KVL Bulletin, No. 1, September 2017

Wir laden Sie herzlich ein zu *Wie man in der Öffentlichkeit pisst*, einer Einzelaustellung von Stefano Calligaro, am Donnerstag, dem 14. September 2017 ab 19 Uhr, mit einem Grußwort von Holger Graab, Vorstandsvorsitzender und einer Einführung von Noor Mertens, Direktorin.

Wie man in der Öffentlichkeit pisst

Stefano Calligaro, 14.09. – 19.11.2017

You are cordially invited for *How To Piss In Public*, a solo exhibition of Stefano Calligaro, at Thursday, September 14, from 7pm, with an opening word by Holger Graab, chairman of the board and an introduction by Noor Mertens, director.

In dieser ersten Ausgabe des KVL Bulletins wird Stefano Calligaros Arbeit anhand einiger Texte und Bilder vorgestellt. Zudem reflektiert die Kuratorin Kate Strain über Ihre vergangenen Erfahrungen mit der Künstlerin Krõõt Juurak, die die Ausstellung *KroOt* von Juli bis September 2017 im Kunstverein Langenhagen zeigte. Die Kunstkritikerin Sabrina Tarasoff trägt einen Text über das Werk Philipp Kremers bei. Kremer zeigte im Kunstverein *Soft People*, eine Schau die aus einer neuen Werkreihe bestand und von April bis Juni 2017 zu sehen war. Mit zwei Zitaten der Künstler B. Wurtz und Jeremy Deller blicken wir auf die Ausstellung mit Werken von Jack Jaeger, die im Winter 2017 eröffnen wird.

Dieses Bulletin ist zusätzlich der Start der neuen Visual Identity des Kunstvereins Langenhagen, die von Bart de Baets gestaltet und umgesetzt wird.

In this first issue of the KVL Bulletin, Stefano Calligaro's work is introduced by several texts and images. Furthermore, curator Kate Strain reflects on her past experiences with artist Krõõt Juurak, whose exhibition *KroOt* was on view at Kunstverein Langenhagen during the summer. Art critic Sabrina Tarasoff contributed with a text about the oeuvre of Philipp Kremer. Kremer presented *Soft People*, which consisted of a new body of work, at the Kunstverein from April to June 2017. With two quotes by artists B. Wurtz and Jeremy Deller we look forward to the exhibition around the work of Jack Jaeger, which will open in the winter of 2017.

This bulletin is also the kick-off of the visual identity of Kunstverein Langenhagen, which is designed by Bart de Baets.

STEFANO CALLIGARO – „Ich stand der Kunst schon immer skeptisch gegenüber: angehäufte Objekte, die sich wie Parasiten in unsere kleinen Räume einmieten. Ego-Dinge, die dafür gemacht sind, wie Schecks €ingelöst zu werden, nicht mehr und nicht weniger: Unterwäsche, bereit zum tragen und hineinfurzen. Warum brauchen wir sie? Warum verlangen wir danach? Warum sie beschützen? Woher das Bedürfnis sie zu rechtfertigen? Sie zu poetisieren? Sie zu sammeln? In einem Wort: CA$H–––– Es gibt viele Möglichkeiten, die ich benutzen könnte, um mich hinter Worten zu verstecken und meine kleinen Ausreden/unsere Ausreden zu kultivieren: … … … Kunst?: Irrelevant. Und ich schreibe nicht nur über große harz-plastische Skulpturschmutzungen, ich schreibe über Leinwände, Schaum, Tinte, Kunstdruckpapier, Metall, Rahmen, Fotos, digitale Dateien: TRA$H! Und über all die Worte, die wir benutzen, um unsere kleinen süßen intellektuellen Güter zu rechtfertigen, zu erhöhen, zu fördern, zu bewerten...“

WIE
MAN
IN
DER
ÖFFENTLICHKEIT
PISST

Noor Mertens

Wie kann man, als Künstler, widerstehen und gleichzeitig nicht aufhören zu produzieren? Wie kann man in einem Kunstbereich arbeiten, den man verachtet, aber in dem man dennoch funktioniert? Zentrale Frage in Stefano Calligaros Arbeitsweise – vom Beginn einer Idee oder Geste bis zum physischen Ergebnis – ist, WARUM und WAS man als Künstler produziert. Wie es Bertolt Brechts in seinem Gedicht *Der Zweifler* (1937) zum Ausdruck bringt, das von einem Mann und seinem grundsätzlichen Zweifel handelt:

> ...Wer seid ihr? Zu wem /
> Sprecht ihr? Wem nützt
> es, was ihr da sagt? Und
> nebenbei: /
> Lässt es auch nüchtern? Ist
> es am Morgen zu lesen?

