstlerkollektiv IRWIN, dessen Gründung sich 2023 zum 40. Mal jährt. Seit 1983 setzt sich IRWIN mit der Kunstgeschichte Osteuropas auseinander, speziell mit dem ambivalenten Erbe der historischen Avantgarde und ihren totalitären Nachfolgern, also mit der Dialektik von Avantgarde und Totalitarismus. Seit den 1990er-Jahren konzentriert sich die Gruppe auf die kritische, ikonoklastische Hinterfragung der Kunstgeschichte des „westlichen Modernismus“. Diesem stellt sie verspielt und abgründig mit der „Retroavantgarde“ einen „östlichen Modernismus“ gegenüber. In den 2000er-Jahren wird der *NSK Staat in der Zeit* relevant: ein Staat ohne Territorium, der jedoch Reisepässe als „confirmation of temporal space“ ausgibt.

Die Ausstellung besteht aus zwei großen Kapiteln. Das erste Ausstellungskapitel fragt nach dem schwarzen Humor, der in den Arbeiten von IRWIN stets präsent ist. Das zweite Kapitel widmet sich Fragen des Staates – und wie IRWIN damit aktuelle Themen wie z. B. Migration kommentiert. In der Ausstellung können Besucher\*innen in der Installation *Transnacionala* Reisepässe des *NSK Staates* in der Zeit beantragen. In der Vertikale des Dortmunder U auf der U3 werben Plakate für touristische Reisen in den *NSK Staat*. In der Vertikale auf der U4 wird im Fenster des Museum Ostwall (MO) die Neuproduktion *Was ist Kunst, Bernd und Hilla Becher?* von IRWIN präsentiert, die unter Verwendung der neunteiligen Serie *Fördertürme* (1973–1989) des deutschen Künstlerpaars (Sammlung MO) entstanden ist.

Das vorliegende Magazin enthält neben neuen Essays von Inke Arns und Thibaut de Ruyter und einer umfassenden fotografischen Dokumentation der Ausstellung auch ein sogenanntes „Quellenbuch“, welches die Bildquellen von IRWINs Arbeiten erstmals systematisch aufschlüsselt und (kunst-)historisch einordnet.

Curated by  
Inke Arns  
and Thibaut  
de Ruyter

When the group Rose Irwin Sélavy was founded in the former Yugoslavia in 1983, its members, Dušan Mandič, Miran Mohar, Andrej Savski, Roman Uranjek (f), and Borut Vogeltnik, were between twenty-two and twenty-nine years old. They came from Ljubljana's punk and graffiti scene. Together with the music group Laibach, the Scipion Nasice Sisters Theatre, and the design division New Collectivism (Novi kolektivizem; NK), IRWIN is one of the main groups forming the artists' collective Neue Slowenische Kunst (NSK), founded in 1984.

This exhibition focuses on the Slovenian artist collective IRWIN, which is celebrating its fortieth anniversary in 2023. Since 1983, IRWIN has been grappling with the art history of Eastern Europe, specifically the ambivalent legacy of the historical avant-garde and its totalitarian successors – in other words, the dialectic of avant-garde and totalitarianism. Since the 1990s, the group has concentrated on a critical, iconoclastic examination of the art history of Western Modernism. They playfully and cryptically juxtapose this with the “retro avant-garde” of an Eastern Modernism. In the 2000s, *NSK State in Time* becomes relevant: a state without territory that nonetheless issues passports as a “confirmation of temporal space”.

The exhibition consists of two major chapters. The first chapter explores the black humour that is always present in IRWIN's works. The other chapter is dedicated to questions of state – and how IRWIN uses them to comment on contemporary issues such as migration. In the exhibition, visitors can apply for *NSK State in Time* passports at the *Transnacionala* installation. In the vertical space of the Dortmunder U on level U3, posters advertise tourist travel to *NSK State*. In the vertical space on level U4, the Museum Ostwall (MO) presents IRWIN's new production *Was ist Kunst, Bernd und Hilla Becher?*, which was created using the nine-part photo series *Fördertürme* (Winding Towers; 1973–1989) by the two German artists (MO Collection).

In addition to new essays by Inke Arns and Thibaut de Ruyter and a comprehensive photographic documentation of the exhibition, this magazine also contains a so-called “source book”, which for the first time systematically breaks down the image sources of IRWIN's works and classifies them in (art) historical terms.

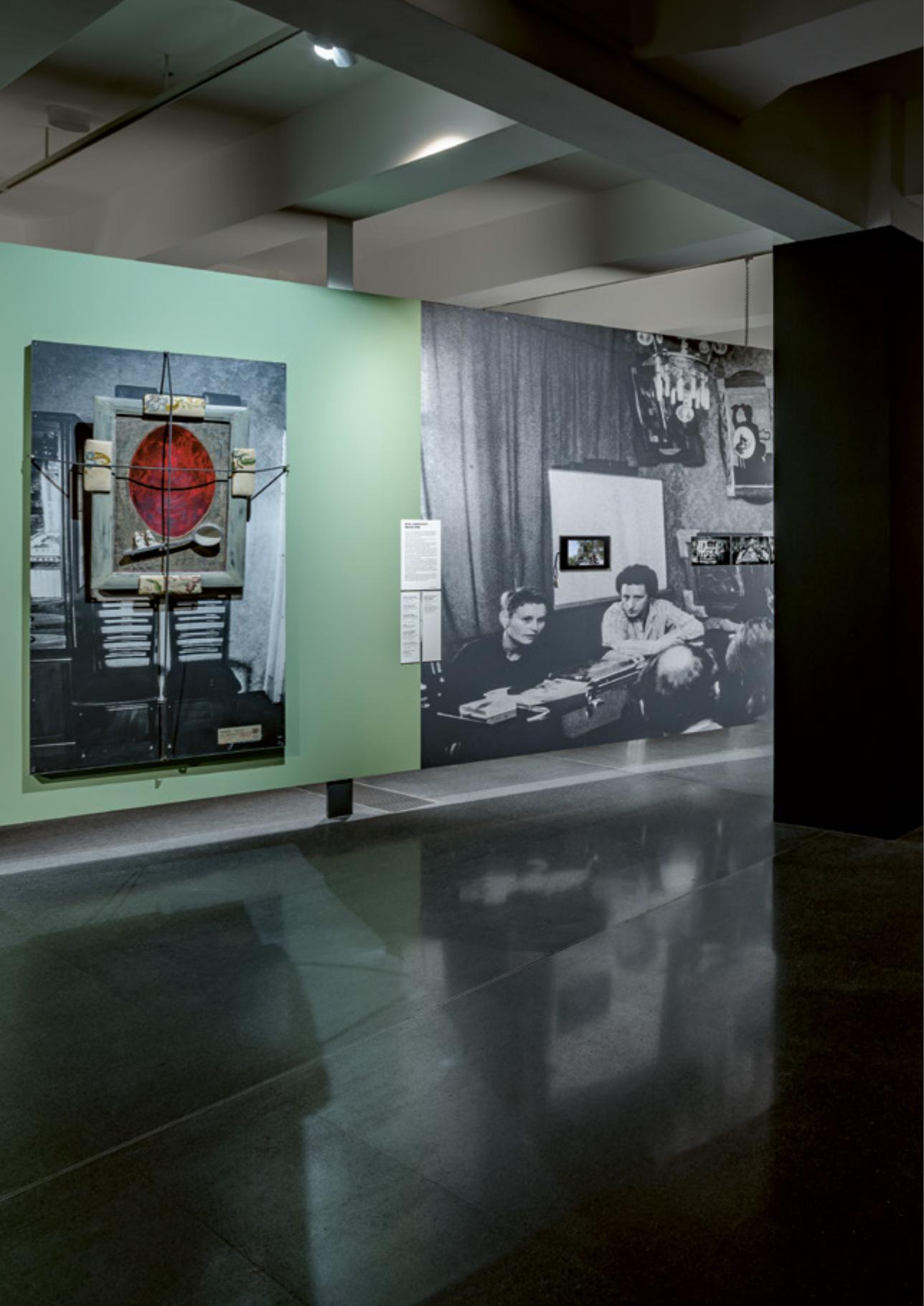


# WAS SIND STAATS-KÜNSTLER?

Wieso bezeichnen sich Künstler, die ursprünglich aus der Punk- und Graffiti-Szene Ljubljanas kamen, als „Staatskünstler“? Dieses Kapitel beleuchtet u. a. den Poster-Skandal, der Jugoslawien 1987 erschütterte. Das Plakat des Neuen Kollektivismus (NK), der Designabteilung der NSK, konfrontierte den jugoslawischen Staat mit einer sehr unangenehmen Wahrheit – was die Künstler fast vor Gericht brachte. Seit ihrer Gründung im Jahr 1983 setzt sich die Gruppe IRWIN mit Fragen der nationalen Identität und der Geschichte in Mitteleuropa auseinander, die in den vieldeutigen Motiven des Kreuzes, des Sämanns, des Hirsches, der Kaffeetasse, des kleinen Trommlers und der Industrie untersucht wird. Kurz nach der Unabhängigkeitserklärung Sloweniens (1991) wurde 1992 der *NSK Staat in der Zeit* gegründet: ein Staat ohne Territorium, der sich in Form von temporären Botschaften (wie der bedeutendsten 1992 in Moskau) oder Konsulaten materialisiert und auf Antrag Reisepässe ausgibt. Dieser Staat hat heute mehr Staatsbürger\*innen als der Vatikan – und Nigerianer\*innen stellen die größte Gruppe seiner Bürger\*innen dar. Dieser Staat macht sich außerdem die Institutionen Kirche, Armee und Tourismus existierender Staaten zu eigen.

# WHAT ARE STATE ARTISTS?

Why do artists who originally came from the punk and graffiti scene in Ljubljana call themselves “state artists”? An event examined in this chapter, the poster scandal that shook Yugoslavia in 1987, sheds light on this issue. A poster devised by New Collectivism (Novi kolektivizem; NK), the design division of NSK, confronted the Yugoslav state with a very unpleasant truth – almost landing the artists in court in the process. Since the group’s foundation in 1983, IRWIN has explored issues of national identity and history in Central Europe, examined through the ambiguous motifs of the cross, the sower, the stag, the coffee cup, the little drummer, and industry. Shortly after Slovenia’s declaration of independence (1991), *NSK State in Time* was established in 1992: a state without territory that materialises in the form of temporary embassies (the most notable of which was in Moscow in 1992) or consulates, and issues passports on request. Today this state has more citizens than Vatican City, and Nigerians constitute its largest group. The state also appropriates the institutions of existing states such as the church, the army, and tourism.





# ESSAY

# STAATS- KÜNSTLER

Inke Arns

„Veröffentlichen Sie keine schwarzen Quadrate!“<sup>1</sup>  
(Roskomnadsor, April 2022)

Was vor genau 30 Jahren auf dem Roten Platz in Moskau geschah, würde heute wahrscheinlich zu starker Hyperventilation bei den Mitarbeitenden der russischen Medienaufsichtsbehörde Roskomnadsor führen. Im April 2022 warnte diese Behörde nämlich davor, schwarze Quadrate zu veröffentlichen – diese könnten im Kontext der russischen „Spezialoperation“ in der Ukraine als pro-ukrainische Äußerungen verstanden werden. Kasimir Malewitsch, Urheber des *Schwarzen Quadrates*, wurde schließlich in Kiew, der Hauptstadt der heutigen Ukraine, geboren.

Am 6. Juni 1992, also vor genau 30 Jahren, fand in Moskau auf Initiative der slowenischen Gruppe IRWIN (NSK) und des amerikanischen Filmregisseurs Michael Benson im Rahmen der *NSK Embassy Moscow*<sup>2</sup> eine Aktion russischer und ex-jugoslawischer Künstler\*innen und Theoretiker\*innen statt: Gemeinsam breiteten sie auf dem Roten Platz vor dem Kreml ein 22 × 22 Meter großes Quadrat aus schwarzem Stoff aus – passend betitelt mit *Black Square on Red Square* (dt. „Das schwarze Quadrat auf dem Roten Platz“). Von dieser Aktion existieren lediglich ein paar Videoaufnahmen und Fotografien, es gibt aber weder ein Konzept, noch, wie zum Beispiel bei der russischen Gruppe Kollektive Aktionen, systematische Berichte der Teilnehmer\*innen.<sup>3</sup> Nur in den in der Dokumentation der *NSK Embassy Moscow* veröffentlichten Beiträgen von Michael Benson und Natal’ja Abalakova wird beiläufig von der Aktion berichtet, an der insgesamt 60 bis 70 Menschen beteiligt waren. Unbeteiligte Zuschauer\*innen auf dem Roten Platz wurden zu Akteuren, indem sie den etwa 25 Teilnehmer\*innen spontan beim Ausbreiten des Stoffes halfen: „Das *Schwarze Quadrat*, das für den schnellen Transport vom Bus dorthin zunächst wie ein Leichentuch aufgerollt war, wird von zahllosen Händen in drehender Bewegung im Uhrzeigersinn geöffnet. In der Mitte des Roten Platzes ausgebreitet, wirkt es so, wie Malewitsch es zuerst entworfen hatte: Es ist unergründlich, hat Ausstrahlung und besitzt eine unerklärliche Macht. Hunderte von Menschen, die sich an seinem Rand sammeln, definieren diesen suprematistischen Archetyp. Sie sehen aus, wie ein



Haufen Ameisen um einen riesigen Zuckerwürfel herum‘, wie der Kameramann Ubald Trnkoczy bemerkt.<sup>4</sup> Ziel dieser Ausbreitung des *Schwarzen Quadrates* im Zentrum der (ideologischen) Macht war die Konfrontation eines ideologischen Systems mit einem in seiner Totalität ebenbürtigen, jedoch nicht ideologischen, sondern explizit künstlerischen System. Dies wird im Titel der Aktion durch die – wohl nur in der englischen Sprache mögliche – Parallelisierung von „Black Square“ und „Red Square“ deutlich. Diese Aktion auf dem Roten Platz mit dessen langer Geschichte der Staatsbegräbnisse und Militärparaden war, wie verschiedene Quellen berichten, für alle, die daran teilnahmen, ein sehr bewegender Moment. Entgegen der Annahme, dass die Miliz umgehend eingreifen und die Aktion abbrechen würde, hielten sich die auf dem Roten Platz anwesenden Milizionäre im Hintergrund: „Die *Apt-Art*-Kuratorin Elena Kurljandceva hat Tränen in den Augen. Sie zeigt auf einen Mann der Miliz. ‚Sprecht mit ihm‘, sagt sie. ‚Jetzt kann ich endlich glauben, dass die Dinge sich wirklich geändert haben.‘ Der uniformierte Beamte ist nicht zu unterscheiden von den Legionären, die einst die Moskauer Botschaften der westlichen Länder abschirmten. ‚Es ist ein schwarzes Quadrat, ein Gemälde‘, erklärt er. ‚Ich verstehe dieses Werk nicht – aber ich sehe auch nicht, was daran verkehrt sein sollte.‘ Als er zum Balkan befragt wird, sieht er finster aus. ‚Meine Frau und ich machen uns Sorgen um Jugoslawien‘, sagt er langsam. ‚Wir sehen uns das jeden Abend im Fernsehen an. Dort sterben Frauen und Kinder ... Gott sei Dank passiert so etwas hier nicht.‘“<sup>5</sup>

## Affirmation und/als Kritik

Mitglieder des 1984 gegründeten Künstlerkollektivs Neue Slowenische Kunst (NSK) waren 1992 nach Moskau gereist, um dort in einer Privatwohnung am Leninsky Prospekt 12 eine temporäre Botschaft des im selben Jahr gegründeten *NSK Staates in der Zeit* zu eröffnen. Dort – in der *NSK Embassy Moscow* – fanden vom 10. Mai bis zum 10. Juni 1992 Vorträge und Diskussionen zur Funktion und Bedeutung der Kunst der 1980er-Jahre in Jugoslawien und der Sowjetunion statt. Man kann sich lebhaft vorstellen, dass dort Themen diskutiert wurden wie das Verhältnis der Künstler\*innen zum Staat und zur sozialistischen Ideologie sowie Fragen der Selbstorganisation einer subkulturellen Kunstszene jenseits des staatlichen Kulturbetriebs.<sup>6</sup>

Dabei gab und gibt sich Kritik bei IRWIN und der NSK immer als Affirmation, wobei sich diese Affirmation jedoch als schwer zu überbietende Kritik des politischen Systems und seiner Ideologie entpuppt. In den 1980er-Jahren äußerte sich die Taktik der NSK weder in einem offen kritisierenden Diskurs gegenüber dem Staat und der Ideologie noch in der Distanzierung zur Ideologie durch ironische Negation (was üblicherweise als „Dissidenz“ bezeichnet wird). Es ging im Gegenteil um eine Wiederholung, um eine Aneignung von Bestandteilen und Versatzstücken der offiziellen Ideologie, um ein Spiel mit diesen Readymades, um ein Aufnehmen vorhandener Herrschaftscodes, um

– so Laibach – „diesen Sprachen mit ihnen selber [zu] antworten“.<sup>7</sup> Es handelte sich um eine subversive Strategie, die der slowenische Philosoph Slavoj Žižek als radikale „Überidentifizierung“<sup>8</sup> mit der „verdeckten Kehrseite“ der die gesellschaftlichen Beziehungen regulierenden Ideologie bezeichnet hat. Die NSK trat – unter Verwendung aller durch die offizielle Ideologie explizit und implizit vorgegebenen Identifikationsmomente – als eine Organisation auf, die noch „totaler als der Totalitarismus“<sup>9</sup> zu sein schien – ein provokativer Verweis auf das politische System Jugoslawiens.<sup>10</sup>

## Poster-Skandal im antifaschistischen Staat

Ein gutes Beispiel für diese Art von „subversiver Affirmation“, also für eine Taktik, die es erlaubt, an bestimmten gesellschaftlichen oder politischen Diskursen teilzunehmen, diese zu bestätigen, sie sich anzueignen oder zu konsumieren und dabei gleichzeitig zu unterwandern,<sup>11</sup> ist der sogenannte Poster-Skandal. Der Neue Kollektivismus (NK), die Designabteilung der NSK, löste 1986/87 einen – auch international beachteten – Skandal aus, als er für den *Tag der Jugend* (*Dan Mladosti*), der alljährlich an Titos Geburtstag begangen wurde, ein auf einem Nazi-Plakat basierendes Poster zum Wettbewerb einreichte und dieses von dem hochoffiziellen all-jugoslawischen Komitee – ihm gehörten Vertreter des Bundes der sozialistischen Jugend Jugoslawiens, der jugoslawischen Volksarmee und des Bundes der Kommunisten Jugoslawiens an – prompt mit dem ersten Preis ausgezeichnet wurde. Das Plakat des NK bestand aus einer leicht veränderten Version des Bildes *Das Dritte Reich – Allegorie des Heldentums* (1936) des Nazi-Künstlers Richard Klein und zeigte einen mit Stafette, jugoslawischer Fahne und anderen Staatsinsignien ausgerüsteten, siegesgewiss in die Zukunft schreitenden Jüngling. Das Komitee lobte das Poster des Neuen Kollektivismus und begründete die Preisvergabe damit, dass der Entwurf „die höchsten Ideale des jugoslawischen Staates ausdrückt“.<sup>12</sup> Umso peinlicher, dass nach Aufdeckung der Bildquelle die jugoslawischen Bundesbehörden einen politischen Prozess wegen „Verbreitung faschistischer Propaganda“ gegen den NK anzustrengen versuchten, der aber glücklicherweise von den slowenischen Behörden abgewendet werden konnte. Später wurden die Mitglieder von IRWIN wiederholt gefragt, ob sie wirklich mit diesem Poster-Skandal den jugoslawischen Staat zur Implosion gebracht hätten.



IRWIN/NSK haben immer wieder betont, dass es ihnen nicht so sehr um eine Kritik des Bestehenden ging, sondern ihnen vielmehr der Aufbau und die Konstruktion von etwas Eigenem wichtig war (was natürlich eine durchaus komplexe Kritik der Verhältnisse darstellt). Schließlich, so ließen die Mitglieder von IRWIN in den 1980er-Jahren nicht nur einmal verlauten, seien sie keine Dissidenten, sondern „Staatskünstler“.

Ein gutes Beispiel für diese Art von „subversiver Affirmation“, also für eine Taktik, die es



Dieses Desinteresse an einer direkten Kritik der politischen Situation dieser Jahre hat in den Organigrammen, also den internen Aufbau- und Funktionsschemata von Laibach Kunst<sup>13</sup> bzw. der NSK (1984), eine ästhetische Form gefunden. Die Gruppen IRWIN und NSK begriffen sich nämlich in den 1980er- und 1990er-Jahren als explizit staatsähnliche soziale Gefüge, die einen Ausgleich für das Fehlen einer Öffentlichkeit oder einer Kunstszene darstellten.

## Sampling, Loop, Palimpsest<sup>14</sup>

Das zentrale „Denkprinzip“ der Gruppe IRWIN besteht in einer paradoxen, sich vorwärts-schraubenden und Schleifen durch die Vergangenheit ziehenden Bewegung in die Zukunft. Während man mit den Begriffen ‚Sampling‘ und ‚Loop‘ die paradoxen Bewegungen der Gruppe auf einer linearen Zeitschiene charakterisieren kann – als Wiederholungen, denen es um ein Insistieren, ein Sich-verhalten-zu-etwas, eine „Erinnerung in Richtung nach vorn“ (Kierkegaard) geht – verweist der Begriff des Palimpsestes auf die Methode, nach der IRWIN bestimmte Motive auswählt, sowie auf das Prinzip der ‚Verräumlichung‘ zeitlich tieferer Schichtungen, nach dem die Gruppe ihre Bilder aufbaut.

‚Sampling‘ im engeren Sinne bezeichnet in der Musik die Verwendung bzw. das Zitieren vorgefundener Musikstücke, Bruchstücke oder Sounds. Im Gegensatz zum quasi selbstreferenziellen („dionysischen“) Sampling, das Samples als Material zur Schaffung von Geräuschtexturen und -architekturen benutzt, ähnelt die Verwendung von Zitaten auf den Bildern von IRWIN eher einer „fetischistischen“ Samplingmethode.<sup>15</sup> Bei dieser Art des Samplings ist das Sample ein referenzielles Objekt, das ausgewählt wird, weil es eine bestimmte Bedeutung hat – hier findet Erkenntnis durch Wiederholung statt. Das ‚Loopen‘ erzeugt darüber hinaus eine Wiederholung, die „zugleich linear und zyklisch ist, eine Spiralbewegung, die Vergangenheit wiederholt, um Zukunft zu gewinnen, eine offene Schleife, die ihre Wirkungen als Ursache rückkoppeln kann“.<sup>16</sup> Wiederholung ist bei IRWIN (nachträglich) prospektive Erinnerung – nämlich eine „gegenwärtige Öffnung des Vergangenen auf Zukunft hin“.<sup>17</sup>

Mit dem Begriff des Palimpsestes<sup>18</sup> dagegen lassen sich zweierlei Dinge bezeichnen, die jedoch eng miteinander verbunden sind: einmal das Auswahlprinzip, nach dem die Gruppe IRWIN bestimmte Bilder („Prätexte“) für ihre Arbeit auswählt, und zum anderen das produktionsästhetische Verfahren, das auf den Bildern zur Anwendung kommt. Die Gruppe IRWIN verwendet auf ihren Bildern nicht beliebige historische Versatzstücke, sondern wählt gezielt diejenigen Bilder und Zeichen aus, denen im Lauf der Zeit und durch sich wandelnde Kontexte zusätzliche Bedeutungen und Konnotationen zugekommen sind. Diese Konnotationscluster oder Bedeutungsverdichtungen



werden vor allem von bzw. an Zeichen gebildet, die rückblickend solche Punkte in der Geschichte bezeichnen, an denen das Umschlagen von genuin utopischen Ansätzen in traumatische Erfahrungen festzumachen ist. Vor allem die von IRWIN verwendeten Zitate aus der sowjetischen künstlerischen Avantgarde transportieren neben ihrer ursprünglichen utopischen Bedeutung eine zweite Bedeutungsebene, die vom Scheitern ebendieser künstlerischen Utopien kündigt:

Die Zeichen werden neben der Beibehaltung des ursprünglichen Textes zu traumatischen Texten.

Wird ein solches Zeichen, Bild oder ein solcher Text wiederholt, werden neben der ursprünglichen Bedeutung gleichzeitig alle weiteren an dieses Zeichen angelagerten Bedeutungen bzw. Konnotationen aufgerufen. Genau diese Anreicherung mit immateriellen Schichten, dieses Mitnehmen der zusätzlich durch die Zeit akkumulierten Bedeutungen, lässt die ‚Texte‘ zu schillernd mehrdeutigen und ambivalenten Zeichen werden, die in den Wiederholungen durch IRWIN endlos zwischen ihren verschiedenen, oft auch widerstreitenden Bedeutungs- und Konnotationsschichten changieren.

Die nachträglichen ‚Konnotationsakkumulationen‘ sind somit einerseits Kriterium für die Auswahl bestimmter Bilder, andererseits rekonstruiert bzw. visualisiert die Gruppe IRWIN in ihren Bildern, die man auch als „theoretische Objekte“<sup>19</sup> bezeichnen könnte, diese eigentlich unsichtbaren Konnotationsschichten: zunächst, indem sie die übereinandergeschichteten und einander widersprechenden Texte entzerrt, dekomprimiert, verräumlicht, und dann, indem sie diese historischen Schichten und Konnotationen in Bildmontagen sichtbar macht und so in einen Dialog miteinander bringt. So verdeutlicht z. B. die Gegenüberstellung von einander diametral entgegengesetzten Zeichen in der Aktion *Black Square on Red Square* oder auf dem Bild *Malewitsch zwischen zwei Kriegen* die ambivalenten Bedeutungen von Bildzitate der historischen Avantgarde in Form einer expliziten Ausformulierung dieser in der Avantgarde konfligierenden Bedeutungen. IRWIN macht also mit der ‚Verräumlichung‘ von Palimpsesten die Konflikte zwischen unterschiedlichen historischen Diskursen sichtbar.<sup>20</sup> Die New Yorker Kunstkritikerin Kim Levin sagt daher über IRWIN: „Their paintings are full of conflicting pasts.“<sup>21</sup>

## (Mitteleuropäische) Identität als Patchwork

an Heimatkitsch, so erweisen sich die immer wiederkehrenden Motive des Kreuzes, des Sämanns, des Hirsches, der Kaffeetasse, des kleinen Trommlers und der Industrie als vielschichtig und ambivalent. Der Hirsch ist z. B. kein slowenischer, sondern ein schottischer, gemalt von Sir Edwin Landseer. Das Motiv der Kaffeetasse zitiert

Seit ihrer Gründung im Jahr 1983 setzt sich die Gruppe IRWIN künstlerisch mit Fragen der nationalen Identität und der Geschichte Mitteleuropas auseinander. Erinnern die Bilder in ihren schweren Rahmen zunächst

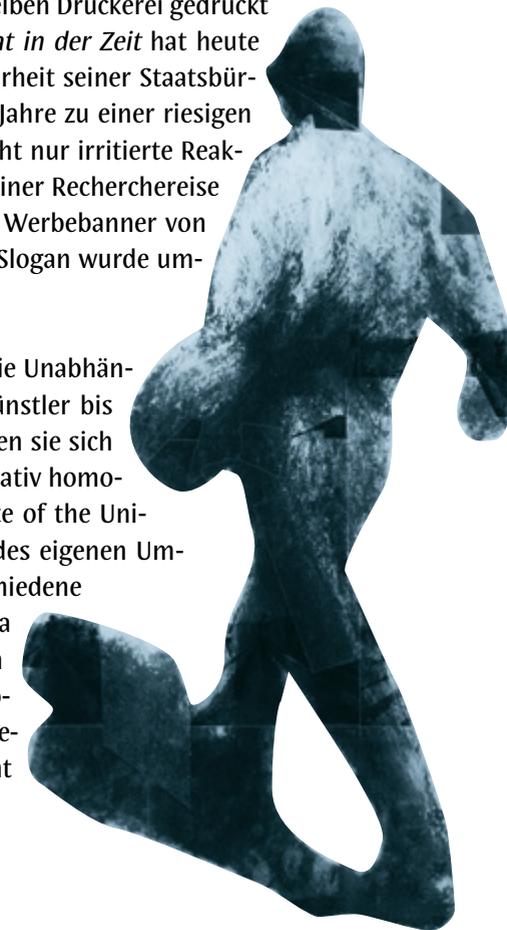


die *Kaffeetrinkerin* der Malerin Ivana Kobilca und verweist so auf die Zeit, als Slowenien Teil der Österreichisch-Ungarischen Monarchie war. Der Sämann erinnert an folkloristisch-bäuerliche Volkskunst, aber auch an faschistische „Blut-und-Boden“-Ideologie. Das Kreuz ist das wohl vieldeutigste Symbol: Es oszilliert zwischen dem *Schwarzen Kreuz* von Kasimir Malewitsch und dem christlichen Kreuz. Insbesondere in Europa (West wie Ost) werden Staatsgründungen seit dem frühen Mittelalter mit der Taufe der jeweils Herrschenden (und der Annahme des Christentums durch deren Untertanen) verbunden – und zeugen so von der engen Verbindung zwischen Kirche und Staat. In einigen Arbeiten von IRWIN wird das Kreuz gar zum Hakenkreuz – wobei es sich dabei jedoch oft um ein Zitat des dadaistischen und antifaschistischen Künstlers John Heartfield handelt.

## NSK Država v času

Kurz nach der Unabhängigkeitserklärung Sloweniens (1991) wurde 1992 der *NSK Staat in der Zeit* (NSK Država v času) gegründet. Dabei handelt es sich um ein künstlerisches Staatsgebilde ohne ‚reales‘ Territorium und ohne Staatsnation, das sich in Form von temporären Botschaften (wie der bedeutendsten 1992 in Moskau) oder Konsulaten materialisiert. Dieser Staat stellt auf Antrag Reisepässe aus, die als „confirmation of temporal space“ gelten und von jeder Person unabhängig von ihrer Staatsangehörigkeit oder Nationalität erworben werden können.<sup>22</sup> Die NSK-Reisepässe sehen dabei täuschend echt aus: Sie werden in derselben Druckerei gedruckt wie die offiziellen slowenischen Reisepässe. Der *NSK Staat in der Zeit* hat heute mehr Einwohner\*innen als der Vatikanstaat, und die Mehrheit seiner Staatsbürger\*innen kommt aus Nigeria. Als es Anfang der 2000er-Jahre zu einer riesigen Welle von Antragstellungen aus Nigeria kam, rief dies nicht nur irritierte Reaktionen Sloweniens hervor, sondern führte 2010 auch zu einer Rechercheise der Künstler nach Lagos.<sup>23</sup> Dort entdeckte IRWIN riesige Werbebanner von Coca-Cola mit dem Slogan „Time for a new state“. Dieser Slogan wurde umgehend zum Motto des *NSK Staates* erklärt.

Die Gründung des *NSK Staates* kann als Kommentar auf die Unabhängigkeit Sloweniens (1991) gelesen werden. Waren die Künstler bis 1991 Bürger eines multiethnischen Jugoslawiens, so fanden sie sich in Slowenien plötzlich in einem viel kleineren, ethnisch relativ homogenen Staat wieder. Der *NSK Staat* („The First Global State of the Universe“) kann daher als Mittel zur radikalen Erweiterung des eigenen Umfeldes verstanden werden. Gleichzeitig berichten verschiedene Quellen, dass während des Krieges in Bosnien-Herzegowina in der ersten Hälfte der 1990er-Jahre einigen Personen mithilfe des NSK-Reisepasses die Überquerung internationaler Grenzen geglückt sein soll – was ihnen sonst, in Ermangelung offizieller Dokumente ihres international (noch) nicht anerkannten Staates, nicht gelungen wäre.



## Richtige Papiere und/oder goldene Pässe

Die richtigen Papiere sind so wichtig. Für die meisten Deutschen ist es ganz normal und selbstverständlich, mit ihrem Reisepass unproblematisch (fast) überall hinreisen zu können. Mit vielen anderen Pässen ist das nicht so einfach. Abhängig vom Pass vergrößert oder verkleinert sich der eigene Aktionsradius radikal. Ist diese Reise- und Bewegungsfreiheit beschränkt, wächst das Interesse am Erwerb eines „besseren“ Reisepasses. Einige Staaten betreiben daher einen regen Passhandel. Damit ist der (Ver-)Kauf einer Staatsbürgerschaft gemeint, ohne dass eine reguläre Einbürgerung vorliegt. Meist muss dafür ein Millionenbetrag in eine Immobilie investiert werden (*Citizenship-by-Investment*).<sup>24</sup> Laut Transparency International wurden in der Europäischen Union zwischen 2009 und 2018 mindestens 6.000 Pässe an wohlhabende Interessent\*innen verkauft. Zwölf Mitgliedsstaaten der EU betreiben Passhandel (Stand Oktober 2020). Im Fokus stehen dabei Zypern und Malta, worüber die maltesische investigative Journalistin Daphne Caruana Galizia berichtete, bevor sie 2017 mit einer Autobombe ermordet wurde.<sup>25</sup> Zypern verdiente mit dem Verkauf goldener Pässe – v. a. an russische Oligarchen, chinesische Unternehmer und arabische Millionäre – innerhalb von sieben Jahren zwischen sieben und acht Milliarden Euro.<sup>26</sup>

Nun ist ein Reisepass<sup>27</sup> des *NSK Staates* jedoch kein *Golden Passport* – auch wenn man die Staatsbürgerschaft des *NSK Staates* käuflich erwerben kann. Dafür muss man keine Millionenbeträge in Immobilien investieren, sondern nur 32 Euro. Der NSK-Reisepass ist ein paradoxes Dokument, denn man erwirbt damit die Staatsbürgerschaft eines nicht existierenden Staates. Dieser Staat bedient sich daher temporär der Instrumente und Institutionen anderer Staaten. In der Serie *NSK Garda* posieren Angehörige unterschiedlicher Armeen und Polizeieinheiten neben der Flagge des *NSK Staates* und werden so quasi zu seinen Sicherheitsorganen. Der *NSK Staat in der Zeit* stellt durch seine paradoxe (Nicht-)Existenz die Logik bestehender staatlicher Gebilde infrage – indem er diese subversiv imitiert und infiltriert. Auch kirchliche Rituale eignet sich IRWIN an: So wird das Bild *Malewitsch zwischen zwei Kriegen* quasi als „Ikone“ in katholische und orthodoxe Zeremonien integriert.

## Eine Wette auf die Zukunft

Seit 2019 werben riesige Werbeplakate an verschiedenen Orten für spektakuläre touristische Destinationen des *NSK Staates* – wohlgerneht eines Staates, der seit 1992 nur als Idee existiert und sich temporär an verschiedenen Orten weltweit materialisiert. Bei den verwendeten Motiven der Posterserie *It is a Beautiful Country*<sup>28</sup> handelt es sich um echte Readymades: Alle sechs Motive entstammen der letzten großen Tourismus-Werbekampagne Jugoslawiens, die in den 1980er-Jahren eine Art von „Einheit in Vielfalt“ symbolisieren sollte. Sie stellen die touristischen Highlights der jugoslawischen Teilrepubliken dar (Bosnien und Herzegowina, Kroatien, Mazedonien, Montenegro, Serbien, Slowenien). In der Posterserie von IRWIN wurde der ursprüngliche Schriftzug „Jugoslavija“ durch „NSK State“ ersetzt.



Und hier könnte sich der Bogen dieses Textes schließen: Angenommen, die originale jugoslawische Tourismus-Kampagne stammte aus dem Jahr 1987 – dann wäre dies exakt das Jahr, in dem der Neue Kollektivismus mit seinem skandalösen Poster den jugoslawischen Staat ins Wanken gebracht hätte. Der Titel der Tourismus-Kampagne des *NSK Staates* verweist jedoch auch in die Zukunft. Während der Abschlussdiskussion über die NSK-Reisepässe im CCA in Lagos 2010 hielt sich nicht nur hartnäckig das im Brustton der Überzeugung geäußerte Gerücht, dass der *NSK Staat* tatsächlich existieren würde („It is a beautiful country!“). Auf die Frage, warum ein so großes Interesse bestehe, den Reisepass eines Landes zu erwerben, das doch gar nicht existiere, lautete eine andere Antwort: Weil dieses Land ja vielleicht irgendwann einmal in der Zukunft beginnen könnte zu existieren – und da sei es gut, schon jetzt die entsprechenden Papiere zu haben. Der NSK-Reisepass quasi als ein Future Bond – als eine Wette auf die Zukunft. Und eine preisgünstige dazu.

**1** Thomas Trenkler, „Malewitsch und Maidan: Über die politische Kraft von Kunst“, *Kurier*, 17. April 2022, <https://kurier.at/kultur/malewitsch-und-maidan-ueber-die-politische-kraft-von-kunst/401976437> (10. Juli 2023).

**2** Die NSK-Botschaft war Teil des internationalen Apt-Art-Projektes, das 1991–1992 von Viktor Misiano, Lena Kurljandceva und Konstantin Zvezdočotov in Moskau organisiert und durchgeführt wurde.

**3** Vgl. Sabine Hänsgen, „Reisen aus der Stadt: Die Dokumentationsbände der Gruppe Kollektive Aktionen“, 2019, [https://www.researchgate.net/publication/335218748\\_Reisen\\_aus\\_der\\_Stadt\\_Die\\_Dokumentationsbande\\_der\\_Gruppe\\_Kollektive\\_Aktionen](https://www.researchgate.net/publication/335218748_Reisen_aus_der_Stadt_Die_Dokumentationsbande_der_Gruppe_Kollektive_Aktionen) (24. Juli 2023); Sylvia Sasse, *Texte in Aktion. Sprech- und Sprachakte im Moskauer Konzeptualismus*, München 2003.

**4** Michael Benson, „The Future is Now“, in: Eda Čufer (Hg.), *NSK Embassy Moscow. How the East Sees the East*. Koper, o. J. [1992/93], S. 80–88, hier S. 85 (deutsche Übersetzung: Inke Arns).

**5** Benson o. J. [1992/1993], S. 86. Da die Aktion nicht von der Miliz abgebrochen und auch die Akteur\*innen nicht verhaftet wurden, packten die Teilnehmer\*innen das Stoffquadrat nach 20 Minuten wieder ein und fuhren mit dem Bus weg.

**6** Dass solche inoffiziellen Aktivitäten von den Behörden verschiedener „Ostblock“-Staaten als potenziell subversiv betrachtet wurden, hat die HMKV-Ausstellung *Artists & Agents* 2019 ausführlich gezeigt. Vgl.

Inke Arns, Kata Krasznahorkai, Sylvia Sasse (Hg.), *Artists & Agents. Performancekunst und Geheimdienste*, HMKV-Ausstellungsmagazin 2019/1, Dortmund 2019, <https://hmkv.de/shop/shop-detail/artists-agents-performancekunst-und-geheimdienste-175.html> (24. Juli 2023).

**7** Laibach, zit. nach: Claudia Wahjudi, „Zwölf Jahre musikalische Zitatenschlacht zwischen zwei konträren Systemen. Interview mit ‚Laibach‘“, in: *Neues Deutschland*, 13.8.1992.

**8** Slavoj Žižek, „Why are Laibach and NSK not Fascists?“, in: *M'ARS – Časopis Moderne Galerije V/3.4* (1993), S. 4.

**9** Boris Groys, „Die Gruppe Irwin: Totaler als der Totalitarismus (1991)“, in: Inke Arns (Hg.), *Irwin:Retropincip 1983–2003*, Frankfurt am Main 2003, S. 60 f.

**10** Vgl. Alenka Barber-Keršovan, „Laibach und sein postmodernes ‚Gesamtkunstwerk‘“, in: Helmut Rösing (Hg.), *Spektakel / Happening / Performance. Rockmusik als ‚Gesamtkunstwerk‘*, Mainz 1993, S. 66–80.

**11** Vgl. ausführlich dazu Inke Arns, Sylvia Sasse: „Subversive Affirmation. On Mimesis as Strategy of Resistance“, in: IRWIN (Hg.), *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*, Cambridge/London 2006, S. 444 f.

**12** Vgl. *The Economist*, London, 14. März 1987, S. 49 und *Profil*, Wien, 13. April 1987, S. 56, zit. nach: Pedro Ramet, „Yugoslavia 1987: Stirrings from Below“, in: *The South Slav Journal*, Vol. 10, Nr. 3, Jg. 37 (Herbst 1987), S. 34.

**13** Laibach nennt sich manchmal auch Laibach Kunst – um zu signalisieren, dass es sich um Künstler und nicht ‚nur‘ um eine Musikgruppe handelt.

**14** Vgl. den Abschnitt „Rétrograder pour mieux sauter“ in: Inke Arns, „Irwin Navigator: Retroprincip 1983–2003“, in: Dies. (Hg.). *Irwin: Retroprincip 1983–2003*, Frankfurt am Main 2003, S. 9–14.

**15** Diedrich Diederichsen unterscheidet „nichtbedeutendes“ oder „dionysisches“ Sampling von „bedeutendem“ oder „fetischistischem“ Sampling. Während beim „dionysischen“ Sampling das Geräusch oder der Klang so lange wiederholt, isoliert und auch manipuliert wird, dass er nur noch auf sich selbst verweist, verwendet die andere Samplingmethode Geräusche und Klänge, die in einen „Zusammenhang gebracht werden sollen mit Geschichte, Bedeutungen, Positionen, Parteilichkeiten etc.“ (Diedrich Diederichsen, „Zur musikalischen Technik in HipHop und Techno“, in: *contd* (nicht mehr online), Vortrag am 13.6.1997 in der Akademie der Künste Berlin im Rahmen der Vortragsreihe „Musik im Dialog“).

**16** Martin Conrads, „Samplermuseum“, in: Thomas Wulffen (Hg.), *Der gerissene Faden. Nichtlineare Techniken in der Kunst* (Kunstforum International, Bd. 155, Juni/Juli 2001), S. 216–221, hier S. 217 f.

**17** Eckehard Lobsien, *Wörtlichkeit und Wiederholung. Phänomenologie poetischer Sprache*, München 1995, S. 19.

**18** Ein klassisches Palimpsest ist eine Handschrift, auf der die ursprüngliche Schrift – bei Papyrus durch Abwischen, bei Pergament durch Radieren mit Bimsstein – beseitigt und durch eine jüngere ersetzt ist. Das Löschen der vorhergehenden Schrift(en) ist jedoch nie so total, dass die früheren Texte vollkommen verschwinden würden. Der Begriff des Palimpsestes steht – neben seiner klassischen Bedeutung – auf abstrakterer Ebene für eine Konzentration historischer, in Simultaneität gegebener Schichtungen. Diese bestehen aus „Überlagerungen divergenter, konfliktuöser historischer Schichten“, die den Lesenden bzw. Betrachtenden mit „derart massive[n] Widerstände[n]“ konfrontieren, dass die „Selbstreflexion des Lesens umschlägt in eine kommentierende Archäologie historischer Strata und deren Brüche, Interferenzen, Verschleifungen“ (Lobsien 1995, S. 81 f.).

