



MATHIAS POLEDNA
21.9.–21.11.2024

HALLE FÜR KUNST Steiermark
Burgring 2, 8010 Graz (AT)

MATHIAS POLEDNA

21.9. – 21.11.2024

Mathias Poledna hat ein komplexes, vielschichtiges Werk geschaffen, in dem Filme, raumgreifende Installationen und architektonische Interventionen in einem fortwährenden Dialog untereinander sowie mit eigenständigen Werkreihen, vorgefundenen Kunstwerken, Objekten, und ephemeren Materialien stehen und sich auf diese Weise zu einer singulären künstlerischen Sprache verdichten. Zentral in seiner Praxis sind Fragen der Modernität, des kulturellen Gedächtnis und des visuell Imaginären in Kunst und Populärkultur.

Seine international rezipierte Arbeit reflektiert Historizität vor dem Hintergrund aktueller Entwicklungen und untersucht die Geschichte spezifischer kultureller Phänomene anhand von Inszenierungen und der Aneignung emblematischer Bildformen. Recherche, Analyse und die Arbeit mit Archiven spielen in seiner künstlerischen Praxis eine wesentliche Rolle. Wiewohl durchgängig neu und häufig in Zusammenarbeit mit SpezialistInnen produziert, vermitteln seine filmischen Bilder vielfach den Eindruck aus vorgefundenem Material zu bestehen und provozieren eine komplexe Spannung zwischen ihrer Visualität und den ihnen zugrunde liegenden kritischen und kulturellen Implikationen. Filme, autonome bildhafte Arbeiten oder gefundene Objekte sind bei Poledna zu rigoros gestalteten räumlichen Konstellationen verknüpft, die kollektives Erinnern ebenso wie die Geschichte des Ausstellens selbst evozieren.

Das Nachdenken über historische Kontinuitäten und Brüche ist auch eine Konstante im Programm der HALLE FÜR KUNST Steiermark, die nicht zuletzt von der spätmodernistischen Architektur des Gebäudes und ihren über die Zeit erhaltenen bzw. adaptierten Qualitäten motiviert ist. Polednas Ausstellung

entwirft ein installatives Gefüge, das sich über alle Ausstellungsflächen des Hauses erstreckt und sich mit dessen Gegebenheiten, von der Architektur, Lichtführung bis hin zur Gestaltung der visuellen Identität, auseinandersetzt.

Im Zentrum der Ausstellung steht der neu produzierte 35mm Film *My Favorite Shop* (2024), der Elemente unterschiedlicher ästhetischer und kultureller Resonanz – der Syntax von Runway Shows, einer ikonografischen Tradition westlicher, religiöser Malerei, den akustischen Affekten von Pop- und Clubmusic – in einen collagehaften Zusammenhang bringt, der das Spezifische dieser Bestandteile exponiert und zugleich in einer phantasmatische Konstellation auflöst, die sich jeder Kategorisierung entzieht.

Der in einer Soundstage realisierte Film bedient sich professioneller DarstellerInnen, der Entwicklung von Sample-Prototypen in der Fashion Industrie und der Möglichkeit spezialisierter Studios, hyper-realistische Props für Film und Fernsehen herzustellen. Die Dramaturgie des Films entfaltet sich entlang der Koordinaten von Antizipation, Erfüllung, Verweigerung, Faszination, Schönheit und Abscheu.

In der Apsis des Hauses, dem einzigen Ausstellungsraum mit Blick auf die umliegende Parklandschaft, zeigt Poledna eine historische Leihgabe, einen 1928 entworfenen, handgeknüpften Teppich aus der Werkstatt von Märta Måås-Fjetterström, der als eine kontemplative Zone eine Art Ausstellung innerhalb der Ausstellung schafft. Im Untergeschoss erweitert sich das Gefüge der Ausstellung auf eine Serie von bildhaften Arbeiten, ausgehend von archivarischen Industriefotografien aus der Zeit des Kalten Krieges.

Das Ausstellungsprojekt wird durch ein Rahmen- und Vermittlungsprogramm und eine Publikation im Verlag der Buchhandlung Walther König begleitet.

Filmproduktion Courtesy der Künstler und Galerie Buchholz, Köln/Berlin/New York. Kommissioniert von HALLE FÜR KUNST Steiermark. Mit freundlicher Unterstützung des Centraal Museum, Utrecht.

MATHIAS POLEDNA

21.9. – 21.11.2024

Mathias Poledna has created a complex, multi-layered body of work in which films, expansive installations and architectural interventions are in constant dialog with each other, where independent series of works, found objects and ephemeral materials all condense to form a singular artistic language. Central to his practice are questions of modernity, cultural memory and the visual imaginary in art and popular culture.

Poledna's internationally acclaimed work reflects historicity against the backdrop of contemporary developments and examines the history of specific cultural phenomena staging and appropriating emblematic visual forms. Research, analysis and work with archives play an essential role in his artistic practice. Although his filmic images are consistently new and often produced in collaboration with specialists, they give the impression of being made from found material, provoking a complex tension between their visuality and the critical and cultural implications on which they are based. Through rigorously designed spatial constellations, Poledna combines films, autonomous pictorial works and found objects to evoke collective memory as well as the history of exhibiting itself.

Reflecting on history's continuities and ruptures is also a consistent thread through HALLE FÜR KUNST Steiermark's program, which is prompted not least by the late modernist architecture of the building and their features that have been preserved or modified over time. Poledna's exhibition creates an installative formation which extends across all of the building's exhibition areas and negotiates the conditions of the institution on a variety of levels, from the architecture, the lighting direction, to its visual identity.

At the center of the exhibition is the newly produced 35mm film *My Favorite Shop* (2024) that assembles elements of different aesthetic and cultural resonance – the syntax of runway shows, a particular iconographic tradition in Western religious painting, the aural affects of pop- and club music – to produce a collage-like constellation highlighting their specificity, while at the same time collapsing them into a phantasmal sequence that defies categorization.

The film, realized on a soundstage, makes use of professional performers, the development of sample prototypes in the fashion industry, and the capacities of specialized studios to custom-produce hyper-realistic props for film and television. The dramaturgy of the film unfolds along the coordinates of anticipation, realization, refusal, fascination, beauty and revulsion.

In the apse of the house, the sole exhibition space with a view of the surrounding park landscape, Poledna presents a historical loan, a hand-knotted carpet from the workshop of Märta Måås-Fjetterström, designed in 1928, proposing a contemplative zone that reads as an exhibition within the exhibition. In the basement gallery, the structure of the installation expands to include a series of image-based works relating to archival industrial photographs from the Cold War era.