Die Schwierigkeit der Kunst, so sagt Calligaro, liege nicht in ihrer Komplexität, sondern in ihrer Irrelevanz. Wesentliches Kennzeichen seines Werk ist der Akt des Fragens – das Infragestellen des Erscheinungsbilds der Kunst, ihrer Moral, ihrer Ästhetik, ihrer Funktionalität und ihrer Nützlichkeit.

Die Antworten auf diese Fragen findet Calligaro in der Absurdität, in einem konstanten Ausstoß von Strategien durch den Miss-bzw. Gebrauch von Medien wie Twitter oder Instagram, dergestalt, dass „normale“ Handlungen übertrieben und daher absurd werden. Eine andere „Antwort“ liegt in der Ablehnung einer gewissen Virtuosität, sei es in einem Medium wie Malerei, Schreiben oder sogar Photoshop, um der Gefahr zu entgehen, sich in seine eigene künstlerische Meisterschaft oder Handwerkskunst zu verlieben. Die sogenannten Produkte aus Calligaros Händen sind das Ergebnis von „schnellen Gedanken, die aus anderen schnellen Gedanken hervorgehen und rasch auf verschiedene Oberflächen übertragen werden“. Auf diese Weise umgeht er das allzu fertige, polierte Produkt.

Das gesamte Projekt, einschließlich der aus einer E-Mail-korrespondenz zwischen Calligaro mit den Künstlern Kurt Ryslavy und QS Serafijn zu den oben genannten – und vielen weiteren – Themen bestehenden Publikation, dreht sich um die Mischung von sogenannter künstlerischer Freiheit und Machtbeziehungen, die beide ständig auf dem Spiel stehen. Ähnlich wie der Künstler selbst ist die Institution genauso mit Fragen konfrontiert, was zu sehen ist und was nicht, was Wert besitzt – sei es ökonomisch oder symbolisch – und wer entscheidet. Es gibt keine Flucht, da die Institution in gleicher Weise mit der Kunstwelt vernetzt ist wie der Künstler.

Calligaro sieht die Ausstellung als „Parasitierung“ eines Raumes und Kontexts, da der Künstler vorübergehend mit seiner Intervention das Institut dominiert. Doch das ist längst noch nicht alles. Die Ausstellung umfasst weit mehr als das, was im Kunstverein zu sehen ist: es ist die Korrespondenz zwischen Künstler und Kurator, es ist das, was die Kleidung des Künstlers vermittelt, es ist die Publikation zum Projekt, es sind die Plakate auf den Werbesäulen in den Straßen von Langenhagen oder auch die vom Kunstverein an weitere Kunstinstitutionen versendeten Spam. Damit ist die Ausstellung umfangreicher und doppelsinniger als der Besucher auf den ersten Blick meinen könnte. Gleichzeitig wird aber auch deutlich, dass diese Schau (wie jede andere) nicht demokratisch oder völlig öffentlich ist – ein Großteil des „Gezeigten“ ist nur für wenige sichtbar. Calligaro zeigt mit seinem Projekt im Kunstverein Langenhagen, dass ein Ort wie dieser – obwohl öffentlich – kein „freier“ oder „autonomer“ Raum ist, wie sehr wir das auch glauben mögen.

