

*Europa: Antike Zukunft*  
23.4.–15.8.2021  
HALLE FÜR KUNST Steiermark  
halle-fuer-kunst.at

(Deutsch / English)

## Europa: Antike Zukunft

### 23.4. – 15.8.2021

(DE)

Alle sprechen über Europa. Dennoch kommt ein gemeinsames Europa nur langsam in Gang und auch die Gegenstimmen werden immer lauter. Zu tief sitzen die partikularen Interessen von Nationalstaaten, Wirtschaft und Bürokratie. Viele Menschen weichen vor Veränderungen tendenziell zurück und scheinen sich lieber auf das Vertraute zu verlassen, egal wie verhärtet der Status Quo auch sein mag. Eine gemeinsame Zukunft kann aber nur in einem offenen, kosmopolitischen Zugang liegen, der in einem guten Verhältnis jedes Einzelnen zu lokalen wie internationalen Gemeinschaften steht. Die Suche nach einer kritischen Balance zwischen Individuum und Gruppe zeichnete bereits die griechische Antike aus, um auf Basis individueller wie allgemeiner Freiheiten und Verantwortungen die Demokratie zu stärken. Das umfangreiche Projekt *Europa: Antike Zukunft* formuliert aktuelle Beiträge zu einer dringend nötigen Diskussion, um aus einer in die Zukunft projizierten Geschichte ein kulturell und politisch gedachtes Europa im Sinne einer *Gleichheit in Differenz* voranzubringen.

Gegenwärtig fehlen Ansätze und Ideen, wie sich Europa und seine Zukunft im *Guten* lesen lässt. Abseits der bereits hinreichend komplexen aktuellen Lage und ihrer stabilisierenden Mächte liegt das potentiell Neue per se in der Zukunft, die niemand kennt, die sich aber zusehends auf die Vergangenheit und ihre Fiktionen zu beziehen scheint. Diese mögen nicht die schlechtesten sein, sie gilt es im Lichte aktueller Entwicklungen wieder neu zu

Intro

## Europe: Ancient Future

### 23.4. – 15.8.2021

(EN)

Everyone is talking about Europe. Nevertheless, a common Europe is getting started only slowly, and the voices against it are also getting louder. The particularistic interests of nation-states, economies, and bureaucracies are too deep-seated. Many people tend to recoil from changes and seem to prefer to rely on the familiar—however ossified the status quo might be. A shared future yet can only lie in an open, cosmopolitan approach in which every individual has a good relationship with local and international communities. The search for a critical balance between individual and group was already characteristic of Greek antiquity, in order to strengthen democracy on the basis of individual and universal freedoms and responsibilities. The extensive project *Europe: Ancient Future* formulates contemporary contributions to an urgently needed discussion in order to advance—out of a history projected into the future—a culturally and politically conceived Europe in the spirit of an *equality in difference*.

Currently, we lack approaches and ideas how Europe and its future can be read on good terms. Beyond the already sufficiently complex current situation and its stabilizing powers, the potentially new lies per se in a future that no one knows but that seems to refer increasingly to the past and its fictions. These might not be the worst choices; the goal is to reread them in the light of current developments and make them as productive as possible, and yet it may remain true for this *Old New World*: Power may give way to “other, good” images.

lesen und möglichst produktiv zu machen, und doch mag für diese *Alte Neue Welt* gelten: Die Macht möge „anderen, guten“ Bildern weichen.

Ein interessantes Gedankenexperiment behauptet, dass „die Moderne unsere Antike“ sei (T. J. Clark in *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism* (1999)). Dabei vergisst man aber schnell, dass auch das Ideengut der klassischen Antike viele utopische Überlegungen bereithält und einiges dazu beitragen könnte, ein zukünftiges Europa zu gestalten. Die Anfänge der Idee von Europa weisen auf die frühen Demokratien der griechischen Antike und ihre Folgewirkungen zurück. Für unsere Ausstellung haben insbesondere verschiedene Formen des Retro-Futurismus eine besondere Bedeutung, also Zukunftsformen, die auf die Vergangenheit verweisen: Unter Rückgriff auf antike und teils mythologische Konzepte wollen wir zum Verständnis Europas beitragen, aus dem Nachdenken über den Status Quo heraustreten und eine mögliche „Perfect Futur“ entwerfen. Es geht um den Entwurf einer Utopie, die sich ihrer eigenen Vergänglichkeit bewusst ist und immer schon auf die Vergangenheit verweist. *Europa: Antike Zukunft* ist somit als Experiment zum transnationalen gemeinschaftlichen Leben im europäischen Raum gedacht. Damit möchten wir uns auf ein Europa der kulturellen und ideellen Vielfalt konzentrieren, uns auf ihre historisch komplexe Ausgangslage einlassen und entsprechend der mythologischen Bedeutung der gleichnamigen phönizischen Prinzessin mit „weiter Sicht“ vorausblicken.

In Anlehnung an politische und ethische Überlegungen von Aristoteles formuliert die amerikanische Politikwissenschaftlerin Danielle Allen in ihrem Buch *Politische Gleichheit* (2020) die Forderung nach einer aktualisierten Fassung von Demokratie, ein ausgeglichenes Zusammenleben von

Intro

An interesting thought experiment asserts that “Modernism is our antiquity” (T. J. Clark in *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism* (1999)). Yet one quickly forgets that the legacy of ideas of classical antiquity includes many utopian reflections and could contribute much to designing a future Europe. The beginnings of the idea of Europe refer back to the early democracies of ancient Greece and their consequences. For our exhibition, various forms of retro futurism are particularly important, that is to say, forms of the future that point back to the past: With recourse to ancient and sometimes mythological concepts, we want to contribute to an understanding of Europe, to step out of reflection on the status quo and design a possible future perfect. It is about designing a utopia that is conscious of its own past and always already refers to its past. *Europe: Ancient Future* is thus conceived as a thought experiment on transnational community life in the European realm. We would therefore like to concentrate on a Europe of diverse cultures and ideas, accept his historically complex initial situation, and look ahead in accordance with the mythological significance of the eponymous Phoenician princess of a “wide gaze.”

With reference to Aristotle’s reflections on politics and ethics, the American political scientist Danielle Allen formulates in her book *Politische Gleichheit* (Political Equality) (2020) a call for an updated version of democracy, a balanced coexistence of individuals in a society that transcends any thinking about a nation-state. Aristotle already emphasized an egalitarian approach to society, without putting the autonomy of the individual last. Allen’s concern is to develop a new understanding of political freedom and equality at whose center stands democratic participation and self-empowerment. She strives for a democratic reinforcement of the question of justice that thinks of difference without dominance



Europa: Antike Zukunft / Europe: Ancient Future, 2021

Ausstellungsansicht / Exhibition view, HALLE FÜR KUNST Steiermark, Graz

Individuen in einer Gesellschaft jenseits eines nationalstaatlichen Denkens. Bereits Aristoteles betonte einen egalitären Zugang zur Gesellschaft, ohne dabei die Autonomie des Einzelnen hintanzustellen. Allen's Anliegen ist es, ein neues Verständnis von politischer Freiheit und Gleichheit zu entwickeln, in dessen Mittelpunkt die demokratische Partizipation und Selbstermächtigung steht. Sie strebt eine demokratische Stärkung der Frage der Gerechtigkeit an, die Differenz ohne Herrschaft denkt, auf Basis gleicher sozialer und ökonomischer Grundfreiheiten innerhalb einer vernetzten Gesellschaft.

Rund ein Dutzend renommierte Künstlerinnen und Künstler gehen ganz unterschiedlich und doch sehr spezifisch mit der weitläufigen Thematik um, die bei aller Gegensätzlichkeit das Interesse an einem guten Zusammenspiel von Individuum

on the basis of equal basic social and economic freedoms within a networked society.

Around a dozen renowned artists approach, in quite different and yet very specific ways, these contradicting themes, which for all their contradictions share an interest in a good interplay of individual and society, which has been repeatedly reformulated since antiquity and should be practiced with playful seriousness. This theatrical gesture is supported by its stage, which finds its nonplace or portal ante futurum in a building developed from late (Hellenistic) modernity that places with architecture, stories, and utopias: the *Temple of Europa* in Graz.

The exhibition *Europe: Ancient Future* works with stories and ideas from the perspectives of the invited artists, whose images and works refer to a past but shine on our present and its possible future.

und Gesellschaft zusammenhält, das seit der Antike immer wieder neu formuliert und mit spielerischem Ernst eingeübt werden soll. Dieser theatrale Gestus wird durch seine Bühne unterstützt, der hier in einem aus der (hellenistischen) Spätmoderne entwickelten Gebäude seinen mit Architekturen, Geschichten und Utopien spielenden Nicht-Ort respektive sein Portal ante futurum findet, den Grazer *Tempel der Europa*.

Die Ausstellung *Europa: Antike Zukunft* arbeitet mit Geschichten und Vorstellungen aus der Perspektive der eingeladenen Künstler\_innen, deren Bilder und Werke auf eine Vergangenheit verweisen, die auf unsere Gegenwart und ihre mögliche Zukunft ausstrahlen.

In ihrem mehrteiligen Filmprojekt *Chapters* führt die zypriotische Künstlerin Haris Epaminonda durch einen performativen Reigen von archaisch, nahezu rituell wirkenden Tänzen und Anordnungen, die anhand von aktualisierten Interpretationen Anleihen der antiken Geschichte ihrer Heimatinsel in ein Heute überführt, um ihnen eine konkrete Figur und darin nachwirkende Gestalt zu geben. In der Serie *The Earth, the Temple and the Gods* arbeitet sich der US-amerikanische Fotograf James Welling an den Architekturen der Athener Akropolis und der Agora ab, um den durch den Lauf der Zeit verblichenen Objekten und Skulpturen durch digitale und teils in Vergessenheit geratene analoge Techniken wieder Farbe einzuhauchen, die nicht nur ihnen „unter die Haut geht“ und sie zu neuartigem Leben erwecken.

Schließlich macht es die Ausstellung möglich mit *Epiphanie an Stühlen* eine der seit seinem Ableben kaum mehr zugänglichen Skulpturen von Franz West zu zeigen. Der Begriff Epiphanie spielt mit dem uralten Wunsch der Götter angesichtig zu werden, womit der an Ludwig Wittgenstein interessierte West wie mit einem skulpturalen Sprachspiel lustvoll und abwegig

In her multipart film project *Chapters*, the Cypriot artist Haris Epaminonda guides us through a performative round dance of archaic, almost ritual-seeming dances and arrangements that employ updated interpretations of borrowings from the ancient history of her native island and translate them into our present in order to lend them a specific figure and thereby enduring form. In his series *The Earth, the Temple and the Gods*, the American photographer James Welling works with the architecture of the Acropolis and the agora in Athens and uses digital and in part forgotten analogue technologies to breathe the color back into objects and sculptures that have faded over the course of time—color that not only “gets under their skin” but also awakens them to a new life.

Finally, the exhibition makes it possible to present *Epiphanie an Stühlen* (Epiphany on Chairs), one of Franz West's sculptures that have not been very accessible since he passed away. The concept of the epiphany places with the ancient desire that gods become visible, whereby West, who was interested in Ludwig Wittgenstein, works playfully and outlandishly with a sculptural language game and ultimately causes a pink divinity to go viral.

*Europe: Ancient Future* opens up an artistic format that creates in-between spaces for exchange, discussions, and conversations. The curatorial setting results in a fragmentary viewing of different constructions that connect to the European reality, point ahead to conceivable futures, and open up potentially alternative histories of the idea of Europe. In order to capture and expand on this, an extensive supporting program is being offered with the participation of guest scholars and artists and a substantial publication is being prepared to accompany it.

In order to truly do justice to the idea of Europe, it has to remain mobile and be constantly renegotiated. It is time for a new *Song for Europe* (Roxy Music, *Stranded*, 1973).

arbeitet, und schließlich eine pinke Gottheit viral werden lässt.

*Europa: Antike Zukunft* öffnet ein künstlerisches Format, das Zwischenräume für Austausch, Diskussionen und Gespräche schafft. In der kuratorischen Setzung entsteht so eine fragmentarische Betrachtung von unterschiedlichen Konstruktionen, welche an der europäischen Realität anknüpfen, auf denkbare Zukünfte hinweisen und eine potentiell alternative Ideengeschichte Europas eröffnen. Um dies zu vertiefen und festzuhalten, wird ein umfangreiches Rahmenprogramm unter Beteiligung von wissenschaftlichen Gästen und Künstler\_innen angeboten und eine umfassende Begleitpublikation erarbeitet.

Um der Idee Europas wirklich gerecht zu werden, muss diese beweglich bleiben und ständig neu formuliert werden. Es wird Zeit für einen neuen *Song for Europe* (Roxy Music, *Stranded*, 1973).

## Ausstellungsarchitektur / Exhibition architecture



*Temple der Europa / Temple of Europa*, Graz, 2021

Stahlkonstruktion, Styrodur, Dispersion / Steel construction, Styrodur, dispersion paint  
Variable Maße / Variable dimensions  
Ausstellungsarchitektur / Exhibition architecture

(DE)

Das Gebäude, in dem die HALLE FÜR KUNST heute ihren Platz findet, ist eines der ersten Ausstellungshäuser innerhalb Österreichs, das schon von seiner Planung an als Präsentationsort für zeitgenössische Kunst im Sinne eines idealtypischen White Space vorgesehen war. Das Haus wurde als freistehender und spätmoderner Bau zu Beginn der 1950er-Jahre nach Plänen des Architekten Robert Haueisen errichtet und enthält durch den charakteristischen Stufenbau zum Haupteingang und aufgrund der speziellen Betonung der zentralen Giebelfront klassizistisch hellenistische Anklänge. Um diesen tempelhaften Eindruck noch zu verstärken, wurden anlässlich der Konzipierung der Ausstellung *Europa: Antike Zukunft* einige gezielte Ergänzungen an der Architektur des Hauses vorgenommen. Teils ikonisch, teils ironisch greifen wir auf die griechisch-antike Bauform des Tempels zurück und wollen damit das Haus architektonisch in Bezug zur retro-fiktionale Themensetzung der Ausstellung setzen.

Vor dem Haupteingang des zum Grazer *Temple der Europa* (2021) stilisierten Gebäudes wurde ein dorischer Tempelvorbau angebracht, der aus einer sechsgliedrigen Säulenreihe besteht und sich durch ein

(EN)

The building in which the HALLE FÜR KUNST is situated today is one of the first exhibition buildings within Austria that was intended from its beginning as a presentation venue for contemporary art in the sense of a typical white space. The building was erected as a free-standing and late-modern structure at the beginning of the 1950s according to plans by the architect Robert Haueisen and contains classical Hellenistic echoes through the step work construction at the main entrance and the emphasis on the central pediment. To enhance the temple-like impression, some specific modifications were made regarding the architecture of the house as part of the concept of the exhibition *Europe: Ancient Future*. In a partly iconic and partly ironic way, we are referring to the Greek typology of ancient temples and thereby want to relate to the retro-fictional themes of the exhibition also with architectural means.