The exhibition project is accompanied by a supporting program and a publication at Verlag der Buchhandlung Walther König.

Film production Courtesy of the artist and Galerie Buchholz, Cologne/Berlin/New York. Commissioned by HALLE FÜR KUNST Steiermark. With kind support by Centraal Museum, Utrecht.

Arbeiten in der Ausstellung	<i>Untitled (circa 1963 – 1972)</i> Mathias Poledna, 2022 Archivarischer Pigmentdruck auf Papier 20,1 × 23 cm ungerahmt 48,2 × 53 × 2,3 cm gerahmt Courtesy der Künstler und Galerie Buchholz, Köln/Berlin/ New York
<i>My Favorite Shop</i> Mathias Poledna, 2024 35mm Farbfilm, Lichtton 10:10 min Courtesy der Künstler und Galerie Buchholz, Köln/Berlin/ New York	<i>Untitled (circa 1963 – 1972)</i> Mathias Poledna, 2022 Archivarischer Pigmentdruck auf Papier 21,6 × 21,6 cm ungerahmt 53 × 48,2 × 2,3 cm gerahmt Haubrok Foundation, Berlin
<i>Örtagården</i> Märta Måås-Fjetterström Entwurf 1928, 1988 handgeflochten bei Måås-Fjetterström AB durch Birgit Svensson und Birgith Nilsson, signiert AB MMF Geknoteter Flor, Wolle auf Leinenkette 202 × 302 cm # 5278 Märta Måås-Fjetterström Archives Private Sammlung	<i>Untitled (circa 1963 – 1972)</i> Mathias Poledna, 2022 Archivarischer Pigmentdruck auf Papier 21,6 × 21,6 cm ungerahmt 53 × 48,2 × 2,3 cm gerahmt Haubrok Foundation, Berlin
<i>Untitled</i> Mathias Poledna, 2022 Vintage Michelin Reifen 5.50/5.75/6.00/6.4-16 Originale Versandverpackung, Unbenutzter Lagerbestand 69 × 69 × 12 cm Courtesy der Künstler und Galerie Buchholz, Köln/Berlin/ New York	<i>Untitled (circa 1963 – 1972)</i> Mathias Poledna, 2022 Archivarischer Pigmentdruck auf Papier 20,1 × 23 cm ungerahmt 48,2 × 53 × 2,3 cm gerahmt Courtesy der Künstler und Galerie Buchholz, Köln/Berlin/ New York
<i>Untitled (circa 1963 – 1972)</i> Mathias Poledna, 2022 Archivarischer Pigmentdruck auf Papier 20,1 × 23 cm ungerahmt 48,2 × 53 × 2,3 cm gerahmt Courtesy der Künstler und Galerie Buchholz, Köln/Berlin/ New York	<i>Untitled (circa 1963 – 1972)</i> Mathias Poledna, 2022 Archivarischer Pigmentdruck auf Papier 20,1 × 23 cm ungerahmt 48,2 × 53 × 2,3 cm gerahmt Haubrok Foundation, Berlin
<i>Untitled (circa 1963 – 1972)</i> Mathias Poledna, 2022 Archivarischer Pigmentdruck auf Papier 20,1 × 23 cm ungerahmt 48,2 × 53 × 2,3 cm gerahmt Haubrok Foundation, Berlin	<i>Untitled (circa 1963 – 1972)</i> Mathias Poledna, 2022 Archivarischer Pigmentdruck auf Papier 20,1 × 23 cm ungerahmt 48,2 × 53 × 2,3 cm gerahmt Courtesy der Künstler und Galerie Buchholz, Köln/Berlin/ New York

Untitled (circa 1963–1972)
Mathias Poledna, 2022
Archivarischer Pigmentdruck auf Papier
20,1 × 23 cm ungerahmt
48,2 × 53 × 2,3 cm gerahmt
Courtesy der Künstler und
Galerie Buchholz, Köln/Berlin/
New York

Untitled (circa 1963–1972)
Mathias Poledna, 2022
Archivarischer Pigmentdruck auf Papier
21,6 × 21,6 cm ungerahmt
53 × 48,2 × 2,3 cm gerahmt
Courtesy der Künstler und
Galerie Buchholz, Köln/Berlin/
New York

Untitled (circa 1963–1972)
Mathias Poledna, 2022
Archivarischer Pigmentdruck auf Papier
20,1 × 23 cm ungerahmt
48,2 × 53 × 2,3 cm gerahmt
Courtesy der Künstler und
Galerie Buchholz, Köln/Berlin/
New York

Untitled (circa 1963–1972)
Mathias Poledna, 2022
Archivarischer Pigmentdruck auf Papier
20,1 × 23 cm ungerahmt
48,2 × 53 × 2,3 cm gerahmt
Courtesy der Künstler und
Galerie Buchholz, Köln/Berlin/
New York

Untitled (circa 1963–1972)
Mathias Poledna, 2022
Archivarischer Pigmentdruck auf Papier
21,6 × 21,6 cm ungerahmt
53 × 48,2 × 2,3 cm gerahmt
Haubrok Foundation, Berlin

Untitled (circa 1963–1972)
Mathias Poledna, 2022
Archivarischer Pigmentdruck auf Papier
20,1 × 23 cm ungerahmt
48,2 × 53 × 2,3 cm gerahmt
Haubrok Foundation, Berlin

Untitled (circa 1963–1972)
Mathias Poledna, 2022
Archivarischer Pigmentdruck auf Papier
20,1 × 23 cm ungerahmt
48,2 × 53 × 2,3 cm gerahmt
Courtesy der Künstler und
Galerie Buchholz, Köln/Berlin/
New York

Untitled (circa 1963–1972)
Mathias Poledna, 2022
Archivarischer Pigmentdruck auf Papier
23 × 20,1 cm ungerahmt
53 × 48,2 × 2,3 cm gerahmt
Courtesy der Künstler und
Galerie Buchholz, Köln/Berlin/
New York

Untitled (circa 1963–1972)
Mathias Poledna, 2022
Archivarischer Pigmentdruck auf Papier
23 × 20,1 cm ungerahmt
53 × 48,2 × 2,3 cm gerahmt
Courtesy der Künstler und
Galerie Buchholz, Köln/Berlin/
New York

Untitled (circa 1963–1972)
Mathias Poledna, 2022
Archivarischer Pigmentdruck auf Papier
21,6 × 21,6 cm ungerahmt
53 × 48,2 × 2,3 cm gerahmt
Courtesy der Künstler und
Galerie Buchholz, Köln/Berlin/
New York

Untitled (circa 1963–1972)
Mathias Poledna, 2022
Archivarischer Pigmentdruck auf Papier
23 × 20,1 cm ungerahmt
53 × 48,2 × 2,3 cm gerahmt
Courtesy der Künstler und
Galerie Buchholz, Köln/Berlin/
New York