Die Ausstellung besteht mit anderen Worten nicht aus einer einfachen Summe von Objekten, die zusammen ein einheitliches Ganzes bilden, sondern ist bewusst zusammenhanglos konzipiert, ausgehend vom täglichen Leben des Künstlers. „Diese Schau soll etwas ‚zeigen‘, aber ich möchte, dass sie mich und meine inkongruenten Interessen und Prozesse wiedergibt, alles zusammen, und nicht allgemeine Themen übersichtlich darstellt, die für andere interessant sind. Ich mag die Idee von einer Kunst, die dem nahekommt was wir sind und nicht was wir repräsentieren wollen.“

Noor Mertens ist vom Kunstverein Langenhagen

HOW
TO
PISS
IN
PUBLIC

Noor Mertens

According to Calligaro, the difficulty of art lies not in its complexity, but in its irrelevance. The fundamental attitude of his work is the act of questioning itself: questioning art's appearance, its morality, its aesthetics, its functionality, its usefulness.

For Calligaro, answers lie in absurdity. He constantly offers up strategies that (mis) use mediums such as Twitter or Instagram so that 'normal' actions become absurdly exaggerated. Another 'response' is given in his rejection of a certain virtuosity – be it within a medium like painting, writing, or even Photoshop – so as to not fall in love with one's own artistic mastery or craftsmanship. The so-called products that come from Calligaro's hands are the result of "quick thoughts coming from other quick thoughts transferred quickly on various surfaces". By doing so, he circumvents the all too finished, polished product.

The entire project presented at Kunstverein Langenhagen, which also includes a publication consisting of e-mail correspondence on the above-mentioned topics between Caligaro and artists Kurt Ryslavy and QS Serafijn, evokes the dynamic between so-called artistic freedom and power relations that is constantly at stake. As with the artist himself, the institution is also faced with questions of what is seen and what is not, what has value – be it symbolic or economic – and who decides. The artist cannot shed this dynamic and it equally infects the art institution. There is no escaping; the institution is just as entwined with the art world as is the artist.

Calligaro sees the exhibition as a parasite of space and context; the institute is temporarily dominated by the intervention of the artist. This act doesn't stop here, for the exhibition includes more than what can be seen in the space of the Kunstverein: it is the correspondence between the artist and curator; it is in the artist's clothing; in the publication that appears together with this project; it includes the posters on the advertising columns in the streets of Langenhagen; it is the spam sent from the Kunstverein to a number of other art institutions. With this expansive set of actions, the exhibition is more comprehensive and more ambiguous than the visitor might think at first sight. Yet at the same time, through the work it becomes clear that this show, like any other, isn't democratic or completely public. Much of the 'exhibited' is only visible to a few. Calligaro lays bare the tension that a place like the Kunstverein, although public, is not a 'free' or 'autonomous' space, however much one would like to believe.

Calligaro's exhibition is something other than a simple sum of objects that together form a coherent whole. It is consciously incoherent, emanating out from the artist's daily life. "I'd like this show to, yes, 'show' something, but I want it to be me and my incongruent interests and processes all together instead of a clear display of general subjects interesting to others. I like to think of art as something close to what we are and not to what we want to represent."

Noor Mertens is director of Kunstverein Langenhagen

STEFANO CALLIGARO – I've always been skeptical about art: Objects piling; parasites subletting our little spaces. Ego-Items born to be Ca$h-ed, not more not less: Underwear ready to be worn and fart in. Why do we need them? Why do we ask for them? Why to protect them? Why the need to justify them? Poeticize them? Collect them? In One word: CA$H!–––? There are many ways I could use to hide behind words and cultivate my little excuses/our excuses: … … … Art?: Irrelevant. And I'm not – just – writing about big resin-sculptpollutions, I'm writing about canvasses, foam, ink, coated paper, metal, frames, photos, digital files: TRA$H! And all the words we use to justify, elevate, promote, evaluate our little sweet intellectual commodities...

Sabrina Tarasoff on the work of

Philipp Kremer

Looking at Philipp Kremer's paintings – at least the *Gatherings* – I should feel vertiginous. Aroused. Intrigued, repulsed, dirty, pleasured, claustrophobic, creeped out. I should at the very least feel voyeuristic, a halfway participant standing at the tip of my toes, at museum height, trying to peek into a party that I received no invite for and no secret password. Watching the crowds, I should feel the conflict between my body and what I'm looking at: a density of mouths and limbs sucked, licked and swallowed into communal pleasure and its oblivion. In earthy monochromes, the most messy, maenadic, or should I say scatty part of it all, bodies are made amorphous; they form-fit and smudge under ecstasy's more social codes. I should be imagining what those rules are, who can kiss who, where or if fluids are exchanged, which mouths wet others, who belongs to who. I should be thinking about power. Or then, fantasising about what is far beyond my reach, imagining what touches I am missing, or what I am other to with my entry denied. (Such is the desire of representation: desire that desires not to be satisfied.) Through my words, I should rub against their bodies. That is: like Roland Barthes's, my language too should tremble with desire. Instead, I touch on nothingness.