**19** Peter Weibel, „Probleme der Neo-Moderne“, in: Ders. (Hg.), *Identität: Differenz. Tribüne Trigon 1940–1990. Eine Topographie der Moderne*. Ausstellungskatalog, Graz 1992, S. 3–21, hier S. 20.

**20** Vgl. dazu ausführlich Inke Arns, *Objects in the Mirror may be Closer Than They Appear: Die Avantgarde im Rückspiegel*,

Phil.-Diss., Humboldt-Universität zu Berlin, Philosophische Fakultät II, publiziert am 22.11.2004, <http://edoc.hu-berlin.de/doc-views/abstract.php?id=20894> (24. Juli 2023).

**21** Kim Levin über IRWIN, in: Michael Benson (Regie), *Predictions of Fire*, Dokumentarfilm über die NSK, 16-mm-Film (Produktion: RTV Slovenija & Kineticon Pictures), 90 Min., Ljubljana 1995.

**22** Im Deutschen werden die Begriffe beinahe synonym verwendet; in postkommunistischen Staaten ist das oft anders. Jedoch leben auch in Deutschland vier anerkannte nationale Minderheiten: die Dänen, die friesische Volksgruppe, Sinti und Roma sowie das sorbische Volk. Vgl. Gerd Schneider, Christiane Toyka-Seid, „Nationale Minderheit“, in: *Das junge Politik-Lexikon von www.hanisauland.de*, Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 2023, <https://www.bpb.de/kurz-knapp/lexika/das-junge-politik-lexikon/320833/nationale-minderheit/> (28. Juli 2023).

**23** Vgl. den Reisebericht Inke Arns, „The Nigerian Connection: On NSK Passports as Escape and Entry Vehicles“, in: *E-Flux Journal*, Issue 34, April 2012, <https://www.e-flux.com/journal/34/68336/the-nigerian-connection-on-nsk-passports-as-escape-and-entry-vehicles/> (6. Juli 2023).

**24** Vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/Passhandel> (21. Juli 2023).

**25** Vgl. [https://de.wikipedia.org/wiki/Daphne\\_Caruana\\_Galizia](https://de.wikipedia.org/wiki/Daphne_Caruana_Galizia) (21. Juli 2023).

**26** Vgl. Frank Hornig, „Das Milliarden-geschäft mit den „goldenen Pässen“, in: *Der Spiegel*. Nr. 52, 2020; online unter: <https://www.spiegel.de/ausland/malta-das-milliardengeschaeft-mit-den-goldenen-paessen-a-00000000-0002-0001-0000-000174544071> (24. Juli 2023).

**27** Zu beantragen und erwerben in der Ausstellung *Was ist Kunst, IRWIN?* im HMKV oder via <https://passport.nsk.si/> (21. Juli 2023).

**28** Der Titel *It is a beautiful country* ist ein Zitat aus einer Diskussion über den NSK Staat in der Zeit, die im Juli 2010 im CCA in Lagos, Nigeria, stattgefunden hat; vgl. Arns 2012. die gleichnamige, von NSK Lipsk konzipierte und von Jennifer Hoffert-Karas kuratierte Arbeit (2011–2014).

# STATE ARTISTS

## Inke Arns

“Don’t publish black squares!”<sup>1</sup>  
(Roskomnadzor, April 2022)

The events that took place over thirty years ago on Moscow’s Red Square would probably make employees of Roskomnadzor – Russia’s media regulatory body – hyperventilate today. In April 2022, the federal agency warned people not to post black squares online because they could be understood as pro-Ukrainian statements in the context of the Russian “special military operation” in Ukraine. After all, Kazimir Malevich, the creator of the *Black Square*, was born in Kyiv, the capital of modern Ukraine.

On 6 June 1992, thirty years previously, Russian and ex-Yugoslav artists and theorists staged an action in Moscow planned by the Slovenian group IRWIN (NSK) and the American film director Michael Benson as part of the NSK Embassy Moscow.<sup>2</sup> Together they spread out 22 × 22 square metres of black fabric on Red Square in front of the Kremlin and appropriately titled the action *Black Square on Red Square*. Apart from a few video recordings and photographs, there are no existing documents relating to the planning of this action, nor are there any systematic reports from participants such as the Russian group Collective Actions.<sup>3</sup> Only the articles by Michael Benson and Natal’ja Abalakova published in the *NSK Embassy Moscow* documentation mention the action in passing, which involved a total of sixty to seventy people.

Spectators on Red Square were transformed into actors when they spontaneously helped the twenty-five or so participants to spread out the fabric. Michael Benson described the action as follows: “The *Black Square*, at first rolled up like a funeral shroud for rapid transportation from the bus, is opened by innumerable hands with a twisting, clockwise motion. Extended in the heart of Red Square, it functions as Malevich first designed it: inscrutable, radiative, possessing an indefinable power. Hundreds



of people, gathering at its perimeter, define the Suprematist archetype. As cameraman Ubald Trnkoczy observes, they look ‘like swarms of ants around a giant sugar cube’.<sup>4</sup> The aim of spreading this *Black Square* in a centre of (ideological) power was to confront an ideological system with one that was equal in its totality – but explicitly artistic rather than ideological. This is made clear in the action by the parallel nature of its title, which is probably only possible in English: “Black Square” and “Red Square”. This action on Red Square, with its long history of state funerals and military parades, was, as various sources report, a very moving moment for all participants. Contrary to the assumption that the militia would immediately intervene and stop the action, those present on Red Square stayed in the background. Benson wrote: “*Apt-Art* curator Elena Kurlyandceva has tears in her eyes. She points to a Militia member. ‘Go talk to him’, she says. ‘Finally I can believe that things have really changed.’ The uniformed officer is indistinguishable from the legionaries who once cordoned off the Western embassies of Moscow. ‘It’s a black square, it’s a painting’, he explains. ‘I don’t understand this work – but I don’t see anything wrong with it.’ Asked about the Balkans, he looks grim. ‘My wife and I worry about Yugoslavia,’ he says, slowly. ‘We watch it on television every night. Women and children are dying there ... Thank God nothing like that is happening here.’”<sup>5</sup>

## Affirmation and/as Critique

Members of the artist collective Neue Slowenische Kunst (New Slovenian Art; NSK), founded in 1984, travelled to Moscow in 1992 to open a temporary embassy for *NSK State in Time* – also founded that year – in a private flat at 12 Leninsky Prospekt. From 10 May to 10 June 1992, the NSK Embassy Moscow hosted lectures and discussions there on the function and significance of 1980s art in Yugoslavia and the Soviet Union. It is easy to imagine them debating topics such as the relationship of artists to the state and socialist ideology as well as issues relating to the self-organisation of a subcultural art scene outside the state-run cultural sector.<sup>6</sup>

At the same time, critique has always taken the form of affirmation in the work of IRWIN and NSK, and affirmation turns out to be a critique of the political system and its ideology that is difficult to surpass. In the 1980s, NSK’s tactics were not to adopt an openly critical discourse towards the state and its ideology, nor to distance themselves from this ideology through ironic negation (which is usually referred to as “dissidence”). On the contrary, their strategy was about reiteration, about the appropriation of certain components and set pieces from the official ideology, about playing with these ready-mades, about adopting existing codes of domination in order – according to Laibach – “to respond to them in their own language”.<sup>7</sup> It was a subversive strategy that the Slovenian philosopher Slavoj Žižek has described as a radical “over-identification”<sup>8</sup> with the “hidden reverse” of the ideology that regulates social relations. By using all of the identifiers that were both explicitly and implicitly prescribed by the official ideology, NSK appeared like an organisation that seemed even “more total than totalitarianism”<sup>9</sup> (Boris Groys) – a provocative rebuke to the political system of Yugoslavia.<sup>10</sup>

## Poster Scandal in an Anti-Fascist State

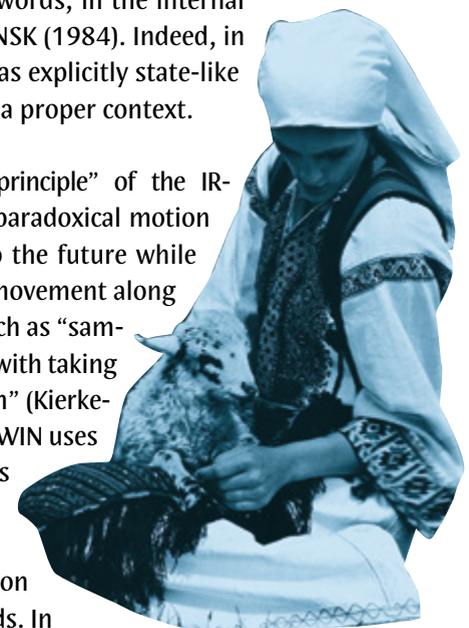
A good example of this “subversive affirmation” – a tactic that allows people to participate in, affirm, appropriate or consume certain social or political discourses while subverting them at the same time<sup>11</sup> – is the so-called poster scandal. New Collectivism (Novi kolektivizem; NK), NSK’s design department, caused a scandal that attracted international attention when it submitted a poster based on a Nazi painting to the 1987 competition for Youth Day (Dan Mladosti), celebrated annually on Tito’s birthday. Their entry was promptly awarded first prize by the high-ranking all-Yugoslav committee, which included representatives of the League of Socialist Youth of Yugoslavia, the Yugoslav People’s Army, and the League of Communists of Yugoslavia. The NK poster was a slightly altered version of the painting *Das dritte Reich – Allegorie des Heldentums* (The Third Reich – Allegory of Heroism, 1936) by the Nazi artist Richard Klein and showed a young man striding confidently into the future with a baton, the Yugoslav flag, and other state insignia. The committee praised NK’s poster; their reason for choosing the design was that it “expresses the highest ideals of the Yugoslav state”.<sup>12</sup> What makes this even more embarrassing is that once the source of the image was discovered, the Yugoslav federal authorities tried to bring a political case against NK for “spreading fascist propaganda”, but this was fortunately averted by the Slovenian authorities. Later, IRWIN members were repeatedly asked whether they had really instigated the implosion of the Yugoslav state with their poster scandal.

IRWIN/NSK have always stressed that they were not particularly concerned with critiquing existing structures, but rather were primarily interested in developing and constructing something of their own (which is, of course, a thoroughly complex critique of the existing conditions). After all, as the IRWIN members pointed out more than once in the 1980s, they were “state artists” rather than dissidents. This disinterest in a direct critique of the political landscape of the 1980s took on an aesthetic form in their organisational charts – in other words, in the internal structural and functional frameworks of Laibach Kunst and NSK (1984). Indeed, in the 1980s and 1990s, IRWIN and NSK regarded themselves as explicitly state-like social structures that were compensating for the absence of a proper context.

## Sampling, Loop, Palimpsest<sup>13</sup>

The central “conceptual principle” of the IRWIN group consists of a paradoxical motion that twists forwards into the future while slipping back into the past. While the group’s incongruous movement along a temporally linear track could be characterised by words such as “sampling” and “loop” – repetitions concerned with an insistence, with taking a position on something, a “memory in the forward direction” (Kierkegaard) – the concept of the palimpsest refers to the method IRWIN uses to select certain motifs in putting their images together as well as to the “spatialisation” of temporally deeper layers.

In a narrower sense, “sampling” in music refers to the utilisation or quotation of “found” pieces of music, fragments, or sounds. In



contrast to a more or less self-referential (“Dionysian”) sampling process, which uses samples as material for creating sound textures and architectures, the use of quotes in IRWIN’s images belongs instead to a “fetishistic” sampling method.<sup>14</sup> In this kind of sampling, the sample is a referential object that is chosen because it has a particular meaning – here, recognition comes about through repetition. Beyond this, “looping” creates a repetition that is “at once linear and cyclical, a spiral movement that repeats the past in order to gain the future, an open loop that can feed back its effects as causes”.<sup>15</sup> For IRWIN, repetition is a (retrospectively) prospective memory – a “present opening of the past into the future”.<sup>16</sup>

On the other hand, the term palimpsest<sup>17</sup> can be used to characterise two different types of entities that are nonetheless closely interconnected: on the one hand, the principle of selection according to which IRWIN chooses certain images (“pretexts”) for their work; and on the other, the method of aesthetic production employed in the creation of their images. IRWIN doesn’t use random historical images for their works, but rather deliberately selects images and signs that have acquired additional meanings and connotations over time through changing contexts. These clusters of connotations or condensed meanings are primarily formed by and with-in signs that, in retrospect, mark the points in history at which there is a discernible turning point from genuinely utopian aspirations to traumatic experience. Most importantly, the quotes deployed by IRWIN from the Soviet avant-garde convey, in addition to their original utopian meaning, a second denotative level that announces the failure of precisely these artistic utopias: along with the retention of the original message, the signs themselves become traumatic texts.

When a sign, image or text of this kind is repeated, all the subsequent meanings and connotations stored in this sign are simultaneously invoked along with the original meaning. It is precisely this enrichment with immaterial layers, this communication of additional meaning accumulated over time, that allows the “texts” in IRWIN’s repetitions to shimmer with ambivalent signs containing multiple denotations that endlessly oscillate between their various, often-contrary levels of meaning and connotation.

On the one hand, the resulting “accumulations of connotations” are a criterion for the selection of certain images; on the other, IRWIN both reconstruct and visualise these layers of (actually invisible) connotation in their works, which could also be termed “theoretical objects”:<sup>18</sup> they do so by initially unravelling and decompressing the contradictory, overlapping texts and making them spatial, and then by rendering these historical layers and connotations visible in image montages, thus bringing them into dialogue with one another. As a result, the juxtaposition of diametrically op-



posed signs in the action *Black Square on Red Square* or in the work *Malevich Between the Two Wars* demonstrates the ambivalent meanings of images quoted from the historical avant-garde by explicitly formulating these conflicting meanings. In rendering the palimpsests “spatial”, IRWIN makes the conflicts between the various historical discourses visible.<sup>19</sup> For this reason, the New York art critic Kim Levin has rightly said of the group: “Their paintings are full of conflicting pasts.”<sup>20</sup>

## (Central European) Identity as a Patchwork

Since the group’s foundation in 1983, IRWIN has been artistically exploring questions of national identity and the history of Central Europe. If the pictures in their heavy frames are initially reminiscent of

homeland kitsch, the recurring motifs of the cross, the sower, the stag, the coffee cup, the little drummer, and industry prove to be multifaceted and ambivalent. The stag, for example, is not Slovenian but Scottish, painted by Sir Edwin Landseer. The motif of the coffee cup recalls the painter Ivana Kobilca’s “coffee drinker” and thus references the period when Slovenia was part of the Austro-Hungarian Empire. The sower evokes peasant folk art, but also fascist “blood and soil” ideology. The cross is probably the most ambiguous symbol: it oscillates between Kazimir Malevich’s *Black Cross* and the Christian cross. In Europe in particular (both West and East), the foundation of states has been associated since the early Middle Ages with the baptism of the ruler (and the acceptance of Christianity by their subjects) – thus attesting to the close connection between church and state. In some of IRWIN’s works, the cross even becomes a swastika – although this is often an allusion to the work of the Dadaist and anti-fascist artist John Heartfield.

## NSK Država v času

Shortly after Slovenia’s declaration of independence (1991),

*NSK State in Time* (NSK Država v času) was founded in 1992. It is an artistic state structure without any “real” territory or a state nation, materialising in the form of temporary embassies (the most notable of which was in Moscow in 1992) or consulates. The state issues passports on request, which are considered a “confirmation of temporal space” and can be acquired by any person regardless of citizenship or nationality. NSK passports look deceptively realistic and are printed by the same company as the official Slovenian passports. *NSK State in Time* now has more citizens than Vatican City and the majority of them are from Nigeria. The huge wave of applications from Nigeria in the early 2000s not only provoked a bemused response in Slovenia; it also led to the artists taking a research trip to Lagos in 2010.<sup>21</sup> While there, IRWIN discovered huge Coca-Cola adverts bearing the slogan “Time for a new state”. This phrase was immediately declared the motto of NSK State.



The founding of NSK State can be read as a commentary on Slovenia's independence (1991). While the artists had been citizens of a multi-ethnic Yugoslavia until 1991, in Slovenia they suddenly found themselves in a much smaller, ethnically relatively homogeneous state. NSK State ("The First Global State of the Universe") can therefore be understood as a means of radically expanding their own context. At the same time, various sources have reported that during the war in Bosnia-Herzegovina in the first half of the 1990s, some people allegedly succeeded in crossing international borders with the aid of NSK passports – something they would otherwise not have been able to do in the absence of official documents from their (still) internationally unrecognised state.

## The Right Papers and/or Golden Passports

Having the right papers is of the utmost importance. For most Germans, being able to use a passport to travel anywhere and without any problems is quite normal and perhaps even taken for granted. With many other pass-

ports this is not so easy. Depending on the passport, a traveller's sphere of action can either radically increase or decrease. If the freedom of travel and movement is limited, the interest in acquiring a "better" passport grows. Some states therefore operate flourishing investor citizenship schemes.

This refers to the buying (and selling) of citizenship without regular naturalisation. In most cases, a sum of millions must be invested in a property (citizenship by investment).<sup>22</sup> According to Transparency International, at least 6,000 passports in the European Union were sold to wealthy individuals between 2009 and 2018. Twelve EU member states ran these schemes as of October 2020 with Cyprus and Malta in the spotlight, as reported by Maltese investigative journalist Daphne Caruana Galizia before she was murdered by a car bomb in 2017.<sup>23</sup> Cyprus earned seven to eight billion euros over a period of seven years by selling golden passports to investors including Russian oligarchs, Chinese entrepreneurs, and Arab millionaires.<sup>24</sup>

Now, a NSK State passport<sup>25</sup> is not a "golden passport", although you can buy NSK State citizenship. You do not have to invest millions in real estate, however – just 32 euros. The NSK passport is a paradoxical document, because the holder acquires citizenship of a non-existent state. This state therefore makes temporary use of the instruments and institutions of other states. In the *NSK Garda* series, members of different armies and police units pose next to the NSK State flag and thus effectively become its security forces. Through its paradoxical (non-)existence, *NSK State in Time* challenges the logic of existing state entities by subversively imitating and infiltrating them. IRWIN also appropriates ecclesiastical rituals: for example,



the work *Malevich Between the Two Wars* is integrated into Catholic and Orthodox ceremonies as a kind of "icon".

## A Bet on the Future

Since 2019, huge advertising posters in various places promote spectacular tourist destinations in NSK State – a state that, it should be noted, has only existed as an idea since 1992 and temporarily materialises in various locations around the world. The motifs used in the poster series *It Is a Beautiful Country*<sup>26</sup> are genuine ready-mades: all six motifs come from Yugoslavia's last major tourism advertising campaign, which was intended to symbolise a kind of "unity in diversity" in the 1980s. They depict the tourist highlights of the Yugoslav republics (Bosnia and Herzegovina, Croatia, Macedonia, Montenegro, Serbia, Slovenia). In IRWIN's poster series, the original lettering "Jugoslavija" has been replaced by "NSK State".

This text comes full circle here: assuming that the original tourism campaign took place in 1987, then this is the same year that New Collectivism rocked the foundations of the Yugoslav state with its scandalous poster. However, the title of the NSK State tourism campaign also points to the future. During the final discussion on the NSK passports at the CCA in Lagos in 2010, the rumor that the NSK State actually existed ("It is a beautiful country!") persisted. When asked why there was so much interest in acquiring the passport of a country that did not exist, another answer from the audience was: because this country might one day in the future begin to exist – and it would be good to already have the relevant papers now. The NSK passport is therefore a kind of future bond – a bet on the future. And an affordable one at that.

1 Thomas Trenkler, "Malewitsch und Maidan: Über die politische Kraft von Kunst", *Kurier* (17 April 2022), <https://kurier.at/kultur/malewitsch-und-maidan-ueber-die-politische-kraft-von-kunst/401976437> (accessed 10 July 2023).

2 The NSK Embassy was part of the international Apt-Art project, which was organised and realised by Viktor Misiano, Lena Kurlyandceva, and Konstantin Zvezdočetov in Moscow in 1991–1992.

3 See Sabine Hänsgen, "Reisen aus der Stadt: Die Dokumentationsbände der Gruppe Kollektive Aktionen" (2019), [https://www.researchgate.net/publication/335218748\\_Reisen\\_aus\\_der\\_Stadt\\_Die\\_Dokumentationsbände\\_der\\_Gruppe\\_Kollektive\\_Aktionen](https://www.researchgate.net/publication/335218748_Reisen_aus_der_Stadt_Die_Dokumentationsbände_der_Gruppe_Kollektive_Aktionen) (accessed 24 July 2023); Sylvia Sasse, *Texte in Aktion: Sprech- und Sprachakte im Moskauer Konzeptualismus* (Munich, 2003).

4 Michael Benson, "The Future is Now" (1 May 1993), <https://michael-benson.com/1993/the-future-is-now/> (accessed 9 August 2023).

5 Benson n.d. [1992/1993], p. 86. As the action was not stopped by the militia as expected, the participants wrapped up the square of fabric again after twenty minutes and left by bus.

6 The HMKV exhibition *Artists & Agents* in 2019 revealed in depth how such unofficial activities were considered potentially subversive by the authorities of various Eastern Bloc states. See *Artists & Agents: Performancekunst und Geheimdienste*, eds. Inke Arns, Kata Krasznahorkai, Sylvia Sasse, HMKV exhibition magazine 2 (2019) (Dortmund, 2019), <https://hmkv.de/shop/shop-detail/artists-agents-performancekunst-und-geheimdienste-175.html> (accessed 24 July 2023).

7 Laibach, quoted in Claudia Wahjudi, "Zwölf Jahre musikalische Zitatenschlacht zwischen zwei konträren Systemen: Interview mit 'Laibach'", *Neues Deutschland* (13 August 1992).

- 8** Slavoj Žižek, “Why are Laibach and NSK not Fascists?”, *MARS—Časopis Moderne Galerije*, 3.4 (1993), p. 4.
- 9** Boris Groys, “Die Gruppe Irwin: Totaler als der Totalitarismus (1991)”, in Inke Arns (ed.), *Irwin: Retroprincip 1983–2003* (Frankfurt am Main, 2003), pp. 60–61.
- 10** See Alenka Barber-Keršovan, “Laibach und sein postmodernes ‘Gesamtkunstwerk’”, in Helmut Rösing (ed.), *Spektakel/Happening/Performance: Rockmusik als ‘Gesamtkunstwerk’* (Mainz, 1993), pp. 66–80.
- 11** For more detail see Inke Arns and Sylvia Sasse, “Subversive Affirmation: On Mimesis as a Strategy of Resistance”, in IRWIN, *East Art Map: Contemporary Art and Eastern Europe* (Cambridge/London, 2006), pp. 444–455. → PDF (English, 389 KB).
- 12** See *The Economist* (14 March 1987), p. 49; *Profil* (13 April 1987), p. 56, both quoted in Pedro Ramet, “Yugoslavia 1987: Stirrings from Below”, *The South Slav Journal*, 10/3 (Autumn 1987), p. 34.
- 13** See the section “Rétrograder pour mieux sauter”, Inke Arns, “Irwin Navigator: Retroprincip 1983–2003”, in Inke Arns (ed.), *Irwin: Retroprincip 1983–2003* (Frankfurt am Main, 2003), pp. 9–14.
- 14** Diedrich Diederichsen differentiates between “insignificant” or “Dionysian” sampling and “significant” or “fetishistic” sampling. While in “Dionysian” sampling the sound is repeated, isolated, and manipulated to such an extent that it refers to nothing but itself, the other sampling method uses sounds that are supposed to be “brought into connection with history, meanings, positions, party leanings, etc.” (Diedrich Diederichsen, “Zur musikalischen Technik in HipHop und Techno”, contd (no longer online), lecture given on 13 June 1997 at the Akademie der Künste Berlin as part of the lecture series “Musik im Dialog”.)
- 15** Martin Conrads, “Samplermuseum”, *Kunstforum International. Der gerissene Faden: Nichtlineare Techniken in der Kunst*, ed. Thomas Wulffen, 155 (June/July 2001), pp. 216–221, here p. 217f.
- 16** Eckehard Lobsien, *Wörtlichkeit und Wiederholung: Phänomenologie poetischer Sprache* (Munich, 1995), p. 19.
- 17** A classical palimpsest is a manuscript in which the original writing is removed and replaced by a more recent one: in the case of papyrus, by rubbing it off, and with parchment by erasing it with a pumice stone. However, the eradication of the

previous writing(s) is never so complete that earlier texts disappear completely. On a more abstract level, the concept of the palimpsest stands – along with its classical meaning – for a concentration of historical layers that are simultaneously present. These consist of “superimpositions of divergent, conflicting historical texts” that confront the reader or viewer with “such massive resistance” that the “self-reflection of reading turns into an archaeological commentary on historical strata and their fractures, interferences, and erosions.” (Lobsien 1995, pp. 81–82).

**18** Peter Weibel, “Probleme der Neo-Moderne”, in Peter Weibel (ed.), *Identität: Differenz. Tribüne Trigon 1940–1990: Eine Topographie der Moderne*, exh. cat. (Graz, 1992), pp. 3–21, here p. 20.

**19** For more detail see Inke Arns, *Objects in the mirror may be closer than they appear: Die Avantgarde im Rückspiegel*, dissertation, Humboldt-Universität zu Berlin, Philosophische Fakultät II, published 22 November 2004, <http://edoc.hu-berlin.de/docviews/abstract.php?id=20894> (accessed 24 July 2023).

**20** Kim Levin on IRWIN, in Michael Benson (dir.), *Predictions of Fire*, documentary film about NSK, 16mm film (Production: RTV Slovenija & Kineticon Pictures), 90 min. (Ljubljana, 1995).

**21** See the travel report by Inke Arns, “The Nigerian Connection: On NSK Passports as Escape and Entry Vehicles”, *E-Flux Journal*, 34 (April 2012), <https://www.e-flux.com/journal/34/68336/the-nigerian-connection-on-nsk-passports-as-escape-and-entry-vehicles/> (accessed 6 July 2023).

**22** See “Passhandel”, Wikipedia, <https://de.wikipedia.org/wiki/Passhandel> (accessed 21 July 2023).

**23** See “Daphne Caruana Galizia”, Wikipedia, [https://de.wikipedia.org/wiki/Daphne\\_Caruana\\_Galizia](https://de.wikipedia.org/wiki/Daphne_Caruana_Galizia) (accessed 21 July 2023).

**24** See Frank Hornig, “Das Milliarden-geschäft mit den ‘goldenen Pässen’”, *Der Spiegel*, 52 (2020), <https://www.spiegel.de/ausland/malta-das-milliardengeschaeft-mit-den-goldenen-paessen-a-00000000-0002-0001-0000-000174544071?context=issue> (accessed 24 July 2023).

**25** Passports can be applied for and purchased in the exhibition *Was ist Kunst, IRWIN?* at the HMKV or online at <https://passport.nsk.si/> (accessed 21 July 2023).

**26** The title *It Is a Beautiful Country* is a quote from a discussion about NSK State in Time held at the CCA in Lagos, Nigeria in July 2010. See Inke Arns, “The Nigerian Connection” (2012). It also refers to a work of the same title conceived by NSK Lipsk and curated by Jennifer Hoffert-Karas (2011–2014).





Small white label on the wall.

**ANERKENNUNG VON INSTITUTIONEN**

Die Ausstellung zeigt eine Auswahl von Werken, die die Anerkennung von Institutionen thematisieren. Die Werke sind in der Reihenfolge ihrer Entstehung angeordnet. Die Ausstellung ist in drei Teile unterteilt: 1. Die Anerkennung von Institutionen, 2. Die Anerkennung von Individuen, 3. Die Anerkennung von Gruppen. Die Werke sind in der Reihenfolge ihrer Entstehung angeordnet. Die Ausstellung ist in drei Teile unterteilt: 1. Die Anerkennung von Institutionen, 2. Die Anerkennung von Individuen, 3. Die Anerkennung von Gruppen.





# WERKE WORKS

43



1992 reisten Mitglieder der NSK nach Moskau und eröffneten in einer Privatwohnung am Leninsky Prospekt 12 eine temporäre Botschaft des *NSK Staates in der Zeit*. Dort fanden vom 10. Mai bis zum 10. Juni 1992 Vorträge und Diskussionen zur Funktion und Bedeutung der Kunst der 1980er-Jahre in Jugoslawien und der Sowjetunion statt. Dieses Projekt markiert den Beginn der Auseinandersetzung des Ostens bzw. Osteuropas mit sich selbst in der Arbeit von IRWIN – passenderweise ist die Dokumentation der *NSK Embassy Moscow* mit „How the East Sees the East“ untertitelt. Am 6. Juni 1992 fand in diesem Rahmen auch die Aktion *Black Square on Red Square* statt: Gemeinsam breiteten die Teilnehmer\*innen auf dem Roten Platz vor dem Kreml ein 22 × 22 Meter großes Quadrat aus schwarzem Stoff aus. Unbeteiligte Zuschauer\*innen auf dem Roten Platz wurden zu Akteur\*innen, indem sie den ca. 25 Teilnehmer\*innen spontan beim Ausbreiten des Stoffes halfen. Da die Aktion nicht wie erwartet von der Miliz abgebrochen wurde, packten die Teilnehmer\*innen das Stoffquadrat nach 20 Minuten wieder ein und fuhren mit dem Bus weg.

In 1992, NSK members travelled to Moscow where they opened a temporary *NSK State in Time* embassy in a private flat at 12 Leninsky Prospekt. From 10 May to 10 June 1992, it hosted lectures and discussions on the function and significance of 1980s art in Yugoslavia and the Soviet Union. This project marks the beginning of the examination of the East, or rather, the beginning of Eastern Europe examining itself in IRWIN's work – the *NSK Embassy Moscow* documentation is appropriately subtitled “How the East Sees the East”. It includes the *Black Square on Red Square* action that took place on 6 June 1992: together, the participants spread out 22 × 22 square metres of black fabric on Red Square in front of the Kremlin. Uninvolved spectators on Red Square were transformed into actors by spontaneously helping the twenty-five or so participants to spread out the fabric. Since the action was not stopped by the militia as expected, the participants wrapped up the square of fabric again after twenty minutes and left by bus.

IRWIN (Roman Uranjek)  
*Klinom Krasnim Srce Bijem*  
 Öl auf Holz, Geweih, Textil /  
 Oil on wood, antler, textile, 1990  
 62,5 × 89,5 cm



**IRWIN (Dušan Mandič)**  
*Art and Illusion*

Gemälde, Blattsilber auf Holz, Ölfarbe, Buch, Glas,  
Textil, Feile / Painting, silver leaf on wood, oil paint,  
book, glass, textile, file, 1990  
62 × 112 cm

**IRWIN (Miran Mohar)**  
*Mathematics and Painting*

Legosteine, Holz, Textil, Blattgold, Öl-  
und Acrylfarbe / Lego bricks, wood, textile,  
gold leaf, oil and acrylic paint, 1991  
81 × 72 cm



**IRWIN**  
*NSK Embassy Moscow Plaque*

Metall, Siebdruck / Metal, silkscreen, 1992  
80,5 × 51 cm



**IRWIN (Dušan Mandič)**  
*NSK Embassy Moscow: Interior – Mirror*

Öl auf Holz, Blattsilber, Seide, Fotografie, Plexiglas /  
Oil on wood, silver leaf, silk, photo, plexiglass, 1992  
Leinwand / Canvas: 99,5 × 60 × 7 cm  
Platte / Plate: 209,5 × 100 × 6,5 cm



**IRWIN (Andrej Savski)**  
**Propaganda**

Öl auf Plastik, Holz, Textil, Buch / Oil on  
plastic, wood, textile, book, 1990  
68 × 92 cm



**IRWIN & Michael Benson**  
**Black Square on Red Square, Moscow**

Fotografie / Photograph, 1992  
46 × 55,5 cm  
Foto / Photo: Kinetikon Pictures







Distribution of the NSK State  
in Time Passport Holders

- 1-10 holders
- 10-20 holders
- 20-50 holders
- 50-100 holders
- 100-300 holders
- More than 300 holders

kuNST

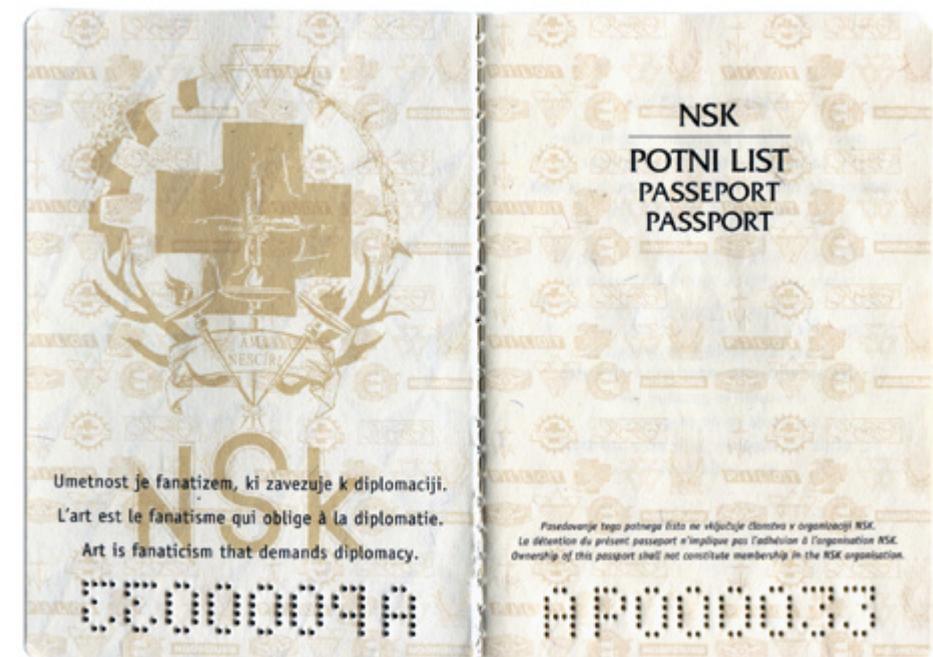
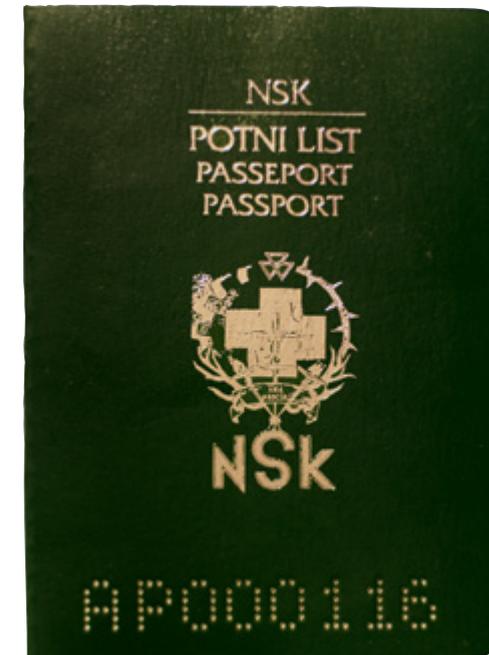


1992 wurde der *NSK Staat in der Zeit* gegründet – zeitlich fast parallel zur Unabhängigkeitserklärung Sloweniens (1991). Dabei handelt es sich um ein künstlerisches Staatsgebilde ohne Territorium und ohne Staatsnation, das sich in Form von temporären Botschaften oder Konsulaten materialisiert. Dieser Staat stellt auf Antrag Reisepässe aus, die als „confirmation of temporal space“ (NSK) gelten und von jeder Person unabhängig von ihrer Staatsangehörigkeit oder Nationalität erworben werden können. Die NSK-Reisepässe sehen täuschend echt aus und werden in derselben Druckerei gedruckt wie die offiziellen slowenischen Reisepässe. Der *NSK Staat in der Zeit* hat heute mehr Einwohner\*innen als der Vatikanstaat. Seit Anfang der 2000er-Jahre kommt die Mehrheit seiner Staatsbürger\*innen aus Nigeria. Die riesige Welle von Antragstellungen aus Afrika rief damals nicht nur irritierte Reaktionen Sloweniens hervor, sondern führte 2010 auch zu einer Recherche der Künstler nach Lagos. Dort entdeckte IRWIN riesige Werbebanner von Coca-Cola mit dem Slogan „Time for a new state“. Dieser Slogan wurde umgehend zum Motto des *NSK Staates* erklärt.

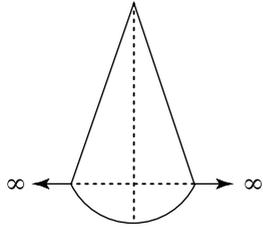
*NSK State in Time* was founded in 1992, almost concurrently with Slovenia's declaration of independence in 1991. It is an artistic state structure devoid of territory or a nation-state, materialising in the form of temporary embassies or consulates. The state issues passports on request, which are regarded as a “confirmation of temporal space” (NSK) and can be acquired by any individual regardless of nationality or citizenship. NSK passports are deceptively realistic and are printed by the same company that prints the official Slovenian passports.

*NSK State in Time* now has more citizens than Vatican City. Since the early 2000s, the majority of them have come from Nigeria. This huge wave of applications from Africa not only provoked a nervous response in Slovenia; it also led to the artists taking a research trip to Lagos in 2010. While there, IRWIN discovered huge Coca-Cola adverts bearing the slogan “Time for a new state”. The phrase was immediately declared the motto of *NSK State*.

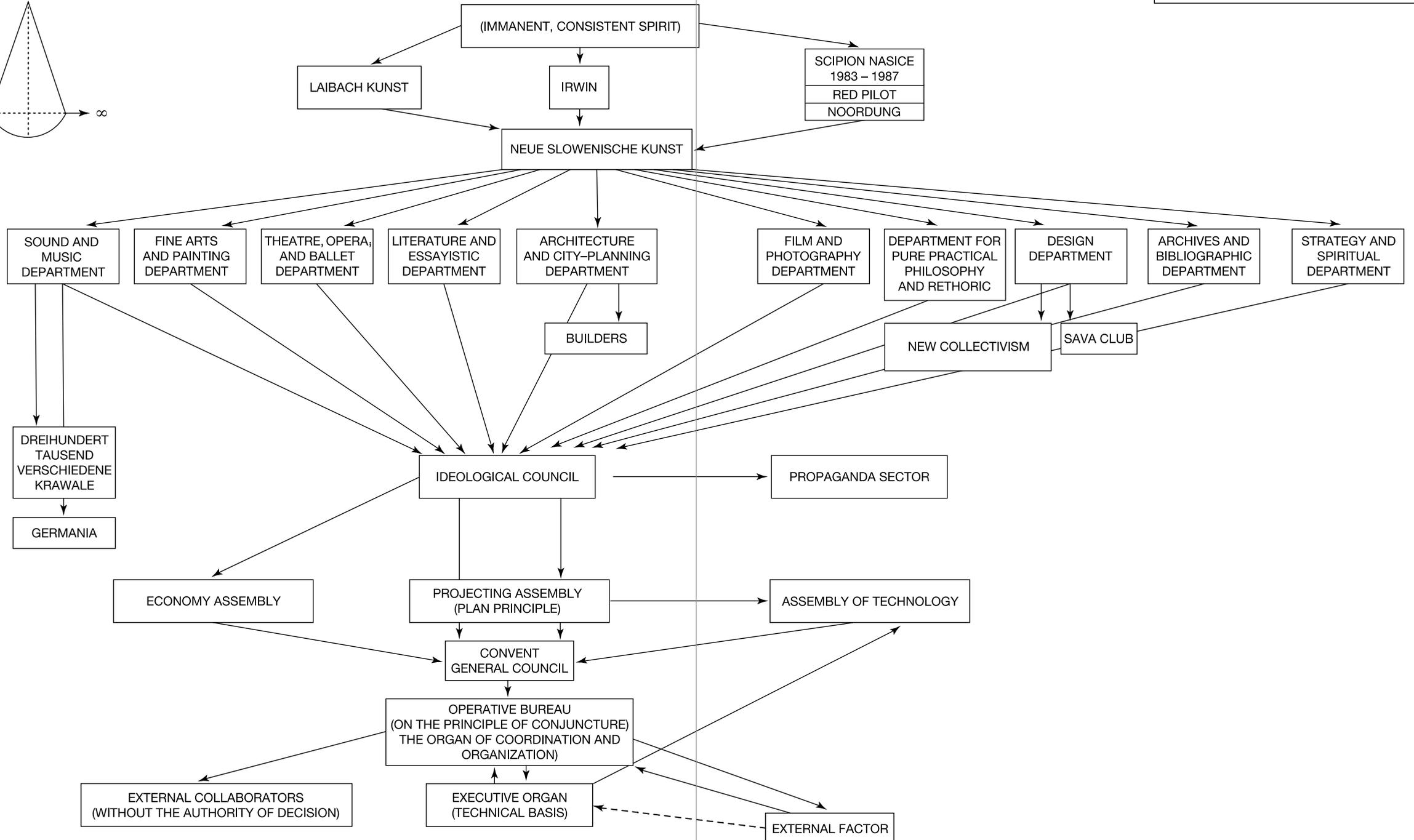
NSK

*NSK Passport*Reisepass / Passport, 1993  
12,4 × 8,7 cm

THE CONIC PRINCIPLE



PRINCIPLE OF ORGANISATION AND ACTION



IRWIN

**NSK Territory Suhl**

Schwarz-Weiß-Fotografie /  
Black-and-white photograph, 1993  
43 × 60 cm



IRWIN

**NSK Consulate Umag**

Fotografie / Photograph, 1994  
77 × 77,5 cm  
Foto / Photo: Franci Virant





**IRWIN (Borut Vogelnik)**  
***The Flag for the Vehicle / Left, Right, Up, Down***

Aquarell auf Seide, Siebdruck auf Baumwolle /  
 Watercolour on silk, silkscreen on cotton, 2001  
 43,5 × 58 cm

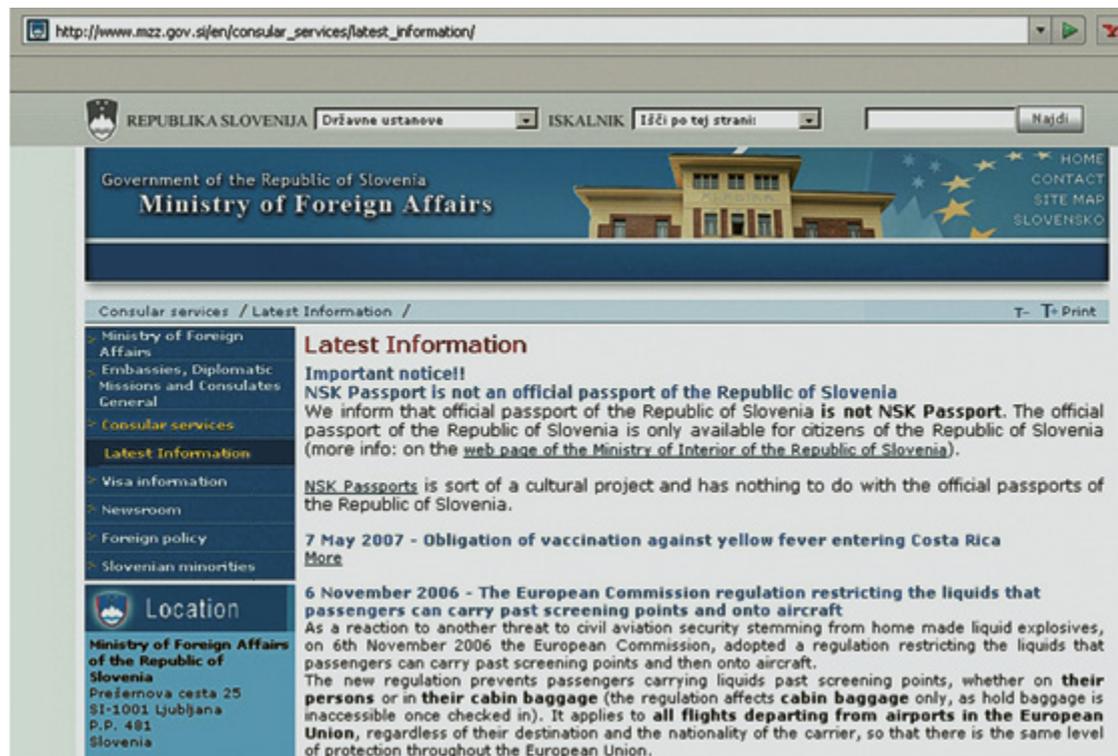


**IRWIN (Dušan Mandič)**  
***The Ribbon – D. M.***

Blattsilber auf Holzrelief, Ölfarbe, Baumwolle,  
 Papier, Plexiglas / Silver leaf on wood relief, oil  
 paint, cotton, paper, plexiglass, 2000  
 53 × 37,5 cm









IRWIN (Andrej Savski)

*Time for a New State*

Holz, Teer, Öl auf Leinwand /  
Wood, tar, oil on canvas, 2016  
94 × 75 cm



IRWIN (Borut Vogelnik)

*I Declare This Territory Mine*

Bleistift und Stempeltinte auf Papier / Pencil  
and stamp ink on paper, 2023  
68 × 48 cm





## DAN MLADOSTI

(TAG DER JUGEND), ODER: WIE  
MAN EINEN STAAT ZU FALL BRINGT

Der *Tag der Jugend* war einer der wichtigsten Feiertage in Jugoslawien, der alljährlich am Geburtstag des Staatspräsidenten Tito begangen wurde. Der Neue Kollektivismus (NK), die Designabteilung der NSK (der Mitglieder von Laibach, IRWIN und des Theaters der Schwestern Scipio Nasicas angehören), hatte zu dem Gestaltungswettbewerb 1987 einen Plakatentwurf eingereicht, der von der Jury aus Vertretern der jugoslawischen Volksarmee und des ZKJ in Belgrad mit dem ersten Preis ausgezeichnet wurde. Das preisgekrönte Plakat zeigt einen jungen Mann, der mit Fahne und Stafette siegessicher in die Zukunft schreitet. Die Jury begründete die Preisvergabe damit, dass das Plakat „die höchsten Ideale des jugoslawischen Staates ausdrückt“. Kurz vor Drucklegung des Posters entdeckte man jedoch, dass als Vorlage das Bild *Das Dritte Reich – Allegorie des Heldentums* (1936) von Richard Klein gedient hatte. In dem preisgekrönten Entwurf des NK waren lediglich die Hakenkreuzfahne gegen die jugoslawische Fahne, der Reichsadler und das Hakenkreuzwappen auf der Standarte gegen eine Friedenstaube und die sechs Fackeln der jugoslawischen Nationalitäten ausgetauscht worden. Ende Februar 1987 kam es deshalb zu einem bundesweiten Skandal, der beinahe zu einem politischen Prozess gegen den NK geführt hätte. Der *Tag der Jugend* fand danach nie wieder statt. Manche sagen, dass dies der Anfang vom Ende Jugoslawiens gewesen sei.