Untitled (circa 1963–1972)
Mathias Poledna, 2022
Archivarischer Pigmentdruck auf Papier
23 × 20,1 cm ungerahmt
53 × 48,2 × 2,3 cm gerahmt
Courtesy der Künstler und
Galerie Buchholz, Köln/Berlin/
New York

Untitled (circa 1963–1972)
Mathias Poledna, 2022
Archivarischer Pigmentdruck auf Papier
20,1 × 23 cm ungerahmt
48,2 × 53 × 2,3 cm gerahmt
Courtesy der Künstler und
Galerie Buchholz, Köln/Berlin/
New York

Works in the exhibition
My Favorite Shop
Mathias Poledna, 2024
35mm color film, optical sound
10:10 min
Courtesy of the artist and
Galerie Buchholz, Cologne/Berlin/
New York

Örtagården
Märta Måås-Fjetterström
Designed in 1928, handwoven in 1988 at
Måås-Fjetterström AB by Birgit Svensson
and Birgith Nilsson, marked AB MMF
Knotted pile, wool on linen warp
79½ × 118⅞ in
5278 Märta Måås-Fjetterström Archives
Private Collection

Untitled
Mathias Poledna, 2022
Vintage Michelin tube
5.50 / 5.75 / 6.00 / 6.4–16
Original wrapping, new old stock
27¾ × 27¾ × 4¾ in
Courtesy of the artist and
Galerie Buchholz, Cologne/Berlin/
New York

Untitled (circa 1963–1972)
Mathias Poledna, 2022
Archival pigment print on paper
7 15/16 × 9 1/16 in unframed
19 × 20 7/8 × 7/8 in framed
Courtesy of the artist and
Galerie Buchholz, Cologne/Berlin/
New York

Untitled (circa 1963–1972)
Mathias Poledna, 2022
Archival pigment print on paper
7 15/16 × 9 1/16 in unframed
19 × 20 7/8 × 7/8 in framed
Haubrok Foundation, Berlin

Mathias Poledna
21.9. – 21.11.2024

Das Thema der Modernität und wie sich diese historisch artikuliert und in ständig verändernden Formen in Erscheinung tritt, ist ein wesentlicher Bezugspunkt für die künstlerische Arbeit von Mathias Poledna, dem auch in seiner neuen Ausstellung in der HALLE FÜR KUNST Steiermark eine zentrale Rolle zukommt. Er reflektiert dieses Interesse sowohl mittels der Ausstellungsarchitektur des spätmodernistischen Baus, indem er seinen jüngsten, in diesem Rahmen neu produzierten Film *My Favorite Shop* (2024) als Installation mit einem von der schwedischen Textilkünstlerin Märta Måås-Fjetterström 1928 entworfenen Teppich sowie einer Serie von auf historischen Fotografien basierenden Arbeiten kombiniert und mit den Räumlichkeiten des Hauses in Dialog treten lässt. Darüber hinaus ist dieses Augenmerk auch vor dem Hintergrund seiner fortwährenden Auseinandersetzung mit institutionskritischen künstlerischen Ansätzen der 1960er- und 1970er-Jahre zu verstehen. Und wie häufig in seinen Filmen lassen sich auch in dieser neuen Produktion vielfältige Bezüge zur Kunstgeschichte und zu Erscheinungen der Populärkultur ausmachen.

Wie schon in früheren Arbeiten, darunter *Actualité* (2001), *Western Recordings* (2003) und *Version* (2004), in denen er auf die Musikindustrie referiert oder auch *Crystal Palace* (2006), in der er einen Urwald in Papua-Neuguinea filmt, passiert jene Verknüpfung mit Modernität auf nahezu opake Art und Weise. Es ist fast möglich, zu argumentieren, dass Poledna in diesen Arbeiten eine spezifische Visualität aufgreift und sie bewusst als ein Werkzeug nutzt: Seine Beschäftigung mit Bildökonomien spiegelt eine normative Ebene, die in gewisser Weise verschleiern arbeitend, auch die dunklere Kehrseite der westlichen Moderne samt ihrer Gewalt und ihren Brüchen reflektiert, ohne diese explizit zu benennen. Durch sorgfältige Auswahl, Verdichtung und Reduktion von Bildern, die teilweise deren Negation erreichen, schafft Poledna, dass seinen Bild-

welten eine phänomenologische Dimension inhärent ist, die über gängige Vorstellungen hinausweisen. Modernität wird nicht als eine historische, abgeschlossene und in sich klar definierte Epoche gesehen.

Damit einhergehend ist auch eine Hinterfragung der mit der Modernität entstandenen Ausstellungspolitiken, die der 1951/52 errichtete Pavillon der HALLE FÜR KUNST Steiermark insbesondere samt seiner Architektur, seiner Räumlichkeiten sowie seiner Platzierung innerhalb des Stadtraumes von Graz und so innerhalb der zentralen, konkret urbanen Architektur wie der Parkanlage, vorfindet. Die britische Ethnologin Sharon MacDonald spricht in diesem Kontext auch von *politics of display*, um darauf hinzuweisen, dass Institutionen und Museumsausstellungen nie unabhängig von Politik und anderen wirtschaftlichen Zusammenhängen gesehen werden können und insbesondere die Unterteilung von Natur- und Kunstgeschichte immer in Anbetracht der großen Narrativen der Moderne, wie etwa Fortschritt und dem Entstehen von Nationen gesehen werden müssen und daher nie neutral und vor allem auch konstruiert sind; so auch das Verständnis von modern respektive zeitgenössisch versus traditionell. Vor diesem Hintergrund beschäftigt sich Poledna mit Geschichtlichkeit(en) und nicht nur mit der Kontingenz der Moderne selbst, sondern auch mit der von Institutionen und Museen, wobei er ein teleologisches Geschichtsverständnis hinterfragt. Er untersucht, wie sich Modernität interdisziplinär und in verschiedensten Artikulationen spartenübergreifend immer wieder (neu) manifestiert und kombiniert in seinen Recherchen verschiedenste Medien und Objekte zu seiner ganz eigenen Praxis des multimedialen Zitierens und des Archivierens. Zitierbarkeit impliziert hierbei, die Vergangenheit auszuloten und diese wie ein Archiv zu verstehen, um sie als Grundlage und Möglichkeit für die Zukunft zu denken, die sich von der Gegenwart abheben kann. Dabei wirken weder Geschichte noch Erinnerung als in sich geschlossene oder nicht transformierbare Konzepte, sondern als fragmentiert und von Diskontinuitäten

geprägt. Genau das aber biete auch Potential für Transformationen.