In not only the *Gatherings*, but Kremer's entire body of work, a very specific focus on ambiguity is what plunges the viewer into such 'nothingness' – a threshold state between actions or thoughts or feelings. It is a very carefully constructed space of ambiguity, in which the viewer is overwhelmed with the purported ability to 'choose their own adventure.' Each painting, each series, represents a straightforward narrative, the orgy, or elsewhere, crowds, horse girls, crying people, presented as an episode – a still, a snapshot, a punctuation. The eye decides, as it inspects, what is about to, or has, or could happen. In this sense the paintings speak for themselves, without leaving much, if any, doubt about what is depicted. However, it is precisely this face forwardness that throws the viewer off. Staring into the starkly declarative scene (again: 'group sex,' 'commons,' 'girlish archetype with horse') makes it easy to assume that that ambiguity is employed to situate the viewer as a progenitor of the work's meaning. But to do so risks overlooking Kremer's use of uncertainty as a space of decision-making à la Simone de Beauvoir's ethics of free will. As de Beauvoir writes: "... the nothingness which is at the heart of man is also the consciousness he has of himself." Here, it is not the viewer's consciousness of himself in front of the paintings which is at stake. Rather, the paintings center around a similar 'nothingness' – the simplicity that rendered me speechless – which speaks to the collective consciousness of a socialised, ecstatic, traumatise, distilled commons.

In a more gentle manner of speaking, the conceptual structure of Kremer's oeuvre might be something like staring at cloud castles and allowing for ideas to appear from imagination, or, more apposite to art, noting that a Noguchi sculpture is not entirely unlike two women in 69.

As a visual language, the paintings waver in meaning as they sit precariously on the precipice to abstraction, wherein colours or curves act as bright semaphores alluding to ideas larger than themselves. (I hesitate to write this, for if any universalism exists within Kremer's work, it is an implied critique.) Yet this is the nature of Kremer's brand of ambiguity: a confounding, undoing simplicity, which is arguably more pronounced in an earlier, formative body of work entitled the *Basic Communities*. In these, semblances of brightly happy people composed of coloured forms fill each canvas, their bodies de-individualised as colour blocks void of distinctive features, characters or origins. The figures seem content, like the dancers of Matisse, yet in said dumb happiness give up nothing. (Unlike Matisse, Kremer's dumpy allusion to a figure leaves out the curvature of sex in lieu of something cuter or more unthreatening, yet all the same more disarming. The crowds are rendered in round, childlike gestures; the figures in the *Basic Communities* huddle and touch like congregations which if placed in context with the *Gatherings* make for an easy and unsettling slip from churchgoer to orgy.

Whatever the meet-up, the group's mien in such works is always dampened by a dissonance. In one of his most recent series, the *Pauses*, however, individual accounts are homed in on, brightened by an electric palette and radically shifted from pleasure to sadness. Bodies like crying alone, separated not from the viewer, but their own community. The colours confuse the eye into a quarry of bright flashes of lilac, neon green, fleshy and bruised peaches, tangerine bodies, a shadow the same colour as skin. (The 'pause' may still be the impulse to lie down when struck with such vertigo.) Emotions blur together at a fast pace: abject suffering hovers over happiness, like post-coital fatigue or a pleasure that quickly switches gear. Like sudden death. Kremer does not force a parallel between these crying people and the communities or gatherings, but the distance between delight and violence, the violence of delight or vice versa, seems hard to ignore. As in the tale of the Bacchae, in which the followers of Dionysus snap from a frenzied, ecstatic celebration of their god to dismembering violence in nearly a split second, Kremer leads the viewer through benevolence, pleasure, delight only to cut scene to sudden dismay – and dismay, nonetheless, that as a follow-up to the *Gatherings* embarrasses and makes one self-conscious. ("The nakedness which follows," Barthes writes, "remains itself unreal, […] withdrawn by its very extravagance from human use.") The sensation is being caught watching something that quickly goes too far, caught musing self-indulgently on forms and facets only to miss the underlying violence, co-optation and involvement. (Of self? Of systems?) The crying, more than the sex or close-knit communities, makes me feel as though I'm naked in a public place in a dream, on the outside, embarrassed about my being in front of those paintings. In front of Kremer's paintings, I am naked because their ambiguity makes me so, because I'm struck speechless by not their nakedness, but my own.