## DAN MLADOSTI

(YOUTH DAY), OR: HOW TO  
BRING DOWN A STATE

*Youth Day* was one of the most important holidays in Yugoslavia, celebrated annually on the birthday of President Tito. New Collectivism (Novi kolektivizam; NK), the design department of NSK (which includes members from Laibach, IRWIN, and the Scipion Nasice Sisters Theatre), had submitted a poster to the 1987 design competition, which was subsequently awarded first prize by a jury of representatives from the Yugoslav People's Army and the League of Communists of Yugoslavia in Belgrade. The winning poster shows a young man striding confidently into the future with a flag and a relay baton. The reason the jury gave for choosing this poster was that it “expresses the highest ideals of the Yugoslav state”. Shortly before the poster went to print, however, it was discovered that it was based on the painting *Das Dritte Reich – Allegorie des Heldentums* (The Third Reich – Allegory of Heroism; 1936) by Richard Klein. The only differences in NK's award-winning design were that the swastika flag had been exchanged for the flag of Yugoslavia, while the original Nazi eagle and the swastika emblem on the top of the flagpole were now a dove of peace and the six torches representing the Yugoslav nationalities. This spawned a nationwide scandal at the end of February 1987, which almost led to a political trial against NK. *Youth Day* never took place again after that. Some say that this was the beginning of the end of Yugoslavia.

New Collectivism  
Dan Mladosti

Siebdruck (dt. Tag der Jugend) /  
Silkscreen (engl. Youth Day), 1987  
102 × 72,5 cm



Richard Klein (1890 in München / Munich – 1967 in Weßling bei München / near Munich)

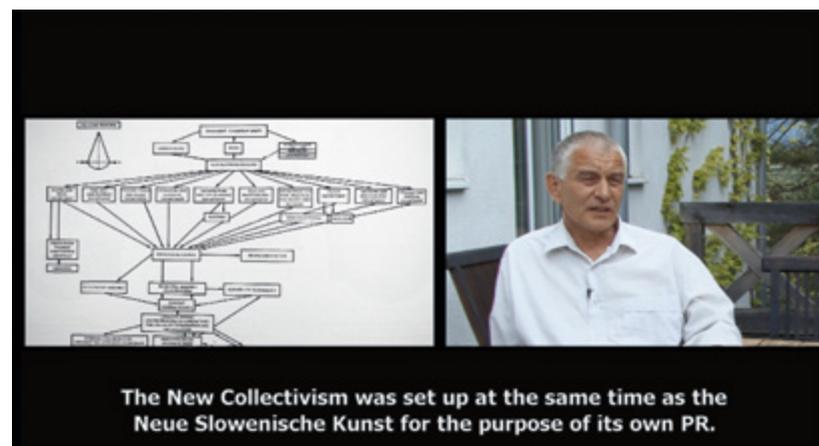
*Das Dritte Reich – Allegorie des Heldentums*

Ölgemälde / Oil painting, 1936  
Verkleinerte Schwarz-Weiß-Abbildung / Reduced-scale black-and-white reproduction



*The Fine Art of Mirroring*

Regie / Direction: Corinne Enquist & Toma Bačić  
Video, Produktion / Production: D'Art, 2013,  
4:47 Min. (Trailer)



NOVI KOLEKTIVIZEM

*bine*



STARA KONSTRUKCIJA



## New Collectivism

## WAS IST KUNST – IRWIN

Ausstellungsplakat / Exhibition poster (Kassel / Amsterdam /  
Edinburgh / London), 1987  
102 × 72,5 cm

In Erwartung des Urteils /  
Waiting for the Judgement

Fotografie / Photograph, 1987  
Foto / Photo: Tone Stojko



**84 ANEIGNUNG VON  
INSTITUTIONEN**



**APPROPRIATING  
INSTITUTIONS**

**85**

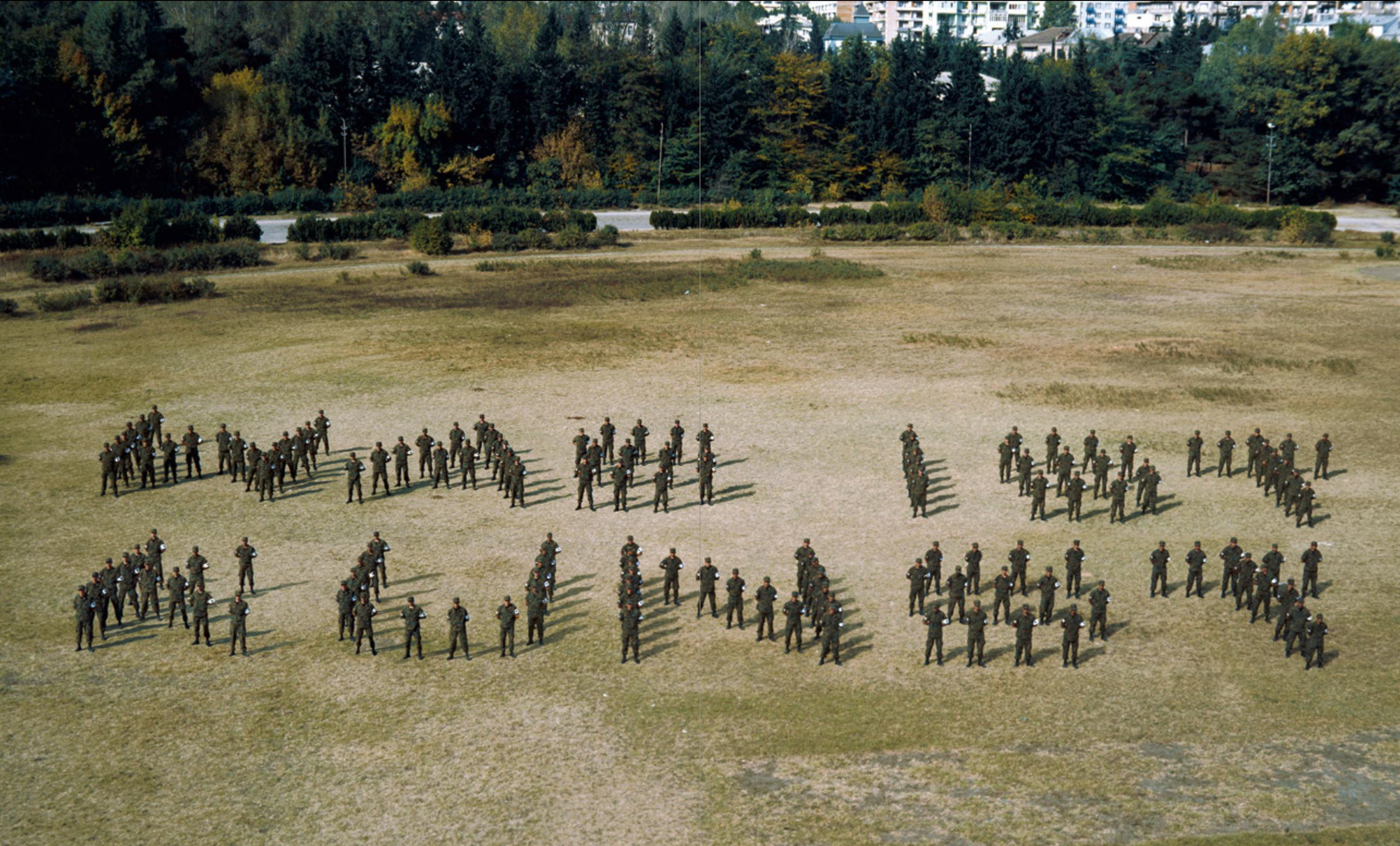


Der *NSK Staat in der Zeit* eignet sich staatliche Hoheitszeichen und Institutionen wie Botschaften, Konsulate, Pässe, Flaggen und andere Insignien an. Unter dem Titel *NSK Garda* posieren Soldaten neben der Flagge des *NSK Staates* und werden so quasi zu seinen Sicherheitsorganen. Der *NSK Staat in der Zeit* stellt durch seine paradoxe (Nicht-)Existenz die Logik bestehender staatlicher Gebilde infrage – indem er diese imitiert und infiltriert. Auch kirchliche Rituale eignen sich IRWIN an: So wird das Bild *Malewitsch zwischen zwei Kriegen* quasi als „Ikone“ in katholische und orthodoxe Zeremonien integriert. IRWIN spielt damit nicht nur auf die enge Verbindung von Kirche und Staat in der (ost- wie west-)europäischen Geschichte an, sondern auch auf den Status der eigenen Bildproduktion: Ähnlich wie Ikonen in der orthodoxen Kirchentradition werden diese von Vorbildern kopiert, um so das göttliche „Urbild“ durchscheinen zu lassen. Dies wiederum erinnert an Kasimir Malewitschs *Schwarzes Quadrat*, welches dieser 1915 in der *Letzten Futuristischen Ausstellung 0,10* anstelle einer Ikone in der „schönen Ecke“ präsentiert hatte.

*NSK State in Time* appropriates state emblems and institutions such as embassies, consulates, passports, flags, and other insignia. Under the title of *NSK Garda*, soldiers of various armies pose next to the NSK state flag, effectively becoming its security forces. Due to its paradoxical (non-)existence, *NSK State in Time* challenges the logic of existing state entities by imitating and infiltrating them. IRWIN also appropriates church rituals. For example, the work *Malevich Between the Two Wars* is integrated into Catholic and Orthodox ceremonies as a kind of “icon”. In this way, IRWIN not only alludes to the close ties between church and state in (Eastern and Western) European history, but also to the status of its own image production. Similar to icons in the Orthodox church tradition, these images are copied from models to allow the divine “archetype” to shine through. This in turn is reminiscent of Kazimir Malevich’s *Black Square*, which he presented at the *Last Futurist Exhibition 0,10* in 1915 in the space normally reserved for an icon in the devotional “beautiful corner” found in many Orthodox homes.

IRWIN  
*Procession, Skopje*  
Ilfochrome, 2008  
167 × 217 cm  
Foto / Photo: Tomaž Gregorič







Seit ihrer Gründung im Jahr 1983 setzt sich die Gruppe IRWIN künstlerisch mit Fragen der nationalen Identität und der Geschichte Mitteleuropas auseinander. Erinnern die Bilder in ihren schweren Rahmen zunächst an Heimatkitsch, so erweisen sich die immer wiederkehrenden Motive des Kreuzes, des Sämanns, des Hirsches, der Kaffeetasse, des kleinen Trommlers und der Industrie als vielschichtig und ambivalent. Der Hirsch ist z. B. kein slowenischer, sondern ein schottischer, gemalt von Sir Edwin Landseer. Das Motiv der Kaffeetasse zitiert die *Kaffeetrinkerin* der Malerin Ivana Kobilca und verweist so auf die Zeit, als Slowenien Teil der Österreichisch-Ungarischen Monarchie war. Der Sämann erinnert an folkloristisch-bäuerliche Volkskunst, aber auch an faschistische „Blut-und-Boden“-Ideologie. Das Kreuz ist das wohl vieldeutigste Symbol: Es oszilliert zwischen dem *Schwarzen Kreuz* von Kasimir Malewitsch und dem christlichen Kreuz. Insbesondere in Europa (West wie Ost) werden Staatsgründungen seit dem frühen Mittelalter mit der Annahme des Christentums und der Taufe des Herrschers verbunden und zeugen so von der engen Verbindung zwischen Kirche und Staat. In einigen Arbeiten von IRWIN wird das Kreuz gar zum Hakenkreuz – wobei es sich dabei jedoch oft um ein Zitat des dadaistischen und antifaschistischen Künstlers John Heartfield handelt.

Ever since IRWIN was founded in 1983, the group has been artistically exploring questions of national identity and history in Central Europe. If the pictures in their heavy frames are initially reminiscent of homeland kitsch, the recurring motifs of the cross, the sower, the stag, the coffee cup, the little drummer, and industry prove to be multifaceted and ambivalent. The stag, for example, is not Slovenian but Scottish, painted by Sir Edwin Landseer. The coffee cup motif recalls the painter Ivana Kobilca's "coffee drinker" and therefore references the period when Slovenia was part of the Austro-Hungarian Empire. The sower evokes peasant folk art, but also fascist "blood and soil" ideology. The cross is probably the most ambiguous symbol, oscillating between Kazimir Malevich's *Black Cross* and the Christian cross. In Europe in particular (both West and East), the foundation of states has been associated since the early Middle Ages with the adoption of Christianity and the baptism of the ruler, thus attesting to the close connection between church and state. In some of IRWIN's works, the cross even becomes a swastika – although this is often an allusion to the work of the Dadaist and anti-fascist artist John Heartfield.



IRWIN

**Red Districts – Stag**Siebdruck / Silkscreen, 1990  
63 × 70 cm

IRWIN (Roman Uranjek)

**Black Black**Öl auf Leinwand, Textil, Holz /  
Oil on canvas, textile, wood, 2004  
94 × 72 cm

IRWIN

**Red Districts – Little Drummer**Kolorierter Siebdruck / Coloured silkscreen, 1989  
50,5 × 35,5 cm

IRWIN (Roman Uranjek)

**In Blood We Trust**Öl auf Leinwand, Holz, Plexiglas, Aluminium /  
Oil on canvas, wood, plexiglass, aluminium, 2003  
106 × 88 cm

IRWIN (Roman Uranjek)

*Untitled*

Papiercollage, Eitempera /  
 Paper collage, egg tempera, 1994–1998  
 29,5 × 23 cm



IRWIN (Miran Mohar)

*Electrification II*

Hasenfell, Eisen, Ölfarbe, Teer, Blattgoldimitat,  
 Holz, Polyester / Rabbit fur, metal, oil paint, tar,  
 gold leaf, wood, polyester, 1988  
 74,5 × 70 cm



**IRWIN (Dušan Mandič)**  
**Malevich Between Two Wars**  
 Holz, Ölfarbe, Teer, Gips / Wood,  
 oil paint, tar, plaster, 1984–2004  
 76 × 48 cm



**IRWIN (Miran Mohar)**  
**Malevich Between Two Wars**  
 Legosteine, Ölfarbe, Holz, Blattsilber /  
 Lego bricks, oil paint, wood, silver leaf, 2003  
 78 × 48,5 cm



**IRWIN (Dušan Mandič)**  
**Suprematism Nr. 2000**

Blattsilber auf Holzrelief, Ölfarbe, Papier, Plexiglas /  
 Silver leaf on wood relief, oil paint, paper, plexiglass, 2000  
 53 × 38 cm



**IRWIN (Roman Uranjek)**  
**Uršula Noordung – The Icon to Come**

Öl auf Leinwand, Textil, Holz /  
 Oil on canvas, textile, wood, 2007–2012  
 80 × 70,5 cm



**IRWIN (Borut Vogelnik)**  
*Death for Death Equals Life Is Life*

Vergoldetes Holz, Blei, Astrachan, Aquarell auf Stoff /  
 Gilded wood, lead, karakul sheep fur, water colour on textile, 1995  
 49 × 31 cm



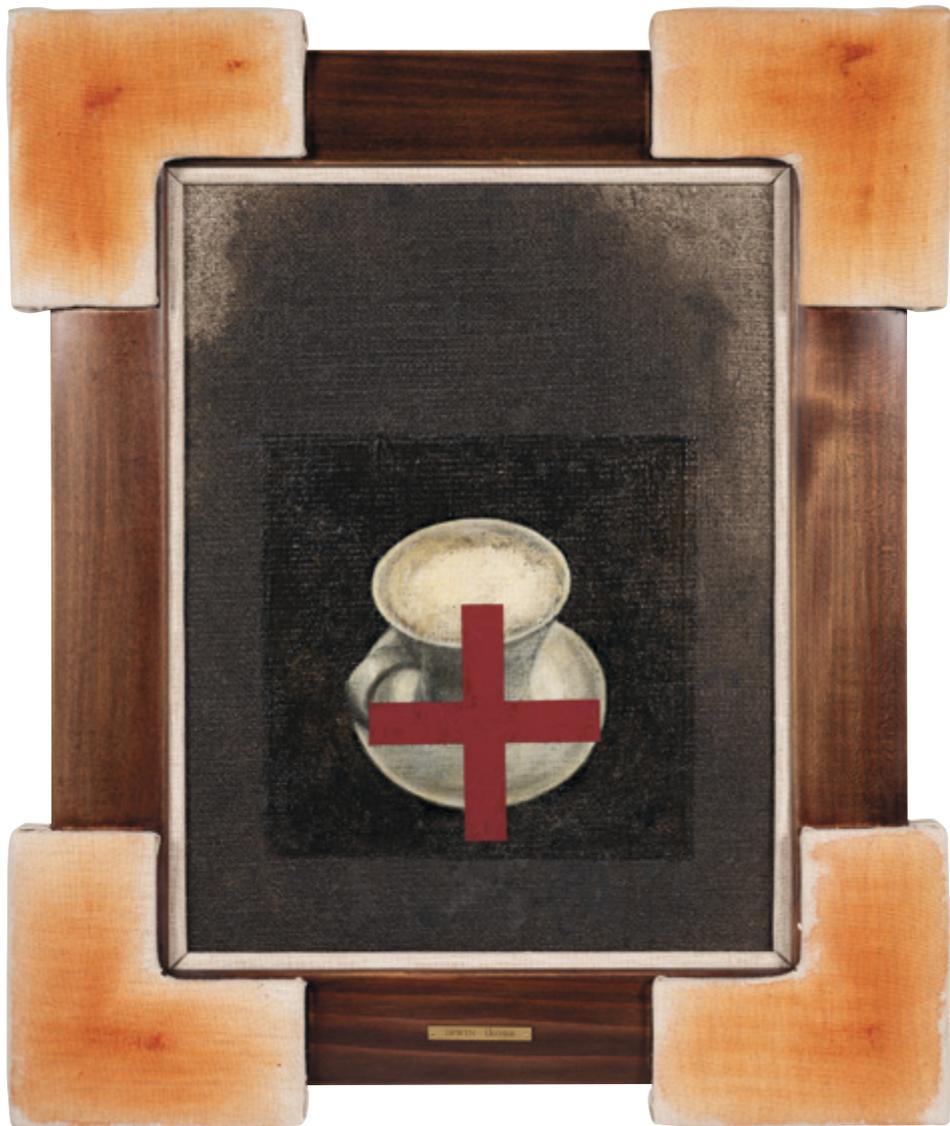
**IRWIN (Dušan Mandič)**  
*Levitation*

Öl auf Leinwand, Blattgold, Bücher, Messer /  
 Oil on canvas, gold leaf, books, knife, 1992  
 88 × 87 cm



**IRWIN (Roman Uranjek)**  
***Cup of Coffee (White)***

Öl auf Leinwand, Textil, Holz / Oil on  
 canvas, textile, wood, 2004  
 75 × 63 cm



**IRWIN (Roman Uranjek)**  
***Cup of Coffee (Home and World)***

Stickerei, Papier, Eitempera, Holz, Glas / Embroidery, paper,  
 egg tempera, wood, glass, 2007  
 55,5 × 46,7 cm



**IRWIN (Andrej Savski)**  
**Malevich Between Two Wars**

Öl auf Holz, Vitroplast / Oil on wood, vitroplast, 2003  
 90 × 55 cm



**IRWIN (Miran Mohar & Roman Uranjek)**  
**Blood and Loyalty (Faithfulness)**

Stoff, Tierblut, Ölfarbe, Tempera, Siebdruck, Holz, Blattgold, Polyester / Textile, animal blood, oil paint, tempera, silkscreen, wood, gold leaf, polyester, 1999  
 74 × 98,5 cm



**IRWIN (Miran Mohar)**  
***Metal Sower***

Leinwand, Aluminium, Ölfarbe, Acrylfarbe, Eisenteile, Teer, Blattgoldimitat, Holz, Polyester / Canvas, aluminium, oil and acrylic paint, metal parts, tar, artificial gold leaf, wood, polyester, 1985  
85 × 61 cm



**IRWIN (Andrej Savski)**  
***Black Sower Drawing***

Aquarell / Watercolour, 2006  
43 × 60 cm



**IRWIN (Roman Uranjek)**  
***Irwin Versus Hans Hofmann (No. 3)***

Holz, Ölfarbe, Textil, Papier, Offset-Druck, Digitaldruck / Wood, oil paint, textile, paper, offset print, digital print, 2016  
 90,5 × 63 cm



**IRWIN**  
***Red Districts*, 1989**

Kolorierter Siebdruck / Coloured silkscreen  
 54 × 39 cm







Im Sommer 1996 startete eine internationale Gruppe von zehn Künstler\*innen (Alexander Brener, Vadim Fiškin, Jurij Lejderman, Michael Benson, Eda Čufer und die fünfköpfige IRWIN-Gruppe) in zwei Wohnmobilen zu einer einmonatigen Reise durch die Vereinigten Staaten. Dieses Projekt, das von den Reisenden ein Zusammenleben auf engstem Raum forderte (zehn Leute auf zehn Quadratmetern), wurde zu einer „experimentellen, existenziellen Situation“ (Eda Čufer) für die Teilnehmer\*innen. Ziel dieser Reise war es, sich über Kunst, Theorie und Politik im Kontext zeitgenössischer Kunst auszutauschen. Während der Fahrt über die amerikanischen Highways, auf Rastplätzen, in Motels, in der Mojave-Wüste und am Grand Canyon diskutierte die Gruppe über diese Themen sowie über die (Un-)Möglichkeit einer osteuropäischen Identität in der Kunst. Auf Stationen in Atlanta, Richmond, Chicago, San Francisco und Seattle wurden diese Themen mit Vertreter\*innen lokaler Künstler\*innen-Communities diskutiert. Die großformatige Installation *Transnacionala* wurde in mehreren Versionen innerhalb eines Jahres nach der eigentlichen Reise entwickelt. Sie dient gleichzeitig als Büro, das Anträge für NSK-Reisepässe annimmt und diese ausgibt.

In the summer of 1996, an international group of ten artists (Alexander Brener, Vadim Fiškin, Jurij Lejderman, Michael Benson, Eda Čufer, and the five members of IRWIN) set out on a month-long journey through the United States in two motorhomes. This project, which required the travellers to live together in a very small space (ten people in ten square metres), became an “experimental, existential situation” (Eda Čufer) for the participants. The aim of the trip was to exchange ideas about art, theory, and politics in the context of contemporary art. While driving along American highways, at rest stops, motels, the Mojave Desert, and the Grand Canyon, the group debated these topics as well as the (im)possibility of an Eastern European identity in art. In between, they stopped in Atlanta, Richmond, Chicago, San Francisco, and Seattle, where they discussed these topics with members of local artist communities. Several versions of the large-scale installation *Transnacionala* were developed within a year of the actual trip. The installation also serves as an office that accepts applications for and issues NSK passports.







Auf den ersten Blick handelt es sich bei dieser Plakatserie um eine spektakuläre Werbekampagne, die die touristischen Attraktionen des *NSK Staates in der Zeit* anpreist – wohlgerne eines Staates, der seit 1992 nur als Idee existiert und sich temporär an verschiedenen Orten weltweit materialisiert.

Bei den verwendeten Motiven der Posterserie *It is a beautiful country* handelt es sich um echte Readymades: Alle sechs Motive entstammen der letzten großen Tourismus-Werbekampagne Jugoslawiens, die in den 1980er-Jahren eine Art von „Einheit in Vielfalt“ symbolisieren sollte. Sie stellten die touristischen Highlights der jugoslawischen Teilrepubliken dar (Bosnien und Herzegowina, Kroatien, Mazedonien, Montenegro, Serbien, Slowenien). In der Posterserie von IRWIN wurde der ursprüngliche Schriftzug „Jugoslavija“ durch „NSK State“ ersetzt. Der Titel *It is a beautiful country* ist ein Zitat aus einer Diskussion über den *NSK Staat in der Zeit*, die im Juli 2010 im Centre for Contemporary Art in Lagos, Nigeria, stattgefunden hat.

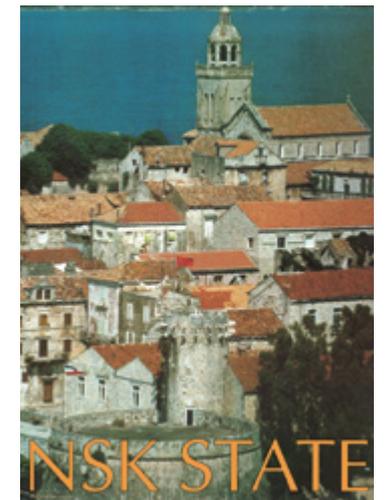
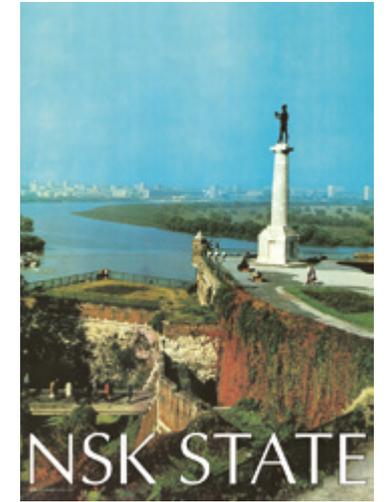
At first glance, this series of posters is a spectacular advertising campaign promoting the tourist attractions of *NSK State in Time*, a state that, it should be noted, has only existed as an idea since 1992 and temporarily materialises in various locations around the world. The motifs used in the poster series *It is a beautiful country* are genuine readymades: all six motifs come from Yugoslavia's last major tourism advertising campaign, which was intended to symbolise a kind of “unity in diversity” in the 1980s. They presented the tourist highlights of the Yugoslav republics (Bosnia and Herzegovina, Croatia, Macedonia, Montenegro, Serbia, and Slovenia). In IRWIN's poster series, the original lettering “Jugoslavija” is replaced by “NSK State”. The title *It is a beautiful country* is a quote from a discussion about *NSK State in Time* held at the CCA in Lagos, Nigeria, in July 2010.

IRWIN

*It Is a Beautiful Country*

Serie von sechs Postern /

Series of six posters, 2019



# QUELLENBUCH SOURCE BOOK

127

Konzept / Concept: Inke Arns  
Texte / Texts: Lara Both, Inke Arns



### **The Monarch of the Glen**

**SIR EDWIN LANDSEER**  
(1802 London – 1873 London)

Öl auf Leinwand,  
163,8 x 168,9 cm, 1851  
Scottish National Gallery, Edinburgh

Das romantisch-realistische Gemälde des schottischen Künstlers Sir Edwin Landseer zeigt einen majestätischen Rothirsch in einer beeindruckenden schottischen Landschaft. Die präzise Ausarbeitung und königliche Ausstrahlung des Hirsches vermitteln Anmut und Kraft. Der Hirsch ist durch das Abwerfen und Wiedernachwachsen des Geweihs ein Sinnbild für den Kreislauf der Natur.<sup>1</sup> Landseers *Monarch of the Glen* wurde im frühen 20. Jahrhundert

zu einem sehr populären Bild und fand Verwendung in der Werbung für Seife und Whiskey. Auch der britische Popkünstler Sir Peter Blake hat dieses Motiv genutzt. Das imposante Geweih des *Monarch of the Glen* taucht in den Grafiken, auf Plattencovern und in Bühnendekorationen der Künstlergruppe Laibach auf.<sup>2</sup> Auch IRWIN verwendet ausschließlich das Hirsch-Motiv von Landseer. Es verweist auf die alpine Jagdtradition, die vor dem Zweiten Weltkrieg lebendig war,<sup>3</sup> und auf typisch deutsch-österreichische Kitschkunst.<sup>4</sup>

### **The Monarch of the Glen**

**SIR EDWIN LANDSEER**  
(1802 London – 1873 London)

Oil on canvas, 163.8 x 168.9 cm, 1851  
Scottish National Gallery, Edinburgh

This Romantic realist painting by the Scottish artist Sir Edwin Landseer depicts a majestic red deer in an impressive Highlands landscape. The detailed execution and regal appearance of the stag convey elegance and power, while the shedding and regrowing of its antlers is a symbol of the cycle of nature.<sup>5</sup>

Landseer's *Monarch of the Glen* became a very popular image in the early twentieth century and was used in advertisements for soap and whisky. The British pop artist Sir Peter Blake also adopted this motif.

The imposing antlers of the *Monarch of the Glen* appear in the Laibach artist group's graphic art, record covers, and stage decorations.<sup>6</sup> IRWIN uses Landseer's stag motif exclusively. It serves as a reference to the thriving alpine hunting tradition before the Second World War<sup>7</sup> as well as to typical German and Austrian kitsch.<sup>8</sup>

### **Kofetarica (Die Kaffeetrinkerin)**

**IVANA KOBILCA**  
(1861 Laibach – 1926 Ljubljana)

Öl auf Leinwand, 100 x 70 cm, 1888  
Nationalgalerie (Narodna galerija),  
Ljubljana

Ivana Kobilca, eine der ersten slowenischen Künstlerinnen mit akademischer Ausbildung, schuf ein Gemälde, das eine Frau beim Kaffeetrinken in einem Innenraum zeigt. Die Kaffeetasse verkörpert Alltäglichkeit und Normalität und symbolisiert damit zugleich Privatsphäre und Individualität. Das Werk ist stark von der europäischen Kunsttradition beeinflusst und zeichnet sich durch eine realistische Darstellung, eine sorgfältige Komposition und eine intime Atmosphäre aus. Es ist eines der letzten Gemälde von



Kobilca aus der Zeit der düsteren Studienporträts und würdigt die niederländische Kunst des 17. Jahrhunderts. Das Gemälde wurde unter dem Einfluss wichtiger Professoren für Malerei in München geschaffen.<sup>9a</sup> Mit seinem subtilen Humor, den realistischen Gesichtszügen und dunklen Farben ist es zu einem Symbol der slowenischen Identität geworden.<sup>9b</sup> Das Werk erhält jedoch durch den neuen Kontext, den Laibach ihm verliehen hat – die schwarz-weiße Grafik und das auf der Tasse hinzugefügte Kreuz – eine beunruhigende Wirkung.

### **Kofetarica (The Coffee Drinker)**

**IVANA KOBILCA**  
(1861 Laibach – 1926 Ljubljana)

Oil on canvas, 100 x 70 cm, 1888  
National gallery (Narodna galerija)  
in Ljubljana

Ivana Kobilca, one of the first Slovenian women artists to receive academic training, painted this picture of a woman drinking coffee inside a room. Embodying the ordinary and the everyday, the coffee cup symbolises the private sphere as well as individuality. The work, strongly influenced by European artistic traditions, is characterised by a realistic representation, careful composition, and an intimate atmosphere. It is one of Kobilca's last paintings from her period of sombre study portraits and pays homage to seventeenth-century Dutch art. The original picture was created under the tutelage of influential professors of painting in Munich.<sup>10</sup> With its subtle humour, realistic facial features, and dark colours, it has become a symbol of Slovenian identity.<sup>11</sup> However, the image acquires an unsettling tone due to the new context created by Laibach – the black-and-white graphic and the cross on the cup.

---

## Sejalec (Der Sämann)

IVAN GROHAR  
(1867 Spodnja Sorica – 1911 Laibach)

Öl auf Leinwand, 108 × 120 cm, 1907  
Sammlung der Nationalgalerie  
(Narodna galerija), Ljubljana

Das Gemälde zeigt einen Bauern bei der Aussaat auf einem gepflügten Feld an einem frühen und nebligen Morgen. Hinter ihm steht eine für die slowenische Landschaft typische Heuraufe, im Hintergrund, noch weiter entfernt, sind die Felsen des kleinen Hügels Kamnitnik bei Škofja Loka zu sehen. Das Motiv ist eine Metapher für den Mythos des 19. Jahrhunderts von den Slowenen als einer starken Nation, die vor einem unklaren Schicksal steht, ein Symbol für die slowenische Nation, die sät, um zu ernten, und eine Darstellung der menschlichen Verflechtung mit der Natur. Das Bild spiegelt auch den Kontext des slowenischen Übergangs von einer ländlichen zu einer städtischen Kultur wider. Es ist zu einem der charakteristischsten und etabliertesten slowenischen Werke in der bildenden Kunst geworden. Es wird von der Künstlergruppe IRWIN und dem Saatgutunternehmen Semenarna Ljubljana verwendet und ist auf der slowenischen 5-Cent-Münze abgebildet.<sup>12</sup>

---

## Sejalec (The Sower)

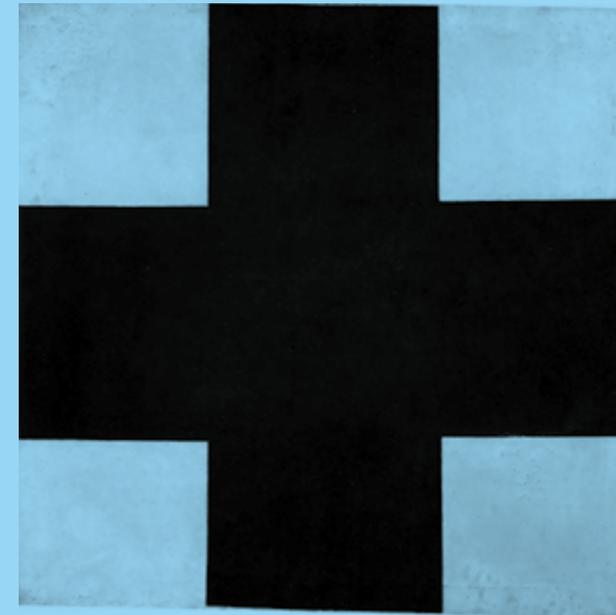
IVAN GROHAR  
(1867 Spodnja Sorica – 1911 Laibach)

Oil on canvas, 108 × 120 cm, 1907  
National Gallery (Narodna galerija) in Ljubljana

The painting shows a farmer sowing seeds in a ploughed field on an early, misty morning. In the background is a hayrack typical of the Slovenian landscape, and even further in the background are the rocks of Kamnitnik, a small hill near Škofja Loka. It is a metaphor for the nineteenth-century myth of the Slovenians as a strong nation facing an uncertain destiny, a symbol of the Slovenian nation that sows in order to reap, and a representation of how humans are interwoven with nature. It also reflects the context of Slove-



nia's transition from a rural to an urban culture. It has become one of the most distinctive and established Slovenian works in the visual arts. It is used by the artist group IRWIN as well as the seed company Semenarna Ljubljana, and is featured on the Slovenian five-cent coin.<sup>13</sup>



---

## Schwarzes Kreuz

KASIMIR SEWERINOWITSCH  
MALEWITSCH  
(1879 Kiew – 1935 Leningrad)

Öl auf Leinwand,  
79,5 × 79,5 cm, 1915  
Centre Pompidou – Musée national  
d'art contemporain, Paris

1913 entwarf Kasimir Malewitsch Bühnenbilder und Kostüme für die futuristische Oper *Sieg über die Sonne*, in denen die ersten suprematistischen Elemente auftauchen – so auch das Schwarze Kreuz. Im Winter 1915/16 wurde es im Rahmen der legendären *Letzten Futuristischen Ausstellung 0,10* in Petrograd (heute: St. Petersburg, Russland) gezeigt. In dieser Ausstellung waren über 150 Exponate u. a. von Wassili Kamenski, Iwan Kljun, Kasimir Malewitsch,

Vera Pestel, Ljubow Popowa, Iwan Puni, Olga Rosanowa, Wladimir Tatlin und Nadeschda Udaltsova zu sehen. Malewitsch präsentierte 39 vollkommene abstrakte, aus geometrischen Primärformen bestehende Bilder, für die er den Begriff „Suprematismus“ kreierte, abgeleitet vom lateinischen *suprematia*: „Überlegenheit“ oder „Herrschaft“. Mit seiner Malerei wollte er die Suprematie der Farben und die „reine Empfindung“ in der Kunst postulieren. Ordnung, organisierte Strukturen und die Erschaffung eines neuen künstlerischen Alphabets, das den nachfolgenden Künstler\*innengenerationen wie ein Werkzeugkasten zur Verfügung stehen sollte, waren sein Ziel.<sup>14</sup>

---

## Black Cross

KAZIMIR SEVERINOVICH  
MALEVICH  
(1879 Kiew – 1935 Leningrad)

Oil on canvas, 79.5 × 79.5 cm, 1915  
Centre Pompidou – Musée national  
d'art contemporain, Paris

In 1913, Kazimir Malevich designed sets and costumes for the Futurist opera *Victory over the Sun*. They featured the first Suprematist elements – including the *Black Cross*. In the winter of 1915/16, this work was shown as part of the legendary *Last Futurist Exhibition of Painting 0,10* in Petrograd (now Saint Petersburg, Russia). This exhibition presented over 150 works by Vasily Kamensky, Ivan Kliun, Kazimir Malevich, Vera Pestel, Lyubov Popova, Ivan Puni, Olga Rozanova, Vladimir Tatlin, Nadezhda Udaltsova, and many other artists. Malevich presented thirty-nine completely abstract paintings consisting of basic geometric forms, for which he coined the term “Suprematism”, derived from the Latin *suprematia*, meaning “superiority” or “domination”. Through his paintings he sought to proclaim the supremacy of colours and “pure feeling” in art. His goals were order, organised structures, and the establishment of a new creative alphabet that would serve as a toolbox for future generations of artists.<sup>15</sup>



### Viereck [Schwarzes Quadrat]

KASIMIR SEWERINOWITSCH  
MALEWITSCH

(1879 Kiew – 1935 Leningrad)

Gemälde, 79,5×79,5 cm, 1915  
Staatliche Tretjakow-Galerie, Moskau

Das Schwarze Quadrat, das als radikalste Form der abstrakten Kunst und als sogenannte „Nullform“ betrachtet wird, gilt als Höhepunkt des Suprematismus. Es wurde erstmals im Rahmen der Letzten Futuristischen Ausstellung 0,10 im Winter 1915/16 in Petrograd (heute: St. Petersburg, Russland) ausgestellt. Malewitsch „brachte die Malerei auf den Nullpunkt [...]“; übrig blieb das einfachste geometrische Element – das Viereck auf der reinen Fläche. Es war kein ‚Bild‘, was Malewitsch da gemalt hatte, es war, wie er selber sagte, ‚eher die Erfahrung der reinen Gegenstands-

losigkeit‘ [...] [und] erster Baustein einer absoluten Malerei.“<sup>16</sup> Es war die „Null-Form“, die „nackte, ungerahmte Ikone meiner Zeit“, wie Malewitsch dieses Bild nannte.<sup>17</sup> Fotos belegen, dass das Schwarze Quadrat, das im Katalog nur als „Viereck“ bezeichnet wird, unter der Saaldecke, und zwar über Eck, aufgehängt war. Es nahm damit jenen prestigeträchtigen Platz ein, der in einem orthodoxen russischen Privathaushalt der Ikone vorbehalten ist, vor der sich der Gast bekreuzigt: die „schöne Ecke“ (russ. *krasnyj ugol*; dt. der „Herrgottswinkel“).