In Österreich ist die Moderne oft mit ganz anderen Konnotationen behaftet, als etwa in Großbritannien, Italien, den USA oder auch in Brasilien. Hier ist sie eher als linker Gegenentwurf zu konservativen Tendenzen, die das Habsburger Reich zu rekonstruieren wünschten, zu verstehen. Sie war vielmehr ein Gegenmodell zu den faschistischen und autoritären Strömungen des frühen 20. Jahrhunderts und nach dem Zweiten Weltkrieg eine liberal-progressive Agenda gegen das totalitäre Entsetzen des Nationalsozialismus, aber auch gegenüber der Sowjetunion. Der Bau der HALLE FÜR KUNST Steiermark von den hier aktiven Alliierten, den Briten ange-regt, war eine der ersten Kulturbauten nach dem Zweiten Weltkrieg. Die Moderne hielt so auch in das Bauwesen Einzug. Während in Österreich eher ein Skeptizismus gegenüber der Moderne herrschte, scheint Poledna sie auf Grund ihrer politischen Dimension in Österreich positiver zu verhandeln.

Ausgehend von den räumlichen Besonderheiten der HALLE FÜR KUNST Steiermark verknüpft Poledna zudem verschiedene Abstraktionsebenen, darunter die komplexen Beziehungen zwischen Institutionskritik und neo-konzeptuellen Strategien. Während die erste Generation der Institutionskritik der späten sechziger und siebziger Jahre, darunter Künstler wie Michael Asher, Daniel Buren und Dan Graham konzeptuell geprägte Methoden der Kunst sowohl immaterieller, als auch physischer Natur auf institutionelle Strukturen anwendeten, die Ausstellungspraxis, die angebliche Neutralität von Architektur und die Nähe von Institutionen zur Wirtschaft hinterfragten und eher orts-spezifisch arbeiteten, war eine sogenannte zweite Welle der Institutionskritik in den 1990-Jahren mit ProtagonistInnen wie Tom Burr, Renée Green, Andrea Fraser und Fred Wilson mehr an vorherrschenden Methoden der Wissensproduktion und -verbreitung in Museen interessiert – und so an Klassifikationsakten oder der impliziten Rolle, die KünstlerInnen zugeschrieben wird.

Bei Poledna lässt sich hier auch ein Zusammenhang mit dem in den 1990er-Jahren von Peter Weibel und James Meyer inaugurierten Begriff der Kontextkunst herstellen, der eine Vielzahl von Ausstellungen von 1993 beschreibt, welche institutionskritische Ansätze mit ideologiekritischen und sozial engagierten künstlerischen Praktiken erweiterten. Hier ging es vordergründig darum, eine Kontinuität der institutionskritischen Fragen bezüglich der Produktions-, Präsentations- und Distributionsmechanismen des Kunstsystems im Zeitalter des Spätkapitalismus zu etablieren und so auch zu einer selbstreflexiven Rolle des Künstlerdaseins anzuregen. Schon in früheren Arbeiten hat sich Poledna reflexiv auf historische Momente der Konzeptkunst und der institutionellen Kritik bezogen.

Auch in dieser Ausstellung scheint sich eine paradigmatische Iteration in Polednas Werk zu manifestieren, nämlich, dass die architektonischen und institutionellen Grundlagen, welche die angenommene Autonomie eines Kunstwerkes garantieren, bewusst verschärft und damit de facto zu einem eigenen Ausstellungsgegenstand werden, der in einen permanenten Dialog mit dem in diesem Rahmen präsentierten Material tritt. Damit erreicht er, dass die phänomenologische Wahrnehmung etwa seines Filmes nicht von den Bedingungen seiner Vorführung zu isolieren ist.

Diese Auseinandersetzung ist auch in der Lichtregie reflektiert, die Poledna für diese Ausstellung entwickelt hat; sobald der Film beginnt, schaltet sich das Licht automatisch aus, während zum Ende des Films die Musik ausklingt und das Licht angeht. Nicht nur erinnert dieses Setting somit an die Dramaturgie eines Kinosaals, es lässt auch an die Situation eines Clubs denken – wenn das Licht angeht, ist die Party vorbei. Das reflektiert natürlich gleichermaßen die Schnelllebigkeit des Kunstmarkts und verwandter Disziplinen, wie der Mode- und Musikindustrie. In diesem Sinne reflektiert Poledna nicht nur seine spezielle Position als Künstler und wie diese in der Kreativindustrie zu verorten

ist, in der er mit Spezialisierten aus unterschiedlichen Feldern zusammenarbeitet und produktionstechnisch aufwendige filmische Arbeiten herstellt, sondern auch, wie er sich selbst in der ephemeren Kunstwelt und der Kulturindustrie bewegt. Wie seine hochästhetische und präzise Formsprache offenbart, stellt er sich dabei auch selbst gegen die Schnellebigkeit der Massenproduktion, indem er konzise arbeitend seine filmischen Werke in der Regel in einem Abstand von einem bis zu mehreren Jahren schafft.

Darüber hinaus hat Poledna auch die Corporate Identity der HALLE FÜR KUNST Steiermark einer Revision unterzogen, so dass diese nicht nur in der Institution selbst, sondern auch im Stadtraum eine neue Wahrnehmung generiert, denn so weichen der Schriftzug und die Gestaltung von Plakat, Einladung und allen anderen Medien, die in schwarz-weiß gehalten sind, von der jetzigen visuellen Identität der HALLE FÜR KUNST Steiermark ab.

Insbesondere das Sujet des Plakats, das den fragmenthaften Kopf einer Kalksteinskulptur aus dem Mittelalter zeigt, genaugenommen den Kopf des Königs David, die circa 1145 nach Christus angefertigt wurde und so eine direkte Verbindung zur Frühgeschichte der Kunst, zu den Artefakten und Brüchen ihrer Geschichte, aber auch zu seiner eigenen Geschichte und dem neuen Film herstellt, kann so als ein emblematisches Zeichen für eine Offenlegung seiner Praxis sowie seines Oeuvres selbst gelesen werden, die er hier in der Ausstellung in der HALLE FÜR KUNST Steiermark in Graz, einer Stadt, mit der er selbst autobiografisch einiges verbindet, ausrichtet.

Rundgang

Mathias Poledna untersucht in seiner Ausstellung in der HALLE FÜR KUNST Steiermark die Verkörperung sowie die Visualisierung von Modernität. Dabei beschäftigt sich Poledna in seiner filmischen Arbeit in Dialog sowohl mit anderen Werken sowie den Räumlichkeiten der Institution stets auch mit

Geschichtlichkeit und dem Vermögen, wie Augenblicke zu Geschichte werden. Ferner recherchiert er, wie historisierte Bildökonomien, Dokumente und Objekte sich einerseits auf die Gegenwart beziehen und diese mitbestimmen, zugleich referiert er auf den Prozess der Geschichtsschreibung an sich.