Stylized as the Graz-based *Temple of Europa* (2021), a Doric temple porch was installed in front of the main entrance, consisting of a six-part row of columns and characterized by a specially pronounced relief on the pediment, representing the mythological figure of Europa on the bull.

speziell ausgeprägtes Relief am Giebelfeld, das die mythologische Figur der Europa auf dem Stier darstellt, auszeichnet. Dieses täuschend echt realisierte Portal ist passgenau der permanenten Architektur, ähnlich einem theatralen Bühnenelement vorgesetzt, es ist bereits von Weitem sichtbar und gibt den Takt der Ausstattungs-gestaltung an.

Der Tempel ist das wichtigste Gebäude der griechischen Antike gewesen und diente kultischen Zwecken. Im antiken Griechenland wurde Bauplastik im Tempelbau zu repräsentativen Zwecken verwendet, besonders gerne am Tympanon, dem Giebelfeld, da hier genug Platz vorhanden war um mit monumentaler Plastik die Signifikanz des Tempels zu steigern. Zentral am Tympanon des *Tempel der Europa* (2021) ist das ikonographische Motiv, der Raub der Europa, dargestellt und spielt auf den antiken Gründungsmythos Europas an: Der griechischen Mythologie zufolge war Europa eine phönizische Prinzessin, die von Zeus in Gestalt eines Stieres entführt wurde.

Weitere Elemente des antiken Tempelbaues können in assoziativer Analogie in der Ausstellungsgestaltung ausgemacht werden: Durch die Säulenfront, Stella, hindurch kommt man in den Vorraum, der im griechischen Tempelbau als Pronaos bezeichnet wird. Im dahinterliegenden Ausstellungsraum wurden zwei sogenannte Anten eingezogen, die eine Abgrenzung zum inneren Hauptraum schaffen, der gleichsam in der Antike als Cella bekannt war. Diese folgte zumeist einer wiederkehrenden Gestaltung, war bunt ausgeschmückt und von diffusem Licht geprägt, das lediglich durch den Eingang nach innen drang. Dort befand man sich vor einer zentralen Götterstatue und dem dahinterliegenden Heiligtum, vor dem alle möglichen Darbringungen standen, was dem Raum wiederum einen teilweise musealen Charakter verlieh. Hinter der Cella und am Ende

This illusory portal is placed accurately in front of the permanent architecture, similar to a theatrical stage element; it is already visible from the distance and sets the pace of the exhibition design.

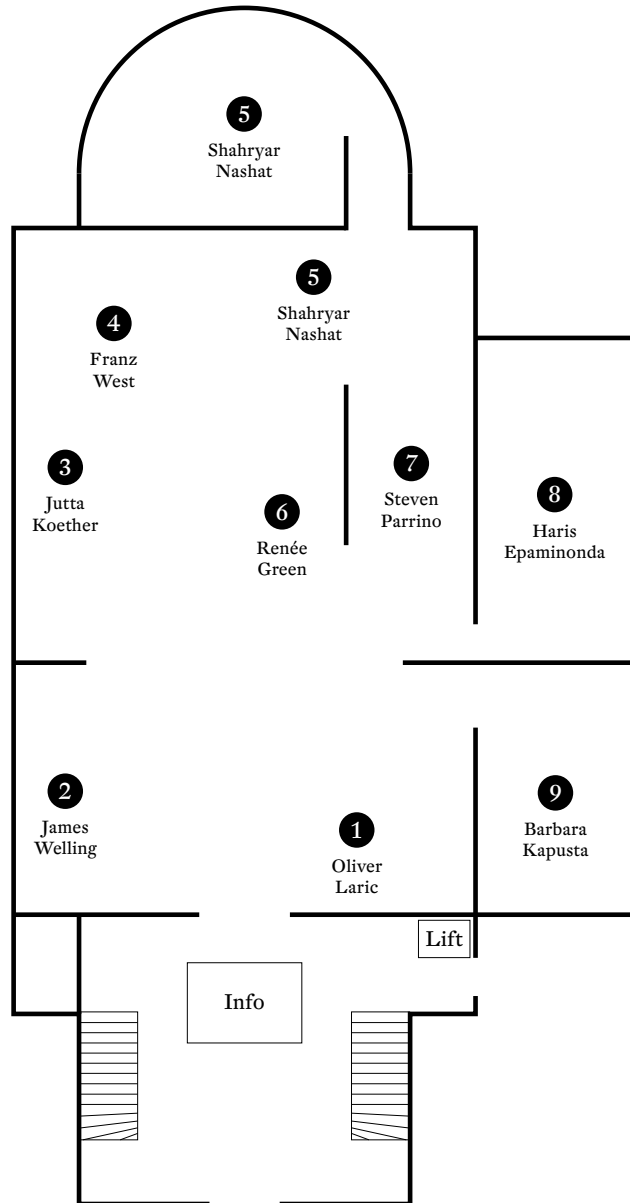
The temple was the most important building in ancient Greece and served cultic purposes. In ancient Greece, architectural sculpture was used in temple construction for representative goals, especially on the tympanum, which is the pediment, because here there was enough space to raise the significance of the temple with monumental sculpture. Central to the tympanum of the *Temple of Europa* (2021) is the iconographic motif, the abduction of Europa, which alludes to the ancient founding myth of Europe: According to Greek mythology, Europa was a Phoenician princess who was abducted by Zeus in the form of a bull.

Further elements of the ancient temple construction can be identified in associative analogy in the exhibition design: Passing through the columned front, the Stella, one enters the anteroom, known as the Pronaos in Greek temple construction. In the exhibition room behind, two so-called Antes were inserted, creating a separation within the main inner room, which was known as the Cella in antiquity. The latter mostly followed a recurring design, was colorfully decorated and characterized by diffuse light, which only entered through the doorway. Here one found oneself in front of a central statue of the gods and the sanctuary behind it. In front of the sanctuary all kinds of offerings were placed, which in turn gave the room partly the look of a museum. Behind the Cella and at the end of the hall was the Opisthodomos, a rear hall in Greek temples that was built symmetrically to the Pronaos. Often functionless, it could serve in some temples for the storage of cult utensils. The apse, similarly laid out in the building, thus becomes a space at the back of the temple corresponding to the Pronaos, which was used in ancient temples

der Halle befand sich das Opisthodom, eine Rückhalle bei griechischen Tempeln, die symmetrisch zum Pronaos aufgebaut war. Oftmals funktionslos, konnte es bei einigen Tempeln der Aufbewahrung von Kultgeräten dienen. Die im Gebäude ähnlich angelegte Apsis wird so zu einem dem Pronaos entsprechenden Raum auf der Rückseite des Tempels, der im Tempelbau eingesetzt wurde, um Symmetrie zwischen Vorder- und Rückseite herzustellen. Wieder im Außenraum laden ein Trümmerfeld aus Säulenstümpfen zum Verweilen ein und verweisen auf die griechische Agora, den zentralen Marktplatz einer Stadt. Mit wenigen, gezielten Eingriffen in das Gebäude kommt es so zu einer Verschränkung von Architektur und Zeitachsen, die der Ausstellung *Europa: Antike Zukunft* die entsprechende Bühne bietet.

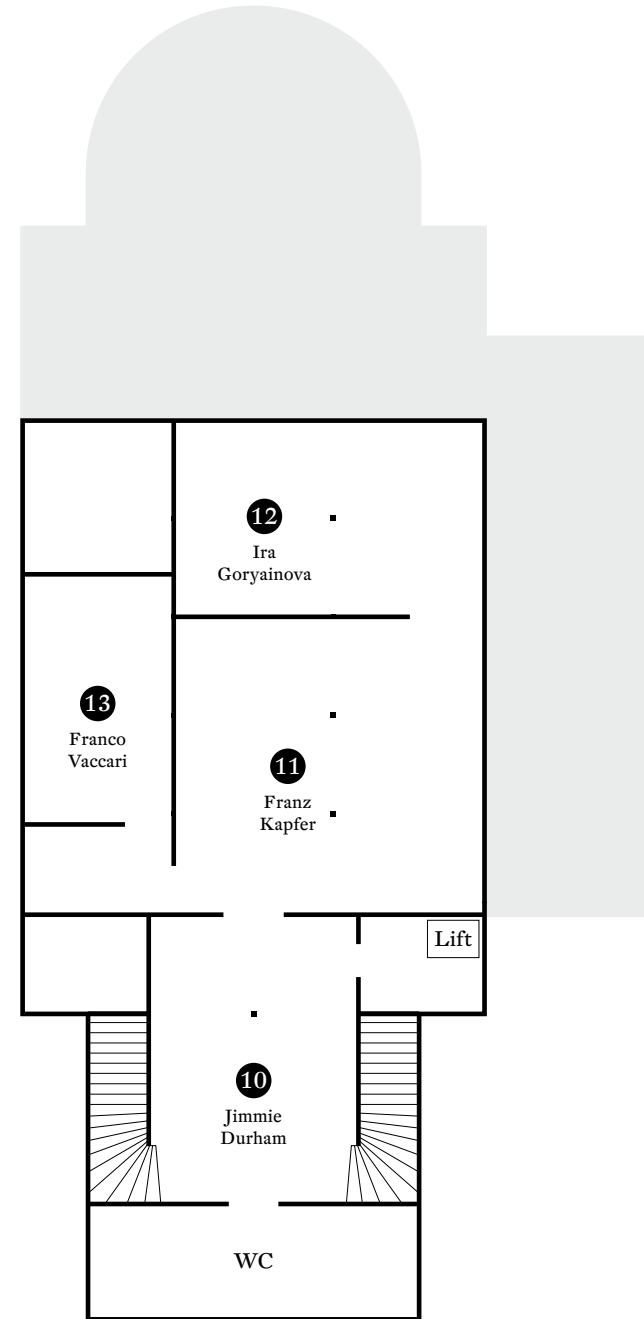
to create symmetry between the front and the back of the building. Back outside, a debris field of column fragments refers to the Greek agora, the central marketplace of a city, which invites visitors to rest. With a few selective interventions in the building, the result is an interweaving of architecture and timeline that provides the appropriate stage for the exhibition *Europe: Ancient Future*.

# Ebene / Level 1



Lageplan

# Ebene / Level 2



Floor plan

1

## Oliver Laric

*Reclining Pan*, 2021

Stereolithografie und Selektive-Laser-Sintern, Polyamid, Polyurethan, Pigmente, Aluminiumsockel / Stereolithography and selective laser sintering, polyamide, polyurethane, pigments, aluminum pedestal  
Skulptur / Sculpture: 63,5×134×59,1 cm  
Sockel / Pedestal: 83,8×151,8×80 cm

(DE)

Oliver Laric (\*1981 Innsbruck, lebt in Berlin) leistet durch seine Werke einen wichtigen künstlerischen Beitrag zu einer Ästhetik der Digitalisierung und greift Themen wie die Neuaneignung historischer Formen und das Verhältnis zwischen Original und Kopie auf. Ausgangspunkt seines künstlerischen Schaffens bilden Skulpturen verschiedener Epochen, die er unter Rückgriff auf fotografische Scanprozesse und 3D-Druckverfahren ausmisst, nachbildet und neu interpretiert.

Seine Arbeitsweise mit neuen Technologien geht auf das Jahr 2006 zurück. 2012 wurde er dann im Rahmen eines Projektes für das Museum The Collection – Art and Archeology in Lincolnshire im englischsprachigen Lincoln dazu eingeladen, ein Projekt in Auseinandersetzung mit der archäologischen Sammlung zu entwickeln, woraus er die Idee des Scannens und der Digitalisierung entwickelte. Er begann ausgewählte archäologische Funde wie Skulpturen und Reliefs auszumessen und die 3D-Daten in ein digitales Archiv zu

(1) Oliver Laric

*Sleeping Boy*, 2021

SLS Nylon, SLA Harz, Acrylfarbe, Pigmente, Aluminiumpulver / SLS nylon, SLA resin, acrylic paint, pigment, aluminum powder  
55×111,5×101,5 cm

(EN)

With his works Oliver Laric (\*1981 Innsbruck, lives in Berlin) makes an important artistic contribution to an aesthetic of digitalization and takes up themes such as the reappropriation of historical forms and the relationship of original and copy. The point of departure for his artistic works is sculptures from various eras, which he measures, copies, and reinterprets using photographic scanning processes and 3-D printing technology.

He has been working with new technologies since 2006. In 2012 he was invited to participate in developing a project for the archaeological collection of the museum The Collection—Art and Archeology in Lincolnshire in Lincoln, England, which gave him the idea of scanning and digitalizing. He began by measuring selected archaeological finds and transferring the 3-D data to a digital archive. With free access to the digital code, theoretically anyone has the opportunity to contribute to producing and disseminating the works. The material originals—for example, ancient sculptures—

überführen. Mit dem freien Zugriff auf den digitalen Code erhält theoretisch jede Person die Möglichkeit, an der Herstellung und Verbreitung der Werke mitzuwirken. Die stofflichen Originale wie beispielsweise antike Figuren werden gewissermaßen verflüssigt und Körper einer kulturellen DNA, die jederzeit rekombiniert und sogar verändert werden kann. Die geometrischen Abmessungsdaten bilden dabei das objektivierte Grundgerüst und die kollektive Form der Figur. Eine individuelle Aneignung und Interpretation kann für jede „Kopie“ durch die Einfügung unterschiedlicher Materialien und Farben in den Druckvorgang erfolgen. Laric stellt dadurch Fragen nach dem Skulpturalen und der Gestaltbarkeit als solche, nicht zuletzt in Bezug auf Originalität und ihres jeweiligen Material- wie Zeitbezugs.

Für die beiden skulpturalen Werke der Ausstellung greift Oliver Laric auf die antike Formensprache zurück. Die Arbeit *Reclining Pan* zeigt Pan, ein Mischwesen aus Mensch und Ziegenbock, der in der griechischen Mythologie der Gott des Waldes und der Natur ist. Das Original stammt von einem italienischen Bildhauer der Renaissance, Francesco da Sangallo, und ist auf das Jahr 1535 datiert. Demgegenüber zeichnet sich Larics „Kopie“ durch die Ästhetisierung des Synthetischen und die Betonung des Druckverfahrens aus. Manche Sequenzen heben die Materialität der Figur hervor, während andere wiederum gläsern wirken oder die Reinheit des Marmors imitieren und dadurch Stofflichkeit verleugnen. Durch dieses Wechselspiel scheint der Pan zwar unmittelbar vor unseren Augen zu entstehen, gleichzeitig wirkt er aber schematisch, heimatlos und wie aus der Zeit gefallen. Die Ort- und Zeitlosigkeit der Figur wird durch den filigranen Aluminiumsockel zusätzlich verstärkt.