### Quadrilateral [Black Square]

KAZIMIR SEVERINOVICH  
MALEVICH

(1879 Kiew – 1935 Leningrad)

Painting, 79.5×79.5 cm, 1915  
State Tretyakov Gallery, Moscow

Regarded as the most radical expression of abstract art and the so-called “zero form”, the *Black Square* is considered the culmination of Suprematism. It was first exhibited at the *Last Futurist Exhibition of Painting 0,10* in the winter of 1915/16 in Petrograd (now Saint Petersburg, Russia). Malevich “brought painting to the zero point [...]”; what remained was the simplest geometric element – the square on a pure surface. It was not a ‘picture’ that Malevich had painted here, it was, as he himself said, ‘rather the experience of pure non-objectivity’ [...] [and] the first building block of an absolute painting”.<sup>18</sup> Malevich called the work the “zero form”, the “naked, unframed icon of my time”.<sup>19</sup> Photographs show that the *Black Square*, described in the catalogue only as a “quadrilateral”, was hung across the corner of the hall, just underneath the ceiling. It thus occupied the prestigious space that would normally be reserved for an icon in private Orthodox Russian households, before which guests would make the sign of the cross.

### Rose Sélavy

MARCEL DUCHAMP  
(1887 Blainville-Crevon –  
1968 Neuilly-sur-Seine)

Pseudonym, um 1920

Vor der Gründung der NSK im Jahr 1984 nannte sich IRWIN zunächst „Rose IRWIN Sélavy“ als Anspielung auf Marcel Duchamp, der seit 1920 als eines seiner Pseudonyme Rose Sélavy verwendet hatte.<sup>20</sup> Duchamps weibliches Alter Ego ist ein Wortspiel, das auf französisch phonetisch wie „Eros, c’est la vie“ (dt. „Eros, das ist das Leben“) klingt.<sup>21</sup> Dieses Pseudonym ermöglichte es Duchamp, verschiedene Aspekte seiner künstlerischen Ideen auszudrücken und zugleich die Konventionen und Erwartungen in der Kunstwelt herauszufordern.<sup>22</sup> Mit der Wahl einer weiblichen Persönlichkeit trug er zur Aufweichung traditioneller Geschlechtergrenzen in der Kunst bei und machte auf die Flüchtigkeit und Künstlichkeit von Geschlechterrollen aufmerksam.<sup>23</sup> Doch zurück zu IRWIN: Der Name „Rose IRWIN Sélavy“ wurde bald zu „R IRWIN S“ verkürzt – und schließlich 1984, nach Gründung der NSK, zu IRWIN. Das IRWIN-Logo mit dem typischen Schriftzug („R IRWIN S“) stammt angeblich von einem Uhrmacher gleichen Namens aus Cincinnati.<sup>24</sup>

### Rose Sélavy

MARCEL DUCHAMP  
(1887 Blainville-Crevon – 1968  
Neuilly-sur-Seine)

Pseudonym, ca. 1920

Before NSK was founded in 1984, IRWIN initially called itself “Rose IRWIN Sélavy” as a reference to Marcel Duchamp, who had used Rose Sélavy as one of his pseudonyms since 1920.<sup>25</sup> Duchamp’s female alter ego is a play on words that sounds like “Eros, c’est la vie” (Eros is life) in French.<sup>26</sup> This pseudonym allowed Duchamp to express different aspects of his artistic personality and ideas while challenging conventions and expectations in the art world.<sup>27</sup> By adopting a female persona, he helped to soften traditional gender boundaries in art and drew attention to the volatility and artificiality of gender roles.<sup>28</sup> But back to IRWIN: the name “Rose IRWIN Sélavy” was soon shortened to “R IRWIN S” – and finally to IRWIN in 1984, after the foundation of NSK. The typical written form of the IRWIN logo (“R IRWIN S”) is said to be based on an eponymous watchmaker in Cincinnati.<sup>29</sup>



Foto / Photo: Man Ray



### Monument für die III. Internationale

VLADIMIR TATLIN  
(1885 Moskau – 1953 Moskau)

Modell, nicht realisiert, 1920

Das *Monument für die III. Internationale*, ursprünglich *Denkmal für die Revolution*, oft nur als Tatlin-Turm bezeichnet, war ein 400 Meter hohes Turmprojekt des russischen Künstlers Wladimir Tatlin, von dem nur ein Modell umgesetzt wurde. Das Modell wurde zwischen März und November 1920 in Petrograd erbaut und anschließend der Öffentlichkeit präsentiert.<sup>30</sup> Der Turm sollte eine gigantische Maschine aus Eisen, Glas und Stahl werden, die

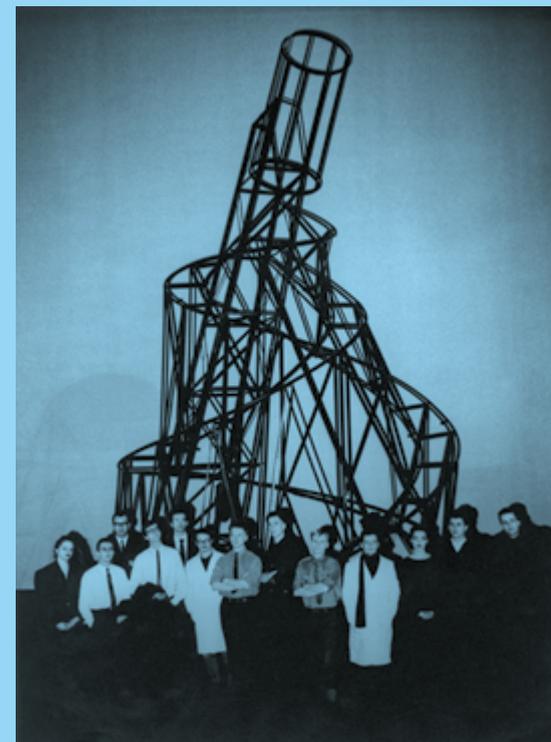
Konferenzräume, Aufzüge, eine Treppe und einen Radio-sender beherbergen und deren innere Räume (Zylinder, Pyramide, Halbkugel) sich nach den Gestirnen ausrichten sollten. Tatlins Werk sollte so die Dynamik der Revolution widerspiegeln. Das Projekt hat, obwohl es nie realisiert wurde, eine enorme Rezeption erfahren und ist einer der bekanntesten Entwürfe der sowjetischen Avantgarde.

### Monument to the Third International

VLADIMIR TATLIN  
(1885 in Moscow – 1953 in Moscow)

Model, not realised, 1920

The *Monument to the Third International*, originally the *Monument to Revolution* and often referred to simply as the Tatlin Tower, was a 400-metre-high tower project by the Russian artist Vladimir Tatlin, of which only one model was produced. The model was constructed in Petrograd (now Saint Petersburg) between March and November 1920 and then presented to the public.<sup>31</sup> The tower was meant to be a gigantic machine made of iron, glass, and steel containing conference rooms, lifts, a staircase, and a radio station, with internal structures (cylinder, pyramid, hemisphere) that would align with the stars. Tatlin's work was intended to reflect the dynamic nature of revolution. Although it was never realised, the project received an enormous positive response and is one of the best-known designs of the Soviet avant-garde.



### Mitglieder der Neuen Slowenischen Kunst (NSK) vor dem Monument für die III. Internationale

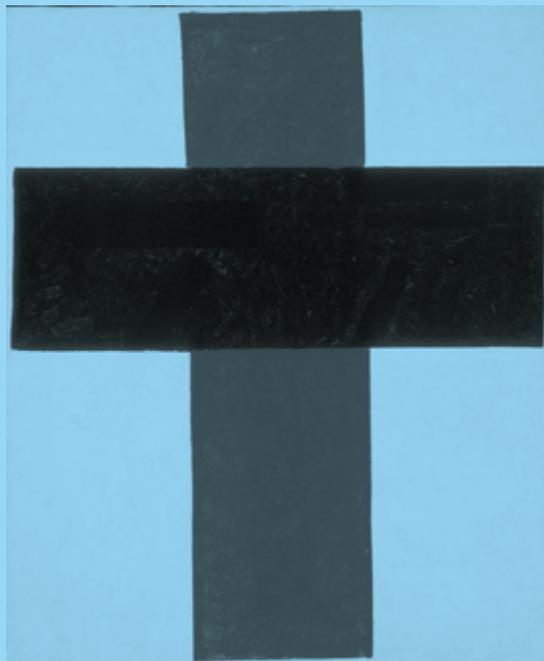
Bühnenbild, Fotografie, 1986

Das Gruppenfoto der Neuen Slowenischen Kunst entstand anlässlich der Inszenierung der szenischen Oper *Krst pod Triglavom* (dt. „Taufe unter dem Triglav“) der NSK im Cankarjev Dom in Ljubljana. Die Künstler sind in schwarze Anzüge und weiße Hemden (bzw. Laborkittel) gekleidet und nehmen eine ernste und konzentrierte Haltung vor der monumentalen Skulptur des unverwirklichten Tatlin-Turms ein.<sup>32</sup> Das Turmprojekt gilt

### Members of Neue Slowenische Kunst (NSK) in front of the Monument for the Third International

Stage design, photograph, 1986

This group photograph of Neue Slowenische Kunst (New Slovenian Art; NSK) was taken at a performance of NSK's scenic opera *Krst pod Triglavom* (Baptism under Triglav) at the Cankar Centre in Ljubljana. The artists are dressed in black suits and shirts and assume a serious, focused pose in front of the monumental sculpture of the unrealised Tatlin Tower.<sup>34</sup> The tower was a prominent example of twentieth-century Constructivism and avant-garde art, embodying the vision of a new social and political system. It consisted of steel and glass structures and was intended to serve as an information centre, conference venue, and a symbolic meeting point. The photograph thus creates a link between avant-garde art and revolutionary change, while the artists express uniformity and solidarity through their clothing, poses, facial expressions, and gestures.<sup>35</sup>



### **Hieratisches Suprematistisches Kreuz (Großes Kreuz in Schwarz und Rot auf Weißem Grund)**

KASIMIR SEWERINOWITSCH MALEWITSCH

(1879 Kiev – 1935 Leningrad)

84 × 69,5 cm, 1920–21  
Stedelijk Museum, Amsterdam

Malewitsch gilt als Hauptvertreter des Suprematismus, einer Kunstrichtung, die eine gegenstandslose Bildsprache verfolgt, traditionelle Vorstellungen von Kunst und Darstellung herausfordert und sich auf das visuelle Empfinden von Dynamik und Energie konzentriert.<sup>36</sup> *Hieratic Suprematist Cross* zeigt ein monumentales Kreuzmotiv auf einem weißen Hintergrund. Das Kreuz, das sich deutlich

vor dem hellen Hintergrund abhebt, ist in Schwarz und Rot gehalten. Durch seine dominante Größe und klare Formgebung erzeugt es eine starke Präsenz. Die Kombination von Schwarz und Rot schafft einen wirksamen visuellen Kontrast. Das Kreuz selbst ist in einer hieratischen, aufrechten Position dargestellt. Es scheint beinahe über dem\*der Betrachter\*in zu schweben und vermittelt so eine fast spirituelle Aura. Das Kreuzmotiv ist reich an Symbolik und steht in Verbindung mit Themen wie Spiritualität, Glauben, Opfer und Erlösung. Die Bedeutung des Motivs kann je nach kulturellem und religiösem Hintergrund der Betrachtenden variieren.<sup>37</sup>

### **Hieratic Suprematist Cross (large cross in black over red on white)**

KAZIMIR SEVERINOVICH MALEVICH

(1879 Kiev – 1935 Leningrad)

84 × 69,5 cm, 1920–21  
Stedelijk Museum, Amsterdam

Malevich is regarded as the leading representative of Suprematism, an artistic movement that embraces an abstract pictorial language, challenges traditional notions of art and representation, and focuses on the visual sensation of dynamism and energy.<sup>38</sup> *Hieratic Suprematist Cross* features a monumental cross motif on a white background. The cross, which stands out clearly from its surroundings, is black and red. Its dominant size and clear shape establish a strong presence, while the combination of black and red creates an effective visual contrast. The cross itself is depicted in a hieratic, upright position; it almost seems to hover above the viewer exuding a certain spiritual aura. The cross motif is rich in symbolism and is associated with themes of spirituality, faith, sacrifice, and redemption. The meaning of the motif can vary depending on the viewer's cultural or religious background.<sup>39</sup>

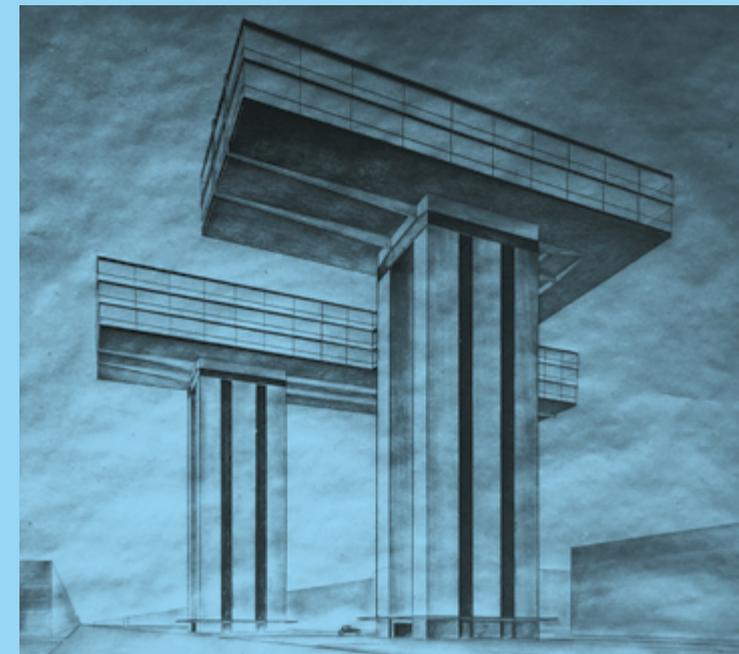
### **Wolkenbügel**

EL LISSITZKY

(1890 Potschinok – 1941 Moskau)

Entwurf, nicht realisiert, 1924

In den 1920er-Jahren entwickelte El Lissitzky die Idee der Wolkenbügel als Teil eines umfassenden städtebaulichen Konzepts, das die modernistische Architektur und das Design für die sozialistische Revolution nutzen sollte.<sup>40</sup> Als erste sowjetische Wolkenkratzer zeichneten sie sich durch ihre horizontale Ausrichtung aus und schufen so eine Verbindung zwischen Himmel und Erde.<sup>41</sup> Die Baukörper sollten aus in verschiedenen Winkeln angeordneten Stahlrahmen bestehen. Diese „Maschine“ sollte die Menschen „in eine bessere Zukunft“ führen.<sup>42</sup> Die Wolkenbügel sind ein beeindruckendes Zeugnis für El Lissitzkys künstlerische Vision und den innovativen Geist des russischen Konstruktivismus.<sup>43</sup> Sie hatten einen bedeutenden Einfluss auf die moderne Kunst und Architektur und prägen bis heute die Gestaltung von Gebäuden und öffentlichen Räumen.<sup>44</sup>



### **Cloud Iron**

EL LISSITZKY

(1890 Pochinok – 1941 Moscow)

Sketch, not realised, 1924

In the 1920s, El Lissitzky came up with the idea of *Cloud Irons* as part of a broader urban planning concept that would harness modernist architecture and design for the socialist revolution.<sup>45</sup> As the first Soviet skyscrapers, they were characterised by their horizontal orientation, forging a connection between the sky and the earth.<sup>46</sup> The buildings were to consist of steel frames positioned at different angles. This “machine” was intended to lead people “into a better future”.<sup>47</sup> The *Cloud Irons* are an impressive testimony to El Lissitzky's artistic vision and the innovative

spirit of Russian Constructivism.<sup>48</sup> They had a significant impact on modern art and architecture and continue to influence the design of buildings and public spaces to this day.<sup>49</sup>

---

## Lenin im Smolny

ISAAK ISRAILJEWITSCH  
BRODSKY

(1884 Sofijiwka – 1939 Leningrad)

Öl auf Leinwand,  
190 × 287 cm, 1930  
Tretjakow Galerie, Moskau

Das Gemälde im realistischen Stil zeigt Lenin in nahezu lebensgroßer Darstellung, wodurch er eine beeindruckende Präsenz ausstrahlt und Größe suggeriert wird. Im Gegensatz dazu zeichnet sich die Darstellung des Motivs selbst durch Schlichtheit aus. Die Einrichtung des Raums ist spärlich, besteht lediglich aus einem Sofa, einem Holzstuhl, zwei mit Tüchern bedeckten Sesseln und einem kleinen Tisch, auf dem Papiere verstreut liegen. Lenin trägt einen schlichten braunen Anzug. Brodsky malte mehrere, eher agitatorische Porträts von Lenin. Dieses Werk sticht hervor, weil es als einziges nicht von einer klaren politischen Botschaft geprägt ist. Es zeigt Lenin in einem kleinen Büro, vermutlich während der ersten Wochen der Revolution, wie er Dokumente unterzeichnet. Jedoch malte der Künstler das Bild erst im Jahr 1930, sechs Jahre nach Lenins Tod. Obwohl Lenin das zentrale Motiv ist, ist er seitlich dargestellt und schaut mit gesenktem Kopf nach unten. Brodsky übernahm diese Pose von einem Foto und Zeich-

nungen Lenins während eines Kongresses im Jahr 1920, ein Vorgehen, das untypisch für seine Porträts war. Der leere Sessel gegenüber von Lenin wirft die Frage auf, wer dort gesessen hat.<sup>50</sup>

---

## Lenin in the Smolny

ISAAK IZRAILEVICH BRODSKY  
(1884 Sofijiwka – 1939 Leningrad)

Oil on canvas, 190 × 287 cm, 1930  
State Tretyakov Gallery, Moscow

This painting in a realistic style is an almost life-size depiction of Lenin that radiates an impressive presence and suggests greatness. In contrast, the portrayal of the motif itself is characterized by simplicity. The room is sparsely furnished, consisting of a sofa, a wooden chair, two armchairs covered with cloths, and a small table with papers scattered on it. Lenin is wearing a plain brown suit. Brodsky painted several



portraits of Lenin, but this work stands out due to its ambiguity, as it is not defined by a clear political message. It shows Lenin signing documents in a small office, probably during the first weeks of the revolution. However, the artist did not paint the picture until 1930, six years after Lenin's death. Although Lenin is the obvious subject, he is depicted from the side with a downcast gaze. Brodsky adopted this pose from a photograph and drawings of Lenin during a congress in 1920, which differed from his usual approach to portraits. The empty chair opposite Lenin raises the question of whom it belongs to.<sup>51</sup>



---

## Hitlers Programm

JOHN HEARTFIELD

(1891 Berlin – 1968 Ost-Berlin)

Fotomontage für die Arbeiter-Illustrierte-Zeitung (AIZ), Jg. XII, Nr. 19, 18. Mai 1933, Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. JH 32, 38 × 27 cm

Am Karfreitag 1933 rettet sich John Heartfield „durch einen Sprung vom Balkon seiner Wohnung vor SS-Leuten. Zu Fuß schlägt er sich alleine über das Riesengebirge bis nach Prag durch und trifft dort auf ein großes Netzwerk exilierter Deutscher. Heartfield ist, anknüpfend an seine Tätigkeit in Berlin, als Mitarbeiter der Arbeiter-Illustrierten-Zeitung (AIZ) äußerst produktiv und schafft unter widrigen Umständen einige seiner eindrucksvollsten Fotomontagen.“<sup>52</sup>

---

## Hitlers Programm (Hitler's Program)

JOHN HEARTFIELD

(1891 Berlin – 1968 East Berlin)

Photomontage for the Arbeiter-Illustrierte-Zeitung (AIZ), Vol. XII, No. 19, 18 May 1933, Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, inv. no. JH 32, 38 × 27 cm

Good Friday 1933. John Heartfield “saves himself from SS men by jumping from the balcony of his apartment. On foot, he made his way alone over the Giant Mountains (Riesengebirge) to Prague, where he met a large network of exiled Germans. Heartfield, following up on his work in Berlin, is extremely productive as a contributor to the Arbeiter-Illustrierte-Zeitung (AIZ) and creates some of his most impressive photomontages under adverse circumstances.”<sup>53</sup> A very early montage is “Hitler's Program.” A huge brush is seen in front of the facade of an apartment building. The caption reads, “Hitler in his program speech on 1 May: ‘To remedy unemployment, we want to put the houses back in order.’” Somewhat larger it reads, “The people would be happily smeared, now the houses must be smeared!” This “brush of ideology” reappears in the posters for the IRWIN exhibitions, based on the Youth Day poster (1987): Here the relay was replaced by such a “brush of ideology” by Heartfield.

## Krieger-Ehrenmal Stralsund

GEORG KOLBE  
(1877 Waldheim – 1947 Berlin)

Bronze, Skulptur: 250 cm,  
Steinsockel: ca. 200 cm, 1933/1934  
Stralsund (beschädigt)

Die zwei muskulösen Männerakte in heroischer Pose wurden im Gedenken an die Gefallenen des Ersten Weltkrieges vom Stralsunder Kreisriegerverband in Auftrag gegeben.<sup>54</sup> Die Statue symbolisiert die Geste der Schwertübergabe.<sup>55</sup> Die frontale Ausrichtung der Figuren auf den\*die Betrachter\*in, ihre Mimik, Gestik und die feste Umklammerung des zum Boden geführten Schwertes strahlen Strenge und Entschlossenheit aus.<sup>56</sup> Ikonografisch entspricht die Statue den Denkmälern dieser Zeit – mit ihrer zeitlosen nackten Figürlichkeit und der Darstellung von Siegesgewissheit, Macht und Stolz.<sup>57</sup> Bei Kolbes ursprünglichem Entwurf, der schlussendlich von den Auftraggebern nicht akzeptiert wurde, standen die Erinnerung und der Dank an die gefallenen Soldaten des Ersten Weltkrieges im Vordergrund.<sup>58</sup> Angesichts einer stagnierenden Auftragslage akzeptierte Kolbe jedoch letztlich die gewünschte Betonung der Kampf- und Opferbereitschaft, die zur Mobilisierung der jüngeren Generationen führen

sollte.<sup>59</sup> Der Bezug zu den Kriegsoptionen wird durch die Sockelschrift „Ihr seid nicht umsonst gefallen“ hergestellt.<sup>60</sup>

## Krieger-Ehrenmal Stralsund (Warrior Memorial Stralsund)

GEORG KOLBE  
(1877 Waldheim – 1947 Berlin)

Bronze, sculpture: 250 cm, stone pedestal: ca. 200 cm, 1933/1934  
Stralsund (damaged)

These two muscular male nudes in heroic poses were commissioned by the Stralsund Kreisriegerverband (District Soldiers' Association) in memory of those who died in the First World War.<sup>61</sup> The statue symbolises the gesture of passing on a sword.<sup>62</sup> The way the figures face the viewer directly, as well as their facial expressions, gestures, and firm grasp on the sword pointing down into the ground exude sternness and determination.<sup>63</sup> The iconography of the sculpture corresponds to other monuments of the era, with its timeless nude figuration and the representation of confident victory, power, and pride.<sup>64</sup> Kolbe's original design, which ultimately was not approved, focused on commemorating and thanking the fallen soldiers of the First World War.<sup>65</sup> Because he was



worried about stagnating commissions, he agreed to the association's desired emphasis on combat and sacrifice and the mobilisation of the younger generations.<sup>66</sup> The victims of the war are addressed by the inscription on the plinth: "You did not die in vain."<sup>67</sup>

## Wie im Mittelalter ... so im Dritten Reich

JOHN HEARTFIELD  
(1891 Berlin – 1968 Ost-Berlin)

Fotomontage für die Arbeiter-Illustrierte-Zeitung (AIZ), Nr. 22, Mai 1934, Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, JH, Inv.-Nr. 780, 38 × 27 cm

Die Fotomontage dient als bildhaftes Epitaph für die Opfer der Hitlerdiktatur und verknüpft sie inhaltlich mit der Barbarei des Mittelalters.<sup>68</sup> Sie besteht aus zwei Bildteilen: Im oberen Teil befindet sich ein unverändertes Foto eines Rundfensters an der Ostseite der Stiftskirche St. Georg in Tübingen.<sup>69</sup> Das Rundfenster zeigt einen halb nackten Mann, der in die Fensterstreben eingeflochten ist und den Märtyrertod eines Mannes



auf einem Rad symbolisiert. Im unteren Teil des Bildes kontrastiert Heartfield diese Darstellung mit seiner Fotografie, die eine individuelle Interpretation des Märtyrertods darstellt. Die Aufnahme zeigt einen nur mit einem Tuch bekleideten, scheinbar toten Mann auf einem Hakenkreuz, bei dem es sich um den Schauspieler Erwin Geschonnek handelt, der wie Heartfield 1934 in Prag im Exil war. Das Werk regt den\*die Betrachter\*in dazu an, über die Kontinuität von Gewalt und Unterdrückung in der Geschichte und die Brutalität des NS-Regimes zu reflektieren.<sup>70</sup>

## Wie im Mittelalter...so im Dritten Reich (As in the Middle Ages...so in the Third Reich)

JOHN HEARTFIELD  
(1891 Berlin – 1968 East Berlin)

Photomontage for the Arbeiter-Illustrierte-Zeitung (AIZ), No. 22, May 1934, Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, JH, Inv.-No. 780, 38 × 27 cm

This photomontage serves as a pictorial epitaph for the victims of Hitler's dictatorship and establishes a link to the barbarity of the Middle Ages.<sup>71</sup> The image consists of two sections: the upper half is an unaltered photograph of a round window on the east side of the Collegiate Church of St George in Tübingen.<sup>72</sup> The circular window features a half-naked man woven through the struts of the window, symbolising the martyrdom of a man on a wheel. In the lower part of the image, Heartfield juxtaposes this picture with his photograph representing an individual interpretation of martyrdom. The shot portrays a seemingly dead man on a swastika, draped in nothing but a cloth; he is the actor Erwin Geschonnek, who, like Heartfield, lived in exile in Prague in 1934. The work encourages the viewer to reflect on the continuity of violence and oppression throughout history as well as the brutality of the Nazi regime.<sup>73</sup>

---

## Der alte Wahlspruch im „neuen“ Reich: Blut und Eisen

JOHN HEARTFIELD  
(1891 Berlin – 1968 Ost-Berlin)

Fotomontage für die Arbeiter-Illus-  
trier-Zeitung (AIZ), Jg. XIII, Nr. 10,  
8. März 1934, 38 × 27 cm

Der Titel *Blut und Eisen* be-  
zieht sich auf den Wahlspruch  
des Deutschen Kaiserreiches,  
der auf Otto von Bismarck  
zurückgeht. Bismarck betonte  
darin die Notwendigkeit einer  
robusten Militärpolitik.<sup>74</sup> Der  
Ausdruck symbolisiert den Ein-  
satz von Gewalt und Opfern  
(Blut) sowie die Bereitschaft zur  
Kriegsführung (Eisen). Die  
Montage *Blut und Eisen* von  
Heartfield stellt eine histori-  
sche Verbindung zu Ereignis-  
sen in Hamburg her, bei denen  
vier junge Kommunisten un-  
schuldig zum Tode verurteilt  
und enthauptet wurden. Das  
faschistische Hakenkreuz  
wird in der Montage als Sym-  
bol für die Blutjustiz verwen-  
det. Durch die Darstellung von  
Äxten, die ein Hakenkreuz  
formen und von denen Blut  
tropft, wird die Gewalt und  
Unterdrückung des Regimes  
thematisiert. Die Montage ist  
somit auch eine kritische Aus-  
einandersetzung mit den staat-  
lichen Repressionen und Ver-  
brechen während der NS-Zeit.<sup>75</sup>

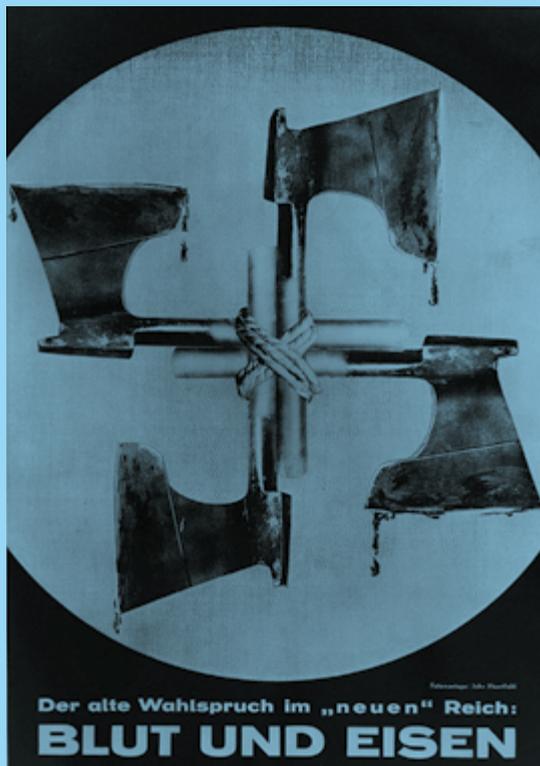
---

## Der alte Wahlspruch im „neuen“ Reich: Blut und Eisen (The Old Slogan in the “New” Empire: Blood and Iron)

JOHN HEARTFIELD  
(1891 Berlin – 1968 East Berlin)

Photomontage for the Arbeiter-Illus-  
trier-Zeitung (AIZ), Vol. XIII, No. 10, 8  
March 1934, 38 × 27 cm

The title *Blood and Iron* refers  
to the motto of the German  
Empire, coined by Otto von  
Bismarck. His slogan stressed  
the need for a robust military  
policy.<sup>76</sup> The expression sym-  
bolises the use of violence  
and sacrifice (blood) as well



as the readiness for war (iron).  
In Heartfield's *Blood and Iron*  
montage, there is a connection  
to historical events in Ham-  
burg, where four innocent  
young communists were sen-  
tenced to death and beheaded.  
The fascist swastika is used  
in the montage as a symbol of  
the Nazis' thirst for capital  
punishment. The depiction of  
axes dripping with blood in a  
swastika shape represents the  
violence and oppression of  
the regime. This work is there-  
fore also a critical examination  
of state repression and  
crimes during the Nazi era.<sup>77</sup>



---

## Rotoreliefs

MARCEL DUCHAMP  
(1887 Blainville-Crevon –  
1968 Neuilly-sur-Seine)

Offsetdruck, Karton, Hüllen, Dreh-  
maschine, 20 cm Durchmesser, 1935  
Staatsgalerie Stuttgart, Graphische  
Sammlung, erworben 2007

Angetrieben durch sein Interes-  
se an Optik und das Bestre-  
ben, Bewegung darzustellen,  
entwickelte Marcel Duchamp  
in den 1930er-Jahren die  
*Rotoreliefs*. Insgesamt umfas-  
sen sie zwölf dreidimensio-  
nale, farbenfrohe Objekte, die  
aus rotierenden Scheiben  
bestehen und optische Täu-  
schungen erzeugen. Duchamp  
experimentierte mit verschie-  
denen Farben, Formen und  
Bewegungen, um visuelle  
Effekte wie Bewegung, Illusion  
und Perspektiven zu erzeugen.  
Die *Rotoreliefs* ermöglichen  
es, die Wahrnehmung zu unter-  
suchen und mit den Betrach-

ter\*innen zu spielen, indem sie  
das Auge täuschen und die  
Grenzen zwischen einem sta-  
tischen Kunstwerk und einer  
dynamischen Erfahrung ver-  
wischen. Heutzutage gelten  
die *Rotoreliefs* als bedeutende  
Beispiele für eine innovative  
Herangehensweise an die  
Kunstbetrachtung und die Er-  
forschung der Wahrnehmung.<sup>78</sup>

---

## Rotoreliefs

MARCEL DUCHAMP  
(1887 Blainville-Crevon – 1968  
Neuilly-sur-Seine)

Offset printing, cardboard, envelopes,  
lathe, 20 cm diameter, 1935  
Staatsgalerie Stuttgart, Graphische  
Sammlung, acquired in 2007

Driven by an interest in optics  
and a desire to visualise  
movement, Marcel Duchamp  
designed his *Rotoreliefs* in the  
1930s. These twelve colourful,  
three-dimensional objects  
consisting of rotating discs  
produce optical illusions.  
Duchamp experimented with  
different colours, shapes, and  
movements to create visual  
effects such as motion, illusion,  
and perspective. The *Roto-  
reliefs* allow viewers to explore  
their own perception, while  
their playful optical deceptions  
also blur the boundaries be-  
tween a static artwork and a  
dynamic experience. The  
*Rotoreliefs* are now considered  
prominent examples of an  
innovative approach to viewing  
art and studying perception.<sup>79</sup>

---

## Die rote Halskette

SEPP HILZ

(1906 Bad Aibling – 1967 Willing)

Öl auf Leinwand, 31,5 × 28,5 cm, 1942  
Leihgabe des DHM, Berlin; Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg

Während der Zeit des Nationalsozialismus war Sepp Hilz als Maler vor allem wegen seiner ländlichen Motive erfolgreich und gehörte zu den bevorzugten Künstlern von Adolf Hitler. Gegen Ende des Zweiten Weltkriegs nahm dieser ihn in die „Liste der Gottbegnadeten“ auf, was Hilz vor einem Kriegseinsatz bewahrte. Das in altmeisterlicher Manier gemalte Porträt zeigt eine junge Frau namens Liselotte Prams (verheiratete Gastel).<sup>80</sup> Die Frau wirkt elegant und ist mit einem schlichten Kleid und einer auffälligen Halskette stilvoll gekleidet. Ihre langen blonden Haare sind zu einem Kranz geflochten, wodurch ihr Gesicht besonders hervorgehoben wird. Sie schaut den\*die Betrachter\*in mit einem profilierten Schulterblick direkt an. Ihr Ausdruck erscheint ernst und nachdenklich.<sup>81</sup> Als Gegenreaktion zur Frauenemanzipation der Weimarer Republik und dem urbanen Bild der Frau der 1920er-Jahre wurde die Frau im Nationalsozialismus bodenständig, ungeschminkt und unauffällig dargestellt. Dies sollte die „Echt-

heit der Rasse“ repräsentieren, wofür Hilz' Porträt beispielhaft steht.<sup>82</sup>

---

## Die rote Halskette (The Red Necklace)

SEPP HILZ

(1906 Bad Aibling – 1967 Willing)

Oil on canvas, 31.5 × 28.5 cm, 1942  
Loan of the DHM, Berlin; Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg

During the National Socialist era, Sepp Hilz enjoyed success as a painter, particularly as a result of his rural motifs, and was one of Adolf Hitler's favourite artists. Towards the end of the Second World War, Hitler included him in his "Liste der Gottbegnadeten" – a list of artists deemed "gifted by God" and therefore indispensable – which saved Hilz from being deployed to fight.



Painted in the style of the Old Masters, this portrait depicts a young woman named Liselotte Prams (married name Gastel).<sup>83</sup> The woman is elegant and stylish, with a simple dress and a striking necklace. Her long blonde hair is braided into a crown, which draws attention to her face. She looks directly over her shoulder at the viewer with a serious and pensive expression.<sup>84</sup> In response to the emancipation of women in the Weimar Republic and the cosmopolitan image of women in the 1920s, National Socialism instead portrayed women as down-to-earth, unadorned, and unassuming. This was supposed to represent the "authenticity of the race"; Hilz's portrait is an example of this.<sup>85</sup>



---

## Entwurf für das slowenische Parlament, Ljubljana

JOŽE PLEČNIK

(1872 Laibach – 1957 Ljubljana)

Entwurf, nicht realisiert, 1947

Jože Plečnik's Entwurf für das slowenische Parlamentsgebäude gilt als eines der Meisterwerke der repräsentativen Architektur. Plečnik vereinte traditionelle Elemente der slowenischen Architektur mit modernen Ideen, um die Geschichte und Identität Sloweniens zum Ausdruck zu bringen.<sup>86</sup> Der Entwurf zeigt ein zylindrisches Hauptgebäude mit zwei Stockwerken, das von einer beeindruckenden quadratischen Fassade umgeben ist. Diese erstreckt sich über eine Länge von 50 Metern und ist mit Säulen, Arkaden und skulpturalen Elementen verziert.<sup>87</sup> Das herausragende Element dieses Entwurfes ist die konische Kuppel, die sich spiralförmig verjüngt und den Parlamentsaal überspannen sollte. Der Turm ragt 120 Meter in die

Höhe und verleiht dem Gebäude eine markante Silhouette. Das Parlamentsgebäude wurde nicht realisiert, hauptsächlich aufgrund der finanziellen Belastungen nach dem Zweiten Weltkrieg. Weitere Hindernisse waren die für das föderale Jugoslawien als zu groß empfundenen Abmessungen und Bedenken wegen potenziellen Nationalismus sowie der eigenwillige Architekturstil, der bei öffentlichen Gebäuden aus der Mode gekommen war.<sup>88</sup> Der Entwurf ist auf der slowenischen 10-Cent-Münze abgebildet.

---

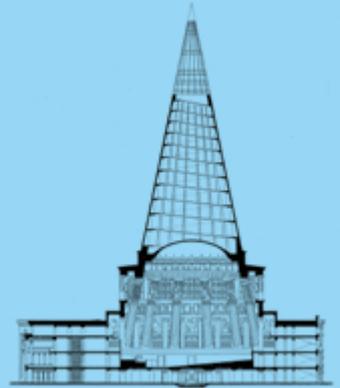
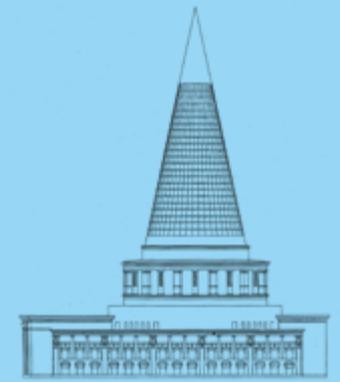
## Design for the Slovenian Parliament, Ljubljana

JOŽE PLEČNIK

(1872 Laibach – 1957 Ljubljana)

Sketch, not realised, 1947

Jože Plečnik's design for the Slovenian Parliament building is considered a masterpiece of prestigious architecture. He combined traditional elements of Slovenian architecture with modern ideas to express Slovenia's history and identity.<sup>89</sup> The concept consists of a circular main building with two storeys surrounded by an impressive square facade. Stretching out for 50 metres, it is adorned with columns, arcades, and sculptural elements.<sup>90</sup> The most striking feature of this design is the conical dome, which



tapers in a spiral and was intended to crown the parliamentary chamber. Rising 120 metres into the air, the tower gives the building a distinctive silhouette. The parliament building was never realised, primarily due to financial burdens after the Second World War. Other obstacles included the structure being perceived as too large for a federal Yugoslavia and concerns about the potential promotion of nationalism, as well as its idiosyncratic architectural style, which had fallen out of fashion with the public.<sup>91</sup> The design is featured on the Slovenian ten-cent coin.

## Vizualne gramofonske plošče (Visuelle Schallplatten)

MILENKO MATANOVIĆ (OHO)  
(1947 Ljubljana)

5 visuelle Schallplatten aus Pappe (4 rund, 1 eckig), Filzstift, in Papphülle, 22,5 × 23 cm, 1967

Milenko Matanović beschäftigt sich in seinem Werk mit der Verbindung von Kunst, Klang und visuellen Elementen. In diesem Werk verfolgte er eine experimentelle und multidisziplinäre Herangehensweise: Auf Schallplatten aus Pappe zeichnete er mit Filzstiften visuelle Elemente wie geometrische Formen und abstrakte Muster oder fügte Fotografien hinzu. Die daraus resultierenden Kunstwerke wurden wie herkömmliche Schallplatten abgespielt, wodurch ein besonderes visuelles Erlebnis entstand. Seine Werke haben nicht nur die Funktion der Schallplatte als ein Medium für Musik infrage gestellt, sondern auch eine Verbindung zwischen visueller Kunst und Musik geschaffen, wodurch die Grenzen verwischt wurden. Durch die Kombination von Bild und Ton entstand eine einzigartige Erfahrung für den\*die Betrachter\*in und den\*die Zuhörer\*in.<sup>92</sup> Das OHO-Kollektiv wollte seine Werke für jede\*n zugänglich machen, weshalb die Editionen von OHO in Buchhandlungen erhältlich waren.