Durch die Prozesse des Sammelns, Sortierens, Kategorisierens und des Ausstellens selbst, die mit der Moderne, als auch den europäischen Expansionen aufkamen, konnten die großen Narrationen der Moderne und von Modernität erst hervorgebracht werden. Polednas Praxis sowie auch das Schreiben von Geschichte zeichnen sich auch als eine Art von Zitieren aus, bei der Objekte, Gegenstände und Textformen aus ihren ursprünglichen Kontexten entrissen werden, um dann anhand einer (neuen) Anordnung dieser Objekte (eine) Geschichte erst erzählen zu können. Genau das verfolgt Poledna in dieser Ausstellung über eine Vielzahl kultureller Anknüpfungspunkte sowie der stetigen Bezugnahmen zu dem, was er – in einem sehr weiten Sinn – als Modernität begreift und schreibt so auch (s)eine ganz eigene Geschichte(n). Schließlich verdeutlicht er, dass jede Ausstellung letztendlich ein Narrativ produziert und inwiefern Ausstellungen eines der wesentlichen Werkzeuge der Moderne und von Modernität sind.

I

My Favorite Shop 2024

Im großen Saal des spätmodernistischen Baus der HALLE FÜR KUNST Steiermark mit seiner an ein durch Modernität geprägtes kartesisch anmutendes Rastergitter der Decke befindet sich der in diesem Sommer in Los Angeles auf 35mm produzierte Film *My Favorite Shop* (2024) samt seiner Installation, bei der es sich um eine über mehrere Räume der HALLE FÜR KUNST Steiermark erstreckende Arbeit handelt, welche die Architektur der Institution als integralen Bestandteil versteht. Der Film bringt die Syntax von Runway Shows und eine ikonografi-

sche Tradition westlicher, religiöser Malerei mit den akustischen Affekten von Pop- und Clubmusic in eine collagehafte Konstellation, die das Spezifische dieser Bestandteile exponiert.

Auch in dieser Arbeit knüpft Mathias Poledna an seine kontinuierliche Recherche öffentlicher Darstellungspolitiken, die Zirkulation von Bildern sowie die kollektive Wahrnehmung an. Er wählt Motive, die sowohl mit kulturellen, als auch ästhetischen Bedeutungen aufgeladen sind und stellt sie so zusammen, dass deren Spezifität zunächst hervorgehoben wird, lässt sie schließlich aber in einer quasi-phantasmagorischen Bildwelt derart ineinander zusammenbrechen, dass sie sich jeglicher Kategorisierung entziehen. Der 35mm Film wird auf eine eigens für die Ausstellung produzierte, sich durch den Saal längsziehende Wand gestrahlt, die nur von der Vorderseite bespielt wird. Vor der Wand befindet sich eine der von ihm für die Ausstellung gestalteten Bänke; der Film-Projektor ist im Nebenraum angebracht.

Die filmische Arbeit erinnert zunächst an eine *fashion show* und die Elemente, die als grundlegend damit assoziiert werden: ein erhöhter Laufsteg, bühnenartige Beleuchtung, als weiblich lesbare Models in dafür speziell angefertigter Kleidung, gezielt eingesetzte Musik. Für den Soundtrack hat Poledna einen psychedelischen Folksong der 1960er-Jahre, der von einem Geschwister-Duo im Teenageralter mit Hilfe eines bekannten Jazz-Produzenten aus der Bay Area aufgenommen wurde, gemeinsam mit anderen Elementen in Form eines Edits der späten 1990er-Jahre neu konfiguriert – eine Technik aus Dance- und Clubmusic, die die Dramaturgie des Films entscheidend bestimmt.

Während der Film läuft, ist der Raum dunkel, sobald er endet, bleibt es eine Zeitlang hell. So wird die filmische Arbeit von einem Lichtsystem überzeichnet; der analoge Projektor ist mit dem digitalen Lichtsystem ebenso verbunden wie mit der Technik des Hauses – und damit in die Programmierung als Ganzes eingebunden. Das Theatralische der Mode-

schau wird damit ebenso verstärkt, wie ihr performancehafter Charakter.

Die eng geschnittenen Sequenzen zeigen ein, gelegentlich zwei Models, die teilweise aus größerer Distanz, manchmal aus unmittelbarer Nähe auftauchen und sich auf prototypische Weise entlang des Laufstegs bewegen. Von einer mobilen Kamera begleitet, erscheinen sie bisweilen flüchtig und schwerelos im Ausschnitt der filmischen Bilder.

Die von ihnen getragenen und damit präsentierten, speziell für den Film entworfenen Kleidungsstücke sind von zeitloser Eleganz und erinnern entfernt an Tuniken der griechischen oder römischen Antike und zugleich an uniformhafte Überwürfe wie sie, wenn auch ästhetisch weniger verfeinert, in Institutionen der Heilung oder der Disziplinierung in Erscheinung treten könnten. Einheitlich gestaltet, erscheint dieses Kleidungsstück in einer Reihe von prägnanten Farbtönen, die eine Art Farbpalette oder -reihe nahelegen. Schließlich tritt jedoch ein von einem der Models getragenes Accessoire in Erscheinung, das sich unvermutet als der abgetrennte Kopf einer männlichen Person vernehmen lässt.

Diese von einem auf die Herstellung von hyper-realistischen Requisiten spezialisierten Studio in Hollywood eigens für den Film produzierte Skulptur legt historische und kunsthistorische Bezüge nahe, insbesondere auch zu Charakteren der Antike und biblischen Erzählungen und deren malerischer Darstellung: etwa zu David mit dem Haupt des Goliaths bei Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571–1610) an der Schwelle zum 17. Jahrhundert. Es lassen sich auch ikonographische Bezüge zu Judith und Holofernes darstellen, die schon in zahlreichen Variationen abendländischer Werke in Kunst, Musik und Literatur insbesondere seit der Renaissance wie etwa von Andreas Mantegna, Sandro Botticelli, Lucas Cranach dem Älteren, Michelangelo Merisi da Caravaggio und Jan van Bijlert sowie auch schon in mittelalterlichen Malereien dargestellt wurden.