Der Pan besitzt keinerlei Bodenhaftung, er ist ein dionysisches Wesen, dessen

(1) Oliver Laric

are in a sense liquified and turned into bodies of a cultural DNA that can be recombined and even altered at any time. The geometrical measurement data represents the objectifiable basic scaffold and the collective form of the figure. Any “copy” can be individually appropriated and interpreted by introducing different materials and colors in the printing process. Laric thus raises questions about the sculptural and about designability as such, not least in relation to originality and its given relationship to materials and time.

For the two sculptural works in the exhibition, Oliver Laric had recourse to the formal language of antiquity. The work *Reclining Pan* shows Pan, a hybrid creature of human being and billy goat, who in Greek mythology is the god of the forest and nature. The original is by the Italian Renaissance sculptor Francesco da Sangallo and dates from 1535. By contrast, Laric’s “copy” is distinguished by the aestheticization of the synthetic and an emphasis on the printing process. Some sequences emphasize the materiality of the figure, while others in turn seem glassy or imitate the purity of marble and thus deny materiality. Thanks to this interplay, Pan seems to emerge directly before our eyes; at the same time, however, he seems schematic, homeless, lost in time. The placelessness and timelessness of the figure is further reinforced by the filigreed aluminum base.

Pan is not grounded at all; he is a Dionysian creature whose behavior is dominated by unbridled passion, ecstasy, and lust. Oliver Laric’s sculpture *Sleeping Boy*, by contrast, offers a very different picture. Very much in the model of ancient formal language, it depicts a youth who, in contrast to Pan, symbolizes a certain formability, openness, and beauty of the spirit. The youth is in a propped position and is deep in sleep. His head is inclined; his body runs downward toward the floor following a delicate line.

Verhalten von ungezügelter Leidenschaft, Rausch und Wollust beherrscht ist. Oliver Larics Skulptur *Sleeping Boy* offeriert hingegen ein ganz anderes Bild. Ganz nach dem Vorbild antiker Bildsprache wird hier ein Jüngling dargestellt, der im Gegensatz zum Pan eine gewisse Formbarkeit, Offenheit und Schönheit des Geistes symbolisiert. Der Jüngling befindet sich in einer stützenden Haltung und ist im Schlaf versunken. Sein Kopf ist gesenkt, sein Körper verläuft durch eine feine Linienführung abwärts zum Boden. Der Jüngling hat einen guten Stand und eine gute Verbindung zum Grund, gleichzeitig hebt er sich empor, befindet sich aber noch im Zustand des Traumes. Eine große Ruhe und Zuversicht geht von der Figur aus, die auf die Jugend als Trägerin einer besseren Zukunft hoffen lässt.

The youth is of a noble estate and has a good connection to the ground; at the same time, he is lifting himself up but is still in a state of dreaming. The figure radiates great calm and confidence, conveying that youth is the hope for a better future.

*Reclining Pan*, 2021; *Sleeping Boy*, 2021  
 Courtesy Oliver Laric und / and Tanya Leighton, Berlin  
 Kommissioniert von / Commissioned by the HALLE FÜR KUNST Steiermark & OCAT Shanghai

(1) Oliver Laric

2

## James Welling



*Torso of a Youth*, 2019

UV-Druck auf Dibond / UV print on Dibond  
 131,4 × 88,9 × 3,5 cm



*Acropolis Museum. Karyatid*, 2019

UV-Druck auf Dibond / UV print on Dibond  
 88,9 × 131,4 × 3,5 cm

(DE)

James Welling (\*1951 Hartford, lebt in Los Angeles) ist nicht zuletzt aufgrund seines innovativen Umgangs mit dem Medium der Fotografie bekannt geworden. Seit Jahrzehnten verwendet er immer wieder neue Verfahren der fotografischen Bildgebung, darunter auch vermehrt digitale Technologien, aber auch zunehmend in Vergessenheit geratene analoge Verfahren, wobei

(2) James Welling



*Head of a Goddess*, 2019

Ölpigment, Elektrostatischer Druck auf Polyester (Winsor & Newton Artists' Ölfarbe, HP Color Laser Jet CP225 auf Pronto Platte) / Oil pigment, electrostatic print on polyester (Winsor & Newton Artists' Oil Colour, HP Color Laser Jet CP225 on Pronto plate)  
 61,9 × 46,7 × 3,5 cm



*Erechtheion. North Porch*, 2019

UV-Druck auf Dibond / UV print on Dibond  
 88,9 × 131,4 × 3,5 cm

(EN)

James Welling (\*1951 Hartford, lives in Los Angeles) became known for his innovative approach to the medium of photography. For decades, he uses ever-new methods of photographic imaging, including, increasingly, digital technologies but also analogue methods that have fallen into oblivion, and the use of color plays a crucial role.



dem Einsatz von Farbe eine entscheidende Rolle zukommt.

Die fotografischen Arbeiten von Welling, die in der Ausstellung zu sehen sind, zeigen architektonische und skulpturale Elemente, die der antiken Bildwelt entstammen. Im Jahr 2018 begann Welling in der Antikensammlung des Metropolitan Museum of Art (New York) zu fotografieren, woraufhin er ein Jahr später nach Griechenland reiste, um sich in Athen und Umgebung weiter mit den Architektur- und Bild-Formen der Antike zu beschäftigen. Athen bildete das Herzstück der griechisch-antiken Welt, auch wichtige Denker wie Platon und Aristoteles hatten hier ihre philosophischen Bildungsstätten.

Das anfängliche Interesse des Künstlers lag darin, Teile der antiken Vergangenheit wieder aufleben zu lassen. Als Ausgangspunkt dafür verwendet er verschiedene Motive wie die Karyatiden aus dem Akropolis Museum, den Torso eines Jünglings oder die ionischen Säulen eines charakteristischen Tempels auf der Akropolis, das sogenannte Erechtheion. Wellings fotografische Aufnahmen erschöpfen sich nicht in der bloßen Wiedergabe seiner Motive, vielmehr setzt er diese in ein Wechselspiel zur Materialität des Mediums selbst. In manchen der Arbeiten, wie beispielsweise *Acropolis Museum. Karyatid* (2019) oder *Head of a Goddess* (2019), integriert der Künstler Farbschichten in das Bild und setzt damit die aktuelle Gestalt der Skulpturen in Rückbezug zu ihre (farb)prächtigen Vergangenheit. Die Tempel und Figuren der antiken Welt werden heute oft als „rein“ und stoisch empfunden, was aber stark von der Üppigkeit ihres historischen Erscheinungsbildes abweicht, diese waren ursprünglich auffallend bunt und detailliert bemalt.

In anderen Werken Wellings treten die Motive hingegen eher zurück und werden

The photographs by Welling shown in this exhibition feature architectural and sculptural elements from the world of ancient images. In 2018, Welling began taking photographs in the antiquities collection of the Metropolitan Museum of Art in New York, then traveled to Greece a year later to continue working with the architectural and visual forms of antiquity in Athens and environs. Athens was the heart of the world of Greek antiquity; important thinkers such as Plato and Aristotle had their philosophical educational institutes here.

The artist's initial interest was bringing back to life aspects of an ancient past. As his point of departure for that, he employs different motifs such as caryatids from the Acropolis Museum, the toros of a youth, or the Ionic columns of a characteristic temple on the Acropolis: the so-called Erechtheion. Welling's photographs are more than mere reproductions of his motifs; rather, he causes them to interplay with the materiality of the medium. In many works—for example, *Acropolis Museum, Karyatid* (2019) and *Head of a Goddess* (2019)—the artist integrates layers of paint into the image and thus relates the current form of the sculptures in relation to their (colorfully) magnificent past. The temples and figures of the ancient world are also perceived today as “pure” and stoic, but that deviates considerably from the lavishness of their historical appearance: they were originally strikingly colorful and painted in detail.

In other works by Welling, by contrast, the motifs tend to recede into the background and are superimposed with the materiality of photography and a deliberate intervention—for example, in the fluid-looking work *Torso of a Youth* (2019), revealing another historical reference. In *Erechtheion. North Porch* (2019), Welling alludes in turn to classic black-and-white photography and its look at a past that has been presented almost cinematographically.

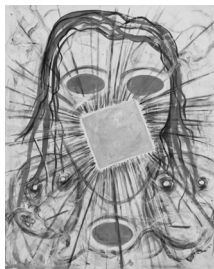
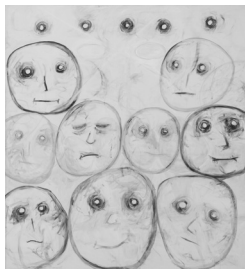
von der Materialität der Fotografie und einer bewussten Intervention überlagert, wie in der fluid wirkenden Arbeit *Torso of a Youth* (2019), womit ein weiterer geschichtlicher Rückbezug zur Erscheinung kommt. In *Erechtheion. North Porch* (2019) spielt Welling wiederum mit der klassischen SW-Architekturfotografie und ihrem Blick in eine fast cinematografisch inszenierte Vergangenheit.

Der Künstler setzt seine skulpturalen und architektonischen Motive in Bezug zu der Zeit ihrer ersten fotografischen Dokumentation durch Archäolog\_innen und andere Forscher\_innen zu Ende des 19. Jahrhunderts. Durch die vielschichtige Ästhetik des bearbeiteten Materials greift Welling Prozesse der kulturellen Aneignung und Darstellung auf, untersucht institutionelle Praktiken der Fotografie und reflektiert dabei gleichzeitig den Stellenwert des Mediums im Spannungsbogen zwischen Vergangenheit und Zukunft.

The artist relates his sculptural and architectural motifs to the time of their first photographic documentation by archaeologists and other researchers in the late nineteenth century. Thanks to the multi-layered aesthetic of the worked materials, Welling takes up processes of cultural appropriation and representation, studies the institutional practices of photography, and at the same time reflects on value of the medium in the tension between past and future.

3

## Jutta Koether

*Homohomo 2*, 2002Acryl auf Leinwand / Acrylic on canvas  
190 × 150 cm*Shirley (Gewirr)* (Shirley [Chaos]), 2002Acryl auf Leinwand / Acrylic on canvas  
230 × 200 cm*Unvollendete Sympathie* (Unfinished Sympathy), 2002Acryl auf Leinwand / Acrylic on canvas  
220 × 200 cm

(DE)

Jutta Koether (\*1958 Köln, lebt in Berlin und New York) ist vor allem dadurch bekannt, dass im Zentrum ihres künstlerischen Interesses nicht das Endprodukt der Malerei, sondern der Vorgang an sich steht. Sie beschäftigt sich mit der Variation seiner sozialen Parameter und will dadurch neue Verhältnisse zwischen den Rezipient\_innen und dem Medium der Malerei untersuchen. Koether arbeitet überwiegend in Form von Werkgruppen, für die sie sich oft vorher festgelegten Verfahren oder Aufgabstellungen unterordnet.

(3) Jutta Koether

(EN)

Jutta Koether (\*1958 Cologne, lives in Berlin and New York) is known above all for the center of her artistic interest being not the final product of the painting but the process as such. She is concerned with the variation of its social parameters and wants to explore in this way new relationships between the viewers and the medium of painting. Koether works overwhelmingly in the form of groups of works, which she often subjects to predetermined procedures or tasks.

Die Ausstellung präsentiert drei Arbeiten aus einer Werkserie von Jutta Koether, die den Titel *Extremes Europa* trägt. Auf den ersten Blick fällt auf, dass die Künstlerin für die Serie hauptsächlich die Farben Rot und Gelb verwendet und die Linie als Ausdrucksmittel dominiert. Im Mittelpunkt der gezeigten Werke steht ein Gemälde mit dem Titel *Homohomo 2* (2002), auf welchem sich ein Gesicht befindet, das teilweise von einem metallfarbenen Quadrat bedeckt wird.

*Homohomo* im Titel der Arbeit spielt auf den italienischen Philosophen Giorgio Agamben an, der mit dem Begriff versucht, den Menschen außerhalb seiner gesellschaftlichen Bedingungen zu denken, um ihn in seinem vollen Potenzial neu zu ergründen. Demgegenüber zeichnet sich Jutta Koethers Werk dadurch aus, den Blick und die Rezeption durch das sozial „Andere“ immer schon mit aufzunehmen. Merkwürdige Köpfe mit leeren Augen haben sich in kultischer Manier um ein zentrales Antlitz versammelt, von dem ein Strahlenkranz ausgeht. Das Individuum scheint hier im Zentrum der Weltordnung zu stehen und ein abstraktes Prinzip zu verkörpern, das als heilbringende Kraft oder Offenbarung in Erscheinung tritt. Gleichzeitig verbirgt sich das Individuum teils hinter einem silber glänzenden Objekt, oder himmelt es vielmehr an, damit ließe sich ein starker subjektiver Wunsch wie das Streben nach kapitalen Werten bezeichnen.

Anders verhält es sich auf dem Bild *Unvollendete Sympathie* (2002), auf dem die Köpfe ihren zentralen Bezugspunkt verloren haben. Sie wirken missmutig und fahl, blicken in verschiedene Richtungen und bilden eine Gruppe, die von einer ungewissen Erwartung zusammengehalten wird.

Auf dem Gemälde *Shirley (Gewirr)* (2002) hat sich die vorherige Unbeweglichkeit in eine kraftvolle Dynamik verwandelt. Die Köpfe haben sich im farblichen

(3) Jutta Koether

This exhibition is presenting three works from a series of works by Jutta Koether titled *Extremes Europa*. It is clear at first glance that the artist used primarily red and yellow for the series, and the line is the dominant means of expression. In the center of the works shown is a painting titled *Homohomo 2* (2002), which has a face partially covered by a metallic square.

The *Homohomo* in the title of the work alludes to the Italian philosopher Giorgio Agamben, who uses that term to think of human beings outside of their social circumstances in order to explore anew their full potential. By contrast, Jutta Koether's work is distinguished by always taking into account the gaze and reception of the socially "other." Strange heads with blank eyes have gathered in a cultlike way around a central face from which a nimbus emanates. The individual appears to stand at the center of the world here and to embody an abstract principle that is revealed as a redemptive force or revelation. At the same time, the individual is partially hidden behind a silvery, shiny object, or rather idolizes it, which is how one could describe a strong subjective desire such as striving for capital values.

The painting *Unvollendete Sympathie* (Unfinished Sympathy) (2002) is quite different: the heads have lost their central point of reference. They appear sullen and pallid, looking in different directions and forming a group held together by an uncertain expectation.

In the painting *Shirley (Gewirr)* (Shirley [Chaos]) (2002), the previous immobility has transformed into a powerful dynamic. The heads have dissolved in a chaos of color and are merely suggested by gestural traces and outlines in colors. There is no longer any opportunity to demarcate a single person, and even the group has broken down into an uncontrollable dynamic of forces.

Gewirr aufgelöst und werden nur noch durch gestische Spuren und farbliche Umrisse angedeutet. Es besteht keine Chance mehr auf die Eingrenzung einer einzelnen Person und auch die Gruppe hat sich in eine unkontrollierbare Kräfterdynamik aufgelöst.