Though these are just three discrepant examples from Kremer's entire oeuvre, their juxtaposition amounts to what is arguably the most enticing effect of Kremer's work: each motif and scenario, though wildly different, elicits the same process of thought, the same hesitance and insecurity as the others. Yet it is in this sameness, a sort of zero-degree, in which difference begins to appear. Kremer's conceptual precision, embedded in the use of colour and contour, places us as viewers onto our toes from where we can understand what meaning can be teased out of an emotional spectrum; his ambiguity is designed to hone focus, expecting the viewer to engage with an image and its content. The fact that they express middle emotions like hesitance, worry, anxiety, expectation, all of which are forms of ambiguity, makes them human and relatable, albeit in all-too-familiar a way. One might argue that art is often used as an escape from the murkier grounds of human existence. Art has become a way to demonstrate grand emotions – he sublime, the abject – through tropes either entirely figurative or abstracted. Yet the most unnerving, pointed visual thoughts hover somewhere in between. Think Yves Klein's blue bodies rolled on the ground as identical forms of woman, Andy Warhol's screenprints of accidents and flowers and electric chairs and Jackie all conflated into sheer seriality, subversive but unnerving, exciting, embarrassing, guilting, and pleasure-laden. They are amalgams of human affects that rarely compartmentalise in real life; in Kremer's paintings too they are left messy and interwoven, simple at surface yet complex in all things left unsaid.

Sabrina Tarasoff is a freelance writer and critic based in Los Angeles. Trained in fine art in Paris, she is a curator and co-founder of Bel Ami gallery, LA.

DIE NEUEN PROFIS

Kate Strain

2014 kuratierte ich eine Gruppenausstellung zusammen mit fünf jungen Kuratorinnen. Wir alle waren Teilnehmerinnen des de Appel Curatorial Programms, eines Karrieresprungbretts für junge KuratorInnen, die von überall auf der Welt für eine intensive Zeit des Lebens, Arbeitens und Reisens zusammenkommen, um gemeinsam im Kollektiv eine Gruppenausstellung zu entwickeln.

Als eines der besten Graduiertenprogramme dieser Art funktioniert es ein wenig wie eine letzte Schule für KuratorInnen, als Türöffner für die TeilnehmerInnen zu einem Netzwerk von Multiplikatoren und Institutionen, die normalerweise außerhalb der eigenen Reichweite wären. Für mich und vielleicht die meisten von uns war es ein Ticket zur weiteren Kunstwelt, außerhalb unserer Heimatländer und inmitten einer blühenden Kunstszene in Amsterdam.

Die Ausstellung, die wir erarbeitet und realisiert haben, hatte den Titel *Father, Can't You See I'm Burning?* Sie vereinte Kunstwerke von über zwanzig Künstlerinnen und Künstlern, viele davon neue Arbeiten für die Ausstellung. Im Rahmen der Eröffnungsnacht hielten wir, die sechs Kuratorinnen der Ausstellung, die übliche Eröffnungsrede.

Es war ein Fiasko.