Bei David und Goliath steht die Allegorie im Raum, dass der Schwächere seine Klugheit und seinen Verstand im Kampf gegen den körperlich Stärkeren einsetzt, um diesen zu besiegen. Auffällig ist natürlich auch, dass dieser bärtige und mit langen Haaren versehene Kopf eines Mannes mittleren Alters von einer wesentlich jüngeren, weiblich konnotierten Person getragen wird. *Judith erschlägt Holofernes* (1612–1613) der italienischen Künstlerin Artemisia Gentilisci (1593–1654) ist eine der ersten malerischen Darstellungen der biblischen Geschehnisse um Judith und Holofernes aus der expliziten Perspektive eines *female gaze*. Obwohl hier vermeintlich eine Szene aus dem christlichen Kanon zu sehen ist, vermuten KunsthistorikerInnen, dass Gentilisci sich selbst als Judith und ihren Mentor Agostini Tassi als Holofernes darstellte; letzterer stand wegen ihrer Vergewaltigung vor Gericht und wurde verurteilt.

Als naheliegendster Bezugspunkt des enthauppteten Kopfes in Poledna's Film muss aber wohl auch an die Ikonografie um Johannes den Täufer gedacht werden, dessen abgetrenntes Haupt ebenfalls von Michelangelo Merisi da Caravaggio Anfang des 17. Jahrhunderts und unzähligen KünstlerInnen vom Spätmittelalter und der Renaissance an bis hin zur Moderne des 19. Jahrhunderts dargestellt wurde. Neben diesen malerischen Traditionen erinnert dieser *Trompe-l'oeil* und realistisch anmutende Kopf aber auch an Ausstellungen von Wachfiguren, wie sie insbesondere im 18. und 19. Jahrhundert eine starke Verbreitung erfuhren und somit zugleich an die Praxis, Totenmasken als Erinnerungsstücke bedeutender Persönlichkeiten anzufertigen.

Poledna verdeutlicht, dass sowohl Erinnerung, als auch Geschichte und ihr Erzählen nicht als teleologisch gefasst werden können. Indem er Motive verschiedener Epochen und Zeitlichkeit in seiner Arbeit kombiniert, hier insbesondere Ereignisse mit Eventcharakter wie eine Modeschau, die dem 20./21. Jahrhundert zuzuordnen ist, die Ikonografie der Antike sowie weitere kultur-

industrielle Elemente, wie die Musik, die ebenfalls in der Gegenwart zu verorten sind, zeigt er, dass Diskontinuität grundlegend für die Konstruktion von Geschichte ist.

Narrationen und Geschichte basieren so auf einem Verfahren des radikalen Bruches, indem Bilder und andere Medien in einen anderen Kontext gesetzt und so auch ganz neu angeordnet werden. Gleichzeitig aber kommt hier auch der Gedanke des Archivs wieder ins Spiel, denn natürlich hängen auch diese mit der Praxis des Sammelns und Ordners, dem Entstehen von Kuriositätenkabinetten, botanischen Gärten und anderen Sammlungen zusammen, die mit der Naturgeschichte im Zeitalter der Klassik an der Schwelle zum 17. Jahrhundert aufkamen und seither grundlegend sind. Jacques Derrida zufolge ist ein Archiv nicht nur eine Sache der Vergangenheit, sondern insbesondere auch grundlegend für die Zukunft. In diesem Sinn erzeugt Poledna in seiner Arbeit auch Möglichkeiten und potentielle Transpositionen.

Bei dem abgetrennten Kopf handelt es sich ferner um ein Motiv der Kunst in vielen Kulturen, die von der Antike bis hin zu der heutigen Bilderüberflutung reicht und die an den Schnittpunkten von Gewalt und Symbolik stehend, Faszination, Ehrfurcht, Horror und Abscheu gleichermaßen hervorruft. Wurden sie in den 1970er-Jahren zunächst in der Kulturindustrie aufgegriffen, etwa in Produktionen des europäischen „Regietheaters“ oder auch in Pier Paolo Pasolinis Recherchen des Archaischen sowie populären Giallo- und Splatterfilm-Genres, fanden sich in den 2010er-Jahren auch reale Horrorvideos, als vom Islamischen Staat abgetrennte Köpfe von Ermordeten oft in Video-Form verbreitet wurden. Polednas Verhandeln von Moderne und Modernität erfasst somit auch deren inhärente Gewalt sowie das mit ihr einhergehende Aufkommen von Gegenmodernitäten.

Poledna untersucht pop-kulturelle Phänomene anhand von kunsthistorischen Verweisen sowie Bezügen zu Mode- und Musikgeschichte, ferner die für ihn paradigm-

matische Thematik dessen, wie sich Modernität interdisziplinär und in verschiedensten Artikulationen spartenübergreifend immer wieder (neu) manifestiert. Der Film kann aber auch als Verweis auf den sich immer in Bewegung stehenden und stets auf Neues ausgerichteten Kunst- und Kulturbetrieb sowie der Werbe- und Modeindustrie gesehen werden, bis hin zu dem für Kunst und ihre assoziierten Bereiche benötigten Setting und den Rollen, den sich ihre Protagonistinnen und ihr Publikum zugewiesen fühlen. Hier greift der gerne als rigoroser Konzeptkünstler gesehene Poledna auch seine eigene Position innerhalb dieses Gefüges auf und bleibt dabei doch seiner Geschichte und seinem komplexen Verständnis von kultureller Produktion treu. Gleichzeitig hinterfragt er disziplinäre und in Dualismen gesetzte Grenzen und verweist auf deren Überschneidungen. Ist nicht auch ein Kinosaal letztendlich einem Künstlerstudio ähnlich? Wie beeinflussen sich die Mode- und die Kunstwelt und in welcher Interaktion stehen sie mit der Architektur und der Musikindustrie?

Ausgehend von dem Film und dem installativen Zusammenhang, in dem dieser präsentiert wird, hat Poledna weitere Werke gewählt, darunter eine 1928 von Märta Måås-Fjetterström entworfene textile Arbeit, die in der Apsis zu sehen ist, sowie eine Serie von Arbeiten fotografischer Herkunft aus dem Zusammenhang der europäischen Automobilindustrie der Nachkriegszeit, die im Untergeschoss der HALLE FÜR KUNST Steiermark ausgestellt ist.

II

Örtagården
Märta Måås-Fjetterström
1928/1988

In der Apsis der HALLE FÜR KUNST Steiermark, dem einzigen Ausstellungsraum mit Blick auf den umliegend angelegten Stadtpark von Graz, zeigt Poledna eine historische Leihgabe: einen 1928 entworfenen, handgeknüpften Teppich aus der Werkstatt der schwedischen Textilkünstlerin Märta Måås-

Fjetterström. Der als eine kontemplative Zone gedachte Ort wird so zu einer Art Ausstellung innerhalb der Ausstellung. Der Titel *Örtagården* ist mit Kräutergarten zu übersetzen und tatsächlich muten die Muster des Teppichs wie Beete an, die in einer nahezu abstrakt-geometrischen Formsprache stark modernistisch gezeichnet sind. Das Motiv tritt so in einen Dialog mit der konkreten Architektur sowohl der HALLE FÜR KUNST Steiermark, als auch der weiteren gebauten Umwelt des Parks.