Auf einer abstrakten Ebene veranschaulicht Jutta Koether mögliche Verhältnisse zwischen dem Individuum und der Gruppe, und reflektiert dabei auch soziale Prozesse der Spaltung und Vereinigung, nicht zuletzt innerhalb Europas. Während nur manche Menschen im europäischen Kulturkreis emporgehoben und wirklich in ihrer Individualität geschätzt werden, gibt es andere, denen man die Menschlichkeit schon beinahe abgesprochen hat. Menschen, deren Individualität bedroht ist, können resignieren und in einer gesichtslosen Masse verschwinden. Unter diesen Verhältnissen kann auch die mitunter schwer absehbare Dynamik, die manche Menschen in Gruppen entfalten, neu betrachtet werden.

On an abstract level, Jutta Koether illustrates possible relationships between the individual and the group and also reflects on social processes of division and uniting, not least within Europe. Whereas only a few people in the European cultural sphere are truly elevated and appreciated in their individuality, there are others whose humanity has almost been denied. People whose individuality is threatened can become resigned and disappear in a faceless crowd. Under such circumstances, the sometimes difficult to predict dynamic that some people form in groups can also be seen in a new way.

*Homohomo 2*, 2002; *Shirley (Gewirr)* (Shirley [Chaos]), 2002  
 Courtesy Galerie Buchholz, Berlin/Köln/Cologne/New York  
*Unvollendete Sympathie* (Unfinished Sympathy), 2002  
 Courtesy Sammlung / Collection Wolfgang Tillmans, Berlin

## Franz West



*Epiphanie an Stühlen* (Epiphany on Chairs), 2011

Skulptur: Stahl, PU-Schaum, Gaze, Dispersion / Sculpture: Steel, polyurethane foam, gauze, dispersion paint  
 Stühle: Stahl, Holz, Bambus, Leinen / Chairs: Steel, wood, bamboo, canvas  
 Installation, variable Dimension / variable dimension

(DE)

Franz West (\*1947 Wien, †2012 Wien) ist vor allem für seinen bedeutungsoffenen Umgang mit dem Medium der Skulptur und ihrer Installation bekannt. Er verfolgte einen auf Partizipation ausgerichteten Ansatz, der den Kontext der Werke und vor allem die Reaktion der Betrachter\_innen als zentrale Teile ihrer Rezeption versteht. West pflegte einen philosophisch-spielerischen und humorvollen Umgang mit der Skulptur, der sich auch auf weitere künstlerische Felder auswirkte.

Betrachtet man das Werk *Epiphanie an Stühlen* (2011) so scheint sich Wests offener Umgang mit den Bedingungen der Skulptur förmlich aufzudrängen. Die Besucher\_innen sehen sich einem grotesk anmutenden Objekt gegenüber, das keinen Sockel aufweist und jeder klassischen Beschreibung einer Skulptur spottet. Es handelt sich dabei um ein kugelförmiges Wesen in pinker Farbe, welches über dem Boden des Ausstellungsraumes schwebt und sein Volumen durch fühlerartige Stränge ausweitet.

(EN)

Franz West (\*1947 Vienna, †2012) is known above all for an open-minded way of dealing with the medium of sculpture and its installations. He pursued an approach aimed at participation, which understood the context of the works and above all the reaction of the viewers as central parts of its reception. West had a philosophical, playful, and humorous approach to sculpture that also influenced other artistic fields.

West's open approach to the requirements of sculpture seems almost to foist itself on anyone looking at the work *Epiphanie an Stühlen* (Epiphany on Chairs) (2011). Visitors find themselves facing a grotesque-looking object that does not have a pedestal and that mocks any classic description of a sculpture. It is a spherical being in pink floating above the floor of the exhibition space and extends its volume by means of feeler-like strands. In its original version, visitors were encouraged to sit down on two chairs in front of the object, which for others, viewing it from outside, resulted in a bizarre image.

In seiner ursprünglichen Version waren die Besucher\_innen aufgefordert sich auf zwei Stühle vor das Objekt zu setzen, was wiederum für andere von außen betrachtet ein skurriles Bild ergab.

Franz West greift durch den Titel seiner Arbeit den Begriff der „Epiphanie“ auf. Die Epiphanie bezeichnet den Moment der Offenbarung, wenn das Göttliche durch eine bestimmte Form in der wahrnehmbaren Welt materiell in Erscheinung tritt. Umgekehrt entwickelte sich seit der griechischen Antike durch das Denken Platons die Vorstellung, dass aufgrund der Formschönheit der Dinge die Idee des Guten zum Ausdruck kommt. Das Schöne soll demnach zum moralischen Verhalten erziehen. Diese Idee wurde durch den deutschen Idealismus und die Aufklärung aufgegriffen und übertragen sich als Anforderung auf die Gestaltbildung in der Skulptur.

West knüpft an solcherart Vorstellungen an und kreiert eine absurde Situation, in welcher der Anspruch auf göttliche Größe, Schönheit und moralische Führung mit einem skurrilen Wesen zusammentrifft. Das Wesen erinnert an ein mikrobiologisches Teilchen, also an etwas sehr kleines, dem eine unnatürliche Größe und Bedeutung zugesprochen wird. Es ist nicht im klassischen Sinne schön, hat aber gleichzeitig etwas „Erhebendes“ an sich und das nicht nur aufgrund der Hängung. West eröffnet uns einen humorvollen Umgang mit dem Pathos der Epiphanie und der Ebene des Banalen. Die Epiphanie spielt demnach mit dem uralten Wunsch der Götter ansichtig zu werden, womit der an Ludwig Wittgenstein interessierte West wie mit einem skulpturalen Sprachspiel lustvoll und abwegig arbeitet. Schließlich lässt er eine pinke Gottheit viral werden. Diese Sichtweise erhält durch den ursprünglichen Arbeitstitel *Sputnik* weitere Aktualität, die uns stärker an einen Himmelskörper und dessen kommunikative Fähigkeiten und plastische Form denken lassen.

Franz West's title takes up the concept of the epiphany. That term describes the moment of revelation when the divine appears materially in the perceivable world in a certain form. Conversely, since Greek antiquity and the ideas of Plato the concept has evolved that the idea of the good is expressed in the formal beauty of things. In this view, the beautiful educates us moral behavior. This notion was taken up by German idealism and the Enlightenment and was transferred as a challenge to the creation of form in sculpture.

West connects to such ideas and creates an absurd situation in which the claim to divine greatness, beauty, and moral leadership meets with a bizarre entity. This entity recalls a microbiological particle, that is to say, something very small to which is attributed unnatural size and significance. It is not beautiful in the classical sense yet has something “elevating” about it and not just because it is hanging. West opens up for us a humorous approach to the pathos of the epiphany and the level of the banal. The epiphany thus places with the ancient desire of the gods to become visible, whereby West, who was interested in Ludwig Wittgenstein, works playfully and outlandishly with a sculptural language game. In the end, he causes a pink divinity to go viral. The work's original title, *Sputnik*, lends this perspective additional topicality that makes us think more of a celestial body and its communicative abilities and plastic form.

*Epiphanie an Stühlen* (Epiphany on Chairs), 2011

© Archiv Franz West, © Estate Franz West; Courtesy Franz West Privatstiftung / Private foundation, Wien / Vienna

5

## Shahryar Nashat



*Mother on Wheels (Nero Marquina 1)*, 2016

Marmor, pulverbeschichteter Stahl, Rollen /  
Marble, powder-coated steel, caster wheels  
88 × 58 × 48 cm



*Mother on Wheels (Nero Marquina 2)*, 2016

Marmor, pulverbeschichteter Stahl, Rollen /  
Marble, powder-coated steel, caster wheels  
88 × 58 × 48 cm



*Parade*, 2014

HD Video, Farbe und Ton / HD video, color and sound  
38 Min. / min.  
Regie, Kamera, Bühnenbild / Direction, camera work, stage design: Shahryar Nashat  
Choreographie / Choreography: Adam Linder

(DE)

Viele von Shahryar Nashats (\*1975 Genf, lebt in Los Angeles) Objekten und Installationen untersuchen den menschlichen Körper und seine Verschränkung mit der materiellen Kultur einer Gesellschaft. Der Künstler hat für die beiden Plastiken mit dem Titel *Mother on Wheels* (2016) jeweils einen hellgrauen Marmorblock auf einen dunkelfarbigen, marmornen Sockel in einem Guss verwendet und diese auf pinke Transportrollplatten gestellt. Marmor ist ein repräsentatives Material von hoher kulturgeschichtlicher Bedeutung und erinnert wie kein anderes an den Ursprung der europäischen Kultur in der Antike.

(5) Shahryar Nashat

(EN)

Many of Shahryar Nashat's (\*1975 Geneva, lives in Los Angeles) objects and installations explore the human body and its dovetailing with the material culture of a society. For each of the two sculptures titled *Mother on Wheels* (2016), the artist utilizes a light-gray block of marble and a dark marble pedestal in one cast and placed them in turn on a pink moving dolly. Marble is an august material of great significance in cultural history and recalls like no other the origins of European culture in antiquity. This prized stone played an important role in antique temple architecture and subsequently, as a result of its use in Renaissance sculpture

Das kostbare Gestein spielte eine wichtige Rolle im antiken Tempelbau und verfestigte sich in weiterer Folge durch seine Verwendung in der Bildhauerei der Renaissance, wie auch im barocken Kirchenbau im kulturellen Gedächtnis Europas. In den beiden Plastiken des Künstlers stützt ein „antiker“ Sockel einer ionischen sowie einer dorischen Säule einen darüber liegenden, passgenauen Marmorblock, der von der reduzierten Formsprache der Moderne geprägt ist. Die kühle Eleganz der europäischen Moderne tritt in solider Verbindung mit einer antiken Basis in Erscheinung. Wie aber ist diese Verbindung zwischen der Moderne und der Antike zu denken? Ist die Antike die Wegbereiterin der Moderne? Oder ist die Moderne unsere neue Antike? Ist der Ursprung unserer zeitgenössischen Kultur ein Hybrid aus beiden?

Anhand der zwei Plastiken von Nashat lassen sich aber auch ganz andere Fragen stellen. Die schweren Blöcke weisen keinerlei leicht formbare oder gar sensible, „softe“ Qualitäten auf, sondern wirken unbeweglich und verschlossen. Die pinkfarbene Stahlplatte und die Räder hingegen erhöhen die Mobilität der Plastik. Anhand dieser Komponenten lässt sich darüber reflektieren, welche Dynamiken uns helfen könnten, eine neue und unverbrauchte Perspektive auf „unsere“ Kultur und auf Europa einzunehmen. Denn nicht alles ist ewig in Stein gehauen, die Dinge müssen in Bewegung bleiben.

Mit der Videoarbeit *Parade* (2014) hat Shahryar Nashat eine Adaption einer performativen Inszenierung des Tänzers und Choreographen Adam Lindner vorgenommen und ein filmisches Setting für die Bewegungen der Performer geschaffen. Nashat führte Regie, entwarf das Bühnenbild und verantwortete die Kameraführung, während die Choreographie von Linder stammt. Die Arbeit stellt eine zeitgenössische Auseinandersetzung mit

(5) Shahryar Nashat

and Baroque church architecture, solidified its place in Europe's cultural memory. In these two sculptures by the artist, an “ancient” pedestal of an Ionic and a Doric column, respectively, appears to support a marble block that lying on it fits precisely and is characterized by the reduced formal language of modernity. The cool elegance of European modernism appears in one piece together with an ancient base. How are we to think about this connection between the modern and the ancient? Is modernism our new antiquity? Is the origin of our contemporary culture a hybrid of the two?

Using the example of Nashat's two sculptures, however, entirely different questions can be raised. The heavy blocks do not have any easily malleable or even sensitive, “soft” qualities but rather look immobile and closed-off. The pink steel plate and wheels, by contrast, increase the mobility of the sculpture. These components make us think about the dynamics that can help us to adopt a new and fresh perspective on “our” culture and Europe. For not everything is carved in stone; things have to remain in motion.

With the video *Parade* (2014) Shahryar Nashat made an adaption of a performance piece by the dancer and choreographer Adam Lindner, thus providing a cinematic setting for the movements of the performers. Nashat managed the conception of the video, stage design and the camera work, while the choreography was conceived by Lindner. The work represents a contemporary reflection on the eponymous avant-garde ballet by Jean Cocteau from 1917, in which Erik Satie and Pablo Picasso were also involved, and which is considered one of the first modern ballets.

In front of an apparent marble facade, three performers act various sequences of steps and figures to a melodic loop. Unusual

dem gleichnamigen, avantgardistischen Stück von Jean Cocteau aus dem Jahr 1917 dar, an dem auch Erik Satie und Pablo Picasso beteiligt waren und das als eines der ersten zeitgenössischen modernen Ballettstücke gilt.

Vor einer vermeintlichen Marmorfassade vollziehen drei Performer\_innen in Anlehnung an eine in Schleife laufende Melodie verschiedene Schrittfolgen und Figuren. Ungewöhnliche Elemente der Inszenierung sind eine Stimme aus dem Off sowie ein grüner Polyeder im Bühnenbild, die sich beide immer wieder an die Darstellenden richten und eine eigenartige Autorität über das Geschehen haben. An einer Stelle sagt die Stimme: „Presentation! Promote your self-articulation“, oder: „Public promenading is publicity, personified!“. Die Stimme spricht das widersprüchliche Verhältnis unserer individuellen Handlungen zu gemeinschaftlichen Prinzipien der Inszenierung an, aber auch den zunehmenden Zwang zur Selbstinszenierung. Durch die Choreographie von Lindner wird der Mensch als ein Wesen gedacht, in dessen Körper sich Ausdrucksformen einschreiben, die von politischen Kräften wie beispielweise dem Staatswesen geprägt sind. Unter Rückgriff auf die vielschichtigen Bedeutungen des Begriffs „Parade“ kombiniert die Arbeit in den Bewegungen der Tänzer\_innen verschiedene Motive aus dem Ballett und dem zeitgenössischen Tanz, aber auch dem Zirkus, der Straßenunterhaltung und dem Dressurreiten. Dabei können verschiedene Momente entstehen, die sich zum einen durch Freiheit und Aggression gegenüber gesellschaftlichen Regularien auszeichnen, während andere auf sozialen Gehorsam und Beschränkung verweisen.

Nicht zuletzt verweist die Arbeit auf den hohen Stellenwert von Schauspiel und Tanz in der Gesellschaft der griechischen Antike, die neben der inmitten des Pub-

elements of this mise-en-scène include an off-camera voice and a green polyhedron in the stage set, both of which are repeatedly directed at the performers and have a unique authority over events. At one point the voice says: “Presentation! Promote your self-articulation,” and at another: “Public promenading is publicity, personified!” The voice thus addresses not only the contradictory relationship of our individual actions to shared principles of presentation but also the increasing pressure for self-presentation. Through the choreography of Lindner the human being is thought of as an entity in whose body are inscribed forms of expression that are marked by political forces such as, for example, the body politic. With recourse to the multilayered meanings of the term “parade,” the work combines, by means of the dancers, various motifs from ballet and contemporary dance but also from the circus, busking, and dressage. Different moments result, some of which are characterized by freedom and hostility toward social rules while others point to social obedience and limitations.