So entstand auch Matanovićs Wunsch, seine visuellen Schallplatten in gewöhnlichen Plattengeschäften zu verkaufen.<sup>93</sup>

## Vizualne gramofonske plošče (Visual Records)

MILENKO MATANOVIĆ (OHO)  
(1947 Ljubljana)

5 visual records made from cardboard (4 round, 1 square), felt-tip pen, in cardboard sleeve, 22.5 × 23 cm, 1967

Milenko Matanović's oeuvre focused on the combination of art, sound, and visual elements. The artist's approach was experimental and multidisciplinary: On records made of cardboard, he drew visual elements such as geometric shapes and abstract

patterns with felt-tip pens or added photographs. The resulting artworks could be played like conventional records, thus creating a special visual experience. His works not only challenged the function of the record as a musical medium, but also established a link between visual art and music, thus blurring boundaries. The combination of image and sound created a unique experience for the viewer and the listener.<sup>94</sup> The OHO collective's vision was to make their works accessible to everyone, which is why their editions were available in bookshops. This is also the origin of Matanović's desire to sell his visual records in ordinary record shops.<sup>95</sup>



## Triglav

OHO (DAVID NEZ, MILENKO MATANOVIĆ UND DRAGO DELLABERNARDINA)  
(1966–1971)

8-mm-Film auf Video, 4:26 Min., 1968  
Kamera: Naško Križnar

Beeinflusst durch den Konzeptualismus, Fluxus und andere avantgardistische Bewegungen setzte sich die Gruppe OHO kritisch mit den gesellschaftlichen und politischen Bedingungen ihrer Zeit auseinander.<sup>96</sup> Dabei experimentierten ihre Mitglieder mit den Medien Performance, Installation, Film und Musik sowie unterschiedlichen künstlerischen Strategien und Ansätzen wie Prozesskunst, Körperkunst, Land Art und Happening. Am 30. Dezember 1968 fand ihre Performance Triglav im Zvezda-Park in Ljubljana statt.<sup>97</sup> Sie war ein Neujahrsgeschenk für die Bürger\*innen von Ljubljana und bezog sich auf den höchsten Berg Sloweniens, der ein Nationalsymbol in der slowenischen Kultur und Mythologie ist. Ihre Körper waren bis auf die Köpfe in schwarze Tücher gehüllt und bildeten in ihrer Gesamtheit einen Berg – so entstand zudem eine visuelle Darstellung des Wortes „Triglav“ (dt. „Drei-Kopf“). Die Bedeutung des Werkes zeigt sich in den vielen Nachstellungen und Adaptionen, u. a. von IRWIN im Jahr 2004 am selben Ort.<sup>98</sup>

## Triglav

OHO (DAVID NEZ, MILENKO MATANOVIĆ, AND DRAGO DELLABERNARDINA)  
(1966–1971)

8 mm film on video, 4:26 min., 1968  
Camera: Naško Križnar

Influenced by Conceptualism, Fluxus, and other avant-garde movements, the OHO Group critically examined the social and political contexts of their time.<sup>99</sup> Its members experimented with the mediums of performance, installation, film, and music, as well as different artistic strategies and approaches such as process art, body art, land art, and happenings. On 30 December 1968, their performance Triglav took place in Zvezda Park in Ljubljana<sup>100</sup> as a New Year's



gift for the city's citizens. Its title refers to the highest mountain in Slovenia, which is a national symbol in Slovenian culture and mythology. Their bodies – except for their heads – were wrapped in black cloths and together formed a mountain; this also created a visual representation of the word Triglav, which means three-headed. The significance of the work is evidenced by the many subsequent re-enactments and adaptations, including one by IRWIN at the same location in 2004.<sup>101</sup>



## Was ist Kunst, Marinela Koželj?

RAŠA TODOSIJEVIĆ  
(1945 Belgrad)

Videofilm, 16:20 Min., 1976 – 81  
Tate Collection,  
<https://youtu.be/0rKb4GxK1a4>

Was ist Kunst? ist der Titel einer Reihe von radikalen (Video-)Performances des serbischen Künstlers Raša Todosijević, die in den Jahren 1976–1981 an verschiedenen Orten stattfanden. In zwei Videoverionen dieser Performance sehen wir nur eine stumme Frau (Patricia Hennings, Marinela Koželj) und hören die heisere, kraftvolle Stimme des Künstlers, die flüstert, schreit, fleht, bittelt und einfach immer wieder die gleiche Frage stellt. „Diese Performance bestand aus einer nach vorne blickenden, bewegungslos dasitzenden Frau, die zum Gegenstand von Verhören und Beschimpfungen durch den Künstler wird, der wiederholt aus dem Off schreit: ‚Was ist Kunst?‘ Die Nahaufnahme von Koželjs Gesicht verstärkt den Effekt der Einschüchterung und

Arroganz, und die Länge des Videos macht die Performance auch für die Betrachter\*innen aufgrund der traumatischen Echtzeit-Übertragung anstrengend. Dieses Werk bedient sich bestimmter traditioneller künstlerischer Muster, wie des Dialogs zwischen Künstler und Modell (das ‚natürlich‘ weiblich ist) und zwischen Absicht und Interpretation der künstlerischen Arbeit. [...] Wenn die Konzeptkunst mit so heroischen Definitionen wie Kosuths ‚Art as an Idea as an Idea‘ begann, so endet sie mit einer einzigen quälenden Frage: ‚Was ist Kunst?‘ – natürlich auf Deutsch, denn welche andere Sprache könnte so unmissverständlich das Erbe des Totalitarismus evolvieren?“<sup>102</sup>

## Was ist Kunst, Marinela Koželj? (What Is Art, Marinela Koželj?),

RAŠA TODOSIJEVIĆ  
(1945 Belgrad)

Video film, 16:20 Min., 1976 – 81  
Tate Collection, <https://youtu.be/0rKb4GxK1a4>

Was ist Kunst? (What is Art?) is the title of a series of radical (video) performances by the Serbian artist Raša Todosijević that took place in various locations between 1976 and 1981. In two video versions of this performance, we see only a mute woman (Patricia

Hennings, Marinela Koželj) and hear the artist’s hoarse, powerful voice whispering, shouting, pleading, begging, and simply asking the same question over and over again. “This performance consisted of a forward facing, motionless and seated woman who becomes the subject of interrogation and verbal abuse by the artist who repeatedly shouts off camera: ‘Was ist Kunst?’ The close-up of Koželj’s face in the video document enhances the effect of intimidation and arrogance, and the very length of the video makes the performance arduous for the viewer, too, due to the traumatic ‘real time’ transmission of the event. This work uses certain traditional artistic matrices, such as the dialogue between artist and model (who, ‘naturally’, is female), and between the intention and interpretation of artistic achievement. [...] If conceptual art began with such heroic definitions as Kosuth’s ‘Art as an Idea as an Idea’, it ended with the single tormenting question: ‘Was ist Kunst?’ – pronounced in German, of course, because what other language could so unmistakably evoke the legacy of totalitarianism?”<sup>103</sup>



## Little Drummer Boy (Der kleine Trommler)

JOY DIVISION  
EP *An Ideal for Living*, 1978

Das von Laibach und IRWIN verwendete Motiv des kleinen Trommlers stammt ursprünglich von der ersten offiziellen Veröffentlichung der Band Joy Division *An Ideal For Living*. Das Album kam 1978 heraus, kurz nachdem sich die Gruppe von Warsaw in Joy Division umbenannt hatte.<sup>104</sup> Die Band prägte den aufkommenden Post-Punk-Sound und war für ihre politischen und gesellschaftlichen Texte bekannt.<sup>105</sup> Das Plattencover besteht aus einer Schwarz-Weiß-Zeichnung eines Mitglieds der Hitlerjugend und dem Schriftzug

„Joy! Division“ in Frakturschrift. Die Zeichnung stammt von dem Joy-Division-Gitaristen Bernard Sumner. Der blonde HJ-Junge hat einen strengen Gesichtsausdruck und schlägt eine Marschtrommel. Das Design des Covers und der Name der Band lösten eine Kontroverse darüber aus, ob die britische Band Nazi-Sympathien hegte. Bei der Wiederveröffentlichung der EP wurde das Cover durch ein Artwork mit einem Baugerüst ersetzt. In der Kunst von Laibach steht der kleine Trommler symbolisch für Macht, Uniformität, das autoritäre Regime, Disziplin und einen monotonen und kontrollierten Rhythmus.

## Little Drummer Boy

JOY DIVISION  
EP *An Ideal for Living*, 1978

The motif of the little drummer boy used by Laibach and IRWIN originally comes from the band Joy Division’s first official release, *An Ideal For Living*. It came out in 1978, shortly after the group changed its name from Warsaw to Joy Division.<sup>106</sup> The band influenced the emerging post-punk sound and was known for its political and socially conscious lyrics.<sup>107</sup> On the record cover is a black and white drawing of a member of the Hitler Youth by Joy Division guitarist Bernard Sumner and the words “Joy! Division” in the traditional German Fraktur script. The blond Hitler Youth member has a stern expression and is beating a marching drum. Both the cover design and the band’s name generated controversy over whether the band harboured Nazi sympathies. When the EP was re-released, the original cover was replaced with artwork featuring scaffolding. In Laibach’s art, the little drummer is symbolic of power, uniformity, the authoritarian regime, discipline, and a monotonous, controlled rhythm.



## Metalec (Der Metallarbeiter)

LAIBACH  
(1980 Trbovlje)

Poster, 1983

Das Motiv des *Metalec* stammt von Laibach und hat sich zu einem wiederkehrenden Motiv in verschiedenen Techniken und Formaten entwickelt. Die Figur erschien erstmals in einer schwarz-weißen Holzschnittgrafik aus den 1980er-Jahren, die für Laibachs

allerersten Auftritt in Trbovlje sowie auf der *Occupied Europe Tour* im Jahr 1983 auf der Bühne verwendet wurde.<sup>108</sup> Der *Metalec* wird als starke, kämpferische Figur dargestellt. Er repräsentiert die Arbeiterklasse der zeitgenössischen Industriegesellschaft. Laibach drückt durch die Verwendung dieses Motivs eine kritische Haltung gegenüber dem politischen und wirtschaftlichen System, den sozialen Ungerechtigkeiten und Klassenkämpfen im ehemaligen Jugoslawien aus und

untersucht die Beziehung zwischen Arbeit, Identität und Geschichte.<sup>109</sup>

## Metalec (Metalworker)

LAIBACH  
(1980 Trbovlje)

Poster, 1983

The “Metalec” motif created by Laibach recurs in various techniques and formats. The figure first appeared in a black and white woodcut graphic from the 1980s, which was originally used on stage for Laibach’s very first performance in Trbovlje as well as on their *Occupied Europe Tour* in 1983.<sup>110</sup> The metalworker is depicted as a strong, combative symbol. He represents the working class in our contemporary industrial society. By using this motif, Laibach adopts a critical stance towards the political and economic system as well as social injustices and class struggles in the former Yugoslavia, and also explores the relationship between labour, identity, and history.<sup>111</sup>

## ENDNOTEN / ENDNOTES

- 1 Vgl. Lurker (Hg.), *Wörterbuch der Symbolik*, S. 293.
- 2 Vgl. Szczepanik, *Geografia artystyczna Neue Slowenische Kunst*, S. 252.
- 3 Vgl. ebd., S. 234.
- 4 Vgl. NSK STATE, „Icons – Malevich between two wars“.
- 5 See *Wörterbuch der Symbolik*, Stuttgart 1983, p. 293.
- 6 See Szczepanik, Gdańsk 2014, p. 252.
- 7 Ibid, p. 234.
- 8 See NSK STATE, “Icons – Malevich between two wars”, <https://nskstate.com/article/iconsmalevich-between-two-wars/> (11 July 2023).
- 9a Vgl. *Narodna galerija*, “Ivana Kobilca”, <https://www.ng-slo.si/si/stalna-zbirka/1870-1900/kofetarica-ivana-kobilca?workId=1758> (3. Mai 2023).
- 9b Vgl. Szczepanik, *Geografia artystyczna Neue Slowenische Kunst*, S. 232.
- 10 See *Narodna galerija*, “Ivana Kobilca”, <https://www.ng-slo.si/si/stalna-zbirka/1870-1900/kofetarica-ivana-kobilca?workId=1758> (3 May 2023).
- 11 See Szczepanik, Gdańsk 2014, p. 232.
- 12 Übersetzung des Textes „The Sower (Grohar)“ (14. Juli 2023), auf: *Wikipedia*. Vgl. zu den Einzelnachweisen dort.
- 13 Based on *Wikipedia*, “The Sower (Grohar)”, [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Sower\\_\(Grohar\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Sower_(Grohar)) (14 July 2023).
- 14 Vgl. *Fondation Beyeler/Drutt* (Hg.), *Auf der Suche nach 0,10*.
- 15 See *Auf der Suche nach 0,10 – Die letzte futuristische Ausstellung der Malerei*, 2015, <https://www.fondationbeyeler.ch/ausstellungen/vergangene-ausstellungen/auf-der-suche-nach-010-die-letzte-futuristische-ausstellung-der-malerei/> (12 July 2023).
- 16 Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert*, S. 227.
- 17 Haftmann, „Kasimir Malewitsch“, S. 17.
- 18 Haftmann, Munich 1965, p. 227.
- 19 Haftmann in Haftmann, Cologne 1989, pp. 7-25, here: p. 17.
- 20 Vgl. Girst, *The Duchamp Dictionary*, S. 168 f.
- 21 Vgl. Masheck, *Marcel Duchamp in Perspective*, S. 121.
- 22 Vgl. Girst, *The Duchamp Dictionary*, S. 168 f.
- 23 Vgl. Molderings, *Marcel Duchamp: Parawissenschaft*, S. 61.
- 24 Vgl. Arns, *Neue Slowenische Kunst*, S. 40.
- 25 See Girst, London, New York 2014, pp. 168–169.
- 26 See Masheck, Englewood Cliffs, New Jersey 1974, p. 121.
- 27 See Girst, London, New York 2014, pp. 168–169.
- 28 See Molderings, Düsseldorf 1997, p. 61.
- 29 See Arns, Regensburg 2002, p. 40.
- 30 Vgl. Chan-Magomedow, *Pioniere der sowjetischen Architektur*, S. 64–66.
- 31 See Chan-Magomedow, Dresden 1983, pp. 64–66.
- 32 Vgl. Arns, *Objects in the mirror may be closer than they appear!*, S. 2.
- 33 Vgl. Arns, „Irwin (NSK) 1983–2002“, auf: *Artmargins*.
- 34 See Arns, Berlin 2003, p. 2.
- 35 See Arns, 16.08.2002, “Irwin (NSK) 1983–2002: From ‘Was ist Kunst?’ via Eastern Modernism to Total Recall”, „<https://artmargins.com/irwin-nsk-1983-2002-from-qwas-ist-kunstq-via-eastern-modernism-to-total-recall/> (7 June 2023).
- 36 Vgl. Hartlieb 1991, S. 1.
- 37 Vgl. de Man (Hg.), *Stedelijk Collection Highlights*, S. 126.
- 38 See Hartlieb, 1991, p. 1.
- 39 See de Man, Amsterdam 2012, p. 126.
- 40 Vgl. Lissitzky, *Russland: Architektur für eine Weltrevolution*, S. 78 f.
- 41 Vgl. ebd., S. 44.
- 42 Vgl. Lissitzky-Küppers/Lissitzky (Hg.), *El Lissitzky, Proun und Wolkenbügel*, S. 71.
- 43 Vgl. ebd., S. 46.
- 44 Vgl. ebd., S. 36.
- 45 See Lissitzky, Braunschweig 1989, pp. 78–79.
- 46 Ibid, p. 44.
- 47 Lissitzky, Dresden 1977, p. 71.
- 48 Ibid, p. 46.
- 49 Ibid, p. 36.
- 50 Vgl. Royal Academy of Arts (Hg.), *Revolution: Russian Art 1917–1932*, S. 12.
- 51 See Marlow et al, Royal Academy of Arts 2017, p. 12.
- 52 Akademie der Künste Berlin, *Kosmos Heartfield*, <https://www.johnheartfield.de/kosmos-heartfield#238659> (28. Juli 2023).
- 53 Akademie der Künste Berlin, *Kosmos Heartfield*, <https://www.johnheartfield.de/kosmos-heartfield#238659> (28 July 2023).
- 54 Vgl. Hümme, *Künstlerischer Opportunismus*, S. 103.
- 55 Vgl. ebd., S. 105.
- 56 Vgl. Hellwag, „Zu Georg Kolbes neuen Werken“, S. 202.
- 57 Vgl. Rittich, „Das Werk Georg Kolbes“, S. 40.
- 58 Vgl. Schubert, „Revanche oder Trauer über die Opfer?“.
- 59 Vgl. Hümme, *Künstlerischer Opportunismus*, S. 121.
- 60 Vgl. ebd., S. 105.
- 61 See Hümme 2004, p. 103.
- 62 Ibid, p. 105.
- 63 See Hellwag, Munich 1936, p. 202.
- 64 See Rittich 1942, p. 40.
- 65 See Schubert in Warnke, Berlin 2004, pp. 73–96.
- 66 See Hümme 2004, p. 121.
- 67 Ibid, p. 105.
- 68 Vgl. Hummelbrunner, *Kunst als Waffe gegen den Nationalsozialismus*, S. 112.
- 69 Vgl. Herzfelde/Deutsche Akademie der Künste zu Berlin (Hg.), *John Heartfield*, S. 55.
- 70 Vgl. Badovinac/Weibel (Hg.), *2000+ Arteast Collection*, S. 152.
- 71 See Hummelbrunner, Graz 2010, p. 112.

- 72** See Herzfelde & Deutsche Akademie der Künste zu Berlin, Leipzig (no date given), p. 55.
- 73** See Badovinac & Weibel, Vienna 2001, p. 152.
- 74** Vgl. Herzfelde/Deutsche Akademie der Künste zu Berlin (Hg.), *John Heartfield*, S. 54.
- 75** Vgl. März, *Heartfield montiert*, S. 82.
- 76** See Herzfelde/Deutsche Akademie der Künste zu Berlin (eds.), Leipzig (no date given), p. 54.
- 77** See März, Leipzig 1993, p. 82.
- 78** Vgl. Girst, *The Duchamp Dictionary*, S. 162 f.
- 79** See Girst, London, New York 2014, pp. 162–163.
- 80** Vgl. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, *Museumstext zum Werk Die rote Halskette* von Sepp Hilz.
- 81** Vgl. Peters/Legde (Hg.), *Moderne Zeiten*, S. 183.
- 82** Vgl. Papenbrock, *Frauen- und Männerbilder in der Kunst des Nationalsozialismus*, S. 104 f.
- 83** See museum label Nuremberg, <https://www.kunstbeziehung.de/work.php?wCode=5f570c3ebdf72> (12 June 2023).
- 84** See Peters et al., Nuremberg 2000, p. 183.
- 85** See Papenbrock, Saarbrücken 2013, pp. 104–105.
- 86** Vgl. Stiller (Hg.), *Josef Plečnik*, S. 9.
- 87** Vgl. Burkhardt et al. (Hg.), *Jože Plečnik Architekt*, S. 189.
- 88** Vgl. Stiller (Hg.), *Josef Plečnik*, S. 51.
- 89** See Stiller, Salzburg 2006, p. 9.
- 90** See Burkhardt, Eveno, Podrecca & Stuck-Jugendstil-Museum, Munich 1987, p. 189.
- 91** See Stiller, Salzburg 2006, p. 51.
- 92** Vgl. Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum Graz/Moderna Galerija Ljubljana (Hg.), OHO: *retrospectiva = eine Retrospektive = a Retrospektive*, S. 35.
- 93** Vgl. ebd. S. 15.
- 94** See Moderna Galerija Ljubljana & Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum Graz 1994, p. 35.
- 95** Ibid, p. 15.

- 96** Vgl. Szecepanik, *Geografia artystyczna Neue Slowenische Kunst*, S. 148.
- 97** Vgl. Badovinac/Weibel (Hg.), *2000+ Arteast Collection*, S. 199.
- 98** Vgl. Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum Graz/Moderna Galerija Ljubljana (Hg.), OHO: *retrospectiva = eine Retrospektive = a Retrospektive*, S. 14.
- 99** See Szecepanik, Gdańsk 2014, p. 148.
- 100** See Badovinac & Weibel, Vienna 2001, p. 199.
- 101** See Moderna Galerija Ljubljana & Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum Graz, 1994, p. 14.
- 102** Dimitrijević, „A Brief Narrative of Art Events in Serbia after 1948“, S. 293.
- 103** Dimitrijević, London 2006, p. 293.
- 104** Benannt nach den sogenannten „Freudenabteilungen“ – dabei handelte es sich um weibliche KZ-Häftlinge, die in den Lagerbordellen der Nazi-Konzentrationslager während des Zweiten Weltkriegs zur Prostitution gezwungen wurden. Inspiriert wurde der Name durch das Buch *House of Dolls* (1953) des Holocaust-Überlebenden Ka-tzetnik 135633 (Yehiel De-Nur).
- 105** „An Ideal for Living“ (19. Juli 2023), auf: *Wikipedia*.
- 106** Named after the so-called “pleasure wards”, these were female concentration camp prisoners who were forced into prostitution in the brothels of the Nazi concentration camps during the Second World War. The name was inspired by the book *House of Dolls* (1953) by Holocaust survivor Ka-tzetnik 135633 (Yehiel De-Nur).
- 107** *Wikipedia*, “An Ideal for Living”, [https://en.wikipedia.org/wiki/An\\_Ideal\\_for\\_Living](https://en.wikipedia.org/wiki/An_Ideal_for_Living) (19 July 2023).
- 108** Vgl. Szecepanik, *Geografia artystyczna Neue Slowenische Kunst*, S. 193.
- 109** Vgl. ebd. S. 234 f.
- 110** See Szecepanik, Gdańsk 2014, p. 193.
- 111** Ibid, pp. 234–235.

## VERWENDETE LITERATUR / QUOTED SOURCES

Akademie der Künste Berlin, *Kosmos Heartfield*. Online-Präsentation: <https://www.johnheartfield.de/kosmos> (4. August 2023).

„An Ideal for Living“, *Wikipedia*, [https://en.wikipedia.org/wiki/An\\_Ideal\\_for\\_Living](https://en.wikipedia.org/wiki/An_Ideal_for_Living) (19. Juli 2023).

Inke Arns, *Neue Slowenische Kunst (NSK) – Laibach, Irwin, Gledališče sester scipion nasice, Kozmokinetično gledališče rdeči pilot, Kozmokinetični kabinet Noordung, Novi kolektivizem: eine Analyse ihrer künstlerischen Strategien im Kontext der 1980er Jahre in Jugoslawien*, Regensburg 2002.

Inke Arns, *Objects in the mirror may be closer than they appear! Die Avantgarde im Rückspiegel. Zum Paradigmenwechsel der künstlerischen Avantgarderezeption in (Ex-)Jugoslawien und Russland von den 1980er Jahren bis in die Gegenwart*, Berlin 2003, <http://edoc.hu-berlin.de/docviews/abstract.php?id=20894> (14. August 2023).

Inke Arns, „IRWIN (NSK) 1983–2002: From „Was ist Kunst?“ via Eastern Modernism to Total Recall“, auf: *Artmargins*, 16.08.2002. Abrufbar unter <https://artmargins.com/irwin-nsk-1983-2002-from-qwas-ist-kunstq-via-eastern-modernism-to-total-recall/> (11. Juli 2023).

Zdenka Badovinac/Peter Weibel (Hg./eds.), *2000+ Arteast Collection: the art of Eastern Europe: a selection of works for the international and national collections of Moderna galerija Ljubljana: Orangerie Congress-Innsbruck, 14–21 November 2001*, Wien 2001.

François Burkhardt et al. (Hg./eds.), *Jože Plečnik Architekt: 1872–1957; Villa Stuck München, 15. Juli–30. August 1987; Histor. Museum d. Stadt Wien, 9. September – 1. November 1987, München 1987.*

Selim O. Chan-Magomedow, *Pioniere der sowjetischen Architektur*, Dresden 1983.

Hanneke de Man (Hg./ed.), *Stedelijk Collection Highlights: 150 artists from the collection of the Stedelijk Museum Amsterdam*, Amsterdam 2012.

Branislav Dimitrijević, „A Brief Narrative of Art Events in Serbia after 1948“, in: IRWIN (Hg./ed.), *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*, London 2006, S. 287–297.

Fondation Beyeler/Matthew Drutt (Hg./ed.), *Auf der Suche nach 0,10 – Die letzte futuristische Ausstellung der Malerei*, Ostfildern 2015.

Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, *Museumstext zum Werk Die rote Halskette* von Sepp Hilz, auf: <https://www.kunstbeziehung.de/work.php?wCode=5f570c3ebdf72> (12. Juni 2023).

Thomas Girst, *The Duchamp Dictionary*, London/New York 2014.

Werner Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert. Eine Entwicklungsgeschichte*, München 1965.

Werner Haftmann, „Kasimir Malewitsch“, in: Ders. (Hg./ed.), *Suprematismus. Die gegenstandlose Welt*, Köln 1989, S. 7–25.

Carola Hartlieb, *Kasimir Malewitsch und die suprematistische Malerei* (unveröffentlichte Magisterarbeit, Kunstgeschichte, Technische Universität Berlin), Berlin 1991.

Fritz Hellwag, „Zu Georg Kolbes neuen Werken“, in: *Die Kunst* 73/1 (1936), S. 199–207.

Wieland Herzfelde/Deutsche Akademie der Künste zu Berlin (Hg./ed.), *John Heartfield Ausstellungskatalog*, Leipzig o. J.

Kerstin Joy Hummelbrunner, *Kunst als Waffe gegen den Nationalsozialismus anhand von ausgewählten Werken George Grosz' und John Heartfields*, Diplomarbeit Graz 2010.

Heidi Hümme, *Künstlerischer Opportunismus in der Malerei und Plastik des Dritten Reiches*, Dissertation Braunschweig 2004.

El Lissitzky, *Russland: Architektur für eine Weltrevolution* (Ullstein Bauwelt Fundamente). Braunschweig 1989.

Sophie Lissitzky-Küppers/Jen Lissitzky (Hg./eds.), *El Lissitzky, Proun und Wolkenbügel: Schriften, Briefe, Dokumente*, übersetzt von Lena Schöche/Sophie Lissitzky-Küppers (Fundus-Bücher 46), Dresden 1977.

Manfred Lurker (Hg./ed.), *Wörterbuch der Symbolik*, Stuttgart 1983.

Joseph Masheck, *Marcel Duchamp in Perspective*, Englewood Cliffs, New Jersey 1974.

Roland März, *Heartfield montiert: 1930–1938*, Leipzig 1993.

Herbert Molderings, *Marcel Duchamp: Parawissenschaft, das Ephemere und der Skeptizismus*, Düsseldorf 1997.

Alexei Monroe, „Was ist Kunst? Das ist Kunst“, in: *Neue Slowenische Kunst 1984–1992*. London 2012. Auszug abrufbar unter <https://www.chelseaspaces.org/archive/slowenische-list.html> (12. Juli 2023).

Narodna galerija, „Ivana Kobilca“, auf: <https://www.ng-slo.si/si/stalna-zbirka/1870-1900/kofetarica-ivana-kobilca?workId=1758> (11. Juli 2023).

Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum Graz/Moderna Galerija Ljubljana (Hg./ed.), OHO: *retrospectiva = eine Retrospektive = a Retrospektive*, Ljubljana 1994.

NSK State, „Icons – Malevich between two wars“, auf: <https://nskstate.com/article/icons-malevich-between-two-wars/> (4. Juli 2023).

Martin Papenbrock, *Frauen- und Männerbilder in der Kunst des Nationalsozialismus* (theologie.geschichte Beiheft 8), Saarbrücken 2013.

Ursula Peters/Andra Legde (Hg./eds.), *Moderne Zeiten. Die Sammlung zum 20. Jahrhundert* (Kulturgeschichtliche Spaziergänge im Germanischen Nationalmuseum 3), Nürnberg 2000.

Werner Rittich, „Das Werk Georg Kolbes – Zum 65. Geburtstag des Künstlers“, in: *Die Kunst im Dritten Reich*, 6. Jg., Folge 2, Februar 1942, S. 32–41.

Royal Academy of Arts (Hg./ed.), *Revolution: Russian Art 1917–1932*. Ausstellungskatalog, London 2017.

Dietrich Schubert, „Revanche oder Trauer über die Opfer? Kolbe versus Barlach – ein Soldaten ‚Ehrenmal‘ für die Stadt Stralsund 1928–1935“, in: Martin Warnke (Hg./ed.), *Politische Kunst: Gebärden und Gebaren*, Berlin 2004, S. 73–96.

Adolph Stiller (Hg./ed.), *Josef Plečnik, 1872–1957: Architekt in Wien, Prag, Laibach* (Katalog zur Ausstellung im Ringturm), Salzburg 2006.

Johanna Szczepanik, *Geografia artystyczna Neue Slowenische Kunst: wieloaspektowość i kolektywizm*, Danzig 2014.

„The Sower (Grohar)“, *Wikipedia*, [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Sower\\_\(Grohar\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Sower_(Grohar)) (14. Juli 2023).

# ANHANG APPENDIX

155

# WERKVER- ZEICHNIS/ LIST OF WORKS

## NSK EMBASSY MOSCOW

**IRWIN (Roman Uranjek)**  
*Klinom Krasnim Srce Bijem*  
Öl auf Holz, Geweih, Textil / Oil on wood, antler, textile, 1990  
62,5 × 89,5 cm  
Privatsammlung / Private collection, Essen

**IRWIN (Dušan Mandič)**  
*Art and Illusion*  
Gemälde, Blattsilber auf Holz, Ölfarbe, Buch, Glas, Textil, Feile / Painting, silver leaf on wood, oil paint, book, glass, textile, file, 1990  
62 × 112 cm  
Privatsammlung / Private collection, Essen

**IRWIN (Miran Mohar)**  
*Mathematics and Painting*  
Legosteine, Holz, Textil, Blattgold, Öl- und Acrylfarbe / Lego bricks, wood, textile, gold leaf, oil and acrylic paint, 1991  
81 × 72 cm  
Privatsammlung / Private collection, Ljubljana

**IRWIN**  
*NSK Embassy Moscow Plaque*  
Metall, Siebdruck / Metal, silkscreen, 1992  
80,5 × 51 cm  
Gregor Podnar, Wien / Vienna

**IRWIN (Dušan Mandič)**  
*NSK Embassy Moscow: Interior – Mirror*  
Öl auf Holz, Blattsilber, Seide, Schwarz-Weiß-Fotografie, Plexiglas / Oil on wood, silver leaf, silk, black-and-white photo, plexiglass, 1992  
Leinwand / Canvas: 99,5 × 60 × 7 cm  
Platte / Plate: 209,5 × 100 × 6,5 cm  
Privatsammlung / Private collection, Essen

*NSK Embassy Moscow*  
*How the East Sees the East*  
HD Video, 20:00 Min., 1992  
Courtesy the artists

**IRWIN (Andrej Savski)**  
*Propaganda*  
Öl auf Plastik, Holz, Textil, Buch / Oil on plastic, wood, textile, book, 1990  
68 × 92 cm  
Privatsammlung / Private collection, Essen

**IRWIN & Michael Benson**  
*Black Square on Red Square, Moscow*  
Fotografie / Photograph, 1992  
46 × 55,5 cm  
Foto / Photo: Kinetikon Pictures  
Gregor Podnar, Wien / Vienna

*NSK Embassy Moscow*  
Schwarz-Weiß-Fotos / Black-and-white photos  
NSK Embassy Moscow, 1992  
Foto / Photo: Jože Suhadolnik  
Courtesy the artists

## TIME FOR A NEW STATE

Neue Slowenische Kunst  
*Organisations- und Funktions-  
schema der NSK / Organization  
chart of the NSK*, 1984  
Courtesy Neue Slowenische Kunst

**NSK**  
*NSK Passport*  
Reisepass / Passport, 1993  
12,4 × 8,7 cm  
Courtesy the artists

**IRWIN**  
*NSK Territory Suhl*  
Schwarz-Weiß-Fotografie / Black-and-white photograph, 1993  
43 × 60 cm  
Gregor Podnar, Wien / Vienna

**IRWIN**  
*NSK Consulate Umag*  
Fotografie / Photograph, 1994  
77 × 77,5 cm  
Foto / Photo: Franci Virant  
Gregor Podnar, Wien / Vienna

**New Collectivism**  
*NSK Stamps*  
Papier, Edition / Paper, edition, 1994  
45,2 × 55 cm  
Privatsammlung / Private collection, Essen

**IRWIN (Dušan Mandič)**  
*The Ribbon – D. M.*  
Blattsilber auf Holzrelief, Ölfarbe, Baumwolle, Papier, Plexiglas / Silver leaf on wood relief, oil paint, cotton, paper, plexiglass, 2000  
53 × 37,5 cm  
Gregor Podnar, Wien / Vienna

**IRWIN (Borut Vogelnik)**  
*The Flag for the Vehicle / Left, Right, Up, Down*  
Aquarell auf Seide, Siebdruck auf Baumwolle / Watercolour on silk, silkscreen on cotton, 2001  
43,5 × 58 cm  
Privatsammlung / Private collection, Essen

**IRWIN**  
*Ministry of Foreign Affairs / NSK Passports*  
Gerahmter Druck / Framed print, 2007  
46 × 62 cm  
Gregor Podnar, Wien / Vienna

**IRWIN**  
*Verteilung der NSK State in Time Passinhaber\*innen / Distribution of the NSK State in Time Passport Holders*, 2008

**IRWIN**  
*Time for a New State, Lagos*  
Fotografie / Photograph, 2010  
62 × 82 cm  
Gregor Podnar, Wien / Vienna

**IRWIN (Andrej Savski)**  
*Time for a New State*  
Holz, Teer, Öl auf Leinwand / Wood, tar, oil on canvas, 2016  
94 × 75 cm  
Gregor Podnar, Wien / Vienna

**IRWIN in Zusammenarbeit mit / in cooperation with Fatmir Mustafa Karlo**  
*NSK Territory Prishtina*  
Fotografie / Photograph, 2022  
59 × 77,5 cm  
Foto / Photo: Atdhe Mulla  
Courtesy the artists

**IRWIN (Borut Vogelnik)**  
*I Declare This Territory Mine*  
Bleistift und Stempeltinte auf Papier /

Pencil and stamp ink on paper, 2023  
68 × 48 cm

Gregor Podnar, Wien / Vienna

**IRWIN**  
*Model of the NSK State*  
Holz, Teil der Installation *Interior of the Planit* / Wood, part of the installation *Interior of the Planit*, 1995  
Mitarbeit / Cooperation: Marko Peterlin, Jernej Prijon  
108 × 83 × 50 cm  
Gregor Podnar, Wien / Vienna

**DAN MLADOSTI (TAG DER JUGEND / YOUTH DAY)**  
ODER: WIE MAN EINEN STAAT ZU FALL BRINGT / OR: HOW TO BRING DOWN A STATE

Richard Klein (1890 in München / Munich – 1967 in Weßling bei München / near Munich)  
*Das Dritte Reich – Allegorie des Heldentums*  
Gemälde / Painting, 1936  
(verkleinerte Reproduktion des Originals / reduced-scale reproduction of the original)

**New Collectivism**  
*Dan Mladosti*  
Siebdruck (dt. Tag der Jugend) / Silkscreen (engl. Youth Day), 1987  
102 × 72,5 cm  
Courtesy New Collectivism

*The Fine Art of Mirroring*  
Regie / Direction: Corinne Enquist & Toma Bačić  
Video, Produktion / Production: D'Art, 2013, 4:47 Min. (Trailer)  
Courtesy Corinne Enquist & Toma Bačić, D'Art

**New Collectivism**  
*WAS IST KUNST – IRWIN*  
Ausstellungsplakat / Exhibition poster, Kassel, Deutschland / Germany, 1987  
102 × 72,5 cm  
Courtesy New Collectivism

**New Collectivism**  
*IRWIN – WAS IST KUNST*  
Ausstellungsplakat / Exhibition poster, Amsterdam, Niederlande / Netherlands, 1987  
102 × 72,5 cm  
Courtesy New Collectivism

**New Collectivism**  
*WAS IST KUNST – IRWIN*  
Ausstellungsplakat / Exhibition

poster, London, Großbritannien / Great Britain, 1987  
102 × 72,5 cm  
Courtesy New Collectivism

**New Collectivism**  
*WAS IST KUNST – IRWIN*  
Ausstellungsplakat / Exhibition poster, Edinburgh, Schottland / Scotland, 1987  
102 × 72,5 cm  
Courtesy New Collectivism

*Karikaturen aus Pressebericht-  
erstattung zum Posterskandal /  
Caricatures from the press coverage  
of the poster scandal*, 1987  
Reproduktionen, Auswahl / Reproductions, selection  
Courtesy New Collectivism

*In Erwartung des Urteils / Waiting  
for the Judgement*  
Fotografie / Photograph, 1987  
Foto / Photo: Tone Stojko

Archiv des Slowenischen Museums für Zeitgenössische Geschichte / Archive of the National Museum of Contemporary History, Slovenia

## ANEIGNUNG VON INSTITUTIONEN / APPROPRIATING INSTITUTIONS

**IRWIN**  
*Procession, Skopje*  
Ilfochrome, 2008  
167 × 217 cm  
Foto / Photo: Tomaž Gregorič  
Gregor Podnar, Wien / Vienna

**IRWIN in Zusammenarbeit mit der georgischen Armee / in cooperation with the Georgian army**  
*Was ist Kunst (Tiflis)*  
Irisdruck / Iris print, 2007  
61 × 77,5 cm  
Foto / Photo: Bojan Radovič  
Courtesy the artists

## GEBURT EINER NATION / BIRTH OF A NATION

**IRWIN (Roman Uranjek)**  
*Time Capsula: Historia I*  
Blaues Pigment, Papier, Holz, Textil / Blue pigment, paper, wood, textile, 2003  
68 × 48,5 cm  
Privatsammlung / Private collection, Essen

**IRWIN (Roman Uranjek)**  
*In Blood We Trust*  
Öl auf Leinwand, Holz, Plexiglas,

Aluminium / Oil on canvas, wood, plexiglass, aluminium, 2003  
106 × 88 cm  
Privatsammlung / Private collection, Essen

**IRWIN (Roman Uranjek)**  
*Black Black*  
Öl auf Leinwand, Textil, Holz / Oil on canvas, textile, wood, 2004  
94 × 72 cm  
Privatsammlung / Private collection, Essen

**IRWIN**  
*Red Districts – Stag*  
Siebdruck / Silkscreen, 1990  
63 × 70 cm  
Privatsammlung / Private collection, Essen

**IRWIN**  
*Red Districts – Little Drummer*  
Kolorierter Siebdruck / Coloured silkscreen, 1989  
50,5 × 35,5 cm  
Privatsammlung / Private collection

**IRWIN (Roman Uranjek)**  
*Untitled*  
Papiercollage, Eitempera / Paper collage, egg tempera, 1994–1998  
29,5 × 23 cm  
Privatsammlung / Private collection

**IRWIN (Miran Mohar)**  
*Electrification II*  
Hasenfell, Eisen, Ölfarbe, Teer, Blattgoldimitat, Holz, Polyester / Rabbit fur, metal, oil paint, tar, gold leaf, wood, polyester, 1988  
74,5 × 70 cm  
Privatsammlung / Private collection

**IRWIN (Roman Uranjek)**  
*Uršula Noordung – The Icon to Come*  
Öl auf Leinwand, Textil, Holz / Oil on canvas, textile, wood, 2007–2012  
80 × 70,5 cm  
Privatsammlung / Private collection, Essen

**IRWIN (Miran Mohar)**  
*Malevich Between Two Wars*  
Legosteine, Ölfarbe, Holz, Blattsilber / Lego bricks, oil paint, wood, silver leaf, 2003  
78 × 48,5 cm  
Mateja Dimnik, Ljubljana

**IRWIN (Dušan Mandič)**  
*Malevich Between Two Wars*  
Holz, Ölfarbe, Teer, Gips / Wood, oil paint, tar, plaster, 1984–2004  
76 × 48 cm  
Gregor Podnar, Wien / Vienna

**IRWIN (Borut Vogelink)**  
*Death for Death Equals Life Is Life*  
Vergoldetes Holz, Blei, Astrachan,  
Aquarell auf Stoff / Gilded wood,  
lead, karakul sheep fur, watercolour  
on textile, 1995  
49 × 31 cm  
Gregor Podnar, Wien / Vienna

**IRWIN (Dušan Mandič)**  
*Levitation*  
Öl auf Leinwand, Blattgold, Bücher,  
Messer / Oil on canvas, gold leaf,  
books, knife, 1992  
88 × 87 cm  
Privatsammlung / Private collection, Essen

**IRWIN (Dušan Mandič)**  
*Suprematism Nr. 2000*  
Blattsilber auf Holzrelief, Ölfarbe,  
Papier, Plexiglas / Silver leaf on  
wood relief, oil paint, paper, plexi-  
glass, 2000  
53 × 38 cm  
Privatsammlung / Private collection, Essen

**IRWIN (Roman Uranjek)**  
*Cup of Coffee (Home and World)*  
Stickererei, Papier, Eitempera, Holz,  
Glas / Embroidery, paper, egg  
tempera, wood, glass, 2007  
55,5 × 46,7 cm  
Privatsammlung / Private collection

**IRWIN (Andrej Savski)**  
*Malevich Between Two Wars*  
Öl auf Holz, Vitroplast / Oil on wood,  
vitroplast, 2003  
90 × 55 cm  
Privatsammlung / Private collection, Essen

**IRWIN (Roman Uranjek)**  
*Cup of Coffee – White*  
Öl auf Leinwand, Textil, Holz /  
Oil on canvas, textile, wood, 2004  
75 × 63 cm  
Privatsammlung / Private collection, Essen

**IRWIN (Miran Mohar & Roman Uranjek)**  
*Blood and Loyalty (Faithfulness)*  
Stoff, Tierblut, Ölfarbe, Tempera,  
Siebdruck, Holz, Blattgold, Polyester /  
Textile, animal blood, oil paint,  
tempera, silkscreen, wood, gold  
leaf, polyester, 1999  
74 × 98,5 cm  
Privatsammlung / Private collection, Ljubljana

**IRWIN (Miran Mohar)**  
*Metal Sower*  
Leinwand, Aluminium, Ölfarbe,  
Acrylfarbe, Eisenteile, Teer,  
Blattgoldimitat, Holz, Polyester /

Canvas, aluminium, oil and acrylic  
paint, metal parts, tar, artificial  
gold leaf, wood, polyester, 1985  
85 × 61 cm  
Privatsammlung / Private collection

**IRWIN (Andrej Savski)**  
*Black Sower Drawing*  
Aquarell / Watercolour, 2006  
43 × 60 cm  
Gregor Podnar, Wien / Vienna

**IRWIN (Roman Uranjek)**  
*Irwin Versus Hans Hofmann (No. 3)*  
Holz, Ölfarbe, Textil, Papier, Offset-  
druck, Digitaldruck / Wood, oil  
paint, textile, paper, offset print,  
digital print, 2016  
90,5 × 63 cm  
Privatsammlung / Private collection, Ljubljana

**IRWIN**  
*The Sower*  
Fotografie / Photograph, 1996  
59,5 × 78,5 cm  
Foto / Photo: Bojan Breclj  
Courtesy the artists

**IRWIN**  
*Red Districts*, 1989  
Kolorierter Siebdruck / Coloured  
silkscreen  
54 × 39 cm  
Privatsammlung / Private collection

## TRANSNACIONALA

**IRWIN**  
*Transnacionala (2. Fassung /  
2nd edition)*  
Installation, Mixed Media, 1998  
282 × 520 × 120 cm  
Gregor Podnar, Wien / Vienna

**Monitor 1:**  
**IRWIN**  
*Transnacionala. A Journey from  
the East to the West*  
Unterhaltung in der Cafeteria des /  
Conversation in the cafeteria of the  
Woodruff Art Center  
Atlanta, Georgia, 30. Juni / June 1996  
11:00 Min.

Diskussion / Discussion in The Castle  
Atlanta, Georgia, 30. Juni / June 1996  
17:00 Min.