Mathias Poledna knüpft hier einerseits an seine Auseinandersetzung mit institutioneller Kritik und neo-konzeptuellen Strategien an, indem er selbst Objekte als Leihgabe innerhalb seiner eigenen Ausstellung platziert und die duale Abhängigkeit von Institution und Stadt sowie deren Raum reflektiert. Gleichzeitig verweist er auch auf die Produktion und den Wert von Kunstobjekten: Damit Kunstgegenstände lebensfähig sind, müssen sie in den öffentlichen und sozialen Raum einer Institution überführt und exponiert werden – also vom Studio in die Öffentlichkeit. Ähnlich wie bei seiner filmischen Arbeit, für die Poledna mit Spezialisten aus der Filmindustrie oder anderen Produktionszusammenhängen arbeitet und wo nichts dem Zufall überlassen wird, interessiert ihn auch bei der Tapisserie der Aspekt, es bei Måås-Fjetterström mit einer Gestalterin höchster Spezialisierung zu tun zu haben.

Måås-Fjetterström, die insbesondere für ihre dekorativen Teppiche bekannt ist, in denen sie nordische Traditionen mit modernistischen Ansätzen verbindet, war eine der führenden schwedischen Textilkünstlerinnen des frühen 20. Jahrhunderts und somit Zeitgenossin von anderen wesentlichen Protagonistinnen der Textilkunst jener Zeit, wie der Bauhaus-Künstlerin Annie Albers oder der irischen Architektin Eileen Gray, aber auch der Malerin Hilma af Klint. Måås-Fjetterströms Teppiche und Tapisserien werden entgegen eines auf rasche Umsetzung und Effektivität ausgerichteten Fortschrittsversprechens auch heute noch in aufwendiger und langwieriger Handarbeit von speziell

dafür Ausgebildeten und entsprechend ihrer detaillierten Vorgaben produziert. Zugleich handelt es sich dabei um einen luxuriösen Gebrauchsgegenstand, der obgleich von einer Künstlerin entworfen, bislang selbst nicht als autonomes Kunstwerk wahrgenommen wurde, nun aber in einem musealen Kontext in Erscheinung tritt. Der in der Ausstellung zu sehende Wandteppich von Måås-Fjetterström wurde 1988 von Birgit Svensson und Birgith Nilsson, ihrerseits prominente Textilkünstlerinnen in der nach wie vor aktiven Werkstatt von Måås-Fjetterström, nach originalen Vorlagen handgewebt.

Weitere Ebenen, die Poledna verhandelt, sind die Handwerklichkeit des Designs selbst sowie auch hier die Thematik der Modernität. Er bezieht sich nicht nur auf die Bedingungen der Produktion und des Ausstellens, sondern auch auf eine langwährende Geschichte der künstlerischen Auseinandersetzung mit Handwerk, Form und Funktionalität, für die nicht zuletzt Wien seit der Jahrhundertwende ein zentraler Ort war. Mittels seines konkreten Sammelns, Anordnens und Herstellens von Referenzen nimmt er nicht nur laufend wie unter einem Brennglas Anleihen an der Kunst, Kultur- und Designgeschichte, sondern zeigt an ausgewählten Artefakten, wie die Moderne in den verschiedensten Ausdrucksweisen immer wieder präsent wird.

Die Moderne als Epoche ist zeitlich sehr umstritten und wird einerseits als beginnend mit der Neuzeit (1500) gesetzt, oft aber auch als zeitlich begrenzt, von 1880 bis 1920/30 datiert. Es scheint sich bei der Tapisserie zunächst um eine Referenz in eine andere Zeit zu handeln, die nun in die Vergangenheit zu verschwinden droht. Poledna holt sie nicht nur in die Gegenwart zurück, vielmehr zeigt er Bezüge auf: dass nämlich ein modernistischer Entwurf einer schwedischen Textildesignerin von 1928 genau fünfzig Jahre später per Handweben realisiert wurde und schließlich in diesem Jahr ausgestellt wird.

Er legt so Zeugnis von einer komplexen, vielfach ausdifferenzierten, in diesem Fall

speziell auch von weiblichen Protagonistinnen getragenen Modernität ab, die sich nicht auf ein singuläres Narrativ reduzieren lässt, sondern international und vielseitig ist und war und vor allem auch noch nicht abgeschlossen ist: sie ist auch und damit in all ihren Brüchen und Verwerfungen zeitgenössisch. Damit setzt er die Tapisserie in den Gesamtkontext der Ausstellung, nämlich wie Modernität in einer Vielzahl von variierenden Herausbildungen immer wieder neu in Erscheinung tritt und beleuchtet hier auch die der Moderne inhärenten verschiedenen Produktionsbedingungen, die aufwendige Einzelproduktionen neben Massenproduktionen parallel laufen lassen.

III

Untitled (circa 1963–1972)
2022

Gelangt man in das Untergeschoss der HALLE FÜR KUNST Steiermark wird ein wesentlicher Aspekt der Moderne basierend auf wirtschaftlichen Systemen wie Taylorismus, Fordismus, aber selbstredend auch der Ölförderung sowie der Verbrennung fossiler Brennstoffe, durch die jene Produktionen erst möglich wurden, beleuchtet: die Auto-Produktion. Diese steht diametral zu der Erzeugung der Tapisserie hinsichtlich ihrer Fabrikationsmechanismen und hatte weitreichende Konsequenzen in Bezug auf jegliche Fragen, wie Leben reguliert wurde, also auch hinsichtlich von Biopolitik, Gouvernamentalität, in räumlich-konkreter Weise auf die *built environment*; kurz sie kann als ein oder auch das wesentliche Merkmal von Moderne und Modernität gedacht werden. So verhält es sich auch mit dem Fabrikraum, der ähnlich wie Gefängnisse weitere Instrumente der Moderne hervorbrachte, darunter das Panoptikon und die hiermit einhergehende Visualität, die es dem Aufseher ermöglichte, die Arbeitenden zu sehen, ohne selbst gesehen zu werden.