Ich vergeigte die Einführung, indem ich zu früh und zu schnell sprach und zudem die anderen Kuratorinnen nicht vorstellte. Eine andere von uns verzettelte sich viel zu sehr in Details über die Komplexität der Arbeiten, die sie selbst entwickelt hatte und ließ so keinen Platz für die weitere und allgemeinere Diskussion der Ausstellung. Wir alle waren schwer zu verstehen, wir sprachen abstrakt über unsere persönlichen Interessen und damit nicht in Verbindung stehende Kunstbewegungen, während eine andere den philosophischen Betrachtungswinkel ergriff und dem Rest von uns mit ihrer eigenen gelehrten Meinung die Schau stahl. Eine von uns wurde viel zu persönlich und ging sehr ins Detail über die diversen Meinungsverschiedenheiten und Streitigkeiten, die wir unter uns, mit den Künstlern und der Institution auszufechten hatten. Eine andere wollte nur über das Fehlen jeglicher vermittelnder Aspekte im Prozess sprechen. Die persönlichen Vendetten, Abneigungen und Ärgernissen unter uns sechs lagen offen zur Schau und brachten eine starke Ebene der Missgunst in unsere Rede ein. Im Gefühl, dass wir Schwung verloren, bin ich wahrscheinlich mit meinem Enthusiasmus über Bord gegangen, verzweifelt versuchend das zu retten, was als eine der zusammenhanglosesten und am schlechtesten vorbereiteten Momente des öffentlich gesprochenen Worts in die Geschichte von de Appel eingehen sollte. Am Ende musste man mich von der Bühne tragen.

Die ganze Sache war peinlich und unprofessionell. Dennoch war es intendiert, da es den Höhepunkt einer künstlerischen Arbeit markierte, die von der Künstlerin Krõõt Juurak über eine Zeit von sechs Monaten vor der Ausstellungseröffnung entwickelt worden war. Die Eröffnungsrede war Teil einer fortlaufenden Performance, die von uns sechs im Rahmen des de Appel Programms aufgeführt wurde. Unter dem Titel *Internal Conflict* war es eine Performance, die erforderte, öffentlich Beschwerden zu verkünden, offen Zweifel zu äußern und jedem Streitigkeiten und umstrittene Dinge über die Entwicklung der gemeinsam kuratierten Ausstellung mitzuteilen, der bereit war, zuzuhören. Es erforderte von uns, die unschönen Nuancen und Spannungen im gemeinsamen Arbeitsprozess in einer übertriebenen Art offenzulegen. Das Ziel? Das zu zerstören, was uns das de Appel Curatorial Programm als wichtigste Sache mitgeben konnte – unser professionelles, öffentliches Image.

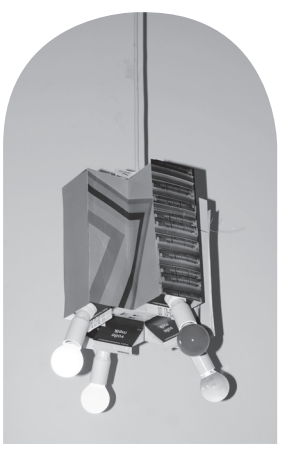
Die Eröffnungsrede, die, wie ich zugebe, gleichzeitig meine schlechteste und beste öffentliche Ansprache bis jetzt war, wurde mit gemischten Gefühlen gesehen. Zuschauer, die den Ausstellungsführer studiert hatten und über Juuraks Arbeit informiert waren oder die bereits vorher argwöhnisch wurden, indem sie Zeuge einer unserer vielen offenen und sehr öffentlichen Ausbrüche, Gefechte oder ausgewachsener Auseinandersetzungen wurden, reagierten positiv darauf und kicherten sich wissend und gezwungenermaßen durch unser Winden. Die jedoch, die unwissend über die Tatsache waren, dass es sich bei dem, was passierte, tatsächlich um einen Teil einer durchorchestrierten und fortlaufenden performativen Geste handelte, waren verwirrt, alles andere als begeistert, eher spektakulär enttäuscht von unserem Scheitern, in einer Weise zu performen, die erwartet wurde. Unser Mangel an Anmut, Professionalität und Fertigkeit wurde aufs schärfste innerhalb des recht großen Kunstpublikums bemerkt. Die Leute nahmen an, wir hätten es nicht nötig gehabt, uns vorzubereiten, stellten sich vor, dass unser gesamter Produktionsprozess fürchterlich nervenaufreibend oder schlimmer gewesen sein muss – sie bemitleideten uns sogar dafür, durch so eine Tortur gehen zu müssen wenn es uns offensichtlich allen sowohl an Charisma, Selbstsicherheit und Kommunikationsfähigkeit mangelte, um auf einer Bühne zu stehen und ein Publikum anzusprechen.