Last but not least, the work alludes to the great value placed on theater and dance in the society of Greek antiquity, which corresponded not only to the entertainment of the audience but also to a great importance attached to citizens participating in public events and creative forms of its critique which were thereby demonstrated in a truly exemplary way. It is further suspected that, much like the setting according to Cocteau, the squares in front of ancient theaters and temples resembled a colorful bustle where sellers offered valuable goods and sacrificial offerings to present in the temple and actors and artistes tried to attract the attention of attendees.

likums zuteil werdenden Unterhaltung auch einen hohen staatsbürgerlichen Wert um Teilnahme am öffentlichen Geschehen und kreativer Formen ihrer Kritik entsprachen und darin regelrecht exemplarisch vorführten. Weiters wird vermutet, dass – ähnlich des Settings nach Cocteau – auch die Vorplätze der antiken Theater und Tempelräume einem bunten Treiben glichen, in dem Händler kostbare Waren und Opfergaben für die Darbringung im Tempel anboten und Schauspieler\_innen und Artist\_innen um die Aufmerksamkeit der Besucher\_innen warben.

*Mother on Wheels (Nero Marquina 1)*, 2016; *Mother on Wheels (Nero Marquina 2)*, 2016  
Courtesy der Künstler / the artist und / and RODEO, London/Piraeus  
*Parade*, 2014

Courtesy der Künstler / the artist und / and RODEO, London/Piraeus; David Kordansky Gallery, Los Angeles; Gladstone Gallery, New York/Brüssel / Brussels

6

## Renée Green

*Space Poem #4*, 2013

40 zweiseitige Banner / Forty double-sided banners, Aquajet ProDisplay  
Je / Each 55,88 × 44,45 cm

(DE)

Renée Green (\*1959 Cleveland, lebt in New York) ist vor allem seit den 1990er-Jahren durch ihre komplexen Installationen bekannt, für die sie unterschiedliche Medien wie vor allem Film, textbasierte Arbeiten und architektonische Elemente verwendet. Sie verfolgt einen kontextsensiblen und kritischen Ansatz, der von der Produktion von Objekten abrückt und stattdessen die Kunst als recherchebasiertes Arbeiten verständlich macht.

Seit 2007 hat Renée Green immer wieder an einer mehrteiligen Serie von Installationen gearbeitet, die den Titel *Space Poems* trägt. Charakteristisch für die Installationen sind die Stoffbanner in leuchtenden Farben, die über den Köpfen der Besucher\_innen hängen und mit Schriftzügen bedruckt sind. Die Künstlerin löst Sprache aus ihrem gewöhnlichen Zusammenhang heraus und verwendet diese als Referenzmaterial, das sie einer räumlichen, grafischen und farblichen Rekontextualisierung unterzieht. Das sprachliche Material wird so Teil eines poetischen Systems und eröffnet den Betrachter\_innen eine räumliche Situation, in der diese

(6) Renée Green

*Walking in NYL*, 2016

Digitaler Film, Farbe, Ton /  
Digital film, color, sound  
44:20 Min. / min.  
Regie / Director: Renée Green  
Produktion / Production: Free Agent Media

(EN)

Renée Green (\*1959 Cleveland, lives in New York) has been known since the 1990s above all for her complex installations for which she uses various media—primarily film, text, and architectural elements. She pursues a context-sensitive and critical approach that dissociates itself from the production of the objects and instead makes it possible to understand art as research-based work.

From 2007 Green has been working on and off on a multipart series of installations titled *Space Poems*. These installations are characterized by fabric banners in brilliant colors hanging above the heads of the visitors and printed with texts. The artist separates language from its ordinary context and uses it as reference material that she subjects to a spatial, graphic, and color re-contextualization. The linguistic material thus becomes part of a poetic system and opens up viewers to a spatial situation in which they can use the gaps between the expressions for themselves.

In the installation *Space Poem #4*, the artist employs forty double-sided banners

die Lücken zwischen den Ausdrücken für sich nutzen können.

In der Installation *Space Poem #4* verwendet die Künstlerin 40 zweiseitige Banner, auf welchen italienische Namen zu lesen sind. Die Namen beziehen sich auf bekannte Persönlichkeiten aus verschiedenen Bereichen wie der Wissenschaft, der Literatur, der Philosophie, der bildenden Kunst oder dem Film. Aber was sollen diese Namen innerhalb des Werks repräsentieren? Um der Intention der Künstlerin näher zu kommen, muss der ursprüngliche Zusammenhang der Installation mitberücksichtigt werden.

*Space Poem #4* ist 2013 im Kontext einer Ausstellung entstanden, die in einem klassizistischen Prunkbau in Rom stattfand und welche die gezeigten Positionen als „Repräsentant\_innen“ der Stadt New York darstellte. Greens Beitrag lässt sich als eine Kritik an den Voraussetzungen des gesamten Settings beschreiben, in dem Künstler\_innen auf ihre Herkunft reduziert werden und genau wie der symbolische Status der Architektur dazu dienen, ein nationalistisches Bewusstsein zum Ausdruck zu bringen. Während anfangs noch der Eindruck besteht, es handle sich bei den Namen auf Greens Bannern um gebürtige Italiener\_innen, stellt sich letztendlich heraus, dass der erste Eindruck falsch ist. Schnell wird klar, dass die Persönlichkeiten zwar italienische Namen besitzen, aber Teil einer italienischen Diaspora sind. Green spielt damit auf die ideologische Engführung des Themas Herkunft an und setzt dieser die Kraft von kultureller Diversität und Pluralismus entgegen. Außerdem weist sie darauf hin, dass kulturelle Leistungen nicht an eine spezifische Nation gebunden sind.

Der Titel der Arbeit, *Walking in NYL*, bezieht sich auf die Städte New York und Lissabon. Greens digitaler Film verwebt verschiedene Aufnahmen, welche die

(6) Renée Green

bearing Italian names. The names are those of famous personalities from various fields, such as the sciences, literature, philosophy, the visual arts, and film. But what do these names represent within the work? To get at the artist's intention, it helps to consider the original context of the installation.

*Space Poem #4* was created in 2013 in the context of an exhibition in a stately classical building in Rome that presented the artists shown as “representatives” of the city of New York. Green's contribution can be seen as a critique of the whole premise which reduces the artists to their origin and in which they, like the symbolic status of the architecture, serve to express a nationalist consciousness. For whereas one's initial impression of the names is that they are those of Italians by birth, it turns out that this is false. It quickly becomes clear that they have Italian names but are part of an Italian diaspora. Green is thus alluded to ideological restrictiveness concerning the theme of origin and counters it with the power of cultural diversity and pluralism. She also points out that cultural achievements are not tied to a specific nation.

The work's title, *Walking in NYL*, refers to the cities of New York and Lisbon. Green's digital film weaves various shots the artist made during forays through those two cities.

Renée Green lives primarily in New York and has a personal connection to Lisbon. She has dedicated several videos to her interest in the city of Lisbon, the earliest of them dating from 1992, part of her extensive project *Tracing Lusitania*. The project's title exemplifies Green's historical approach: Lusitania was the name of a Roman settlement that corresponds roughly to today's Portugal. This implies that Green's study is interested in themes such as the settlement of territories, the meeting of cultures, and the intertwining of present and past. Special attention is paid to colonial relationships.

Künstlerin während ihrer Streifzüge durch die beiden Städte gemacht hat.

Renée Green wohnt hauptsächlich in New York und ist auch mit Lissabon persönlich verbunden. Ihrem Interesse an der Stadt Lissabon hat sie sich in mehreren Videoarbeiten gewidmet, die erste stammt bereits aus dem Jahr 1992 und ist Teil ihres umfangreichen Projektes *Tracing Lusitania*. Bereits der Titel des Projekts verdeutlicht Greens historischen Zugang: Lusitania ist der Name eines römischen Siedlungsgebietes gewesen, das ungefähr das heutige Portugal umfasst hat. Dies impliziert, dass es Green bei ihrer Untersuchung um Themen wie die Besiedelung von Territorien, das Aufeinandertreffen von Kulturen und die Verschränkung zwischen Gegenwart und Vergangenheit geht. Dabei kommt vor allem den kolonialen Verhältnissen besondere Aufmerksamkeit zu.

Ein wichtiges Bindeglied zwischen der kolonialen Vergangenheit und kulturellen Gegenwart von Amerika und Europa stellt für Green die historische Figur des Christoph Columbus dar. Columbus hat einen kontroversen Stellenwert für den amerikanischen Kontinent und wurde für dessen „Entdeckung“ im Jahr 1992 ausgiebig gefeiert. Ebenfalls von großem Interesse ist für sie die Eroberung des afrikanischen Kontinents durch die Portugiesen im Jahr 1415. All dies schwingt in der Videoarbeit *Walking in NYL* (2016) lediglich subtil im Hintergrund mit, wie zum Beispiel, wenn sich die Künstlerin durch Straßenzüge New Yorks bewegt oder ihre Kamera auf verfallene Häuser und Strukturen innerhalb eines Wohnviertels in Lissabon richtet. Die verborgenen Verbindungen zwischen dem Vergangenen und der Gegenwart scheinen sich hier förmlich aufzudrängen.

Die Künstlerin referiert auf New York und Lissabon als „Städte am Wasser“, womit sie die Seefahrt und den damit einhergehenden Verkehr von Menschen und Waren als zentral in den Mittelpunkt stellt. Rund um dieses Thema verschränkt Green

For Green, one important link between the colonial past and the cultural present of the Americas and Europe is the historical figure of Christopher Columbus, who played a controversial role in the history of the American continents, and whose “discovery” of the Americas was being celebrated in 1992. Another important interest for her is the conquest of the African continent by the Portuguese in 1415. All of this merely resonates subtly in the background of the video *Walking in NYL* (2016), for example, when the artist is moving through the streets of New York or points her camera at dilapidated houses and structures in a residential neighborhood in Lisbon. The hidden connections between the past and the present seem almost to force themselves on us here.

The artist refers to New York and Lisbon as “cities by the water,” thus focusing on sea travel and the associated transportation of people and goods. For this topic, Green connects various historical aspects to the present: streets in Lisbon named after African countries, religious processions on the streets of New York, people of different skin colors shown constantly moving. All these suggestions give a sense of the complicated makeup of cultures. Green looks at how historical relationships live on in the present, as well as at transnational connections between cities, pointing towards the hybrid essence of cultural identity.

unterschiedliche historische Aspekte mit der Gegenwart: Straßennamen in Lissabon, die nach afrikanischen Ländern benannt sind, religiöse Prozessionen auf den Straßen von New York, Menschen unterschiedlicher Hautfarben, die in ständiger Bewegung gezeigt werden. All diese Andeutungen lassen eine Ahnung davon aufkommen, wie komplex sich Kulturen zusammensetzen. Green richtet ihren Blick auf das Fortleben historischer Verhältnisse im Heute, sowie auf die transnationalen Verbindungen zwischen Städten und streicht das hybride Wesen von kultureller Identität heraus.



## Steven Parrino



Untitled, 1995

Acryl auf Material für Flugzeugbau /  
Acrylic on aircraft construction materials  
130 × 125 × 30 cm

(DE)

Das unbetitelte Werk ist Teil von Parrinos Serie der sogenannten *Bent Paintings* („gebogene Malerei“), die einen wichtigen Bezugspunkt für das Verständnis seiner reduzierten Form von Malerei darstellt. Als Steven Parrino (\*1958 New York, †2005 New York) Ende der 1970er-Jahre an der New School in New York studierte, riet man ihm ausdrücklich von der Malerei ab, weil diese von den Kunstkritiker\_innen für Tod erklärt worden war. Seine Hinwendung zur Malerei lässt sich daher als etwas Widerständiges begreifen, als ein Aufbegehren gegen jegliche Formen des Dogmatismus. Diese Widerständigkeit steht in enger Verbindung mit Parrinos Interesse an der amerikanischen Subkultur der 1980er Jahre, wie beispielweise des Punk, No Wave und der alternativen Comic-Kultur.

Dementsprechend frei ist auch sein Umgang mit dem Medium der Malerei. Für die älteren Arbeiten der Werkserie *Bent Paintings* verwendete der Künstler im Müll vorgefundene Kartonplatten, bevor er dann Aluminiumpaneele bearbeitete, die ursprünglich für den Flugzeugbau vorgesehen waren. Die Materialtafeln dienen als Träger für abstrakte, monochrome

(7) Steven Parrino



Idiot, n.d.

Lack und Sprühfarbe auf Transparentpapier /  
Enamel and spray paint on tracing paper  
23 × 23 cm

(EN)

This untitled work is part of Parrino's *Bent Paintings* series, which is an important point of reference to understand his reduced form of painting. When Steven Parrino (\*1958 New York, †2005) was studying at the New School in New York in the late 1970s, he was explicitly advised against painting, because art critics were said to have declared it dead. His turn to painting can therefore be understood as something nonsensical, as a revolt against any form of dogmatism. This resistance is closely connected to Parrino's interest in the American subculture of the 1980s, such as punk, no wave, and weird comic books.

His approach to the medium of painting is correspondingly free. For the older works of the *Bent Paintings* series, the artist used sheets of cardboard found in the trash before he began working with aluminum panels originally intended to build aircraft. The panels serve as supports for abstract, monochrome painting but he broke and bent them to incorporate the surrounding space into their structure. Although this procedure would appear to be a deformation of painting, that is not the focus for Parrino. Rather, the break or tear served him as

Malerei, wurden aber gebrochen und geknickt, wodurch der umliegende Raum in die Struktur aufgenommen wird. Obgleich es sich bei dem Verfahren um eine scheinbare Deformierung der Malerei handelt, steht für Parrino diese nicht im Vordergrund. Vielmehr dienten ihm der Bruch oder der Riss als ästhetische Mittel um die Bedingungen des Mediums zu hinterfragen. Dem Künstler ging es dabei vor allem um einen Gegenentwurf zur Kunstauffassung der modernistischen Malerei, welche die Abstraktion als Ausdruck von Reinheit betrachtet und eine Transzendierung der Realität anstrebt. Parrinos selbsterklärtes Ziel war es, diese Auffassung zu erschüttern und die Malerei wieder mit dem Zeitgeist zu verbinden und mit der Unmittelbarkeit der Realität zu konfrontieren.

Schließlich lässt die aus der Biegung resultierende Falte auch auf einen Zwischenraum für neues Denken schließen, der im Riss allerdings auch eine Verweigerung gegenüber der Gesellschaft bis hin zu einem Bruch folgen kann. Die Farbe Blau und die Knicke der Leinwand lassen im Kontext der Ausstellung auch an das vielerorts angespannte Verhältnis um eine gemeinsame Idee von Europa denken.