Diskussion / Discussion in The Castle  
Atlanta, Georgia, 1. Juli / July 1996  
29:00 Min.  
Courtesy the artists

**Monitor 2:**  
**IRWIN**  
*Transnacionala. A Journey from  
the East to the West*  
Unterhaltung im Garten von /  
Conversation in the garden of  
Dan Petermans Resource Center  
Chicago, Illinois, 9. Juli / July 1996  
17:00 Min.

Diskussion in der / Discussion in the  
Randolph Street Gallery  
Atlanta, Georgia, 10. Juli / July 1996  
14:00 Min.  
Courtesy the artists

**Monitor 3:**  
**IRWIN**  
*Transnacionala. A Journey from  
the East to the West*  
Unterhaltung auf dem Volleyballplatz /  
Conversation at the volleyball field  
Mead, Kansas, 13. Juli / July 1996  
32:00 Min.

Unterhaltung am Grand Canyon /  
Conversation at the Grand Canyon  
Grand Canyon, Arizona,  
16. Juli / July 1996  
53:00 Min.  
Courtesy the artists

**Monitor 4:**  
**IRWIN**  
*Transnacionala. A Journey from  
the East to the West*  
Unterhaltung auf dem Campingplatz /  
Conversation at the campsite  
Mojave-Wüste, Kalifornien / Mojave  
Desert, California, 20. Juli / July 1996  
20:00 Min.

Unterhaltung im / Conversation in  
the Golden Gate Park  
San Francisco, Kalifornien / California,  
22. Juli / July 1996  
8:00 Min.

Unterhaltung / Conversation in  
Charles Kraffts Wohnzimmer /  
living room  
Seattle, Washington, 27. Juli /  
July 1996  
44:00 Min.

Courtesy the artists

## IT IS A BEAUTIFUL COUNTRY

**IRWIN**  
*It Is a Beautiful Country*  
Serie von sechs Postern / Series of  
six posters, 2019  
Courtesy the artists



# WAS IST KUNST, Irwin?

9. September 2023 –  
28. Januar 2024 /  
9 September 2023 –  
28 January 2024

Eine Ausstellung des /  
An exhibition by  
HMKV Hartware MedienKunstVerein,  
Dortmund

Ab März 2024 wird die Ausstellung  
*Was ist Kunst, IRWIN?* im Art Pavilion  
Cvijeta Zuzorić in Belgrad gezeigt. /  
From March 2024, the exhibition  
*Was ist Kunst, IRWIN?* will be pre-  
sented at the Art Pavilion Cvijeta  
Zuzorić in Belgrade.

## AUSSTELLUNG / EXHIBITION

Künstler / Artists  
IRWIN  
(Dušan Mandič, Miran Mohar,  
Andrej Savski, Roman Uranjek,  
Borut Vogelnik)

Kurator\*innen / Curators  
Inke Arns, Thibaut de Ruyter

Architektur / Architecture  
Thibaut de Ruyter

Aufbauteam /  
Construction team  
Sanja Biere, Kai Kickelbick,  
Zeljko Petonjic

Übersetzungen Einfache Sprache  
(Exponatenschilder) / Translations  
(labels)  
Martin Conze

## HMKV HARTWARE MEDIENKUNSTVEREIN

Direktorin / Director  
Dr. Inke Arns

Kaufmännischer Geschäftsführer /  
Managing director  
Mathias Wittmann

Technischer Leiter /  
Technical director  
Stephan Karass

Organisation & Produktion /  
Organisation & production  
Kathleen Ansorg, Natascha Kurek,  
Jessica Piechotta, Anja Heitzer

Assistenz Produktion /  
Production assistant  
Cornelius Ferber

Presse- und  
Öffentlichkeitsarbeit /  
Press & Public Relations  
Ann-Katrin Drews,  
David Kleinekottmann

Kulturelle Bildung /  
Cultural education  
Linda Beckmann, Linda Richerd

Assistenz der Geschäftsführung /  
Assistance to the managing director  
Katharina Priestley

Buchhaltung & Controlling /  
Accounting  
Simone Czech

Infoteam / Information staff  
Léon Aicher, Sarah Benter, Greta  
Goebel, Evelyn Hennor, Naomi  
Hennor, Hanna Kasperidus, Silvia  
Liebig, Lennart Kurth, Luca Lüder,  
Richard Opoku-Agyemang, Andree  
Putz, Simon Spliethoff

## BESONDERER DANK GILT / SPECIAL THANKS TO

Andrej Božič  
Ksenija Božič  
Alja Brglez  
Mark Čuček  
Mateja Dimnik  
Andreas Ehrhard  
Tobias Hansing  
Stefan Heitkemper  
Stefan Hilterhaus  
Lilla Hinrichs  
Mateja Keržič  
Tomaž Kunaver  
Beate Kurrat  
Christina Loi  
Kasia Lorenc  
Susanne Meier  
Jasmina Merz  
Dorothee Masters  
Tatjana Pintar  
Blaž Peršin  
Gregor Podnar  
Blaž Rotar  
Darko Pokorn  
Anna Sartorius  
Saša Šavel  
Luka Savič  
Bernhard Schieweck  
Ruth Schiffer  
Claudia Schneider  
Dominik Štibernik  
Barbara Štraus Kunaver  
Bernarda Tomac  
Daniel Veselka  
Ajša Vodnik  
Jannis Wiebusch

Die Ausstellung wird gefördert  
durch / The exhibition is funded by

Kunststiftung  
NRW

Der HMKV wird gefördert durch /  
The HMKV is funded by

Ministerium für  
Kultur und Wissenschaft  
des Landes Nordrhein-Westfalen



DORTMUNDER U

Medienpartner /  
Media partner



Kooperationspartner /  
Cooperation partners



Wir danken Gregor Podnar (Wien)  
für die Unterstützung. / We thank  
Gregor Podnar (Vienna) for his  
support.

## PUBLIKATION / PUBLICATION

HMKV Ausstellungsmagazin /  
HMKV Exhibition magazine 2023/2  
erschieden anlässlich der Ausstel-  
lung / published on the occasion of  
the exhibition *Was ist Kunst, IRWIN?*

Herausgeber\*innen / Editors  
Inke Arns, Thibaut de Ruyter

Texte / Texts  
Inke Arns (IA), Thibaut de Ruyter  
(TdR), Lara Both

Übersetzungen / Translations  
G&C Art Translators, Katie Hardy  
(Englisch, Texte IA)  
Patrick Boris Kremer (Deutsch  
und Englisch, Texte TdR)

Lektorat / Editorial  
Dr. Kristina Wengorz (Deutsch)  
Burke Barrett (Englisch)

Koordination / Coordination  
Kathleen Ansorg, Natascha Kurek,  
Jessica Piechotta, Anja Heitzer,  
Cornelius Ferber

Gestaltung / Design  
essays on typography, Berlin

Fotografie / Photography  
Ausstellungsansichten: Jannis  
Wiebusch, Emine Ercihan (S./p. 119)  
Reproduktionsfotografien: Jonas Klein,  
Jan Ladwig, Jannis Wiebusch

Für die abgebildeten Werke von / for  
the reproductions of the artworks  
by Michael Schuster, Wolf Vostell:  
VG Bild-Kunst, Bonn 2023.  
Man Ray: © Man Ray 2015 Trust /  
VG Bild-Kunst, Bonn 2023  
John Heartfield: © The Heartfield  
Community of Heirs / VG Bild-Kunst,  
Bonn 2023  
Marcel Duchamp: © Association  
Marcel Duchamp / VG Bild-Kunst,  
Bonn 2023

Die Geltendmachung der Ansprüche  
gem. §60h UrhG für die Wiedergabe  
von Abbildungen der Exponate er-  
folgt durch die VG Bild-Kunst. / Pur-  
suant to § 60h UrhG, claims regard-  
ing the reproduction of illustrations  
of artworks should be made through  
VG Bild-Kunst.

Wir haben uns bemüht, alle Nutzungs-  
rechte zur Veröffentlichung von Ma-  
terialien Dritter zu erhalten. Sollten im  
Einzelfall Nutzungsrechte nicht ab-  
geklärt sein, bitten wir um Kontakt-  
aufnahme mit dem HMKV Hartware  
MedienKunstVerein. / We tried to ob-  
tain all rights of use for the publica-  
tion of third-party materials. If rights  
of use have not been clarified in in-  
dividual cases, please contact HMKV  
Hartware MedienKunstVerein.

1. Auflage 2023 (850 Stück)  
© die Herausgeber\*innen,  
Autor\*innen, Künstler, HMKV Hart-  
ware MedienKunstVerein e.V.  
Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck  
(ganz oder teilweise) nur mit aus-  
drücklicher Genehmigung.

1st Edition 2023 (850 units)  
© The editors, authors, artists,  
HMKV Hartware MedienKunstVerein  
e.V. and publisher. All rights reserved.  
Reproduction (in whole or in part)  
only with the express permission.

Verlag / Publisher  
Verlag Kettler, Dortmund  
www.verlag-kettler.de  
ISBN: 978-3-98741-087-1  
ISSN 2629-2629

Druck und Verarbeitung / Printing  
and processing  
Umweltdruck Berlin

Papier / Paper  
Munken Print White



Verantwortlich / Responsible  
eingetragen beim Amtsgericht  
Dortmund als Hartware  
MedienKunstVerein e.V.  
VR4833, Ust ID NR.: DE 268698763  
Vorstand: Stefan Hilterhaus,  
Dr. Inke Arns

Büro / Office  
Park der Partnerstädte 2  
44137 Dortmund  
E-Mail: info@hmkv.de  
www.hmkv.de

Social Media  
f @hartwaremedienkunstverein  
X @hmkv\_de  
i @hmkv\_de



MAGAZIN FÜR INSOLVENZ & POP

IRWIN (Andrzej Sovski)

*Self-Portrait II*  
Holz, Ölfarbe, Kunstblume, Plexiglas, Blattgold / Wood, oil paint, artificial flower, plexiglass, gold leaf, 1989  
114 × 59 cm  
Gregor Podnar, Wien / Vienna

IRWIN (Dusan Mandić)

*Resurrection (Hammer) After Malevich*  
Holz, Öl auf Leinwand, Hammer, Blattsilber, Plexiglas / Wood, oil on canvas, hammer, silver leaf, plexiglass, 2018  
86 × 60 × 14 cm  
Courtesy the artists

IRWIN (Borut Vogelink)

*Encounter (Giotto, P. Mondrian, K. Malevich)*  
Öl auf Leinwand, vergoldetes Holz, Papier, Plexiglas / Oil on canvas, gilded wood, paper, plexiglass, 2018–2023  
82 × 61 × 12,5 cm  
Gregor Podnar, Wien / Vienna

IRWIN (Dusan Mandić)

*Virgental*  
Öl und Acryl auf Leinwand, Holz, Siebdruck, Polyester / Oil and acrylic on canvas, wood, silkscreen, polyester, 1985/86  
65 × 79 cm  
Privatsammlung / Private collection, Ljubljana

IRWIN (Dusan Mandić)

*Fruits of the Loom*  
Gemälde, Holz, Öl, Blattgold, Polyester, Bibel / Painting, wood, oil, gold leaf, polyester, bible, 1989  
70 × 145 cm  
Privatsammlung / Private collection, Ljubljana

IRWIN (Dusan Mandić)

*Suprematism No. 1990*  
Textil, Blattsilber, Baumwolle, Holz / Textile, silver leaf, cotton, wood, 2005  
86 × 72 cm  
Gregor Podnar, Wien / Vienna

IRWIN

*Like to Like – Wheat and Rope*

Rekonstruktion einer Aktion von Milenka Matanović, Gruppe OHO / Reconstruction of an action by Milenka Matanović, Group OHO /

110chroma, 2003/4

99,5 × 118 cm

Foto / Photo: Tomaz Gregorič

Gregor Podnar, Wien / Vienna

**IRWIN (Dusan Mandić)**

*Was ist Kunst, Bernd und Hilla Becher?*  
Installation unter Verwendung der neunteiligen Fotoserie *Türme* (1973–1989) von Bernd und Hilla Becher aus der Sammlung des Museum Ostwall (MO), 2023 / Installation using the 9-part photo series *Fördertürme* (1973–1989) by Bernd and Hilla Becher from the collection of Museum Ostwall (MO)  
Courtesy the artists & Museum Ostwall

**IRWIN (Dusan Mandić)**

*Corse of Art*  
Installation, Mixed Media, 2003  
Sarg / Coffin: 210 × 70 × 105 cm  
Privatsammlung / Private collection, Ljubljana

**IRWIN (Dusan Mandić)**

*Corpse of Art*  
Installation, Mixed Media, 2003  
Sarg / Coffin: 210 × 70 × 105 cm  
Gregor Podnar, Wien / Vienna

**IRWIN (Dusan Mandić)**

*Was ist Kunst, Bernd und Hilla Becher?*  
Installation unter Verwendung der neunteiligen Fotoserie *Türme* (1973–1989) von Bernd und Hilla Becher aus der Sammlung des Museum Ostwall (MO), 2023 / Installation using the 9-part photo series *Fördertürme* (1973–1989) by Bernd and Hilla Becher from the collection of Museum Ostwall (MO)  
Courtesy the artists & Museum Ostwall

# WERKVER-ZEICHNIS / LIST OF WORKS

IRWIN (Andrej Savski)

Gregor Podnar, Wien / Vienna

72 x 75,5 cm

wood, stainless steel frame, 2002

IRWIN (Andrej Savski)

Gregor Podnar, Wien / Vienna

65,5 x 100 cm

Öl auf Holz / Oil on wood, 2007

IRWIN (Dušan Mandić)

*de l'Esprit*

Gefundenes Gemälde, Öl auf

Leinwand, Farbfotografie, Textil,

Blattgold auf Rahmen / Found

painting, oil on canvass, colour photo,

textile, gold leaf on frame, 1998

90 x 75 cm

Privatsammlung / Private collection, Ljubljana

IRWIN (Roman Urnčjek)

*Death of Ideology*

Öl auf Leinwand, Gips, Erde,

Holz, Teer, Blattgold, Polyester,

Fotografie / Oil on canvass, plaster,

soil, wood, tar, gold leaf, polyester,

photograph, 1988

98 x 76 cm

Gregor Podnar, Wien / Vienna

IRWIN (Andrej Savski)

*Cup of Coffee V*

Öl auf Holz, Tasse, Edelstahlmen /

Oil on wood, cup, stainless steel

frame, 1997

60 x 60 x 16 cm

Gregor Podnar, Wien / Vienna

IRWIN (Andrej Savski)

*Mother With a Child*

Druck / Iris print, 2001

72,5 x 77,5 cm

Foto / Photo: Michael Schuster

Gregor Podnar, Wien / Vienna

IRWIN (Roman Urnčjek)

*Retroprinciple*

Graphit, Papier, Blattsilber, Teer,

Gips / Graphite, paper, silver leaf, tar,

leaf on wood, tar, plaster, 2014

66 x 81 cm

Gregor Podnar, Wien / Vienna

IRWIN (Dušan Mandić)

Schwarz-Weiß-Fotografie, Blattsilber auf Holz, Baumwolle, Temperra / Black-and-white photograph, silver leaf on wood, cotton, tempera, 2004

60 x 43 cm

Gregor Podnar, Wien / Vienna

IRWIN (Dušan Mandić)

*Twins*

Schwarz-Weiß-Fotografie, Blattsilber auf Holz, Baumwolle, Temperra / Black-and-white photograph, silver leaf on wood, cotton, tempera, 2006

60 x 43 cm

Gregor Podnar, Wien / Vienna

IRWIN (Dušan Mandić)

*Cowboys With Guns*

Schwarz-Weiß-Fotografie, Blattsilber

auf Holz, Baumwolle, Temperra / Black-and-white photograph, silver leaf on

wood, cotton, tempera, 2004

60 x 43 cm

Gregor Podnar, Wien / Vienna

IRWIN (Dušan Mandić)

*Hockey Players*

Schwarz-Weiß-Fotografie, Blattsilber

auf Holz, Baumwolle, Temperra / Black-and-white photograph, silver leaf

on wood, cotton, tempera, 2004

60 x 43 cm

Gregor Podnar, Wien / Vienna

**THE POWER OF THE FRAME / DIE MACHT DES RAHMENS /**

IRWIN (Roman Urnčjek)

*Monochrome — Y.K. Blue*

Pigment, Aluminium, Glas /

Figment, aluminium, glass, 2008

76 x 48 cm

Gregor Podnar, Wien / Vienna

IRWIN

*Original IRWIN Frame 70 x 50 cm*

Holz, Gips, Teer, Blattsilber / Wood,

plaster, tar, silver leaf, 2001

70 x 50 cm

Gregor Podnar, Wien / Vienna

IRWIN (Miran Mohar)

*Black Monochrome*

Gummi, Holz / Rubber, wood, 2009

65 x 42 cm

Privatsammlung / Private collection,

Ljubljana & Wien / Vienna

IRWIN (Borut Vogelnik)

Temperra auf Holz, Blattsilber, Plexiglas, Textil / Temperra on wood, Plexiglas, Textil / Temperra on wood, silver leaf, textile, Plexiglass, 2008

84 x 65 x 15 cm

Gregor Podnar, Wien / Vienna

IRWIN (Andrej Savski)

*The Inmanent consistent Spirit*

Öl und Temperra auf Holz / Oil and

temperra on wood, 1995

57 x 73,5 cm

Privatsammlung / Private collection, Ljubljana

IRWIN (Borut Vogelnik)

*Gluck Auf*

Öl auf Holz, Spiegel, Tasse,

Blattsilber / Oil on wood, mirror,

cup, silver leaf, 1992/93

87 x 76 x 15 cm

Privatsammlung / Private collection, Essen

IRWIN (Dušan Mandić)

*Back to the Future / Still /*

Blattsilber auf Holz, Ölfarbe, Textil,

Plexiglasrahmen mit Geld aus

dem ehemaligen Jugoslawien, Gips-

figuren / Silver leaf on wood, oil

paint, textile, Plexiglass frame with

money from the former Yugoslavia,

plaster figures, 1997

114 x 63 cm

Privatsammlung / Private collection, Essen

IRWIN

*Windows*

Architektur / Architecture:

Holz, Acrylfarbe, Epoxidharz /

Wood, acrylic, epoxy resin, 2018

85 x 72 x 10 cm

Gregor Podnar, Wien / Vienna

IRWIN (Miran Mohar)

*Grey Monochrome*

Textil, Holz / Lenticular sheet, silver

canvas, textile, wood, 2007

91 x 69 cm

Privatsammlung / Private collection

IRWIN (Andrej Savski)

Two Monochromes Holz, Acrylfarbe, Epoxidharz / Wood,

acrylic, epoxy resin, 2009

97 x 68 x 11 cm

Gregor Podnar, Wien / Vienna

**HOMMAGE(N) AN DAS (SCHWARZE) QUADRAT / (BLACK) SQUARE**

IRWIN in Zusammenarbeit mit / in

cooperation with Michael Benson

*Black Square on Red Square*

Video, 3:21 Min., 1992

Courtesy the artists

**„ICH WAR'S NICHT, ER WAR'S ...“ / IT'S NOT ME, IT'S HIM ...“**

IRWIN (Borut Vogelnik)

*Suprematistic Painting*

Öl auf Leinwand, Holz, Blattsilber /

Oil on canvass, wood, silver leaf,

2019

84 x 63 cm

Gregor Podnar, Wien / Vienna

IRWIN (Borut Vogelnik)

*Suprematistic Painting*

Öl auf Leinwand, Holz, Plexiglas /

Oil on canvass, wood, Plexiglass,

2018

80 x 59 cm

Gregor Podnar, Wien / Vienna

IRWIN in Zusammenarbeit mit / in

cooperation with Marina Abramovic

*Namptickers*

3 C-Prints, 1999

98 x 89 cm

Foto / Photo: Bojan Brecejl

Gregor Podnar, Wien / Vienna

IRWIN (Dušan Mandić)

*Mondrian's Cup / Japan Tree*

Holz, Temperra auf Leinwand, Tasse,

Plexiglas / Wood, tempera on

canvass, cup, Plexiglass, 2018

86 x 60 x 14 cm

Courtesy the artists

Gregor Podnar, Wien / Vienna

79,5 x 79 cm

Wooden cross with figure, 2015

oil on wood, gilded and polychromed

kreuz mit Figur / Egg tempera and

goldetes und polychromiertes Holz-

Ettemperra und Öl auf Holz, ver-

*Black Square*

IRWIN (Borut Vogelnik)





Cobaret Voltaire, *Was ist Kunst*

Hugo Ball? Abrufbar unter  
[https://cabaretvoltaire.kleio.com/2\\_ausstellung/808\\_was-ist-kunst-hugo-ball-irwin](https://cabaretvoltaire.kleio.com/2_ausstellung/808_was-ist-kunst-hugo-ball-irwin)

(23. Juni 2023).

Ješa Denegri, *Raša*

*denegri-rasa-todosjivics-art-of-decision-english~*

no6068/ (15. Juni 2023).

*Chelsea Space, Neue Slowe-*

*nische Kunst 1984–1992, Laibach/IRWIN/New Collec-*

*tivism/Theatre of the Sisters of Scipion Nasice, 20.03.2012–*

*(Hg./ed.), John Heartfield,*

*Köln/Cologne 1991.*

*Akademie der Künste Berlin,*

*Heartfield Online. Der alte*

*Wahlspruch im „neuen“ Reich:*

*Blut und Eisen. Abrufbar unter*

*https://heartfield.adk.de/node/5635 (11. Juli 2023).*

*Dawn Ades/Neil Cox/David*

*Hopkins, Marcel Duchamp,*

*London/Paris 1999.*

*Inke Arns (Hg./ed.), Irwin:*

*Retroprincip 1983–2003,*

*Berlin 2003.*

*Inke Arns, Avantgarda v*

*vzvrtnem ogledu, Ljubl-*

*jana 2006.*

*Eda Cüfer (Hg./ed.), Transna-*

*cionala. Highway Collisions*

*Between East and West at the*

*Eda Cüfer (Hg./ed.), Transna-*

*cionala. Highway Collisions*

*Between East and West at the*

*Crossroads of Art, Ljubljana*

*1999.*

*German Art Gallery, Sepp*

*Hilz, Junge Frau. Abrufbar*

*unter https://germanart*

*gallery.eu/sepp-hilz-junge-*

*frau/ (20. Juni 2022).*

*John Heartfield, Krieg im*

*Frieden. Fotomontagen zur*

*Zeit 1930–1938, München*

*1973.*

*John Heartfield/Kurt Tuchol-*

*sky, Deutschland, Deutsch-*

*land über alles: Ein Bilder-*

*buch, Reinbek bei Hamburg*

*1996 (Original: Berlin 1929).*

*Reiner Diederich/Richard*

*Grübling, „Unter die Schere*

*mit den Geiern“ Politische*

*Fotomontage in der Bundes-*

*republik und Westberlin,*

*Berlin o. J.*

*Wieiand Herzfelde (Hg./ed.),*

*im Dritten Reich (1934)“, auf:*

*https://kuenste-im-exil.de/KIE/Content/DE/Objekte/*

*heartfield-john-fotomonta-*

*ge-mit-erwin-geschonneck.*

*IRWIN/Neue Slowenische*

*Kunst, hg. v./ed. by Städti-*

*sche Kunsthalle Düsseldorf,*

*Düsseldorf 1989.*

*IRWIN, *Trzy projekty / Three**

*projects: Transnacionala, Irwin*

*Live, icons, Centrum Sztuki*

*Współczesnej Zamek Ujazdow-*

*ski [Centre for Contemporary*

*Art Ujazdowski Castle], War-*

*schau/Warsaw 1998.*

*IRWIN (Hg./ed.), *East Art Map.**

*Contemporary Art and East-*

*tern Europe, London 2006.*

*IRWIN (Hg./ed.), *State in Time,**

*Ljubljana 2012.*

*Darja Jesse, „Kanon und Kon-*

*flikt. Kunst aus dem Natio-*

*nalsozialismus in deutschen*

*Ausstellung John Heart-*

*field: Zeitausschnitte. Foto-*

*montagen 1918–1938, Ostfil-*

*dem 2009.*

*Gilles Néret, *Kasimir Male-**

*witsch und der Suprematismus,*

*Köln 2003.*

# ANHANG APPENDIX

## WAS IST KUNST, BERND UND HILLA BECHER?

Anlässlich der Ausstellung *Was ist Kunst, IRWIN?* im HMKV ist diese neue Installation der Gruppe IRWIN entstanden.

Die neunteilige Serie *Fördertürme* (1973–1989) von Bernd und Hilla Becher, die Bestandteil der Sammlung des MO ist, wird dazu von typischen schwarzen IRWIN-Rahmen eingefasst. Seit den späten 1960er-jahren fotografieren Bernd und Hilla Becher systematisch leer stehende, oft vom Abriss bedrohte Industriegebäude. Die Düsseldorf-Fotograf\*innen trugen in mehr als 40 Jahren ein riesiges Archiv serieller Architektur-

fotografien der ehemaligen Industrieregionen der sogenannten Ersten Welt zusammen (Ruhrgebiet, Nordfrankreich, Belgien, USA).

Seit 2001 hat IRWIN mehrfach Originale anderer Künstler\*innen aus Privat- und Museumssammlungen in typischen IRWIN-Rahmen präsentiert. Diese bestehen aus Holz, Teer und Blattgold und weisen an den Ecken skulpturale Details auf. Hierbei handelt es sich um Abgüsse von Skulpturen von Stojan Batić, die u. a. Bergarbeiter mit Grubenlampen zeigen. Diese sind ein Verweis auf die slowenische Bergbaustadt Trbovlje, aus der einige Mitglieder von Laibach und IRWIN stammen.

Bernd Becher (1931–2007)  
Hilla Becher (1934–2015)

In Kooperation mit dem Museum Ostwall (MO)

This new installation by IRWIN was created as part of the group's exhibition *Was ist Kunst, IRWIN?* at the HMKV. The nine-part series *Fördertürme*

(*Winding Towers*; 1973–1989) by Bernd and Hilla Becher, which is part of the MO collection, is mounted in IRWIN's typical black frames. In the late 1960s, Bernd and Hilla Becher began to systematically photograph vacant industrial buildings that were often facing demolition. Over the course of more than forty years, the Düsseldorf photographers amassed an enormous archive of serial photographs of the architecture of

former industrial regions in the so-called First World (the Ruhr area, northern France, Belgium, and the USA). Since 2001, IRWIN has repeatedly presented original works by other artists from private and museum collections in their characteristic IRWIN frames, which are made of wood, tar, and gold leaf and feature sculptural details at the corners. These are casts of sculptures by Stojan Batić, which portray miners with their lamps and other figures. They reference the Slovenian mining town of Trbovlje, the birthplace of some of the

Bernd Becher (1931–2007)  
Hilla Becher (1934–2015)

In cooperation with Museum Ostwall (MO)





112

WAS IST KUNST,  
BERND UND HILLA BECHER?

113



**IRWIN**  
*Corpse of Art*  
Installation, Mixed Media, 2003  
Sarg / Coffin: 210 x 70 x 105 cm

Kasimir Malewitsch starb am 15. Mai 1935 in Leningrad. Sein Leichnam wurde mehrere Tage lang im Haus des Künstlerversandes aufgebahrt, bevor er eingeliefert und unter einem Baum in gäscherter und unter einem Baum in Nemtschinowka bei Moskau beigesetzt wurde. Nikolai Suetin, ein anderer suprematistischer Künstler, organisierte Malewitschs Beerdigung und entwarf seinen Sarg – eine kreuzförmige Kiste, die mit einem schwarzen Quadrat und einem schwarzen Kreis verziert war. Der aufgebahrte Leichnam des Künstlers war von einer Auswahl seiner Gemälde und weißen Lilien umgeben. Familie und Freunde kamen, um ihm die letzte Ehre zu erweisen – nicht nur der Person, sondern auch seiner Kunst. Die Trauerfeier wurde so zu einer etwas eigentümlichen Ausstellung. Im Jahr 2003 baute IRWIN eine perfekte Kopie von Suetins Sarg und stellte diese zusammen mit einer Wachspuppe als *Corpse of Art* aus – ein Werk, das von der Kunstgeschichte, aber auch von der Absurdität und Grausamkeit von Ausstellungen handelt. Mit dieser Neuinszenierung einer berühmten Ausstellung erschuf IRWIN eine „Ausstellung einer Ausstellung“, in der die Skurrilität und Exzentrik des Originals wieder aufleben.

Kazimir Malevich died in Leningrad on 15 May 1935. His body lay in wake for several days in the House of the Artists' Union before it was cremated and his ashes were buried under a tree in Nemtschinovka, near Moscow. Nikolai Suetin, another Suprematist artist, organised Malevich's funeral and designed his coffin – a cross-shaped tin box decorated with a black square and a black circle. The artist's corpse was surrounded by a selection of his paintings and white lilies. Family and friends came to pay their last respects – not only to the person but also to his art. The mourning became an exhibition in its own right, albeit a slightly uncanny one. In 2003, IRWIN built a perfect copy of Suetin's coffin and exhibited it with a waxwork dummy as the *Corpse of Art*, a work that speaks of art history, but also of the absurdity and cruelty of exhibitions. A restaging of a famous exhibition, it is an exhibition of an exhibition' that retains all the bizarre and eccentric qualities of the original.



IRWIN  
*Corpse of Art*  
Installation, Mixed Media, 2003  
Sarg / Coffin: 210 x 70 x 105 cm



**106 CORPSE OF ART**

**107**



**Wolf Vostell / IRWIN (Roman Uranjek)**  
**Medizinen (van der Schreckliche)**  
 Mischtechnik mit Fotokamera und Medizinflaschen /  
 Mixed Media with camera and medicine bottle, 1977–2004  
 75 x 95 x 16 cm



**IRWIN (Dušan Mandić)**  
**Little Drummer**  
 Tempera auf Leinwand, Holz, Blattsilber, Siebdruck /  
 Tempera on canvas, wood, silver leaf, silkscreen, 2002  
 78 x 78 cm

**IRWIN (Dušan Mandić)**  
*Virgental*  
 Öl und Acryl auf Leinwand, Holz, Siebdruck,  
 Polyester / Oil and acrylic on canvas, wood,  
 silkscreen, polyester, 1985/86  
 65 x 79 cm



**IRWIN (Andrej Savski)**  
*Self-Portrait II*  
 Holz, Ölfarbe, Kunstblume, Plexiglas,  
 Blattgold / Wood, oil colour, artificial  
 flower, plexiglass, gold leaf, 1989  
 114 x 59 cm



Rekonstruktion einer Aktion von Milenko Matanović, Gruppe OHO /  
 Rekonstruktion of an action by Milenko Matanović, OHO Group /  
 Ilfochrome, 2003/4  
 99,5 x 118 cm  
 Foto / Photo: Tomaz Gregorič





**IRWIN (Dušan Mandić)**  
**Suprematism No. 1990**  
 Textil, Blattsilber, Baumwolle, Holz /  
 Textile, silver leaf, cotton, wood, 2005  
 86 x 72 cm



**IRWIN (Dušan Mandić)**  
**Fruits of the Loom**  
 Gemälde, Holz, Öl, Blattgold, Polyester,  
 Bibel / Painting, wood, oil, gold leaf,  
 polyester, bible, 1989  
 70 x 145 cm



**IRWIN (Dušan Mandić)**  
*Resurrection (Hammer) After Malevich*  
 Holz, Öl auf Leinwand, Hammer, Blattsilber, Plexiglas /  
 Wood, oil on canvas, hammer, silver leaf, plexiglass, 2018  
 86 x 60 x 14 cm



**IRWIN (Borut Vogelink)**  
*Encounter (Giotto, P. Mondrian, K. Malevich)*  
 Öl auf Leinwand, vergoldetes Holz, Papier, Plexiglas / Oil on  
 canvas, gilded wood, paper, plexiglass, 2018–2023  
 82 x 61 x 12,5 cm



IRWIN (Dušan Mandić)  
**Mondrian's Cup / Golden Twins**  
 Holz, Tempera, Öl auf Leinwand, Tasse, Plexiglas /  
 Wood, tempera, oil on canvas, cup, plexiglass, 2018  
 86 x 60 x 14 cm



IRWIN (Dušan Mandić)  
**Mondrian's Cup / Blue**  
 Holz, Tempera, Öl auf Leinwand, Tasse, Plexiglas /  
 Wood, tempera, oil on canvas, cup, plexiglass, 2018  
 86 x 60 x 14 cm



IRWIN (Dušan Mandić)  
**Mondrian's Cup / Japan Tree in Blossom**  
 Holz, Tempera auf Leinwand, Tasse, Plexiglas /  
 Wood, tempera on canvas, cup, plexiglass, 2018  
 86 x 60 x 14 cm



**IRWIN in Zusammenarbeit mit /  
 in cooperation with Marina Abramovic  
 Namepickers**  
 3 C-Prints, 1999  
 98 x 89 cm  
 Foto / Photo: Bojan Brecejl



**IRWIN (Borut Vogelink)  
 Suprematistic Painting**  
 Öl auf Leinwand, Holz, Blattsilber /  
 Oil on canvas, wood, silver leaf, 2019  
 84 x 63 cm

## „ICH WAR'S NICHT, ER WAR'S ...“

Eine mögliche Strategie zur Verunsicherung des Publikums besteht darin, Zweifel an der Urhebererschaft eines Kunstwerks aufkommen zu lassen. In ihrer langjährigen Karriere hat IRWIN immer wieder mit anderen Künstler\*innen zusammengearbeitet oder deren Werke nachgestellt. Von einer Fotografie, die das Kollektiv zusammen mit Marina Abramovic zeigt, wurden drei Abzüge hergestellt, die einmal vom Fotografen, einmal von IRWIN und einmal von Abramovic signiert wurden. Der Preis, den die drei Arbeiten auf dem Kunstmarkt erzielen, hing dabei vom Bekanntheitsgrad und damit dem Marktwert des jeweils Unterzeichnenden ab. Eine suprematistische Komposition wurde mit einer für Gerhard Richters Bilder charakteristischen Unschärfe ausgeführt. Eine an Mondrian erinnernde Komposition dient als Schaukasten für eine Kaffeetasse oder wird von IRWIN mit einem christlichen Kreuz versehen, wodurch der ikonenhafte Charakter der abstrakten Kunst des frühen 20. Jahrhunderts unterstrichen wird. Wichtige Performances der slowenischen Gruppe OHO wurden anhand von historischen Schwarz-Weiß-Aufnahmen nachgestellt, die nun plötzlich als Farbbilder zu sehen sind. In all diesen Werken wird aus einem vermeintlich einfachen Gag eine Kritik am Kunstmarkt oder eine Möglichkeit, auf die Arbeiten weniger bekannter oder verbessener Künstler\*innen hinzuweisen.

## ‘IT’S NOT ME, IT’S HIM ...’

One strategy to unsettle spectators consists of sowing doubts about the authorship of an artwork. During their long career, IRWIN have repeatedly collaborated with, or re-enacted works by, other artists. A photograph showing the collective alongside Marina Abramovic was produced as an edition of three, signed respectively by the photographer, IRWIN and Abramovic – the price of each work dictated by the renown or market value of its signer. But their play with references and names goes further: a Suprematist composition is painted in Gerhard Richter’s trademark blur while a Mondrian-like composition serves as the backdrop to a coffee cup or is associated with the Christian cross, emphasising the iconic power of early twentieth-century abstraction. IRWIN also pay homage to their predecessors, recreating important performances from the Slovenian OHO group, the original black-and-white documentation now appearing in colour. In all these works, what could be a simple joke becomes a critique of the art market or a way to shed light on less-er-known or forgotten practices.



IRWIN (Borut Vogelink)  
*Suprematistic Painting*  
Öl auf Leinwand, Holz, Plexiglas /  
Oil on canvas, wood, plexiglass, 2018  
80 x 59 cm





IRWIN in Zusammenarbeit mit /  
*Black Square on Red Square*  
 in cooperation with Michael Benson  
 Video, 3:21 Min., 1992

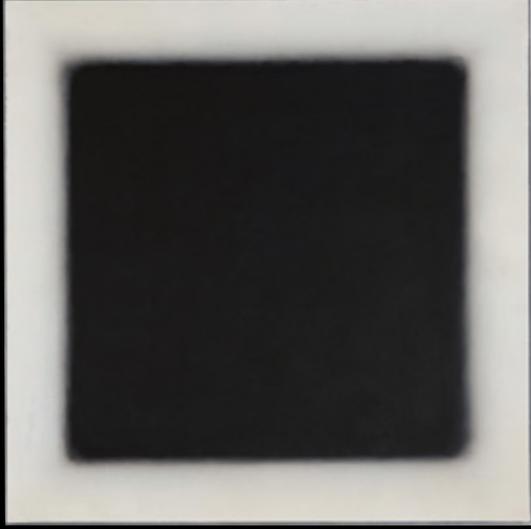


IRWIN (Dušan Mandić)  
*Black Square / Malevich 100*  
 Öl auf Leinwand, Holz, Tempera /  
 Oil on canvas, wood, tempera, 2015  
 75 x 70 cm

IRWIN  
*Mystery of the Black Square*  
 C-Print, 1995  
 146 x 122 cm  
 Foto / Photo: Andres Serrano



IRWIN (Andrej Savski)  
*Black Square, Blurred*  
 Öl, Acrylfarbe, Epoxidharz auf Holz /  
 Oil, acrylic, epoxy resin on wood, 2015/16  
 70,5 x 71 cm

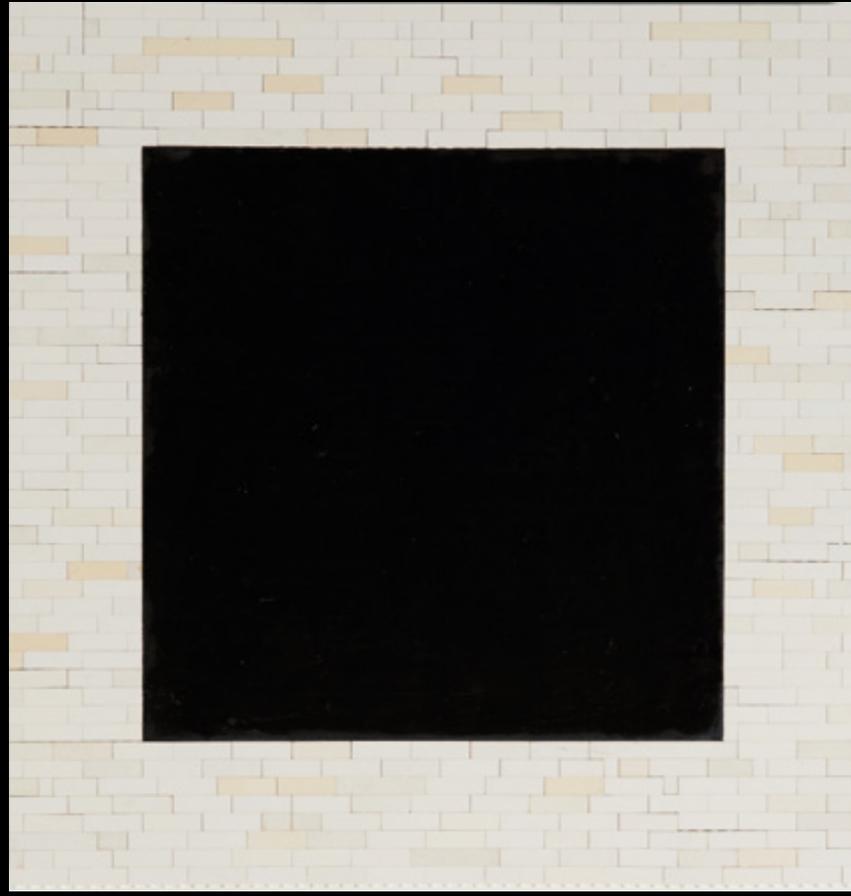


IRWIN (Borut Vogelnik)  
*Black Square*  
 Eitempera und Öl auf Holz, vergoldetes und poly-  
 chromiertes Holzkreuz mit Figur / Egg tempera  
 and oil on wood, gilded and polychromed wooden  
 cross with figure, 2015  
 79,5 x 79 cm





**IRWIN (Miran Mohar)**  
**Black Square, 1915, 1985, 2015**  
 Textil, Holz, Plexiglas, Siebdruck / Textile,  
 wood, plexiglass, silkscreen, 2015  
 51,5 x 43 x 10 cm



**IRWIN (Miran Mohar)**  
**Black Square (Lego Version)**  
 Legosteine, Holz, Ölfarbe / Lego bricks,  
 wood, oil paint, 2015  
 47,5 x 45,5 cm

## HOMMAGE(N) AN DAS (SCHWARZE) QUADRAT

Das *Schwarze Quadrat* – ein Bild von Kasimir Malewitsch aus dem Jahr 1915 – ist ein wiederkehrendes Motiv in der Produktion von IRWIN seit dem Beginn ihrer Karriere in den 1980er-Jahren. In den Arbeiten des Kollektivs fungiert es als Verweis auf die lange Geschichte der Avantgarden und als Ikone im spirituellen Sinne des Wortes. Mit der Übermalung eines schwarzen Quadrats, das auf eine Tragetasche eines amerikanischen Museums gedruckt ist, machen sich IRWIN über dessen Aneignung für das globale Merchandising lustig. In anderen Arbeiten hat die Gruppe gezeigt, dass man ein schwarzes Quadrat aus Legosteinen bauen (womit unterstrichen wird, dass Kunst auch ein Kinderspiel sein kann) oder es als Charlie Chaplin-/Adolf-Hitler-Schnurrbart verwenden kann. Was hat das (schwarze) Quadrat mit (schwarzem) Humor zu tun? Das *Schwarze Quadrat* ist eine Aufforderung, hinter die Oberfläche zu schauen und über die intellektuelle, konzeptionelle oder spirituelle Existenz von Kunstwerken nachzudenken. Es hilft uns zu verstehen, dass selbst noch die abstraktesten Werke mit Gedanken und Emotionen aufgeladen sind – mit denen ihrer Autor\*innen, aber auch denen von Historiker\*innen, Kritiker\*innen und Betrachter\*innen – und ihre Bedeutung deshalb immer eine Frage der Interpretation ist.

## HOMAGE(S) TO THE (BLACK) SQUARE

The *Black Square* – originally painted by Kazimir Malevich in 1915 – has been a recurrent motive in IRWIN's production since the collective started working together in the 1980s. It is not only a reference to the long history of avant-gardes but also an icon in the spiritual sense of the term. By painting the *Black Square* printed on a tote bag of an American museum, IRWIN make fun of its appropriation for global merchandising. They have shown that you can also use Lego bricks to make a black square (suggesting that art can be child's play sometimes) or use it as a mouse-tache reminiscent of Charlie Chaplin/Adolf Hitler. What has the (black) square to do with (black) humour? The black square is an invitation to look beyond the surface, to reflect on the intellectual, conceptual or spiritual existence of artworks. To understand that even the most abstract of works is charged with thoughts and emotions – those of its author but also those of historians, critics and viewers – and therefore becomes a matter of interpretation.