In der jetzigen Reflektion der Arbeit ist es klar, dass *Internal Conflict*, als eine Performance oder tägliche Routine, eine kathartische Dimension besaß, die alle echten Spannungen in der Gruppe linderte, indem sie sie zu Material für ein Kunstwerk transformierte. Sie kalkulierte Streitigkeiten als Inhalt für die Performance mit ein und erlaubte uns, Schwierigkeiten mit Humor und Offenheit anzusprechen. Das war die wirkliche List von Juuraks Geste – uns dazu zu bringen, enger zusammenzuarbeiten und zudem mit mehr Solidarität zueinander, während es, zumindest nach außen, genau gegenteilig erschien.

Im Nachgang der Eröffnungsrede wurde eine Dame gehört, wie sie sagte: „de Appel bringt diesen jungen Kuratorinnen offensichtlich überhaupt nichts bei!" Sie wusste wenig davon, dass wir uns – wenn KuratorInnen dafür verantwortlich sind, Kunstwerke zu vermitteln – mit äußerster Professionalität verhalten hatten. Unter Opferung des Wertes unserer eigenen, hart erarbeiteten, neu gestylten, professionalisierten Selbstbilder im Namen der Kunst.

Kate Strain ist die künstlerische Leiterin des Grazer Kunstvereins (Österreich) und Mitbegründerin des Dezernats für Ultimologie am Trinity College Dublin (Irland). Die 2013/14 Teilnehmer des Appel Curatorial Programme waren Renata Cervetto, Kris Dittel, Lara Khaldi, Emma Panza, Aneta Rostkowska und Kate Strain.

Eröffnungsnacht des/Opening night of *Father, Can't You See I'm Burning?* de Appel arts centre, Amsterdam, 2014 Fotograf/Photo: Cassander Eeftinck Schattenkerk



Jack Jaeger, *Ohne Titel/Untitled,* 4 Milchkartons mit Glühbirnen und Bilder/4 milk cartons with bulbs and photographs, ungefähr/ca 2007

NÄCHSTE AUSSTELLUNG/NEXT EXHIBITION

Jack Jaeger – *Weder Solo-, noch Gruppenausstellung*
No Solo or Group Show

7. Dezember, 2017 – 4. Februar, 2018

December 7, 2017 – February 4, 2018

Eröffnung Donnerstag 7. Dezember 2017, 19 Uhr

Opening: Thursday December 7, 2017, 7 pm

DER KÜNSTLER JEREMY DELLER ÜBER JACK JAEGER – Jack war ein Felsen der Ruhe in der Brandung der unruhigen zeitgenössischen Kunstwelt; für mich war er eine Art Orakel. Ich bin froh, dass ich ihn kennengelernt habe: Was ein Typ!

ARTIST JEREMY DELLER ON JACK JAEGER – Jack was a point of calm in the restless world of contemporary art; to me he was the kind oracle. I'm glad I got to know him: what a guy!

DER KÜNSTLER B. WURTZ ÜBER JACK JAEGER – Jack entpuppte sich als eine Person viele Talente mit einer interessanten Geschichte, einschließlich seiner frühen Beteiligung an der Beat Generation. Ich erinnere mich besonders, dass er in seinen kuratorischen Unternehmungen immer die interessantesten Newcomer entdeckte, bevor diese später bekannter wurden. Ich habe schöne Erinnerungen an Besuche von Kunstausstellungen in New York mit ihm. Wir hatten beide feste Meinungen über das, was wir sahen und es hat Spaß gemacht, unsere Reaktionen auf die Shows zu vergleichen. In Hinblick auf Musik eröffnete er mir Dinge, die nicht in meinem normalen Interessensbereich zu finden waren. Für eine Person, die älter als ich war, schien er extrem vom jungen und dem, was brandneu war, angezogen zu sein.

Jack zeigte mir, obwohl er in vielerlei Hinsicht eher eine reservierte Person war, sehr oft Seiten von sich, die mir vorher nicht bewusst waren. Das konnte eine Erfahrung oder eine Expertise sein, die mich beeindruckte.