Das Werk Parrinos zeichnet sich durch eine große Offenheit gegenüber der kulturellen und politischen Situation seiner Zeit aus und schreckt auch vor der Konfrontation nicht zurück. Zentral auf der gezeigten Papierarbeit hat der Künstler in schwarzer Sprühfarbe den Schriftzug „IDIOT“ angebracht und wendet sich damit unvermittelt an sein Gegenüber. Durch die Reduzierung auf die Farben schwarz und weiß, sowie durch die grafische Gestaltung des Schriftzuges nutzt der Künstler eine trashige direkte Ästhetik, die eine deutliche Verbindung mit der New Yorker Musik- und Untergrundkultur aufweisen.

Parrino ist Teil einer Generation gewesen, die mit dem damals noch neuen Massenmedium des Fernsehens in den

(7) Steven Parrino

an aesthetic means to question the requirements of the medium. The artist was primarily concerned with proposing an alternative to the view of art of modernist painting that viewed abstraction as an expression of purity and strove to transcend reality. Parrino's self-declared goal was to topple this view and connect painting to the zeitgeist again and confront it with the immediacy of reality.

Finally, the fold that results from bending can also point to an intermediate space for new thinking, which in the tear can also result in a rejection of society to the point of a rift. In the context of this exhibition, the color blue and the fold in the canvas can also be thought of as a relationship to the common idea of Europe which is a tense one in many places.

Parrino's work is distinguished by a great openness to the cultural and political situation of his time and does not shrink from confrontation either. In the center of this work on paper in the exhibit, the artist applied the word "IDIOT" in black spray paint and thus addressed his vis-à-vis directly. In the reduction of the colors to black and white and the graphic design of the word, the artist is employing trashy, direct aesthetic that has a clear connection to the music and underground culture of New York.

Parrino belonged to a generation that had grown up with the new mass medium of television in the 1960s and 1970s and for which violence was omnipresent. Not long before that, "America" still presented the image of a glorious nation that embodied more than any other country the global triumph of capitalism. This idea was, however, lastingly overshadowed by the unending images of war and by fear of nuclear annihilation. Parrino employed this word as an appellative and yet addressed it to the public in a way that was almost in passing, as a means of dissociating from a uniform culture. This accusation can be understood

1960er und 1970er-Jahren aufgewachsen ist und für die Gewalt allgegenwärtig war. Nicht lange zuvor bot „Amerika“ noch das Bild einer glorreichen Nation, die mehr als jedes andere Land den globalen Siegeszug des Kapitalismus verkörperte. Diese Vorstellung wurde jedoch von den unaufhörlichen Kriegsbildern und der Angst vor der nuklearen Vernichtung nachhaltig überschattet. Parrino richtet das Wort appellativ und dabei fast ein wenig beiläufig an die Öffentlichkeit und benutzt es als Mittel der Abgrenzung gegen eine Einheitskultur. Der Anwurf kann als Ausdruck eines Unbehagens und der Zurückweisung verstanden werden, welcher die unveröhnliche Haltung der Untergrundkultur untermauert und diese gegen die Massenkultur in Stellung bringt. Inwieweit kann sich aber eine minoritäre kulturelle Gruppe gegen die ungeliebten Verhältnisse einer dominanten Massenkultur behaupten? Der damit verbundene Begriff des „Untergrundes“ kann als ein Ausweg gelten, wenn man davon ausgeht, dass die Vereinahmung der Massenkultur lediglich an der Oberfläche erfolgreich ist und wie hier durch einfache sprachliche Gesten zurückgewiesen werden kann.

Mittlerweile scheint die Dominanz des Mainstreams jegliche gegenkulturelle Lebensformen für sich nutzbar zu machen, was notwendige kritische Debatten um ein zeitgemäßes Zusammenleben unter differenten Gleichen zusätzlich erschwert.

as an expression of discontent and rejection that supports the unreconcilable attitude of underground culture and positions it against mass culture. But to what extent can a minority cultural group assert itself against the unpopular conditions of a dominant mass culture? The concept of the “underground” associated with that can be a way out if one considers that mass culture’s appropriation is only superficially successful and can be rejected by simple linguistic gestures.

In the meantime, the dominance of the mainstream has put every form of counter-cultural life to its own use, which makes it even more difficult to have the necessary critical debates over a contemporary form of coexistence of the equal but different.

*Untitled*, 1995; *Idiot*, n.d.  
Courtesy Collection Alexandra und / and Rolf Ricke, Berlin

(7) Steven Parrino

8

## Haris Epaminonda



*Chapters*, 2013

16mm-Film, überführt in digitale 1-Kanal Installation / 16-mm film, transferred to one-channel digital installation  
97 Min. / min.

Sound: Part Wild Horses Mane On Both Sides

(DE)

Ursprünglich auf 16mm-Film in Zyperns gedreht, zeigt *Chapters* (2013) eine Reihe von akribisch inszenierten Szenen in Mitten von fernen Landschaften, archäologischen Ausgrabungsstätten und weißgekalkten leeren Innenräumen. Haris Epaminonda (\*1980 Zypern, lebt in Berlin) nutzt die stimmungsvollen Landschaften der Insel. Die satten Farben des Films, die Wüstenbilder, die abstrakten mythologischen Bezüge und die geometrische Kinematographie vermitteln ein Gefühl der Zeitlosigkeit, das eine fiktive Qualität annimmt.

Unter der Zeitlosigkeit der ewig brennenden Sonne Zyperns offenbart sich ein Bildraum verschiedenartiger temporaler wie räumlicher Bezüge, wobei sich sowohl die Subjekte als auch Objekte ständig verschieben und neu zusammenfügen. Ohne einer strikten linearen Sequenz zu folgen, werden durch die Handlungen der Darstellenden und durch den audiovisuellen Verlauf des Films grundlegende Vorstellungen wie Liebe, Verlangen und das Leben nach dem Tod evoziert. Wie bei fast allen seriellen Arbeiten der Künstlerin entsteht auch bei *Chapters* ein mysteriöses Gefühl der Unvollständigkeit.

(8) Haris Epaminonda

(EN)

Originally shot on 16-mm film in Cyprus, *Chapters* (2013) unfolds as a series of meticulously staged scenes shot between remote landscapes, archeological sites and whitewashed empty interior spaces. Haris Epaminonda (\*1980 Cyprus, lives in Berlin) makes use of the island’s evocative terrain. The film’s saturated colors, desert imagery, abstract mythological references and geometric cinematography gives a sense of timelessness adopting a fictive quality.

With its prominent imagery of the eternal burning sun, a visual space opens up between various temporal and spatial dimensions whereby both subjects and objects are constantly shifting and being reassembled. Without following a strict linear sequence, underlying notions such as that of love, desire and afterlife are evoked by the actions of the performers and through the film’s audiovisual trajectory. Common to almost all of the artist’s serial-driven work, *Chapters* yields a mysterious sense of incompleteness.

Alongside a limited number of scenic tableaux and reduced gestures, *Chapters* visual narrative is accompanied by archaic and mythical sounds such as a flute playing

Neben einer begrenzten Anzahl szenischer Tableaus und reduzierten Gesten wird das visuelle Narrativ von Chapters von archaischen und mythischen Klängen wie zum Beispiel kontinuierlich spielendes Flötenspiel begleitet, das immer wieder vom Ticken mechanischer Uhren unterbrochen wird. Die Musik wurde von dem Duo *Part Wild Horses Mane On Both Sides* (Kelly Jayne Jones und Pascal Nichols) eigens für den Film geschaffen, in dem auf dem Set aufgenommene Klänge mit Samples kombiniert wurden, die sie mit Instrumenten aus verschiedenen Epochen produziert haben. Der Rückbezug auf antike Objekte und Musikinstrumente verweist auf die übergreifende Praxis der Künstlerin, Referenzen aus der Vergangenheit und der Gegenwart zu vereinen, zu rekontextualisieren und potenzielle Bilder zukünftiger Welten zu beschwören. Letzteres lässt sich auch in der Inszenierung und Bewegung der Darsteller nachvollziehen, deren geschminkte Gesichter und kostbare Gewänder den Rhythmus und die visuelle Poesie des Films unterstreichen, der ohne das gesprochene Wort auskommt.

Mit dieser Arbeit verwandelt Epaminonda ihr Heimatland in eine Projektionsfläche für eine Vielfalt an mythologischen Identitäten und arbeitet damit gegen „kunsthistorische Amnesie“, um das Kunstschaffen als eine Art rätselhaftes soziales Ritual darzustellen.

In der Hochhaltung und fortlaufenden Verfeinerung von Ritualen, die auf eine gemeinsame Geschichte der dargestellten Gemeinschaft verweisen, wird das wichtige Zusammenspiel des Einzelnen und der Gruppe deutlich, so dass eine gelassene Selbstverständlichkeit in ihrer Interaktion zu beobachten ist.

continually interrupted by the ticking of mechanical clocks. The soundtrack has been created specifically by the duo *Part Wild Horses Mane on Both Sides* (Kelly Jayne Jones and Pascal Nichols), combining sounds recorded on the set with samples that the musicians produced with instruments from various geographies and eras. The reference back to ancient objects and musical instruments points to the artist's overall practice of uniting references from the past and the present re-contextualising and invoking potential images of future worlds. The latter can be traced in the staging and movement of the performers, whose made-up faces and precious garments underscore the rhythm and visual poetry of the film which gets by without the spoken word.

With this work, Epaminonda transforms her home country into a backdrop for a multitude of mythological identities, working against “art-historical amnesia” to portray art-making as a kind of enigmatic social ritual.

In the upholding and ongoing refinement of rituals that point to a shared history of the displayed community, the important interplay of the individual and the group becomes clear, so that a relaxed self-evidence can be observed in their interaction.

*Chapters*, 2013

Courtesy die Künstlerin / the artist und / and Galleria Massimo Minini, Brescia; Casey Kaplan, New York; Rodeo, London/Piraeus  
Koproduziert von / Coproduced by Kunsthau Zürich; Point Centre for Contemporary Art, Nicosia; Modern Art Oxford; Fondazione Querini Stampalia, Venedig / Venice

## Barbara Kapusta

*Empathic Creatures*, 2018

HD Video  
6:44 Min. / min.

*Leaking Body*, 2020

Roter Ton, Transparentglasur, Platinluster /  
Red clay, transparent glaze, platinum luster  
34 × 22,5 × 10,5 cm

*Open Body*, 2020

Porzellan, schwarzes Pigment, Transparentglasur,  
Platinluster / Porcelain, black pigment, transparent  
glaze, platinum luster  
29 × 22 × 14,5 cm

*Absorbing Body*, 2020

Brauner Ton, Platinluster / Brown clay, platinum  
luster  
34 × 30,5 × 15 cm

*Damp Being*, 2020

Brauner Ton, Transparentglasur, Platinluster /  
Brown clay, transparent glaze, platinum luster  
45 × 13,5 × 10,5 cm

*Body Liking It*, 2020

Ton, schwarzes Pigment, Transparentglasur,  
Platinluster / Clay, black pigment, transparent glaze,  
platinum luster  
28,5 × 27 × 11,5 cm

*Anxiously Leaking*, 2020

Porzellan, rotes Eisenoxid, Transparentglasur,  
Platinluster / Porcelain, red iron oxide, transparent  
glaze, platinum luster  
24,5 × 16,5 × 9,5 cm

(DE)

Ein zentrales, wiederkehrendes Element in der Praxis von Barbara Kapusta (\*1983 Lilienfeld, lebt in Wien) ist die Verschränkung der zunehmend unter Druck stehenden Subjekte, und gerade ihrer

(9) Barbara Kapusta

(EN)

One central, recurring element in the work of Barbara Kapusta (\*1983 Lilienfeld, lives in Vienna) is the intertwining of subjects under increasing pressure and especially of their bodies with the act of speaking.

Körper, mit dem Akt des Sprechens. Durch die Übersetzung jener Körper in den digitalen Raum einerseits und deren Darstellung als Keramikobjekte andererseits stellt die Künstlerin unterschiedliche Rezeptionsräume her, die sie in ihren Installationen zusammenführt.

Die Videoarbeit *Empathic Creatures* (2018) zeigt eine simulierte Landschaft, die von vier synthetischen Körpern bewohnt wird, deren optische Beschaffenheit an Oberflächen von Metall oder Latex erinnern. Es entsteht der Eindruck einer bodenlosen Weite, in der sich die körperlichen Entitäten zusammenfinden, nachdem jegliche gesellschaftliche Systeme zusammengebrochen sind. Die Wesen scheinen zutiefst auf Verbundenheit und Austausch angewiesen, während sie gleichzeitig ängstlich wirken und um die Entwicklung einer neuen Form der Gemeinschaft ringen.

Wie leben diese Wesen zusammen? Und wie kommunizieren sie? So sehr die Künstlerin ein Bild von Gebrochenheit und Verzweiflung beschreibt, so spricht sie auch von Zärtlichkeit, Sanftheit und Nähe. Im Mittelpunkt steht der fragmentierte Körper, mit seinen Sehnsüchten und Grenzen, mit seiner Traurigkeit und Brutalität. Der amorphen, nicht eindeutig bestimmbar Materialität jener Körper wird eine queere Handlungslogik einverleibt, die konventionelle Repräsentationen von Körperlichkeit aufbricht und Vielfalt und Verletzlichkeit zu den Grundlagen einer neuen Gesellschaft werden lässt. Kapusta thematisiert in ihrem Werk die Verwerfungen unserer körperlichen Anwesenheit und entzieht sich der Darstellung des Körpers mit seinen gängigen Zuschreibungen. Die beschriebenen Körper weigern sich, als gut oder schlecht identifiziert zu werden und entziehen sich stattdessen jedem Versuch, Identität festzuschreiben.

Zu sehen sind mehrere skulpturale Körperfragmente, Hände und Arme, die an die

(9) Barbara Kapusta

The synthetic quality of depicting bodies seems to produce a resonating space that brings language to the surface and thus seems to express a consciousness. By translating these bodies into digital space, on the one hand, and representing them as ceramic objects, on the other, the artist produces different spaces of reception that she brings together in her installations.

The video *Empathic Creatures* (2018) shows a simulated landscape inhabited by four synthetic bodies whose optical qualities recall metal or latex surfaces. It conveys the impression of a bottomless expanse in which physical entities come together after every social system has broken down. The beings seem profoundly dependent on connection and exchange while at the same time looking frightened and struggling to develop a new form of community.

How do these beings live together? And how do they communicate? As much as the artist describes an image of brokenness and despair, she also speaks of tenderness, gentleness, and closeness. In the center stands the fragmented body, with its desires and limits, its sadness and brutality. The amorphous, not clear determinable material of such bodies becomes a logic of queer action that breaks up the conventional representations of corporeality and makes diversity and vulnerability the foundations of a new society. Kapusta thematizes in her work the fault lines of our physical presence and avoids depicting the body with its usual categorizations. The bodies described refuse to be identified as good or bad and instead evade any attempt to pin down their identity.

We see several sculptural fragments of bodies—hands and arms that recall the originality of language that had been formed by gestures.

Although the objects depict fragments of bodies, the elements do not seem isolated but rather exist only in their relationship

Ursprünglichkeit von Sprache erinnern, welche sich durch Gebärdensprache gebildet hatte.