IRWIN (Roman Uranjek)  
*100 Years of the Malevich Square*  
Inkjet-Druck, Textil, Holz, Acryl /  
Inkjet print, textile, wood, acrylic, 2015  
87 x 85 cm



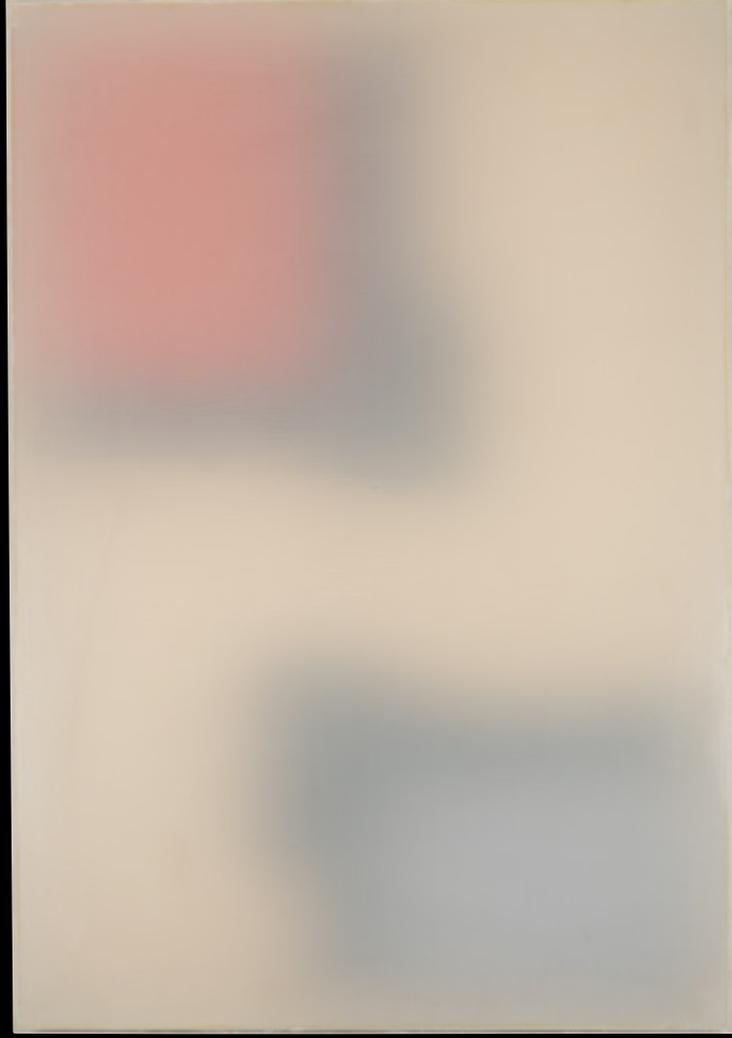
**HOMAGE(S) TO THE  
(BLACK) SQUARE**



**HOMMAGE(N) AN DAS  
(SCHWARZE) QUADRAT**



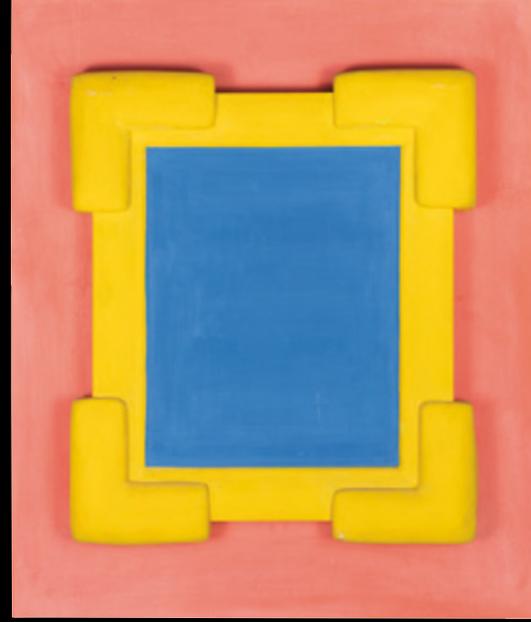
**IRWIN**  
*Windows*  
Architektur / Architecture: Arhitektura Krushec  
Fotografie / Photograph, 2015–2018  
48 x 55,5 cm  
Foto / Photo: Jaka Babnik



**IRWIN (Andrzej Savski)**  
*Two Monochromes*  
Holz, Acrylfarbe, Epoxidharz /  
Wood, acrylic, epoxy resin, 2009  
97 x 68 x 11 cm



**IRWIN (Miran Mohar)**  
*Grey Monochrome*  
Lentikularfolie, Silberleinwand, Textil, Holz /  
Lenticular sheet, silver canvas, textile, wood, 2007  
91 x 69 cm



**IRWIN (Andrzej Savski)**  
*Red, yellow and blue (Fra Angelico)*  
Holz, Acrylfarbe, Epoxidharz /  
Wood, acrylic, epoxy resin, 2018  
85 x 72 x 10 cm

**IRWIN (Borut Vogelink)**  
*Green Monochrome*

Tempera auf Holz, Blattsilber, Plexiglas, Textil /  
Tempera on wood, silver leaf, plexiglass, textile, 2008  
84 × 65 × 15 cm



**IRWIN (Dušan Mandić)**  
*Back to the Future / Still /*

Blattsilber auf Holz, Ölfarbe, Textil, Plexiglasrahmen mit Geld aus dem ehemaligen Jugoslawien, Gipsfiguren / Silver leaf on wood, oil paint, textile, plexiglass frame with money from the former Yugoslavia, plaster figures, 1997  
114 × 63 cm





**IRWIN (Andrei Savski)**  
*The Immanent Consistent Spirit*  
 Öl und Tempera auf Holz und Leinwand / Oil and tempera  
 on wood and canvas, 1995  
 57 x 73,5 cm



**IRWIN (Borut Vogelnik)**  
*Gluck Auf*  
 Öl auf Holz, Spiegel, Tasse, Blattsilber /  
 Oil on wood, mirror, cup, silver leaf, 1992/93  
 87 x 76 x 15 cm



**IRWIN (Miran Mohar)**  
*Black Monochrome*  
 Gummi, Holz / Rubber, wood, 2009  
 65 x 42 cm



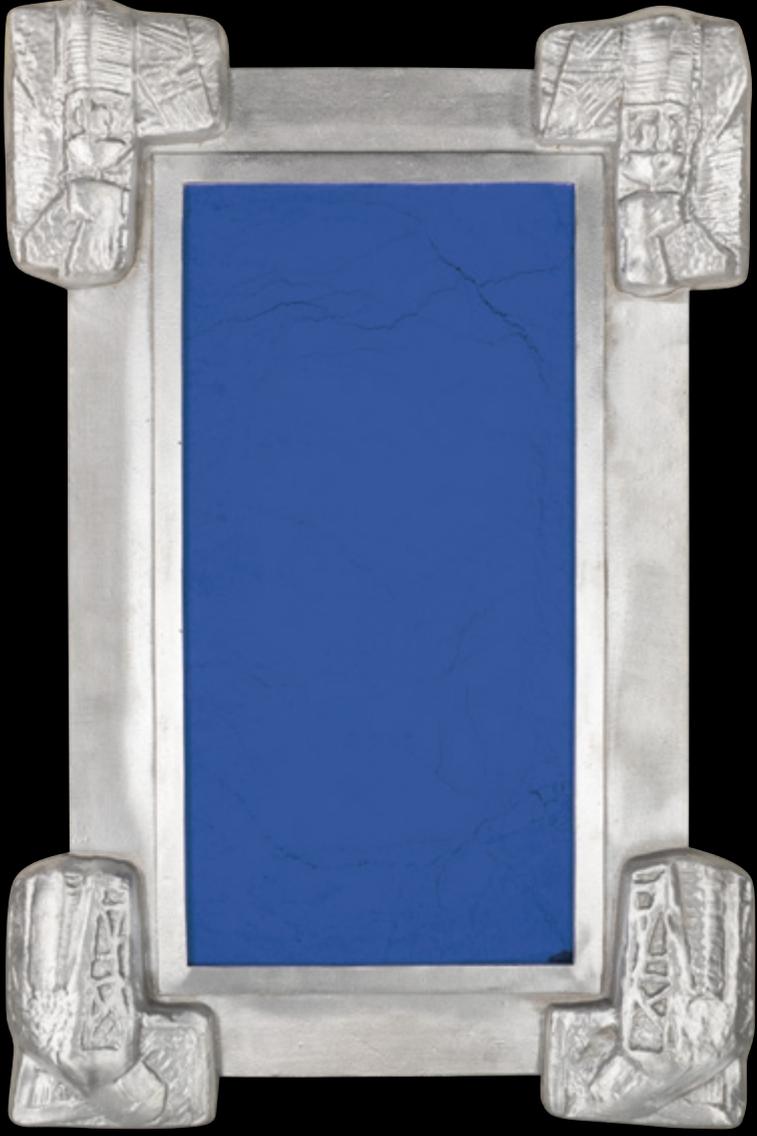
**IRWIN**  
*Original IRWIN Frame 70 x 50 cm*  
 Holz, Gips, Teer, Blattsilber /  
 Wood, plaster, tar, silver leaf, 2001  
 70 x 50 cm

## DIE MACHT DES RAHMENS

Rahmen sind ein wesentlicher Bestandteil von IRWINs ästhetischer und künstlerischer Produktion. Sie dienen als Mittel zur Aneignung, aber auch als eine Art Identifikationsmerkmal oder Signatur. In mehreren Arbeiten wird das Konzept auf die Spitze getrieben, etwa wenn IRWIN einen „Rahmen im Rahmen“ im Sinne einer Mise en abyme schafft. Kürzlich wurden sogar die Fenster eines Hauses in Ljubljana mit dem charakteristischen schwarzen Rahmen geschmückt, was die Annahme bestätigt, dass IRWIN im Grunde genommen alles einrahmen kann, um es so zum Kunstwerk werden zu lassen. Dies erinnert an Marcel Duchamps Feststellung, dass alles, was man auf einen Sockel im Museum stellt, zum Kunstwerk wird. Auf diese Weise laden IRWINs Arbeiten uns ein, darüber nachzudenken, was ein Kunstwerk zum Kunstwerk werden lässt. Die Tatsache, dass es gerahmt, signiert und von einer Institution ausgestellt wird? Was sehen und erkennen wir zuerst: den Rahmen oder das Gemälde? Und wenn das Prinzip des Rahmens einmal feststeht, muss dieser dann überhaupt noch etwas „enthalten“?

## THE POWER OF THE FRAME

Frames are an integral part of IRWIN's aesthetic and artistic production. They function as tools for appropriation but also as an identification or signature. In some works, IRWIN push the concept even further by creating a 'frame in a frame', or mise en abyme. Recently, they applied their iconic black frames on the windows of a house in Ljubljana, supporting the suggestion that IRWIN could frame anything to make it their artwork. This echoes Marcel Duchamp's observation that if you put something on a plinth in a museum, it becomes an artwork. By doing so, they invite us to reflect on what makes an artwork. The fact that it is framed, signed, and exhibited in an institution? What do we identify and recognize first: the frame or the painting? And once the concept of frame has been established, does it even need to 'contain' something?



IRWIN (Roman Urnjek)  
*Monochrome — Y.K. Blue*  
Pigment, Aluminium, Glas / Pigment, aluminium, glass, 2008  
76 x 48 cm



65 THE POWER OF THE FRAME



64 DIE MACHT DES RAHMENS



IRWIN (Dušan Mandić)  
*Cowboys Without Guns*  
 Twins



IRWIN (Dušan Mandić)  
*Cowboys With Guns*  
 IRWIN (Dušan Mandić)  
*Hockey Players*



Alle / All:  
 Schwarz-Weiß-Fotografie, Blattsilber auf Holz, Baumwolle,  
 Tempera / Black-and-white photograph, silver leaf on wood,  
 cotton, tempera, 2004 (außer / except Twins: 2006)  
 60 x 43 cm



Auf Studiofotos von jungen Zwillingen aus den 1970er-Jahren wird das Motiv teilweise von einem Spielzeugflugzeug aus Metall verdeckt, auf dem das für IRWIN charakteristische schwarze Kreuz prangt. Die Serie ist eine unverhohlene Anspielung auf die Anschläge vom 11. September auf die Zwillingstürme des World Trade Center in New York. Wir alle haben die Bilder der beiden Flugzeuge gesehen, die in die Gebäude einschlugen, aber nie die Opfer: Es existieren zwar ein paar entsetzliche Videoaufnahmen, auf denen man die fallenden Körper aus der Ferne sieht, doch die historische Dokumentation des Ereignisses kreist vor allem um die brennenden und einstürzenden Gebäude – abstrakte Darstellungen, wie sie in Hollywoodfilmen üblich sind. In IRWINs Kunstwerk werden die Kinder auf den Fotos zu den Opfern des Terroranschlags. Die Aufmerksamkeit wird damit auf den menschlichen Aspekt der Tragödie gelenkt, um uns daran zu erinnern, dass neben den Türmen auch Menschenleben zerstört wurden. Die Arbeit mag durch ihren (schwarzen) Humor provokant sein, doch ihre Aussage ist klar: Mehrere Hundert Menschen, alle einst lächelnde Kinder, verloren an diesem Tag ihr Leben.

On 1970s studio photos of young twins, a metal toy aeroplane emblazoned with IRWIN's trademark black cross partly covers the image. This work is of course a direct reference to the September 11 attacks on the Twin Towers of the World Trade Center in New York. All of us have repeatedly watched the images of the two planes hitting the buildings, yet none has ever seen the victims. There exist a few terrifying videos showing falling bodies from afar, but historical documentation focuses on the burning buildings and crumbling towers – abstract depictions commonly found in Hollywood films. In IRWIN's artwork, the children on the photographs become the casualties of the terrorist attack. The focus thus shifts to the human aspect of the tragedy, reminding us that besides the towers, human destinies have been shattered. The work's (black) humour is provocative, yet its message is clear: several hundred people who were once smiling children lost their lives on that day.



IRWIN (Dušan Mandić)  
*Brothers in the Park*

Schwarz-Weiß-Fotografie, Blattsilber auf Holz,  
Baumwolle, Temperra / Black-and-white photograph,  
silver leaf on wood, cotton, tempera, 2006

60 x 43 cm



IRWIN (Andrej Savski)

Öl auf Holz, Tasse, Edelstahlrahmen / Oil on wood, cup, stainless steel frame, 1997



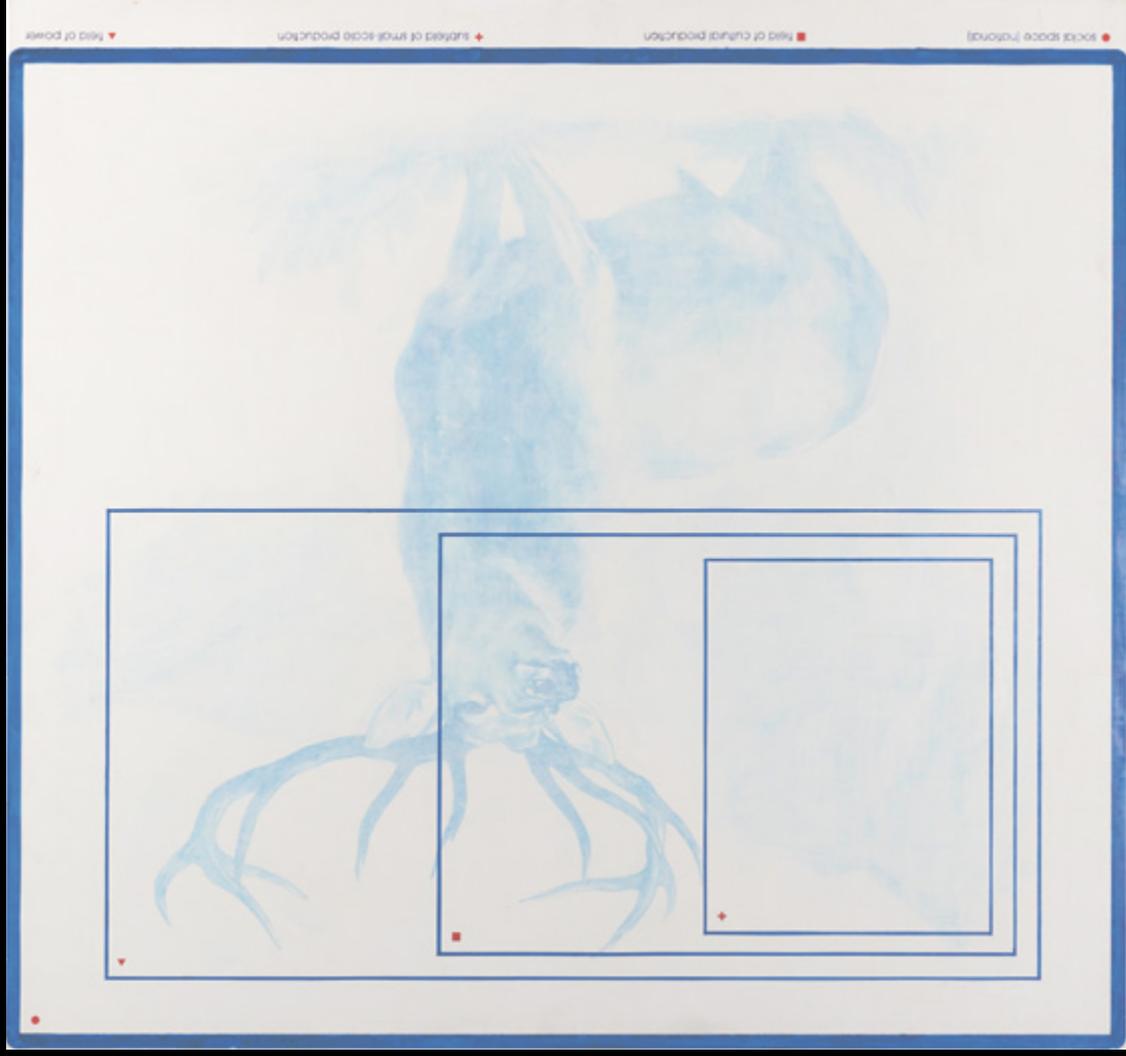
60 x 60 x 16 cm

IRWIN (Andrej Savski)

*Conditions of Art - Bourdieu (Stag)*

Öl und Siebdruck auf Holz / Oil and silkscreen on wood, 2003

100 x 106 cm





**IRWIN (Roman Urnšek)**  
***Death of Ideology***  
 Öl auf Leinwand, Gips, Erde, Holz, Teer, Blattgold, Polyester, Fotografie / Oil on canvas, plaster, soil, wood, tar, gold leaf, polyester, photograph, 1988  
 98 x 76 cm



**IRWIN (Dušan Mandić)**  
***Two Holes (Tito) or Education de l'Esprit***  
 Gefundenes Gemälde, Öl auf Leinwand, Farbfotografie, Textil, Blattgold auf Rahmen / Found painting, oil on canvas, colour photo, textile, gold leaf on frame, 1998  
 90 x 75 cm

**IRWIN (Andrej Savski)**  
*Conditions of Art II – Bourdieu (Chloe)*

Öl und Siebdruck auf Holz, Edelstahlrahmen /  
 Oil and silkscreen on wood, stainless steel frame, 2002  
 72 × 75,5 cm



**IRWIN (Andrej Savski)**

*Curiosity*

Öl auf Holz / Oil on wood, 2007  
 65,5 × 100 cm

**IRWIN (Borut Vogelnik)**  
*Retroprinciple*

Graphit, Papier, Blattsilber, Teer, Gips /  
 Graphite, paper, silver leaf, tar, plaster, 2001  
 79 × 55 cm


**IRWIN (Andrej Savski)**  
*The Most Wanted Icon: 11.2 Millions*

Eitempera und Blattgold auf Holz, Teer, Gips /  
 Egg tempera and gold leaf on wood, tar, plaster, 2014  
 66 × 81 cm



**IRWIN**  
*Mother With a Child*  
 Irisdruck / Iris print, 2001  
 72,5 x 77,5 cm  
 Foto / Photo: Michael Schuster



**IRWIN (Roman Uranjek)**  
*Ideological Council*  
 Öl auf Leinwand, Holz, Textil /  
 Oil on canvas, wood, textile, 2014  
 127 x 106 cm

## EINE FRAGE DES GESCHMACKS UND DER THEORIE

Der Soziologe Pierre Bourdieu hat den marxistischen Begriff des Kapitals erweitert, indem er ihm die Adjektive „kulturell“, „symbolisch“ und „sozial“ anfügte. Dabei wies er darauf hin, dass auch (schlechter oder guter) Geschmack sowie Zugang zur Kultur und Kunstverständnis durch soziale und familiäre Herkunft bestimmt werden. Ob wir etwas zu schätzen wissen oder nicht, wird durch äußere Faktoren und unseren Bildungsstand beeinflusst. Indem IRWIN mit gängigen Vorstellungen des (guten) Geschmacks spielt und Bourdieu zitiert, hinterfragt die Gruppe nicht nur die eigene geographische, historische und soziale Herkunft, sondern konfrontiert zudem die Welt als Ganzes mit ihren Widersprüchen. Bourdieu ist übrigens nicht der einzige Theoretiker, auf den sich ihre Kunst bezieht, sind doch mehrere ihrer Werke Slavoj Žižek, Hugo Ball und Lenin gewidmet. Auch Kitsch – als vermeintlicher Unterscheidungsbezug zwischen Bildung und Ignoranz – spielt eine wichtige Rolle in ihrer Arbeit, die populäre Traditionen und Motive (Berge, Hirsche, Trachten ...) aufgreift, um das Establishment und den globalen Kunst- und Kulturbetrieb zu provozieren.

The sociologist Pierre Bourdieu offered a new definition of the Marxist concept of capital by adding the adjectives - "cultural", "symbolic", and "social" to the term. But he also made it clear that (bad or good) taste, access to culture and understanding of art are determined by social class and family background. Whether we appreciate something or not is influenced by external factors and education. By manipulating the idea of (good) taste and explicitly quoting Bourdieu, IRWIN question not only their own geographical, historical and social origins but confront the famous pieces dedicated to the likes of Slavoj Žižek, Hugo Ball and Lenin. The notion of kitsch – which is supposed to distinguish the clever and educated from the ignorant – plays a big role in their work as well, which uses popular traditions and tropes (mountains, deer, folk costume...) to provoke the established art world.



IRWIN  
*DADA 4-5, Magazine (1918)*

Paper, Blattsilber, Textil, Teer, Plastik /  
Paper, silver leaf, textile, tar, plastic, 2010

69 x 64 cm



**A MATTER OF TASTE  
AND THEORY**

**EINE FRAGE DES GESCHMACKS  
UND DER THEORIE**

# WERKE WORKS



Die Dadaisten haben sich bewusst als Antikolonialisten verstanden. Sie haben sich gegen die kulturelle Hegemonie der westlichen Welt aufgelehnt und die Rolle der Kolonialmächte kritisiert. In ihren Werken haben sie die kulturelle Vielfalt der Welt gefeiert und die Hierarchien der westlichen Kunstwelt aufgebrochen.





To term a work of art kitsch is hardly a compliment – it immediately brings to mind images of garish colours and commonplace motifs (flowers, waves, smiling children – preferably all at once!). In the 1990s, the artist duo Komar and Melamid set out to produce works of art after asking dozens of people what they liked to see or hear. They applied the results of their survey by producing the “most-wanted painting” and the “least-wanted painting” for different countries. Unsurprisingly, IRWIN have paid tribute to them in several of their paintings, in which they highlight the fact that in popular culture, kitsch and modernity are inextricably intertwined.

But there is one particular form of kitsch that is perhaps worse than all the others: “Alpine kitsch”. As its name indicates, it uses motifs associated with mountain life: wooden chalets with colourful shutters, the sun setting over snow-capped mountains, crystal-clear lakes in which the clouds are reflected, goats and ibex posing fiercely on steep slopes. Slovenes are mountain people; the pre-eminent symbol of their nation is the Triglav, a three-pronged mountain to which the artists of the OHO collective paid tribute in a performance in 1968 – a work that was restaged in 2004 by three members of IRWIN on Ljubljana’s Congress Square. Mountains are a recurring feature in IRWIN’s paintings: whether alone or next to a cup of coffee (a reference to the iconic *Coffee Drinker* from 1888 by the Slovene painter Ivana Kobilica) or a majestic deer (inspired by Landseer’s *The Monarch of the Glen* from 1851), they are always beautiful and imposing. The use of a motif that has been all but banished from contemporary art evidences the group’s humour and sense of détournement. If they appropriated only the avant-garde or historically established artists, they would deprive themselves of an opportunity to reach the widest possible audience. It’s precisely the merging, the flattening out, levelling, and juxtaposition of radically diverse sources that makes for the farcical aspect of their works. And kitsch helps to blur the lines and drown out differences, because it gives the masses what they want and pushes the boundaries of good taste, of that artistic education that enables people from the higher echelons of society to recognise each other and share time together (but also their professional or social networks). IRWIN, which grew out of the post-punk and industrial movement of the 1980s, are provocateurs who are not afraid to use wildly different codes to shock, annoy, and attract attention. Annoy the politicians, annoy the bourgeoisie, annoy the elites – when all is said and done, the art of IRWIN is popular art disguised as contemporary art. Or contemporary art disguised as popular art.

## Art, laughter, oblivion

The title of this exhibition and book – *Was ist Kunst, IRWIN?* – says it all: together with IRWIN, we ask ourselves what art is. And there are as many answers as there are members in the group: it is a matter of politics and history, an amusing but deadly serious game, a question of taste and social class, a seductive but often sive aesthetic. In André Breton’s words: the mortal enemy of sentimentality. In short, what all art should be.



collective, we mustn't forget that it consists of five different personalities, each making their own contribution to the whole.

## Capital strategists

Humour, as we have seen, is a matter of taste and social class. Desproges's bon mot to this effect echoes Pierre Bourdieu's concept of distinction, according to which social classes distinguish themselves by what he called their "habitus", that is, their lifestyles and cultural habits (cooking, clothing, way of speaking, etc.). In this system, those with high social capital or status are the arbiters of taste. These class-based distinctions also apply to humour: base for the proletariat, witty for the bourgeoisie, black for the intellectuals. Besides, depending on whom it targets, humour is frequently classified as left-wing or right-wing.

short supply in IRWIN's work, from John Heartfield and Georg Kolbe to Ivana Kobilica, Kazimir Malevich, and Sir Edwin Landseer, to name but a few. IRWIN play with images and words, manipulating them and rearranging them to create new meanings.

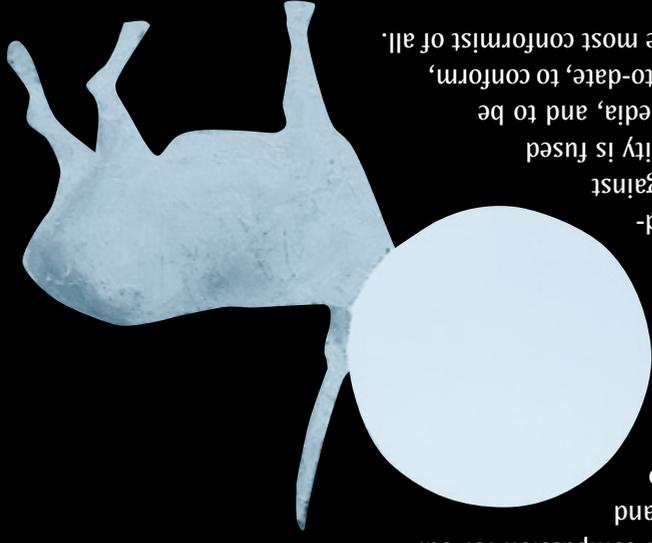
It appears that their artistic education – in 1980s Yugoslavia, remember! – drew heavily on books and magazines. By combining artworks seen in books and magazines and that were never meant to coexist, they invented their very own brand of (black) humour. On found studio photographs of teenage twins, they added a small metal toy airplane emblazoned with the collectives' trademark black cross (also borrowed from Malevich) that covers part of the image. This series is of course a direct reference to the September 11 attacks on the Twin Towers of the World Trade Center in New York. Despite its barely veiled intention to shock, it makes a very important point. Indeed, we have all watched the images of the two planes hitting the towers, over and over again, but none of us has really seen the victims. There exist a few terrifying videos in which you see bodies falling past the facades in the distance, but more often than not, historical documentation focuses on the burning and crumbling buildings – a spectacular abstraction. (I suggest you read what Karlheinz Stockhausen had to say on the subject.) In IRWIN's work, the smiling children become the victims. It brings the human aspect back to the fore and reminds us that not only towers, but also human lives were shattered.

## My snow-capped mountains are so beautiful...

The obsession with kitsch is an essential part of the imaginary of Central Europe. Again, we can turn to Milan Kundera for clarification. In *The Art of the Novel*, he writes: "The word 'kitsch' describes the attitude of those who want to please the greatest number, at any cost. To please, one must confirm what everyone else wants to hear, put oneself at the service of received ideas. Kitsch is the translation of the stupidity of received ideas into the language of beauty and feeling. It moves us to tears of compassion for our-

selves, for the banality of what we think and feel. [...] Given the imperative necessity to please and thereby to gain the attention of the greatest number, the aesthetic of the mass media is inevitably that of kitsch; and as the mass media come to embrace and to infiltrate more and more of our life, kitsch becomes our everyday aesthetic and moral code. Up until recent times, modernism meant a nonconformist revolt against received ideas and kitsch. Today, modernity is fused with the enormous vitality of the mass media, and to be modern means a strenuous effort to be up-to-date, to conform, to conform even more thoroughly than the most conformist of all.

Modernity has put on kitsch's clothing."



## The picture book

As we have seen, having a sense of humour means sharing the same references, the same opinions, the same sensibilities so as to be able to understand and appreciate each other's jokes without being shocked or hurt. As it turns out, references are not in

want to be successful. each individual must gradually accrue new knowledge and social connection if they rare for a person to possess all four forms of capital from the very start of their life; between what is accumulated over time and what is determined at birth. It is very difficult to distinguish between what is acquired and what is innate – be- (social capital), while still others benefit from their public status (symbolic capital). We need to distinguish between what is acquired and what is innate – be- formed into economic capital by teaching, writing, sharing knowledge... others (through reading, visiting exhibitions, talking to friends), which can then be trans- economic capital from childhood, others will, over time, generate cultural capital the term. Whereas some people are 'well born' and possess a certain amount of general) by adding the adjectives "cultural", "social", "symbolic" or "economic" to Bourdieu expanded the definition of capital (a term dear to IRWIN and to NSK in

More generally, their work quotes or paraphrases the writings of seminal thinkers, from social critique and Marxist-Leninist theory to the musings of Slavoj Žižek, the manifestos of the DADA movement, and their own concept of retroavantgarde. What could be mistaken for simple collages of images and texts is, in fact, the manifestation of a theory developed over many years, a vast web of references that challenge (good) taste, preconceptions, and all forms of political correctness.

world and reproduces it as a slightly distorted mirror image. In the age of social media, it is better used with great care and circumspection, as it is frequently misread as criticism. This is because users of social media are lacking crucial information: the intonation of the voice, the expression on the face, the wink at the end of a sentence (though 🙄, 🙃, 🙇, or 🙏 are useful when it comes to clarifying a potentially ambiguous point).

From my childhood days, I still remember the white symbol that sometimes appeared in the bottom corner of my parents' TV. Introduced in 1961 by the French public broadcaster ORTF after a public outrage caused by a film showing a bare-backed actress, the little square indicated that a programme might not be suited for younger audiences. Puritanism has come a long way since, with television showing more than just a little bare skin now and then, whereas Instagram censors the slightest hint of a nipple (hence the tiny black squares on photographs in posts).

When Malevich painted his *Black Square on a White Background* in 1915, he was obviously not concerned with censorship or child protection. But he created an icon. I won't dwell on the countless interpretations this work has prompted in the twentieth century. Suffice it to say that throughout their forty-year career, the five members of IRWIN have regularly returned to this key work in the history of art. As part of a performance in Moscow in 1992, they installed an unauthorised *Black Square on Red Square* – a large-scale theatre canvas that left passers-by and authorities alike puzzled. A few years later, in 2003, they produced a reconstruction of Malevich's Suprematist coffin designed by Nicolas Suetin in 1935. Entitled *Corpse of Art*, it shows the dead artist in his casket next to a bouquet of lilies and his famous *Black Square*. The members of the collective also use the black square in their individual works, blurring it, combining it with a crucifix (which enhances its status as a pious image) or painting it over a tote bag from a major museum. In the latter instance, it becomes clear that Malevich's icon is also a capitalist object, a symbol of the commercialisation of modern art by cultural institutions, a sign emptied of all meaning.

Today, Malevich's *Black Square* has lost none of its appeal, as it laid the foundations of much of twentieth-century art, from Geometric Abstraction and Minimalism to monochrome painting and Conceptual Art. More than a painting by, say, Picasso, it is an open-ended work with multiple and changing meanings. And looking closely at the works produced in tribute to the *Black Square* by the members of IRWIN, one is tempted to see them as self-portraits, or at least portraits of their respective obsessions, artistic interests, and readings of modernity. For even if IRWIN is a



Just like the small metal plate that functions as a label, the frames have become the collective's signature and a tool for appropriation. Over the years, in various circumstances, IRWIN have created a number of installations collectively titled *Was ist Kunst (What is Art)*. In this series, they appropriate works by other artists, such as Gerhard Richter or Frank Stella, frame them, and exhibit them. This allows them to interpret art history: in *Was ist Kunst Deutschland* (2003), they offer their personal reading of German art, while in *Was ist Kunst Bosnia and Herzegovina: Heroes 1941–1945* (2018), they present portraits of national heroes of the republic of Bosnia and Herzegovina who fought in the Second World War. IRWIN is of course not the author of these paintings, which are all in the same format and which, when framed, form a fascinating portrait gallery (not unlike Gerhard Richter's 1972 German Pavilion at the Venice Biennale).

Since their invention in antiquity, frames have followed the fashions and tastes of institutions and collectors. But apart maybe from Franz von Stuck in the early twentieth century, few artists have cultivated so vivid an interest in the design and production of the frames around their paintings as IRWIN have. Today, frames have been rid of all ornamentation or have disappeared altogether. Playing with styles and eras, IRWIN's massive, conspicuous frames blur the boundaries of history, in keeping with their concept of 'retroavantgarde', which the group developed to define their practice in reaction to 1980s postmodernism: a constant game of back-and-forth between modern and contemporary art, a blend of folk traditions and abstraction, a shared interest in regionalism and internationalism.

In 2001, evidencing the importance of this visual element in their work, IRWIN produced an empty frame: a multiple produced for Kölnischer Kunstverein, it turns the wall on which it is hung into a work of art. Unless, of course, the owner uses it to frame a photograph of their baby, their partner or their car, thereby creating a new work by IRWIN. As early as 1902, in his essay "The Picture Frame", the German critic Georg Simmel had hinted at this power of the frame: "It is evident what an infinitely delicate consideration of the advancing and retreating, of the energies and arrestments of the frame is necessary if it is to solve the problem in the visual sphere of mediating between the work of art and its milieu, separating and connecting – the task which has its analogy in the historical realm, in which the individual and society mutually wear one another down."

**White rectangle, black square**  
What is black humour today? Definitions differ, as not everyone laughs at the same jokes, gags or puns. Besides, as the French comedian Pierre Desproges famously reminded us, you can laugh at anything but not with everyone. One aspect on which contemporary conceptions agree is that black humour aims to make us laugh at reality. It exaggerates serious social or political events in order to make us smile and help us get through difficult times. It observes the real

Ludvik is sent to work in the mines. Autocrats aren't known for their sense of humour – a statement that still rings true today.

A product of the 1980s post-punk movement, IRWIN have always played with provocation, iconoclasm, and undermining established codes (in art and politics alike). But their interest in art history is not a matter of dilettantism or convenience. They carefully select the images they appropriate, reveal the personal links between artists from the former Eastern Bloc (*East Art Map*) or recreate historic performances of the 1960s Slovenian collective OHO. They know the works of their predecessors inside out, play with them, and pay tribute to them. In short, they cannot be accused of lack of seriousness, be it 'deadly'. And yet I often smile when I see their work.

## Irony, parody, satire...

There are many types of humour according to the time, the situation or the social context: political caricature (drawings in broadsheets), parody (the films of Zucker, Abraham and Zucker), satire (TV shows such as the BBC's *Mock the Week*), sleazy one-liners (in pubs after one drink too many), poop jokes (think of the fart menu in Tesla's €100,000 cars)... As for black humour, a fine example might be the comic strip collection *Franklin's Last Laugh*, whose author has admitted that he started these drawings as a way of chasing the suicidal thoughts that haunted him when he was suffering a bout of depression. In the same vein, one could mention the original drawings for *The Addams Family*, with its cast of wacky but likeable characters who seem unconcerned by the stupefying conventions of middle-class America. In 1990, the Polish book *Czarny humor dia dzieci* even set out to familiarise children with black humour!

Black humour is often aesthetically engaging and appeals to its audience's intelligence. In 1940, André Breton published the first edition of his *Anthology of Black Humour*, which makes him the genre's first theorist. It brings together works by forty-five authors, including Jonathan Swift, Edgar Allan Poe, Georg Christoph Lichtenberg, Sade, Alfred Jarry, Arthur Cravan, Franz Kafka, and Marcel Duchamp. The book was reissued in 1947 and 1966, and translated into many languages. I don't know if any of the members of IRWIN have read it. Be that as it may, in his introduction, the inventor (with others) of Surrealism attempts the first definition of black humour: "To take part in the black tournament of

humour, one must in fact have weathered many eliminations. Black humour is hemmed in by too many things, including stupidity,

sceptical sarcasm, light-hearted jokes... (the list is long). But it is the mortal enemy of sentimentality." While the book may be a little dated and is only concerned with literature



## The power of frames

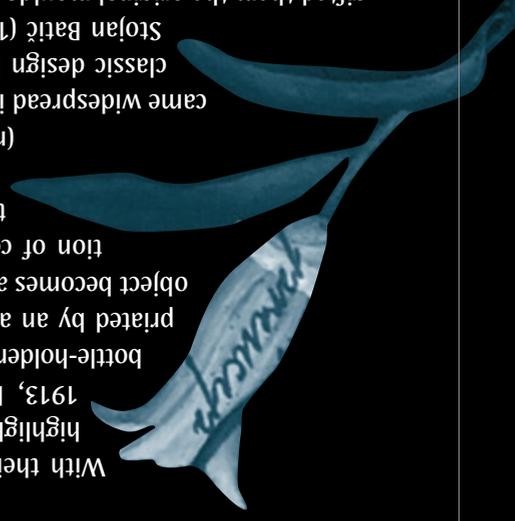
IRWIN's connection to Surrealism goes back to the very beginnings of the collective, in 1983, when it was named "Rose Irwin Sélavy", referencing one of Marcel Duchamp's

pseudonyms. To this day, they 'sign' their works with the logo "R IRWIN S", either stamped on the back of their paintings or embossed on a small metal plate on the frame. Recently, they even dedicated a cycle of works to Hugo Ball and Dadaism, the artistic movement from which Surrealism emerged. In so doing, they do not merely appropriate the art of the Eastern European or German avant-gardes. Rather, they identify with the provocations, the collage techniques, and the (black) humour practiced in 1920s Berlin, Paris or Zurich.

With their use of the two initials "R" and "S", they also highlight the importance of ready-mades in their work. In 1913, by merely putting his signature on a standard bottle-holder, Duchamp made a radical statement: once appropriated by an artist and exhibited in a museum, any industrial object becomes a work of art. In other words, art is merely a question of context. IRWIN have expanded Duchamp's invention by creating a type of frame that is exclusive to them. It is based on the so-called Kent frame (named after the architect William Kent), which became widespread in eighteenth-century England. They enhanced its classic design by adding ornamental parts based on reliefs by

Stojan Batič (1925–2015). To this effect, the Slovene sculptor gifted them the original moulds of several of his works, which were then reworked by Miljenko Hočevar, Roman Makš, and Marjetica Potrč into the final motif, with nods to Cubism and figuration. But rather than gilding the frame, as was the custom in aristocratic English circles, IRWIN applied a thick mixture of black paint and tar to the wood and plaster, combined with a little gold leaf. In the 1980s, these frames became a staple of the industrial aesthetic that characterised the post-punk movement, particularly in Slovenia. Today, it is still used by the collective, though with varying materials and colours. Not content with appropriating the frame or questioning what it contains, IRWIN play with the very artistic strategy they have put in place.

By framing a found object or a painting by another artist, they turn it into their work – without even having to exhibit it in a museum! Better still, in 2018, they framed three windows of a house in Ljubljana. Consisting essentially of two white parallelepipeds, the modernist building on Njegoseva Cesta 11 is home to a couple of collectors who decided to commission a site-specific work from their favourite artists. The presence of IRWIN's trademark frames around the building's windows has a direct effect as the street becomes a museum: when someone enters the house, they immediately become a 'tableau vivant', an artwork by IRWIN.



Die Berge sind ein wiederkehrendes Motiv in den Bildern von IRWIN: Ob allein oder hinter einer Tasse Kaffee (in Anspielung an die ikonische *Kaffeetrinkerin* von Ivana Kobilica aus dem Jahr 1888) oder einem majestätischen Hirsch (Sir Edwin Landseers *The Monarch of the Glen* aus dem Jahr 1851 entliehen), sie sind immer schön und imposant. Die Verwendung eines Motivs, das aus der zeitgenössischen Kunst so gut wie verbannt ist, zeugt von IRWINs Humor und Sinn für ironische Umdeutung. Würden sie sich auf die Avantgarde oder historisch etablierte Künstler\*innen beschränken, würde sie sich der Möglichkeit berauben, ein möglichst breites Publikum zu erreichen. Es ist gerade die Verschmelzung, die Verflachung, die Gleichmachung, die Zusammenführung von radikal unterschiedlichen Quellen, die ihre Arbeiten zur Farce werden lässt. Und der Kitsch hilft dabei, die Grenzen zu verwischen und die Unterschiede zu überbrücken, weil er „den Massen gibt, was sie wollen“, die Grenzen des guten Geschmacks aufhebt und die künstlerische Bildung aushebelt, die es Menschen aus höheren sozialen Schichten ermöglicht, sich gegenseitig zu erkennen und miteinander zu verkehren (und dabei ihre beruflichen oder sozialen Netzwerke zu pflegen).