Ein andere Sache von Jack war sein Sinn für Mode. Er kleidete sich in eher zurückhaltend, widmete aber in jedem Fall jedem Aspekt dessen, war er trug seine Aufmerksamkeit, vom Design bis zur Machart der Kleidungsstücke. Da er niemals über alle Maßen modebewusst in seiner Erscheinung war, fand ich Gefallen daran, wie sich dieser Aspekt seiner Persönlichkeit langsam mir gegenüber zeigte.

ARTIST B. WURTZ ON JACK JAEGER – Jack revealed himself to be a person of many talents and with an interesting history, including early involvement with the Beat Generation. He was super interested in art and music. I particularly remember that in his curating endeavors he seemed to discover the cutting-edge people before they became better known later. I have fond memories of going to visit art exhibitions in New York with him. We both had strong opinions about what we saw and it was fun to compare our reactions to the shows. As far as music, he exposed me to things that weren't within my normal realm of interests. For a person older than I was he seemed particularly drawn to the young and to what was brand new.

Jack, while quite a reserved person in many ways, would often reveal some side to him that I hadn't been aware of before. This could be some experience or expertise that would amaze me.

Another thing about Jack was his fashion sense. He dressed in an understated way but clearly paid attention to every aspect of what he wore, from the design to how the clothes were constructed. Since he was never glaringly fashion conscious in his appearance, I enjoyed how this aspect of his personality was revealed slowly to me.

KALENDER/CALENDAR

Eröffnung Stefano Calligaro, *Wie man in der Öffentlichkeit pisst*
Opening Stefano Calligaro, *How To Piss In Public*
14. September, 19 Uhr
September 14, 7pm

GEFÜHRTE RUNDGÄNGE
GUIDED TOURS

Kunstverein am Sonntag
Kunstverein on Sunday
1. Oktober, 15:30 Uhr
October 1, 3:30pm

5. November 15:30 Uhr
November 5, 3:30pm

Kunstverein am Abend
Kunstverein in the evening
21. September, 18:00 Uhr
September 21, 6pm

Führungen für Menschen mit Lebenserfahrung – Guided tours for people with life experience

19. Oktober, 18:00 Uhr
October 19, 6pm

24. Oktober, 18:00 Uhr
October 24, 6pm

Künstlergespräch mit/Artist talk with Stefano Calligaro
4. November, 18:00 Uhr
November 4, 6pm

NAHELIEGENDE BERUFE
NEARBY PROFESSIONS

Zu dem Inhalten der Ausstellung werden aus thematisch naheliegenden Berufsfeldern Experten für Vorträge über ihre Arbeit eingeladen, die einen anderen Blick auf die gezeigten Arbeiten ermöglichen. Der Termin wird separat bekannt gegeben.

In relation to the content of the exhibition, experts will be invited to give a lecture on their work, which will allow a different view of the work on show. The date will be announced separately.

Die Teilnahme für das gesamte Program ist kostenlos/Participation for the entire program is free.

CONTACT
Kunstverein Langenhagen
Walsroderstraße 91A
30851 Langenhagen
Deutschland/Germany
www.kunstverein-langenhagen.de

ÖFFNUNGSZEITEN
Mittwoch – Sonntag
14:00u – 17:00 Uhr
Eintritt frei

OPNV: Stadtbahnlinie 1, direkt an der Haltestelle Langenforther Platz (15 Min. vom Hannover HBF), Parkplätze vorhanden. Eingang ebenerdig, barrierefrei zugänglich.

OPENING HOURS
Wednesday – Sunday
2pm – 5pm
Free entrance

Public transport: Subway 1, located directly at stop Langenforther Platz (15 min. from Hannover Central Station), parking spaces available. Accessible for the disabled.

WERDEN SIE MITGLIED!
Für nur 30/15 euro pro Jahr. Besuchen Sie unsere Website für weitere Informationen oder sprechen Sie uns einfach an!

BECOME A MEMBER!
For only 30/15 euro a year. See the website for more information or simply contact us.

Die Ausstellung wird gefördert von:
The exhibition is supported by:

Niedersächsisches Ministerium für Wissenschaft und Kultur