Obwohl die Objekte Fragmente von Körpern darstellen wirken die Elemente nicht isoliert, sondern existieren nur im Verhältnis zueinander und scheinen auf etwas zu warten oder nach etwas zu greifen. Die Körperteile tragen Titel wie *Leaking Body*, *Open Body* oder *Anxiously Leaking* und schreiben die Körper in ein Verhältnis der Öffnung und Verflüssigung ein.

Die skulpturalen Teile grenzen sich einerseits nur wenig von der räumlichen Situation ab, vor allem auch deswegen, weil sie keine Sockel besitzen und unmittelbar in den Boden übergehen, worin sie keine Hierarchie zwischen Raum und Objekt entstehen lassen, sich aber klar durch ihre Metalllegierungen, die den Werken eine futuristische Ästhetik verleiht, von der Umgebung abgrenzen.

Im Zentrum des Interesses von Kapusta steht die Haut in ihrer Funktion als Membran, als Zone der Durchlässigkeit. Die Membran ermöglicht einen Austausch zwischen den Körpern und ihrer Umwelt, was Gemeinschaft auf der Basis geteilter Erfahrungen verspricht, aber auch die Gefahr der Kontamination.

Kapusta reflektiert die Durchlässigkeit dieser hautförmigen Grenze also aus der Sicht eines kollektiven Körpers. Es geht dabei um die gemeinsamen Erfahrungen, die wir teilen. Die Risiken dieser Durchlässigkeit werden von ihr ins Verhältnis mit grenzüberschreitenden Phänomenen wie den kapitalistischen Warenströmen und die vom Menschen verursachten ökologischen Krisen gebracht. Die Arbeiten von Kapusta sind an Fragestellungen gekoppelt wie beispielsweise die Berücksichtigung von Durchlässigkeit und Verschränktheit im gesellschaftlichen Kontext dazu beitragen kann neue Formen des gemeinsamen ethischen Handelns zu finden.

*Empathic Creatures*, 2018; *Leaking Body*, 2020; *Open Body*, 2020; *Absorbing Body*, 2020; *Damp Being*, 2020; *Body Liking It*, 2020; *Anxiously Leaking*, 2020  
Courtesy Gianni Manhattan, Wien / Vienna

to one another and seem to be waiting or reaching for something. These body parts have titles such as *Leaking Body*, *Open Body*, or *Anxiously Leaking* and inscribe their bodies into the relationship of opening up and liquefaction.

On the one hand, the sculptural parts are only slightly demarcated from their spatial situation, above all because they have no pedestal and transition directly into the floor and do not create a hierarchy between space and object, but the metal alloys that lend the works a futuristic aesthetic clearly distinguish themselves from their surroundings. On the other hand, they are demarcated by the closing off of human surfaces that make one thing of futuristic metal alloys and contrast with the fragility and indecisiveness of the body fragments.

The focus of Kapusta's interest is on the skin in its function as membrane, as a zone of permeability. The membrane permits exchange between the bodies and their environment, which promises community on the basis of shared experiences but also poses a risk of contamination.

Kapusta thus reflects on the permeability of this skinlike boundary from the perspective of a collective body. It is about the common experiences we share. She relates the risks of this permeability to such boundary-crossing phenomena as capitalist flows of goods and the ecological crises caused by human beings. Kapusta's works are coupled with questions such as how taking permeability and damage into account in the social context can also contribute to finding new forms of shared ethical action.

10

## Jimmie Durham



*Painted Self Portrait*, 2007

Mixed media: C-Print, Farbe / paint  
83,5 × 61 cm

(DE)

Jimmie Durham (\*1940 Washington, Arkansas, lebt in Berlin und Rom) arbeitet mit assoziativen Zuschreibungen und lyrischen Vorstellungen, die er in fragile Skulpturen und humorvolle Assemblagen übersetzt. Mitunter setzt er sich auch mit der künstlerischen Gattung des Selbstporträts auseinander, der gegenüber er eine kritische Haltung einnimmt. Er betrachtet das Selbstporträt als ein seltsames Projekt, dem eine gewisse Egozentrik anhaftet, da sich das Sujet meist in der illustrativen Darstellung der eigenen Person erschöpft. Durham sucht mittels seiner Selbstporträts nach alternativen Formen der Selbstdarstellung.

Das Werk *Painted Self Portrait* (2007) besteht aus einem passbildartigen Foto des Künstlers, welches er mit gelben und roten Streifen so übermalt hat, dass sein Gesicht darauf nicht mehr zu erkennen ist. Allgemein dient das Foto der eigenen Person innerhalb bürokratischer und nationalstaat-

(10) Jimmie Durham



*Three Stones (Core sample from St. Peter's Cathedral, Core Sample from European Parliament, Bierstein)*, 1996

Stein, Holz, Metall, Text auf Papier / Stone, wood, metal, text on paper  
83 × 30 × 27,5 cm, 86 × 60,5 × 44,5 cm, 80 × 40 × 40 cm

(EN)

Jimmie Durham (\*1940 Washington, Arkansas, lives in Berlin and Rome) works with associative attributions and lyrical ideas that he translates into fragile sculptures and humorous assemblages. Sometimes he also grapples with the artistic genre of the self-portrait, while adopting a critical position toward it. He sees the self-portrait as a strange project to which a certain egocentricity clings, because the subject usually amounts to nothing more than an illustrative of one's own person. In his own self-portraits, Durham searches for alternative forms of self-representation.

The work *Painted Self Portrait* (2007) consists of a passport-like photograph of the artist, which he has painted over with yellow and red stripes so that his face is no longer recognizable. In the structures of bureaucracy and the nation-state, photographs of oneself generally represent an important basis for proving one's own

(9) Barbara Kapusta

licher Strukturen als wichtige Grundlage um die eigene Identität unter Beweis zu stellen. Durham richtet sich jedoch gegen gängige Kontrollmechanismen, die auf die Festlegung des Status einer Person abzielen und wirft Fragen um das Thema der kulturellen Identität auf. Die Übermalung seines Gesichts enthält Parallelen zur Gesichtsbemalung verschiedener nativer Gruppen, womit Durham eine hybride kulturelle Herkunft zum Ausdruck bringt und die Aussagekraft von nationaler und ethnischer Zugehörigkeit im Sinne eines ironischen Anti-Essentialismus in Frage stellt. Durham selbst spielt mit einer (partiellen) Identität als Native American, eine immer wieder hinterfragte Zugehörigkeit, die ihm zuletzt offizielle Vertreter des Tribes „Cherokee“ wegen anderslautender Geburtsunterlagen absprachen. Die bunten Streifen erinnern an die visuelle Kraft einer Länderflagge, ohne dabei jedoch auf eine bestimmte Nationalität hinzuweisen, vielmehr setzt sich Durham über Symbolismen einer staatlichen oder institutionellen Zugehörigkeit und Rufen nach simplifizierender Einigkeit schalkhaft hinweg.

Durhams Selbstporträt wirft Fragen über Identität und Zugehörigkeit auf. Sein dahinterliegendes Denken weist vereinfachende Identitätszuschreibungen zurück und entwickelt einen Ansatz, der Vielseitigkeit, Hybridität und Kosmopolitismus ohne einfacher Zuschreibungen tricksterhaft in Szene setzt.

Jimmie Durham arbeitet oft mit gewöhnlichen Dingen und weggeworfenen Gegenständen, die er in eine narrative Anordnung hin zu seinen detailreichen und darin nahezu fluiden Objekten bringt, und so seine Geschichte und lyrische Sicht der Dinge erzählt. Zu seiner künstlerischen Praxis gehört auch die Verwendung von Steinen, die ihn schon seit seiner Kindheit immer wieder beschäftigten.

identity. Durham is, however, taking aim at common control mechanisms whose goal is to pin down a person's status and raising the question of cultural identity. Overpainting his face has parallels to the face painting of various indigenous groups, with which Durham expresses a hybrid cultural origin and questions, in the spirit of an ironic antiessentialism, the validity of national and ethnic belonging. Durham himself plays with a (partial) identity as Native American, which has repeatedly been called into question and was recently denied by official representatives of the Cherokee tribes based on birth records that indicate otherwise. The colorful stripes remind of the visual power of national flags but without pointing to a specific nationality; rather, Durham mischievously rides roughshod over the symbolisms of national or institutional membership and calls for reductive unity.

Durham's self-portrait raises questions of identity and belonging. His thinking behind it rejects simplifying attributions of identity and develops an approach that stages in a trickster-like way diversity, hybridity, and cosmopolitanism without simple categorizations.

Jimmie Durham often works with common objects and discarded items, which he then places in a narrative relationship to his detailed and almost fluid objects in order to relate his story and lyrical view. Another aspect of his artistic practice is the use of stones, which have preoccupied him since childhood.

Classically, a museum presentation of objects always includes the pedestal, which is supposed to promise a certain dignity to the things being exhibited and to make them status objects. By contrast, Durham's three-part installation *Three Stones* (1996) presented here conveys an impression of nonchalance. To do so the artist employs three stone samples as well as a stoneware

Eine museale Präsentation von Objekten beinhaltet klassischerweise immer den Sockel, der den ausgestellten Dingen eine gewisse Würde zusprechen soll und ihnen eine repräsentative Funktion verleiht. Demgegenüber macht die gezeigte dreiteilige Installation von Durham mit dem Titel *Three Stones* (1996) den Eindruck von Nonchalance. Der Künstler verwendet dafür zwei Gesteinsproben sowie einen steinernen Bierkrug und platziert diese Objekte jeweils auf gebrauchte Beistelltische.

Die zylinderförmigen Gesteinsstücke stellen zwei sogenannte Kernproben dar, von denen eine dem Europaparlament entnommen wurde, während die andere Probe aus dem Petersdom in Rom stammt. Beiden Bauten kommt im europäischen Selbstverständnis ein hoher Stellenwert zu. Umso überraschender ist daher die Auswahl der Objekte und Art der Darstellung, die Durham getroffen hat, um auf diese Institutionen zu verweisen. Der Künstler rückt davon ab, sich in der Oberflächlichkeit der Fassade zu verlieren und repräsentative Materialteile wie beispielsweise Glas- und Marmorpaneel heranzuziehen. Vielmehr nimmt er eine Tiefenbohrung vor und geht damit dem Kern der Gebäude auf den Grund. Stellvertretend für das Parlament verwendet Durham ein Stück Terrazzo, ein Material das schon seit der Antike bekannt ist und aus vielen partikularen Steinstücken besteht, die durch einen umgebenden Bindestoff zusammengehalten werden. Beim Petersdom wird offensichtlich, dass es sich um ein sehr altes Gestein handelt, welches langsam zu bröckeln beginnt.

Die Beschaffenheit der Kernproben symbolisiert demnach verschiedene Kräfte, die eine Bedeutung für die kulturelle Identität Europas haben. Im Vergleich dazu wirkt der verwendete Bierkrug und die am Tisch angebrachte Aufschrift „Bierstein“ skurril. Der steinerne Bierkrug erinnert an Brauereiwesen und Volkskultur, zwei Kräfte, die ebenfalls tief im kulturellen Selbstverständnis

beer stein and places each of these objects on a used side table.

The cylindrical pieces of stone represent so-called core samples, one of which was taken from the European Parliament while the other is from St. Peter's Cathedral in Rome. Both buildings are very important to the European self-image. That only makes even more surprising the selection of the objects and the way Durham has chosen to present them to refer to these institutions. The artist distances himself from getting lost in the superficiality of the facade and employing such stately materials as glass or marble panels. Instead, he drills down deeply to get at the core of the buildings. To represent the European Parliament, Durham uses a piece of terrazzo, a material familiar since antiquity composed of many separate pieces of stone held together by a binder. In the case of St. Peter's Cathedral, it is obvious that it is a very old stone that is beginning to crumble.

The constitution of the core samples thus symbolizes various forces that are important to Europe's cultural identity. By comparison, the beer stein used and the word "Bierstein" on the table seem strange. The stoneware beer stein recalls brewing and popular culture—two forces that are also deeply anchored in the self-image of the culture and that humorously undermine the weighty significance of the other two pieces in the installation. Moreover, the custom-made embodiments of parliament and church appear to fit perfectly into the opening of the beer stein. That calls to mind an excessive culture of conversation that has developed around the discourse on Europe.

verankert sind und welche die Bedeutungsschwere der beiden anderen Stücke in der Installation humorvoll untergraben. Die eigens erstellten Verkörperungen des Parlaments und der Kirche scheinen außerdem passgenau in die Öffnung des Bierkruges zu passen. Das lässt an eine ausschweifende Gesprächskultur denken, welche sich um den europäischen Diskurs entwickelt hat.

*Painted Self Portrait*, 2007; *Three Stones (Core sample from St. Peter's Cathedral, Core Sample from European Parliament, Bierstein)*, 1996  
Courtesy Christine König Galerie, Wien / Vienna

(10) Jimmie Durham

11

## Franz Kapfer



*Im Rücken die Ruinen von Europa (At my Back, the Ruins of Europe)*, 2019–21

Schilder aus Holz, Ketten gerostet / Wooden shields, rusty chains  
Installation, variable Dimension / variable dimensions

(DE)

Franz Kapfer (\*1971 Fürstenfeld, lebt in Wien) beschäftigt sich in seinen Installationen und Performances mit Prozessen der Geschichtsschreibung und ihren verschiedenen Formen der politischen Repräsentation. Er nimmt Analysen geschichtlicher und politischer Prozesse anhand ihrer unterschiedlichen Einschreibungen in Körpern, Verhaltensweisen, historischen Bauten und Denkmälern vor und reflektiert ihren Einfluss auf unsere zeitgenössische Gesellschaft und ihren Alltag.

In Kapfers Installation *Im Rücken die Ruinen von Europa* (2019–21) hängen Schilder an rostigen Ketten in einem düsteren und unheimlich wirkenden Raum. Sie tragen die Symbole verschiedener rechtsextremistischer Bewegungen, die durch eine zentrale Beleuchtung ihre Schatten an die Wände werfen. Es sind die langen Schatten eines gespaltenen Europas, die uns hier übergroß und verzerrt begegnen. Auf einem der Schilder sehen wir eine Hand mit einer Flamme, die an die antike Tradition der olympischen Spiele erinnert. Ihr Licht dient aber nicht der Symbolisierung einer gemeinsamen Sache, sondern wurde von den „Jungen Nationalisten“ vereinnahmt,

(11) Franz Kapfer

(EN)

In his installations and performances, Franz Kapfer (\*1971 Fürstenfeld, lives in Vienna) works with processes of writing history and their various forms of political representation. He analyses historical and political processes in terms of how they are ingrained in bodies, behaviors, historical buildings, and monuments and reflects on their influence on our contemporary society and its everyday life.