IRWIN ist aus der Post-Punk- und Industrial-Bewegung der 1980er-Jahre hervorgegangen, seine Mitglieder sind Provokateure, die teils sehr unterschiedliche Codes verwenden, um zu schockieren, zu ärgern und Aufmerksamkeit zu erregen. Um die Politiker\*innen zu ärgern, die Bourgeoisie zu ärgern, die Eliten zu ärgern – genau genommen ist die Kunst von IRWIN populäre Kunst, die sich als zeitgenössische Kunst tarnt. Oder umgekehrt.

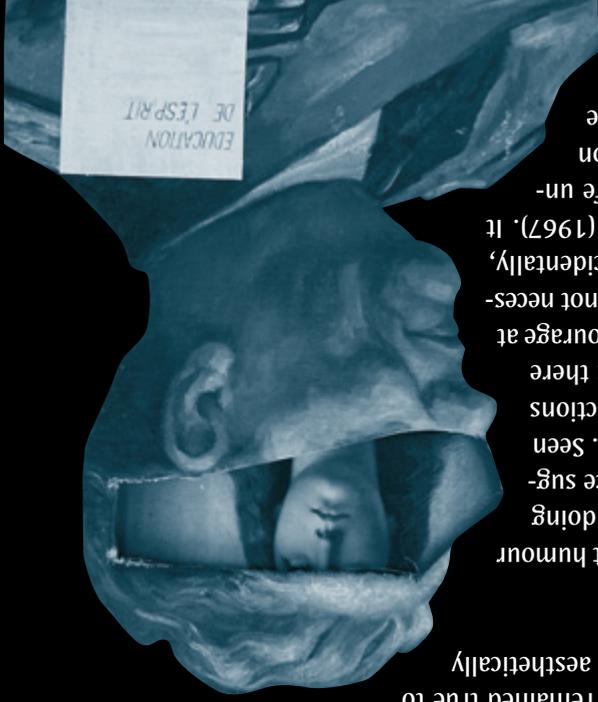
**Kunst, Lachen, Vergessenheit**  
Der Titel dieser Ausstellung und der sie begleitenden Publikation – *Was ist Kunst, IRWIN?* – sagt, worum es geht: Gemeinsam mit IRWIN fragen wir uns, was Kunst ist. Auf diese Frage gibt es so viele Antworten wie Mitglieder in der Gruppe: Es ist eine Frage von Politik und Geschichte, ein amüsantes, aber tödernstes Spiel, eine Hinterfragung des Geschmacks und der Klassenzugehörigkeit, eine verführerische, aber besonders ätzende Ästhetik. Mit Bretons Worten: der Todfeind der Sentimentalität. Kurzum das, was alle Kunst sein sollte.

# THAT JOKE ISN'T FUNNY ANYMORE

Thibaut de Ruiter

The history of IRWIN has been written many times over. This contribution, therefore, will content itself with charting the formal and conceptual continuities that run through the work of the five-man collective since its foundation forty years ago. A little mental arithmetic tells us that if each member of IRWIN authors around forty works a year (actually many more), by now they must have produced at least 40 pieces × 5 members × 40 years = 8,000 artworks! In other words, no exhibition, text or publication will ever be exhaustive and encompass the whole breadth and diversity of their creative output. Besides, IRWIN's works are notoriously complex, combining politics, art history (from international avant-gardes to Slovenian classics), popular culture, underground DIY, the aesthetics of totalitarian regimes, monochrome painting, and religious icons. But as I survey their oeuvre, one thing in particular seems to stand out: they have always remained true to their beginnings, continuously developing an aesthetically and intellectually coherent body of work.

When I asked one of the members of IRWIN about humour in their work, his answer was curt: "What we are doing is deadly serious!" But the slight smile on his face suggested it might still be worth exploring this path. Seen with the benefit of hindsight, their provocative actions in 1980s Yugoslavia might seem whimsical, but there is no doubt that they put the artists and their entourage at great risk. In totalitarian regimes, humour, while not necessarily lethal, can easily land you in jail. Not coincidentally, Milan Kundera's first novel was titled *The Joke* (1967). It tells the story of Ludvik, a young man whose life unravels when he sends his girlfriend a postcard on which he has written as a pun: "Optimism is the opium of the people! A healthy atmosphere stinks of stupidity! Long live Trotsky!" When his patriotic girlfriend notifies the authorities,



In *Die Regeln der Kunst* (1992) erklärt Bourdieu die Entstehung von Künstlerkollektiven damit, dass mehrere Personen das Bedürfnis verspüren, ihr jeweiliges Kapital zusammenzulegen. Jedes Mitglied trägt eine bestimmte Menge an Kapital zum Kollektiv bei, welches so zu einem mit vielfältigen Fähigkeiten ausgestatteten Superhelden wird. Anders gesagt: In der Einheit liegt die Stärke. Diese Strategie zeichnet nicht nur die Arbeit von IRWIN aus, sondern wurde bereits von den Surrealisten, den Situationisten und der Punk-Bewegung gewinnbringend eingesetzt. So gesehen ist es durchaus folgerichtig, dass in mehreren von IRWINS Werken Bourdieu's berühmte Diagramme erscheinen.

Auch sonst zitiert oder paraphrasiert IRWIN

in vielen Arbeiten die Schriften bedeutender Denker\*innen

nen, von Gesellschaftskritiker\*innen und marxistisch-leninistischen

Theoretiker\*innen bis hin zu den Überlegungen von Slavoj Žižek, den Mani-

festen der DADA-Bewegung und ihrem eigenen Konzept der Retroavantgarde.

Was als simple Bild- und Textcollagen missverstanden werden könnte, ist in

Wirklichkeit Ausdruck einer über viele Jahre entwickelten Theorie, ein weitrei-

chendes Geflecht von Referenzen, das sich gegen den (guten) Geschmack, alle

Art von Vorurteilen und jegliche Form der politischen Korrektheit wendet.

Um die Witze eines anderen verste-

hen und schätzen zu können, ohne

schockiert oder verletzt zu sein, muss man seine Referenzen, Mei-

nungen und Empfindlichkeiten teilen. An Referenzen mangelt es in

den Arbeiten von IRWIN sicherlich nicht, sie reichen von John Heartfield und

Georg Kolbe bis zu Ivana Kobilica, Kasimir Malewitsch und Sir Edwin Landseer, um

nur einige zu nennen. IRWIN spielt mit Bildern und Worten, manipuliert sie und

arrangiert sie neu, um neue Bedeutungen entstehen zu lassen.

Die künstlerische Ausbildung seiner Mitglieder, die sich im Jugoslawien der 1980er-Jahre vollzog, beruhte in erster Hinsicht auf Büchern und Zeitschriften. Indem sie in Publikationen vorgefundene Kunstwerke, die nichts miteinander gemein hatten, miteinander kombinierten, erfanden sie ihren ganz eigenen (schwarzen) Humor.

Auf Studiofotos von Zwillingen bedeckt ein kleines Spielzeugflugzeug aus Metall mit

dem für IRWIN typischen schwarzen Kreuz (ebenfalls eine Anleihe an Malewitsch)

einen Teil des Bilds. Diese Serie ist eine direkte Anspielung auf die Anschläge vom

11. September auf die Twin Towers des World Trade Center in New York. Trotz ihrer

kaum verhüllten Absicht zu schockieren, trifft diese Serie eine sehr wichtige Aussage:

Wir alle kennen die Bilder der beiden in die Türme einschlagenden Flugzeuge, doch

nirgendwo von uns hat je wirklich die Opfer gesehen. Es existieren zwar ein paar grau-

sige Videoaufnahmen, auf denen man Körper an den Fassaden vorbeifallen sieht,

aber die historische Dokumentation der Ereignisse konzentriert sich in der Regel

auf die brennenden und einstürzenden Gebäude – eine spektakuläre Abstraktion.

(Lesen Sie etwa, was Karlheinz Stockhausen diesbezüglich zu sagen hatte.) In IRWINS



## Meine schneebedeckten Berge sind so schön ...

Menschenleben zerstört wurden.

Arbeit werden aus den lächelnden Kindern Opfer. Der menschliche Aspekt rückt in den Vordergrund und erinnert uns daran, dass nicht nur Türme, sondern auch

Kitsch ist ein wesentlicher Bestandteil der mitteleuropäischen Vorstellungswelt. Auch hierzu hat Milan Kundera

Aufklärendes beizutragen. In *Die Kunst*

des *Romans* schreibt er: „Das Wort

, Kitsch' bezeichnet die Einstellung eines Menschen, der um jeden Preis und

möglichst vielen gefallen will. Um zu gefallen, muss man be-

stätigen, was alle hören wollen, muss man die Ge-

meinplätze bedienen. Kitsch, das ist die Überset-

zung der Dummheit von Gemeinplätzen in die

Sprache der Schönheit und Emotion. Er bringt uns

zu Tränen der Rührung über uns selbst, über die

Banalitäten, die wir denken und fühlen. [...] In An-

betracht der zwingenden Notwendigkeit, zu gefallen und auf diese Weise größt-

mögliche Aufmerksamkeit zu erregen, ist die Ästhetik der Massenmedien zwangs-

läufig zur Ästhetik des Kitschs geworden, und je weiter die Massenmedien in unser

ganzes Leben eindringen und es erfassen, um so mehr wird der Kitsch unsere all-

tägliche Ästhetik und Moral. Bis vor kurzem hieß Modernismus eine nonkonformis-

tische Revolte gegen Gemeinplätze und Kitsch. Heute wird Modernität mit der un-

gehuren Vitalität der Massenmedien verwechselt, und modern sein heißt, sich

wahnsinnig anzustrengen, um zeitgemäß zu sein, konform zu sein, noch konfor-

mer als die Konformisten. Die Modernität hat das Gewand des Kitschs angelegt.“

Ein Kunstwerk als kitschig zu bezeichnen, ist selten ein Kompliment – sofort denkt

man an schrille Farben und banale Motive (Blumen, Wellen, lächelnde Kinder – am

besten alles zusammen!). In den 1990er-Jahren stellte das Künstlerduo Komar und

Melamid Kunstwerke her, nachdem sie Dutzende von Menschen zu ihren künstleris-

chen Vorstellungen befragt hatten. Auf den Ergebnissen ihrer Umfrage beruhend

stellten sie das „beliebteste Bild“ und das „unbeliebteste Bild“ für verschiedene

Länder her. Es ist also kaum verwunderlich, dass IRWIN dem Künstlerduo in meh-

rerer Arbeiten, in denen die enge Verbindung von Kitsch und Modernität in der

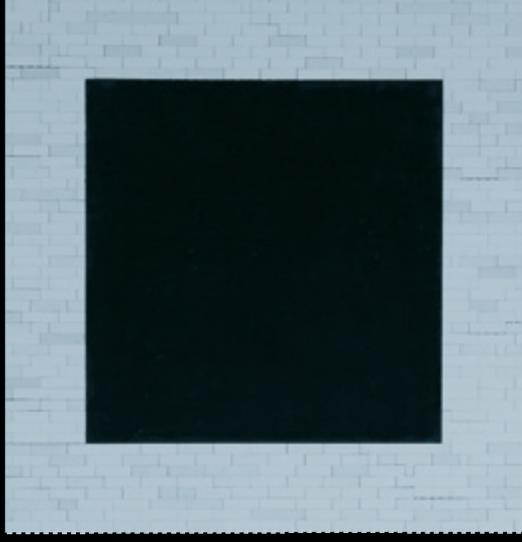
Populärkultur ersichtlich wird, Tribut zollt.

Aber es gibt eine besondere Form des Kitschs, die vielleicht noch schlimmer ist als alle anderen: Alpenkitsch. Wie der Name schon sagt, greift er auf Motive zurück, die mit dem Bergleben assoziiert werden: Holzhütten mit bunten Fensterläden, die Sonne, die über schneebedeckten Bergkuppen untergeht, kristallklare Seen, in denen sich die Wolken spiegeln, Ziegen und Steinböcke, die stolz an steilen Hängen posieren. Die Slowenen sind ein Bergvolk; das herausragende Symbol der slowenischen Nation ist der Triglav, ein dreizackiger Berg, dem die Künstler des OHO-Kollektivs 1968 in einer Performance huldigten – eine Arbeit, die 2004 von drei Mitgliedern von IRWIN auf dem Kongressplatz in Ljubljana nachgestellt wurde.

## Weißes Rechteck, schwarzes Quadrat

Wie sieht schwarzer Humor heute aus? Es gibt diesbezüglich unterschiedliche Auffassungen, denn nicht jeder lacht über die gleichen Witze, Gags oder Wortspiele. Außerdem kann man, wie der französische Komiker Pierre Desproges einst bemerkte, über alles lachen, aber nicht mit jedem. Zeitgenössische Auffassungen sind sich zumindest darüber einig, dass schwarzer Humor uns zum Lachen über die Realität anregen möchte. Er überspitzt soziale oder politische Ereignisse, um uns ein Lächeln abzurufen und uns dabei zu helfen, schwierige Zeiten zu überstehen. Er beobachtet die reale Welt und gibt sie leicht verzerrt wieder. Im Zeitalter der sozialen Medien sollte man bei dieser Art von Humor größte Umsicht walten lassen, denn er wird häufig missverstanden. Das liegt daran, dass den Nutzer\*innen digitaler Kommunikation entscheidende Informationen vorenthalten bleiben: die Intonation der Stimme, der Gesichtsausdruck, das Augenzwinkern am Ende eines Satzes (auch wenn 🙄 oder 🤨 oder 😏 potenziell zweideutige Aussagen entschärfen können).

Aus meiner Kindheit erinnere ich mich noch an das weiße Symbol, das manchmal in der unteren Ecke des Fernsehers meiner Eltern erschien. Das kleine Viereck wurde de 1961 vom französischen öffentlich-rechtlichen Sender ORTF eingeführt, nachdem ein Film, in dem kurz der nackte Rücken einer Schauspieler\*in zu sehen war, für Empörung gesorgt hatte. Es sollte darauf hinweisen, dass die entsprechende Sendung nicht für ein jüngeres Publikum geeignet war. Seitdem hat der Puritanismus viele Wandlungen erfahren. Im Fernsehen wird mehr als nur ein bisschen nackte Haut gezeigt, während auf Instagram schon die kleinste Andeutung einer Brustwarze zensuriert wird (daher das kleine schwarze Quadrat auf manchen Fotos in Posts).



Als Malewitsch 1915 sein *Schwarzes Quadrat* auf *Weißem Grund* malte, ging es ihm offensichtlich nicht um Zensur oder Kinderschutz. Er schuf vielmehr eine Ikone. Ich möchte hier nicht auf die zahllosen Interpretationen eingehen, die dieses Werk im Laufe des 20. Jahrhunderts erfahren hat. Es genügt zu sagen, dass die fünf Mitglieder von IRWIN im Laufe ihrer vierzigjährigen Karriere sich immer wieder mit diesem Schlüsselwerk der Kunstgeschichte beschäftigt haben. Bei einer nicht genehmigten Performance in Moskau installierten sie 1992 ein „Schwarzes Quadrat“ auf dem Roten Platz – eine große Theaterleinwand, die bei Passant\*innen und Behörden gleichermaßen für Verblüffung sorgte. Im Jahr 2003 rekonstruierten sie den 1935 von Nikolai Suetin entworfenen surrealistischen Sarg für Malewitsch. Die Arbeit trug den Titel *Corpe of Art* und zeigte den aufgebahrten Künstler umrahmt von einem Lillienstrauß und seinem berühmten *Schwarzen Quadrat*. Alle Mitglieder des Kollektivs verwenden das Quadrat auch in ihren eigenen Werken, ob „verwischt“, zusammen-

mit einem Kruzifix (was seinen Status als frommes Bild unterstreicht) oder auf eine Tragetasche eines großen Museums gemalt, um zu verdeutlichen, dass Malewitschs Ikone auch ein kapitalistisches Objekt ist, ein Symbol für die institutionelle Kommerzialisierung der modernen Kunst, ein Zeichen, das jeglicher Bedeutung beraubt wurde.

Das *Schwarze Quadrat* von Malewitsch hat auch heute nichts von seiner Anziehungskraft verloren. Es war grundlegend für die Kunst des 20. Jahrhunderts – von der Geometrischen Abstraktion und dem Minimalismus bis hin zur monochromen Malerei und der Konzeptkunst. Anders als zum Beispiel ein Gemälde von Picasso ist es ein offenes Werk mit vielfältigen, wechselnden Bedeutungen. Und sieht man sich die Werke an, die von den Mitgliedern von IRWIN als Hommage an das *Schwarze Quadrat* erschaffen wurden, ist man versucht, sie als Selbstporträts zu sehen – oder doch zumindest als Porträts ihrer jeweiligen Obsessionen, künstlerischen Interessen und Lesarten der Moderne. Denn obwohl IRWIN ein Kollektiv ist, dürfen wir nicht vergessen, dass es aus fünf verschiedenen Persönlichkeiten besteht, von denen jede ihren eigenen Beitrag zum Ganzen leistet.

## Strategien des Kapitals

Humor ist, wie wir bereits gesehen haben, eine Frage des Geschmacks und der sozialen Herkunft. Desproges' Bonmot erinnert an Pierre Bourdieus Konzept der Distinktion, wonach sich soziale Klassen durch ihren „Habitus“ unterscheiden, das heißt durch ihren Lebensstil und ihre kulturellen Gewohnheiten (Ernährung, Kleidung, Aussprache usw.). Demzufolge wird der vorherrschende Geschmack von denjenigen bestimmt, die über ein hohes soziales Kapital verfügen oder einen hohen Status genießen. Diese klassenbezogene Unterscheidung gilt auch für den Humor: Das Proletariat mag ihn billig, die Bourgeoisie geistreich, die Intelligenzija schwarz. Außerdem wird Humor, je nachdem, an wen er sich richtet, gerne als links oder rechts eingestuft.

Bourdieu erweiterte die Definition des Kapitals (ein Begriff, der IRWIN und auch der NSK wichtig ist), indem er den Begriff um Adjektive wie „kulturell“, „sozial“, „symbolisch“ oder „ökonomisch“ ergänzte. Manche Menschen verfügen dank ihrer Herkunft von Kindesbeinen an über ein gewisses Maß an ökonomischem Kapital, andere erwerben im Laufe der Zeit kulturelles Kapital (durch Lesen, Ausstellungsbesuche, Gespräche mit Freund\*innen), das sie anschließend in ökonomisches Kapital umwandeln können, indem sie unterrichten, schreiben, Wissen vermitteln ... Andere bauen dank ihrer Familie oder Ausstrahlung ein privates und berufliches Netzwerk auf (soziales Kapital), während wieder andere ihren öffentlichen Status nutzbar machen (symbolisches Kapital). Es gilt also, zwischen dem Erworbenen und Angebotenen zu unterscheiden – zwischen dem, was im Laufe der Zeit angesammelt wurde, und dem, was bei der Geburt bereits feststand. Es kommt sehr selten vor, dass jemand von Anfang an über alle vier Formen von Kapital verfügt; um erfolgreich zu sein, muss man sich peu à peu Wissen aneignen und soziale Beziehungen knüpfen.

Die Verbindung von IRWIN zum Surrealismus geht auf die Anfänge der Gruppe im Jahr 1983 zurück, als diese sich in Anlehnung an eines der Pseudonyme von Marcel Duchamp zunächst „Rose Irwin Selavy“ nannte. Bis heute „signiert“ sie ihre Werke mit dem Logo „R IRWIN S“, das als Stempel auf der Rückseite der Bilder oder auf einem kleinen Metallplättchen auf dem Rahmen erscheint. Jüngst hat IRWIN einen Werkzyklus Hugo Ball und dem Dadaismus gewidmet, jener künstlerischen Bewegung, die den Surrealismus hervorbrachte. Dabei handelt es sich nicht nur um eine Aneignung der osteuropäischen oder deutschen Avantgarde-kunst aus der Zwischenkriegszeit, sondern um eine regelrechte Identifikation mit den Provokationen, den Collagetechniken und dem (schwarzen) Humor, die im Berlin, Paris oder Zürich der 1920er-Jahre praktiziert wurden.

Mit der Verwendung der beiden Initialen „R“ und „S“ unterstreicht IRWIN zudem die Bedeutung von Ready-mades in ihrem Werk. Als Duchamp 1913 seine Unterschrift auf einen gewöhnlichen Flaschentrockner setzte, war dies ein radikales Statement: Jeder industrielle Gegenstand wird zum Kunstwerk, sobald er künstlerisch approprietiert und in einem Museum ausgestellt wird. Mit anderen Worten: Kunst ist lediglich eine Frage des Kontexts. IRWIN führt Duchamps Konzeption des Ready-made anhand eines speziell für die eigenen Arbeiten entworfenen Rahmens weiter. Dieser basiert auf dem sogenannten Kent-Rahmen (benannt nach dem Architekten William Kent), der im England des 18. Jahrhunderts weit verbreitet war und dessen klassisches Design von IRWIN um Ornamente erweitert wurde, die auf Reliefs von Stojan Batić (1925–2015) zurückgehen. Zu diesem Zweck überließ der slowenische Bildhauer ihnen die Original-Gießformen mehrerer seiner Werke, die anschließend von Miljenko Hoćvar, Roman Makše und Marjetica Potrč zu dem endgültigen Motiv umgearbeitet wurden, welches Anklänge an Kubismus und Figuration aufweist. Doch anstatt den Rahmen zu vergolden, wie es in aristokratischen Kreisen einst üblich war, trägt IRWIN eine dickflüssige Mischung aus schwarzer Farbe und Teer auf das Holz und den Stück auf, angereichert mit ein wenig Blattgold. In den 1980er-Jahren wurden diese Rahmen zu einem festen Bestandteil der industriellen Ästhetik, die die Post-Punk-Bewegung, insbesondere in Slowenien, prägte. Die Rahmen finden sich auch in aktuellen Arbeiten wieder, wenn auch in unterschiedlichen Materialien und Farben. IRWIN begnügt sich also nicht damit, das Rahmenmotiv zu approprieren und seinen Inhalt zu hinterfragen, sondern spielt mit der eigenen künstlerischen Strategie.

Indem sie gefundene Objekte oder Arbeiten anderer Künstler\*innen in kaum veränderter Form einrahmen, machen sie diese zu ihrem Werk – ohne es überhaupt in einem Museum ausstellen zu müssen! 2018 haben sie sogar drei Fenster eines Hauses in Ljubljana, gerahmt. In dem aus zwei weißen Quadern bestehenden Gebäude der Njegoševa cesta 11 wohnt ein Sammlerehepaar, das dieses situationspezifische Werk bei seinen Lieblingskünstlern in Auftrag gegeben hat. Die Präsenz der für IRWIN typischen Rahmen an den Fenstern des modernistischen Hauses hat unmittelbare Auswirkungen, weil sie die Straße zu einem Museum werden lässt: Jeder, der das Haus betritt, wird unweigerlich zu einem „Tableau vivant“, einem Kunstwerk von IRWIN.

Genau wie das kleine Metallschild, das als Etikett fungiert, sind auch die Rahmen eine Art Signatur und Mittel zur Appropriation zugleich. Im Laufe der Jahre hat IRWIN in unterschiedlichen Kontexten eine Reihe von Installationen mit dem Titel *Was ist Kunst* geschaffen. In dieser Serie eignen sie sich Werke anderer Künstler wie Gerhard Richter oder Frank Stella an, rahmen sie und stellen sie aus. Auf diese Weise interpretieren sie die Kunstgeschichte: In *Was ist Kunst Deutschland* (2003) offenbaren sie ihre persönliche Lesart der deutschen Kunst, während *Was ist Kunst Bosnien und Herzegowina: Heroes 1941–1945* (2018) aus gerahmten Porträts von Nationalhelden der Republik Bosnien-Herzegowina besteht, die im Zweiten Weltkrieg gekämpft haben. Diese Bilder, die alle das gleiche Format aufweisen und zusammen eine faszinierende Porträtgalerie bilden (die unter anderem an den deutschen Pavillon von Gerhard Richter auf der Biennale von Venedig 1972 denken lässt), sind natürlich nicht von IRWIN.

Seit ihrer Erfindung in der Antike sind Bilderrahmen den Moden und dem Geschmack von Institutionen und Sammlern unterworfen. Aber abgesehen vielleicht von Franz von Stück im frühen 20. Jahrhundert hatten nur wenige Künstler ein so lebhaftes Interesse an der Gestaltung und Herstellung der Rahmen um ihre Gemälde wie IRWIN. Heute sind sie, sofern überhaupt noch vorhanden, frei von Verzerrungen. Die massiven, auffälligen Rahmen von IRWIN spielen mit Stilen und Epochen und verwischen dabei die geschichtlichen Bezugspunkte ganz im Sinne ihres Konzepts der Retroavantgarde, welches die Gruppe in Reaktion auf die Postmoderne der 1980er-Jahre entwickelt hat: ein ständiges Hin und Her zwischen moderner und zeitgenössischer Kunst, eine Mischung aus Volkstraditionen und Abstraktion, ein gleicher Blick auf Regionalität und Internationalität.

Die Bedeutung des Rahmens in ihrer Arbeit hat die Gruppe 2001 erneut unterstrichen, indem sie einen leeren Rahmen produzierte, ein Multiple, das für den Kollinschen Kunstverein entwickelt wurde und das die Wand, an der es aufgehängt wird, in ein Kunstwerk verwandelt. Es kann aber auch sein, dass die Käufer\*innen den Rahmen nutzen, um Fotos ihrer Kinder, Partner\*innen oder Autos einzurahmen, und so ein neues Werk von IRWIN schaffen.

Bereits 1902 nahm der Kritiker Georg Simmel die Macht des Rahmens in seinem Text „Bildrahmen – Ein ästhetischer Versuch“ vorweg: „Es ist ersichtlich, welcher unendlich feinen Abwägung des Vor- und Zurücktretens, der Energien und der Hemmungen der Rahmen bedarf, wenn er im Anschaulichen die Aufgabe lösen soll, zwischen dem Kunstwerk und seinem Milieu, trennend und verbindend, zu vermitteln – die Aufgabe, an deren Analogie im Geschichtlichen das Individuum und die Gesellschaft sich gegenseitig zerreiben.“





# ESSAY





# WHAT IS BLACK HUMOUR?

The term black humour became widely used after the publication of André Breton's *Anthologie de l'humour noir* in 1940. Breton focused on literature, but black humour is now common in films, internet memes, cartoons, art and family jokes. Like every form of humour, it is difficult to define – what makes me laugh might not work for someone of a different age, social background or culture, etc. – but generally we can say that it is underpinned by a serious, even desperate and pessimist stance. It observes the world as it is and, instead of passively accepting it, makes a joke of war, death, depression, oppression, ideology. It often mocks itself rather than attacking others. It is a provocative kind of humour that pushes the boundaries of bad taste, of permissible thoughts and political correctness. With roots in literature, Surrealism and the interwar period, it does not shy away from absurdity and violence, from connecting seemingly unconnected events or facts, or from political criticism. The very definition of IRWIN's art, you might say.

# WAS IST SCHWARZER HUMOR?

Der Begriff „schwarzer Humor“ – geprägt von André Breton in dessen *Anthologie de l'humour noir* im Jahr 1940 – ist heute weit verbreitet. Bei Breton bezog er sich noch spezifisch auf Literatur, aber mittlerweile lässt er sich auf Filme, Internet-Memes, Cartoons, Kunst und Alltagswitze anwenden. Wie alle Formen des Humors ist auch der schwarze Humor schwer zu definieren (was mich selbst zum Lachen bringt, finden Menschen anderen Alters, mit einem anderen sozialen Hintergrund oder aus einem anderen Kulturkreis nicht unbedingt komisch), doch allgemein lässt sich sagen, dass er von einer ernsten, ja verzweifelten oder pessimistischen Grundhaltung geprägt ist. Er betrachtet die Welt so, wie sie ist, aber anstatt sie passiv hinzunehmen, macht er sich über Krieg, Tod, Depression, Unterdrückung und ideologische Lustig. Oft lacht er auch über sich selbst, statt andere zur Zielscheibe zu nehmen. Es ist eine provokative Art von Humor, die die Grenzen des schlechten Geschmacks, des Statthafens und der politischen Korrektheit auslotet. Er wurzelt in der Literatur, im Surrealismus und in der Zwischenkriegszeit und schreckt weder vor Absurdität und Gewalt noch vor der Verknüpfung scheinbar unzusammenhängender Ereignisse oder Fakten oder vor politischer Kritik zurück. So ließe sich wohl auch die Kunst von IRWIN beschreiben.



Curated by  
Inke Arns  
and Thibaut  
de Ruyter

When the group Irwin Selavy was founded in the former Yugoslavia in 1983, its members, Dušan Mandić, Miran Mohar, Andrej Savski, Roman Uranjek (†), and Borut Vogelnik, were between twenty-two and twenty-nine years old. They came from Ljubljana's punk and graffiti scene. Together with the music group Laibach, the Scipio Nasice Sisters Theatre, and the design division New Collectivism (Novi kolektivizem; NK), IRWIN is one of the main groups forming the artists' collective Neue Slowenische Kunst (NSK), founded in 1984.

This exhibition focuses on the Slovenian artist collective IRWIN, which is celebrating its fortieth anniversary in 2023. Since 1983, IRWIN has been grappling with the art history of Eastern Europe, specifically the ambivalent legacy of the historical avant-garde and its totalitarian successors – in other words, the dialectic of avant-garde and totalitarianism. Since the 1990s, the group has concentrated on a critical, iconoclastic examination of the art history of Western Modernism. They playfully and cryptically juxtapose this with the “retro avant-garde” of an Eastern Modernism. In the 2000s, *NSK State in Time* becomes relevant: a state without territory that nonetheless issues passports as a “confirmation of temporal space”.

The exhibition consists of two major chapters. The first chapter explores the black humour that is always present in IRWIN's works. The other chapter is dedicated to questions of state – and how IRWIN uses them to comment on contemporary issues such as migration. In the exhibition, visitors can apply for *NSK State in Time* passports at the *Transnacionala* installation. In the vertical space of the Dortmund U on level U3, posters advertise tourist travel to *NSK State*. In the vertical space on level U4, the Museum Ostwall (MO) presents IRWIN's new production *Was ist Kunst, Bernd und Hilla Becher?*, which was created using the nine-part photo series *Fördertürme* (Winding Towers; 1973–1989) by the two German artists (MO Collection).

In addition to new essays by Inke Arns and Thibaut de Ruyter and a comprehensive photographic documentation of the exhibition, this magazine also contains a so-called “source book”, which for the first time systematically breaks down the image sources of IRWIN's works and classifies them in (art) historical terms.

Kuratiert von  
Inke Arns  
und Thibaut  
de Ruyter

Als die Gruppe Rose Irwin Selavy 1983 in Jugoslawien gegründet wurde, waren ihre Mitglieder Dušan Mandić, Miran Mohar, Andrej Savski, Roman Uranjek (†) und Borut Vogelnik zwischen 22 und 29 Jahre alt. Sie kamen aus der Punk- und Graffiti-Szene Ljubljanas. Zusammen mit der Musikgruppe Laibach, dem Theater der Schwes-tern Scipio Nasicas und der Designabteilung Neuer Kollektivismus (NK) ist IRWIN bis heute eine der Hauptgruppen des 1984 gegründeten Künstlerkollektivs Neue Slowenische Kunst (NSK).

Die Ausstellung richtet den Blick auf das slowenische Künstlerkollektiv IRWIN, dessen Gründung sich 2023 zum 40. Mal jährt. Seit 1983 setzt sich IRWIN mit der kunstgeschichtliche Osteuropas auseinander, speziell mit dem ambivalenten Erbe der historischen Avantgarde und ihren totalitären Nachfolgern, also mit der Dialektik von Avantgarde und Totalitarismus. Seit den 1990er-Jahren konzentriert sich die Gruppe auf die kritische, ikonoklastische Hinterfragung der Kunstgeschichte des „westlichen Modernismus“. Diesem stellt sie verspielt und abgründig mit der „Retroatavantgarde“ einen „östlichen Modernismus“ gegenüber. In den 2000er-Jahren wird der *NSK Staat in der Zeit* relevant: ein Staat ohne Territorium, der jedoch Reisepässe als „confirmation of temporal space“ ausgibt.

Die Ausstellung besteht aus zwei großen Kapiteln. Das erste Ausstellungs Kapitel fragt nach dem schwarzen Humor, der in den Arbeiten von IRWIN stets präsent ist. Das zweite Kapitel widmet sich Fragen des Staates – und wie IRWIN damit aktuelle Themen wie z. B. Migration kommentiert. In der Ausstellung können Besucher\*innen in der Installation *Transnacionala* Reisepässe des *NSK States in der Zeit* beantragen. In der Vertikale des Dortmund U auf der U3 werben Plakate für touristische Reisen in den *NSK State*. In der Vertikale auf der U4 wird im Fenster des Museum Ostwall (MO) die Neuproduktion *Was ist Kunst, Bernd und Hilla Becher?* von IRWIN präsentiert, die unter Verwendung der neunteiligen Serie *Fördertürme* (1973–1989) des deutschen Künstlerpaars (Sammlung MO) entstanden ist.

Das vorliegende Magazin enthält neben neuen Essays von Inke Arns und Thibaut de Ruyter und einer umfassenden fotografischen Dokumentation der Ausstellung auch ein sogenanntes „Quellenbuch“, welches die Bildquellen von IRWINs Arbeiten erstmals systematisch aufschlüsselt und (kunst-)historisch einordnet.



WAS IST  
KUNST?  
HINTER  
DIE  
KAMER  
DAS  
KUNSTWERK

# SCHWARZER HUMOR BLACK HUMOUR

9	WAS IST KUNST, IRWIN?
13	WHAT IS BLACK HUMOUR?

## ESSAY

29	<i>That joke isn't funny anymore</i> Thibaut de Rugter
----	---

## WORKS

44	A MATTER OF TASTE AND THEORY
58	TWINS
64	THE POWER OF THE FRAME

78	HOMAGE(S) TO THE (BLACK) SQUARE
88	'IT'S NOT ME, IT'S HIM ...'

106	CORPSE OF ART
-----	---------------

112	WAS IST KUNST, BERND UND HILLA BECHER?
-----	---

## APPENDIX

A-1	Literature
A-3	Videolounges
A-4	Events
A-5	Biography
A-7	List of works

8	WAS IST KUNST, IRWIN?
12	WAS IST SCHWARZER HUMOR?

## ESSAY

20	<i>That joke isn't funny anymore</i> Thibaut de Rugter
----	---

## WERKE

44	EINE FRAGE DES GESCHMACKS UND DER THEORIE
58	ZWILLINGE
64	DIE MACHT DES RAHMENS

78	HOMMAGE(N) AN DAS (SCHWARZE) QUADRAT
88	'ICH WAR'S NICHT, ER WAR'S ...'

106	CORPSE OF ART
-----	---------------

112	WAS IST KUNST, BERND UND HILLA BECHER?
-----	---

## ANHANG

A-1	Literatur
A-3	Videolounges
A-4	Veranstaltungen
A-5	Biografie
A-7	Werkverzeichnis

# STAATSKÜNSTLER STATE ARTISTS

8	WAS IST KUNST, IRWIN?	9	WAS IST KUNST, IRWIN?
12	WAS SIND STAATSKÜNSTLER?	13	WHAT ARE STATE ARTISTS?

## ESSAY

20	<i>Staatstkünstler</i> Inke Arns	29	<i>State Artists</i> Inke Arns
----	-------------------------------------	----	-----------------------------------

## ESSAY

29	<i>State Artists</i> Inke Arns
----	-----------------------------------

## WERKE

44	NSK EMBASSY MOSCOW	44	NSK EMBASSY MOSCOW
54	TIME FOR A NEW STATE	54	TIME FOR A NEW STATE

74	DAN MLADOSTI (Tag der Jugend), oder: Wie man einen Staat zu Fall bringt	74	DAN MLADOSTI (Youth Day), or: How to Bring Down a State
----	---	----	---

84	ANEIGNUNG VON INSTITUTIONEN	84	APPROPRIATING INSTITUTIONS
----	-----------------------------	----	----------------------------

90	GEBURT EINER NATION	90	BIRTH OF A NATION
----	---------------------	----	-------------------

116	TRANSNACIONALA	116	TRANSNACIONALA
-----	----------------	-----	----------------

122	IT IS A BEAUTIFUL COUNTRY	122	IT IS A BEAUTIFUL COUNTRY
-----	---------------------------	-----	---------------------------

## QUELLENBUCH

Q-1	SOURCEBOOK
-----	------------

## ANHANG

A-1	Werkverzeichnis	A-1	List of works
A-5	Impressum	A-5	Imprint

## APPENDIX

A-1	List of works
A-5	Imprint



Curated by Thibaut de Rugter

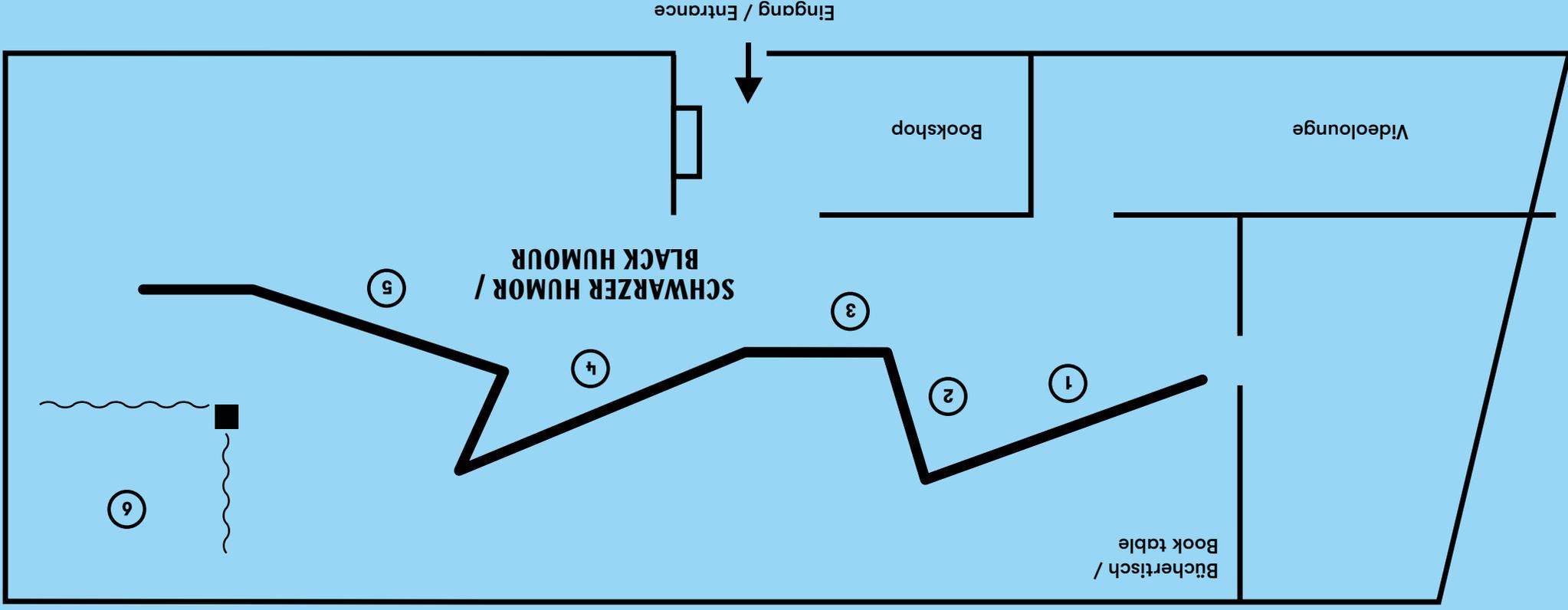
**BLACK HUMOUR**

*Wann?*

**KUNST,**

**WAS IST**

# WAS IST KUNST, MWM?



## SCHWARZER HUMOR / BLACK HUMOUR



Was ist Kunst,

Bernd und Hilla Becher?, 2023

Eine künstlerische Neuproduktion,

entstanden in Kooperation mit

dem Museum Ostwall. Zu sehen im

Fenster des MO in der Vertikale des

Dortmunder U, U4.

1 Eine Frage des Geschmacks und der

Theorie / A Matter of Taste and Theory

2 Zwillinge / Twins

3 Die Macht des Rahmens / The Power

of the Frame

4 Hommage(n) an das (schwarze) Quadrat

/ Hommage(s) to the (Black) Square

5 „Ich war's nicht, er war's...“ /

„It's not Me, It's Him...“

6 Corpse of Art, 2003

Black humour enables us to address disconcerting subjects with a smile and come to terms with the violence and reality of the world. Among all forms of wit, it is the most political and critical, challenging the boundaries of 'good taste', class distinctions, and the very role of contemporary art in society. Born from the post-punk movement of the 1980s, the five members of IRWIN share an interest for complex provocation. Their work freely appropriates – with great intelligence – the canons of the avant-garde, propaganda images, and regional kitsch. They emphasise that their art is 'deadly serious' while occasionally poking fun at their own personas.

Can we laugh at everything with everyone? Is it adequate to frame a work by Wolf Vostell to consider it an IRWIN creation? Is Kazimir Malevich truly gone and buried? These are just some of the questions posed by the exhibition *Was ist Kunst, IRWIN?* and this publication.

Schwarzer Humor ermöglicht es uns, verstören- den Themen mit einem Lächeln zu begegnen und die Gewalt und Realität der Welt zu akzeptieren. Unter allen Formen des Humors ist er der politischste und kritischste. Er hinterfragt die Grenzen des „guten Geschmacks“, die Unterscheidung zwischen sozialen Klassen und die Rolle der Post-Punk-Bewegung der 1980er-Jahre heraus entstanden, haben die fünf Mitglieder von IRWIN ein gemeinsames Interesse an komplexen Provokationen. In ihrer Arbeit eignen sie sich – mit großer Intelligenz – die Kanons der Avantgarde, Propagandaabilder und regionalen Kitsch an. Sie betonen, dass ihre Kunst „tödernst“ ist, machen sich aber gelegentlich auch über sich selbst lustig.

Kann über alles mit jedem\* gelacht werden? Ist es ausreichend, ein Werk von Wolf Vostell zu rahmen, um es als IRWIN-Arbeit zu bezeichnen? Ist Kasimir Malewitsch tatsächlich tot und begraben? Diese Fragen werden durch die Ausstellung *Was ist Kunst, IRWIN?* und diese Publikation aufgeworfen.

# BLACK HUMOUR

# SCHWARZER HUMOR



KETTLER  
VERLAG

BLACK HUMOUR

WAS  
IST  
KUNST,  
wenn?  
i

AUSSTELLUNGS-  
MAGAZIN 2023/2

Hartware MedienKunstVerein

HMKV