In Kapfer's installation *Im Rücken die Ruinen von Europa* (At my Back, the Ruins of Europe) (2019–21), shields hang from rusty chains in a room that seems very bleak and eerie. They bear symbols of various far-right extremist movements and cast shadows on the walls from the light in the center. These are the long shadows of a divided Europe, which we encounter here larger-than-life and distorted. On one of the shields, we see a hand with a flame, which recalls the ancient tradition of the Olympic Games. Its light does not, however, symbolize a common matter but was rather appropriated by the Junge Nationalisten (Young Nationalists)—a youth organization of the Nationaldemokratische Partei Deutschlands (NPD; National Democratic

einer Jugendorganisation der Nationaldemokratischen Partei Deutschlands (NPD). Auch die mittlerweile in Frankreich verbotene rechtsextreme Identitäre Bewegung, die in Österreich noch erlaubt ist, befindet sich mit dem Lambda-Zeichen darunter. Es wird angenommen, dass ihr Symbol den Spartanerschilden einer Comicverfilmung entnommen ist (siehe: *300*, Regie: Zack Snyder, 2006), das Lambda kommt aber aus der – ebenfalls vereinnahmten und hin zu „richtigen Männer(bünden)“ dekontextualisierten – US-Schwulenbewegung der 1970er-Jahre.

Auch die antike Figur des Gladiators Spartacus erhält durch neofaschistische Gruppen eine neue Konnotation. In vielen Ländern Europas brechen vor allem Männer in aggressiver und unversöhnlicher Haltung zum „Kampf“ im Namen ihres Vaterlandes auf. Kapfer lässt ihren ideologischen Fundus „aufmarschieren“ und reflektiert ihre historischen Kontinuitäten und Bruchlinien. Ihre Symbole gehören zur Zeichensprache einer Ersatzreligion, die den Unterschied von Wirklichkeit und Symbol nicht anerkennen will. In ihrer rückwärtsgewandten, nationalistischen und gewaltbereiten Rhetorik wie Symbolik zeigt sich eine vehemente Gegnerschaft zu jeglicher Liberalität und Gleichheit, die uns die Brüchigkeit und Verletzlichkeit der Diskurse und Bemühungen um ein offenes Europa vor Augen führt.

Party of Germany). The far-right extremist Identitarian movement, which has been banned in France but is still permitted in Austria, is also found here with its lambda symbol. It is assumed that its symbol was taken from the shields of the Spartans in a film version of a comic book series (*300*, dir. Zack Snyder, 2006), but the lambda in fact comes from the American gay movement of the 1970s—also appropriated and decontextualized for (associations of) “real men.”

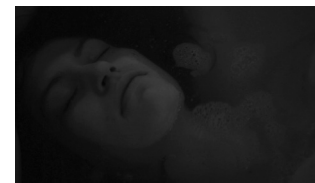
The ancient figure of the gladiator Spartacus takes on a new connotation for neofascist groups. In many European countries, men in particular, in an aggressive and irreconcilable stance, are initiating a “struggle” in the name of their fatherland. Kapfer is “calling in” their ideological foundation and reflecting on their historical continuities and fracture lines. Their symbols are part of the language of an ersatz religion that does not want to recognize the difference between reality and symbol. Their backward-looking, nationalistic, and violent rhetoric and symbolism reveals a vehement opposition to any liberality and equality that reveals to us the fragility and vulnerability of the discourses and efforts for an open Europe.

*Im Rücken die Ruinen von Europa* (At my Back, the Ruins of Europe), 2019–21  
Courtesy der Künstler / the artist

(11) Franz Kapfer

12

## Ira Goryainova



*The Ruins of Europe*, 2017

Video, Doku-Fiction / docufiction  
47 Min. / min.

(DE)

„Ich war Hamlet. Ich stand an der Küste und sprach mit der Brandung Blabla. Im Rücken die Ruinen von Europa.“ Nach den ikonischen Anfangssätzen der Videoarbeit, die aus Heiner Müllers Theaterstück *Die Hamletmaschine* (1977) stammen, ein harter Schnitt. Was folgt sind Aufnahmen einer offiziellen Gedenkfeier zum Ersten Weltkrieg, die von Repräsentant\_innen der Politik durchgeführt wird. Hier wird offensichtlich jemand oder etwas zu Grabe getragen, während gleichzeitig eine Stimme im Hintergrund eine dramatische Lektüre von Müllers Stück vornimmt. Die Stimme durchkreuzt die angestrebte Würde und die politische Repräsentativität des Zeremoniellen, indem sie Sätze einspricht, die Gewalt und Zerstörung verherrlichen, da eine Anzahl dieser Politiker Handel mit Waffen in verschiedene Kriegsgebiete unterhielten.

Ein Leitmotiv zieht sich durch den ganzen Film *The Ruins of Europe* (2017) von Ira Goryainova (\*1984 Moskau, lebt in Brüssel): politischer Frieden sowie staatliche Ordnung werden durch dystopische Bilder torpediert, die Fundamente der Demokratie scheinen einzustürzen. Es folgt ein Blitz-

(12) Ira Goryainova

(EN)

“I was Hamlet. I stood on the coast and spoke with the surf BLABLA. At my back, the ruins of Europe.” After the iconic opening lines of this video, taken from Heiner Müller’s play *Die Hamletmaschine* (The Hamlet-Machine) (1977), a sharp cut. What follows are photographs of an official World War I commemoration conducted by political representatives. Clearly someone or something is being borne to a grave, while at the same time a voice in the background offers a dramatic reading of Müller’s play. The voice undermines the desired dignity and the political representativeness of the ceremonial by reading lines that glorify violence and destruction, as most of these politicians were trading weapons to all kinds of war zones.

A leitmotif runs through the film *The Ruins of Europe* (2017) by Ira Goryainova (\*1984 Moscow, lives in Brussels): political peace and state order are torpedoed by dystopian images that seem to cause the foundations of democracy to collapse. A storm of media images follows that suggest that society is in a warlike state. The streets are burning; there are riots and terror; police are attacking or behaving violently toward



gewitter aus Medienbildern, die einen kriegsähnlichen Zustand innerhalb der Gesellschaft suggerieren. Es brennt in den Straßen, es kommt zu Ausschreitungen und Terror, Polizisten werden attackiert oder üben Gewalt gegen Unschuldige aus, militärische Aufmärsche sind zu sehen und Parolen rechter Ideologien zu hören. Dafür hat Goryainova Aufnahmen aus den Medien verwendet und diese zu einer düsteren Untergangsvision verdichtet.

Dem gefundenen Filmmaterial setzt die Künstlerin eigene Aufnahmen entgegen, in deren Mittelpunkt eine weibliche Protagonistin steht, für die sie auf die Figur der Ophelia aus der *Hamletmaschine* sowie auf die der Elektra aus der griechischen Mythologie zurückgreift. Beide Frauenfiguren verhalten sich widerständig gegenüber dem, was ihnen durch teilweise patriarchale Machtstrukturen aufgetragen wurde und zeichnen sich durch Elemente des Aufbegehrens aus.

Ira Goryainova verstrickt uns geschickt in dokumentarisch angelegte wie auch fiktive Narrative, welche die politische Realität Europas widerspiegeln und uns ein unwirkliches Gefühl davon geben, wie die Lage im Moment zu beurteilen ist und was vielleicht noch kommen wird.

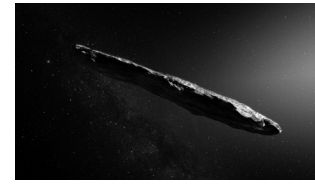
innocent people; military marches are seen; and the slogans of right-wing ideologies can be heard. Goryainova used recordings from the media and condensed them into a bleak vision of decline.

The artist contrasts the found film material with her own images, which focus on a female protagonist who refers to Ophelia from the *Hamletmaschine* and Elektra from Greek myth. Both of these female figures resist what is done to them, in part by patriarchal power structures, and are distinguished by elements of desire.

Ira Goryainova skillfully entangles us in narratives that are constructed like documentaries but are fictional, mirroring the political reality of Europe and give us an unreal feeling how the situation should be judged at the moment and what might still come.

13

## Franco Vaccari



*Oumuamua* (*messenger che arriva per primo da lontano*), 2020

Videoinstallation / Video installation  
5:15 Min. / min.

(DE)

Der Künstler Franco Vaccari (\*1936 Modena, lebt in Modena) hat ein großes Interesse an Träumen, welches er schon seit den 1980er-Jahren verfolgt, unter anderem durch die Anfertigung bunter Zeichnungen, die seine eigenen abbilden. Der Traum hat für ihn eine spezielle Bedeutung: der Künstler stellt die Theorie auf, dass sich unsere Welt immer mehr der Realität entledigt und sich ins Land der Träume verschoben hat.

Die Frage nach dem Realitätsgehalt stellt sich den Betrachter\_innen auch in seiner Videoarbeit *Oumuamua* (2020). Hier finden wir uns in einer Szenerie wieder, die wie ein merkwürdiger Traum erscheint: Wir sehen die Weite des Weltalls, aus dem Off das Licht der Sonne, eine mysteriöse Melodie ist zu hören, die leicht ins Bedrohliche kippt. Ein längliches Gebilde taucht in der Mitte des Sternerraumes auf, beginnt sich unaufhaltsam auf uns zuzubewegen und dreht in letzter Sekunde ab. Das Gebilde besteht aus einer Art Gestein, ließe sich also als Meteor oder Asteroid beschreiben, wobei seine Gestalt etwas skurril anmutet und auch an ein Raumschiff erinnert, und seine genaue Zusammen-

(EN)

The artist Franco Vaccari (\*1936 Modena, lives in Modena) has pursued a strong interest in dreams since the 1980s, above all by making colorful drawings that depict his own. For him, dreams have a special meaning: the artist advances the theory that our world has, more and more, abandoned reality and shifted to the land of dreams.

The question of the extent of reality is also posed by viewers of his video *Oumuamua* (2020). We find ourselves in a scene that seems like a strange dream: We see the expanses of the universe, the light of the sun from off camera; a mysterious melody is heard that can suddenly seem menacing. An elongated object appears in the center of the firmament and begins to move inexorably toward us, turning away at the last second. The object is made of a kind of stone, and could therefore be described as a meteor or asteroid, but its form seems somewhat bizarre and also recalls a spaceship, and its precise nature ultimately remains unclear. The foreign body seems at once fascinating and threatening and inevitably captivates its observers.

setzung letztlich unklar bleibt. Der Fremdkörper wirkt zugleich faszinierend wie auch bedrohlich und zieht die Betrachter\_innen unausweichlich in seinen Bann.

Am 19.10.2017 bemerkten Astronom\_innen eines Observatoriums in Hawaii ein für sie unerklärliches Phänomen im All. Es wird vermutet, dass es sich dabei um einen Asteroiden handelte, jedoch wurde seine Bahn seltsamerweise nicht von den umliegenden Planeten beeinflusst, sondern verlief quer durch den interstellaren Raum. Auch seine Form stellte die Wissenschaft vor Rätsel, denn sie war atypisch für einen Meteor und wurde als „zigarrenförmig“ und „pfannkuchenartig“ beschrieben. Zudem wurde das Sonnenlicht in ungewöhnlicher Weise von seiner Oberfläche reflektiert, was für einige Forscher\_innen darauf hindeutet, dass es sich um ein metallisches Artefakt handelte. Das Gebilde erhielt den hawaiianischen Namen „Oumuamua“, was soviel bedeutet, wie „Botschafter einer entfernten Vergangenheit, die sich an uns wendet“.

Der gigantische Himmelskörper flog direkt auf uns zu, und nichts geschah. Mit der Übersetzung des surreal anmutenden, aber dennoch real stattgefundenen Geschehens in eine programmierte Videosimulation schafft Franco Vaccari eine Situation, aus der heraus sich unser Selbstverständnis befragen lässt. Wie nehmen wir unsere menschliche Realität wahr? Und was würde sich ändern, wenn wir um die Existenz extraterrestrischen Lebens wissen würden? Was könnte passieren, wenn die Menschen von ihren vielen Problemen und Streitigkeiten absehen und sich vereint denken würden? Und schließlich, welche Zukunft, die sich immer auch aus ihrer weit zurückliegenden, entfernten Vergangenheit speist, bleibt uns noch?

On October 19, 2017, astronomers at an observatory in Hawaii noticed a phenomenon in the universe that they could not explain. It is suspected that it was an asteroid but, strangely, its path was not affected by the surrounding planets but instead cut across interstellar space. Scientists were also puzzled by its form, because it was not typical for a meteor and was described as “cigar-shaped” or “pancake-like.” Moreover, sunlight was reflected from its surface in an unusual way, suggesting to some scientists that it was a metal artifact. This object was given the Hawaiian name “Oumuamua,” meaning “messenger from a distant past that is reaching out to us.”

This gigantic celestial body was flying directly at us but nothing happened. By translating this surreal-seeming but nonetheless real event into a programmed video simulation, Franco Vaccari has created a situation from which we can question our self-understanding. How do we perceive our human reality? And what would change if we were to know about the existence of extraterrestrial life? What could happen if people were to ignore their many problems and conflicts and think in a united way? And, finally, what future remains to us, still feeding on its ancient, remote past?

*Oumuamua (messaggero che arriva per primo da lontano)*, 2020  
Courtesy der Künstler / the artist & P420, Bologna (courtesy credit M. Kornmesser, USA)

(13) Franco Vaccari

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung /  
This publication is being published in conjunction with the exhibition

*Europa: Antike Zukunft / Europe: Ancient Future*  
23. 4. 2021 – 15. 8. 2021  
HALLE FÜR KUNST Steiermark

Kurator / Curator  
Sandro Droschl

Direktor / Director  
Sandro Droschl

Geschäftsführung / Managing Director  
Helga Droschl

Kuratorische Assistenz / Curatorial Assistance  
Tobias Ihl, Ameli Klein

Technische Leitung / Technical Management  
Max Gansberger

Aufbau / Setup  
Darek Murawka & Team

Herausgeber / Editor  
Sandro Droschl,  
HALLE FÜR KUNST Steiermark, Graz

Texte / Texts  
Sandro Droschl, Tobias Ihl

Übersetzungen / Translations  
Steven Lindberg

Fotocredit / Photo Credits  
kunst-dokumentation.com

Redaktion / Editing  
Sandro Droschl, Helga Droschl

Lektorat / Copyediting  
Helga Droschl

Grafische Gestaltung / Graphic Design  
FONDAZIONE Europa

Druckerei / Printing  
Universitätsdruckerei Klampfer, Graz

Ausstellungs- und Werkansichten /  
Exhibition Views and Reproduced Works  
© kunst-dokumentation.com; Künstler\_innen und  
Leihgeber\_innen / Artists and lenders

© 2021 Sandro Droschl,  
HALLE FÜR KUNST Steiermark

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved

# Online-Guide

Auf unserem Online-Guide für Ihr Mobilgerät erfahren  
Sie mehr über die Kunstwerke /  
Learn more about the artworks on our online guide  
for your mobile device

Benutzen Sie dafür bitte ihre Kopfhörer / Please use your headphones

[halle-fuer-kunst.at/guide](https://halle-fuer-kunst.at/guide)