Wenn also jene Werkzeuge sowie das Rastergitter (wie etwa die Decke in der HALLE FÜR KUNST Steiermark) eines der Ursym-

bole für den (früh-)modernen Raum an sich sind, so handelt es sich beim Auto um das Produkt und insbesondere auch das Symbol der Spätmoderne, vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg. Auch in kinematografischer Hinsicht war das Automobil von höchster Relevanz und kann aus Filmen der Nachkriegszeit nicht weggedacht werden. Ähnlich verhält es sich bei der Entstehung des Kinos, das abseits der Technologien wie der Fonografie und der Chronofotografie nicht ohne die Entwicklung einer rationalisierten Arbeitsverwaltung (Taylorisierung) gedacht werden kann. So wirkten diese Technologien nicht nur zusammen, sie trugen auch zu ihrer gegenseitigen Wahrnehmung bei. Das Kino machte die Autos noch sichtbar und das Auto schuf die Erzählungen für das Kino, die Schnelligkeit, mit der dieses fortan Geschichten erzählen konnte.

Die Serie fotografischer Arbeiten im Untergeschoss beruht auf Industriefotografien aus der Zeit des Kalten Krieges; konkret auf einer sorgfältigen Auswahl historischer Bilder aus dem Archiv eines italienischen Automobilherstellers, die in den 1950er und 1960er-Jahren verschiedene Orte und Phasen der Produktion in der Automobilherstellung dokumentieren, darunter das Gießen von Motoren, die Montage von Bauteilen, die Lackierung, die Endbearbeitung und die finale Qualitätskontrolle. Die Bilder wurden für technische Beschreibungen, Anleitungen und Handbücher verwendet und jüngst erneut in einer Vielzahl von Büchern für AutoenthusiastInnen sowie LiebhaberInnen von Oldtimern publiziert. Darunter befinden sich aber auch bildbasierte Werke des Archivmaterials, das die Nutzung fertiger Automobile und die Variationen einzelner Modelle etwa vor einem modernistischen Hotel zeigt. Ihre Ikonografie erinnert wesentlich an die visuellen Traditionen einer früheren Moderne, so an Bauhaus und Neue Sachlichkeit.

Auch in dieser Serie scheinen Fragen der Gestaltung eine Rolle zu spielen, denn während es sich bei der Textilarbeit unzweideutig um ein luxuriöses Produkt handelt,

das für ein exklusives Publikum bestimmt war, ging mit der Automobilherstellung der 1960er und 1970er-Jahre auf beiden Seiten des Eisernen Vorhangs auch ein Gedanke eines Luxus für alle einher, der mit bewusst eingesetzten modernem Design intendierte, die Massen zufrieden zu stellen. Der Wirtschaftsaufschwung der Nachkriegszeit, der mit dem Fordismus – obgleich hier eine an dem US-Vorbild angelehnte italienische Fabrik dargestellt wird – oder Konzepten wie der Sozialen Marktwirtschaft assoziiert wird, brachte auch mit der Moderne einhergehende Versprechen hervor, wie einem wachsenden Wohlstand, der allmählich alle erreichen würde und so auch Konsumvorstellungen inaugurierte, die nur möglich waren, sofern die arbeitende Bevölkerung auch genug Freizeit zum Konsumieren und der Erholung hätte. Wie wir nun wissen, konnten diese generierten Hoffnungen nie vollständig eingelöst werden.

Poledna interessiert sich für die Materialität ebenso wie für die visuellen Regimes, die alltägliche und exklusive Objekte umgeben. Er beleuchtet an Hand der Tapisserie sowie der Fotoserie verschiedene Produktionsbedingungen und somit sowohl Gegensätze, als auch Parallelitäten von Modernität und folglich auch des (spät-)kapitalistischen Systems und welchen Einfluss dieses auf das Leben des Einzelnen hat.

Caro Feistritzer / Sandro Droschl

Mathias Poledna
21.9.–21.11.2024

The theme of modernity, how it is articulated historically and how it reappears in constantly changing forms, is an essential point of reference for Mathias Poledna's artistic work, playing a central role in his new exhibition at HALLE FÜR KUNST Steiermark. He reflects this interest both through his attention to the late modernist architecture of the building by combining his recent film *My Favorite Shop* (2024), newly produced in this context, as an installation with a tapestry by the Swedish textile artist Märta Måås-Fjetterström in 1928 and a series of works based on historic photographs, arranging them in dialog with the institution's rooms. The exhibition is also contextualized by Poledna's personal and intensive ongoing engagement with institutional critique from the 1960s and 1970s. And as is often the case in his films, the new production gathers a variety of references to art history and phenomena of popular culture.

As in Poledna's earlier works, such as *Actualité* (2001), *Western Recordings* (2003) and *Version* (2004), which refer to the music industry, or *Crystal Palace* (2006), for which he filmed in a jungle in Papua New Guinea, Poledna's study of modernism is subtle. It is possible to argue that Poledna picks up on a specific visuality reflecting a normative level, which, in a way, works as a means of concealment in different source material and consciously uses it as a tool: his preoccupation with image economies reveals darker sides of Western modernity, including its violence and its ruptures without explicitly naming them. Through a careful selection, condensation and reduction of images, which in some cases leading almost to their negation, Poledna creates a visual world with an inherent phenomenological dimension that, in this regard, reaches beyond established ideas. Modernism is not only seen as a historical, self-contained and clearly defined epoch.

At the same time, Poledna scrutinizes certain exhibition policies that emerged with

modernism, which the pavilion of the HALLE FÜR KUNST Steiermark, built in 1951/52, embodies particularly well through its architecture, premises and its placement within the urban space of Graz and thus within the central, concrete urban architecture, such as the park. In a similar context, the British ethnologist Sharon MacDonald has referred to a *politics of display* to point out that institutions and museum exhibitions should never be considered independently from politics and other economic contexts. The divisions of natural history and art history in particular must always be seen in connection with the great narratives of modernism, such as a strive for progress and the emergence of nations, and therefore as constructs that are never politically neutral. This also applies to an understanding of the modern or contemporary as being in opposition to the traditional. Against this backdrop, Poledna deals not only with the historicity and contingencies of modernity itself, but also with that of institutions and museums, whereby he questions a teleological understanding of history. Combining a wide range of media and objects in his research by means of a multimedia practice of citation and archiving, he examines the wide variety of articulations with which modernism manifests itself across different creative disciplines. In this sense, the practice of citation implies an exploration of the past, understanding it as an archive and thus as a basis and possibility for a future that can distinguish itself from the present. Neither history nor memory appear in his work as self-contained or untransformable concepts, but rather as fragmented and characterized by discontinuities. However, it is precisely these characteristics which offer potential for transformation.

In Austria, modernity often has very different connotations than in Great Britain, Italy, the USA or Brazil. In Austria, modernity is more likely to be understood as a left-wing alternative to conservative tendencies that sought to reconstruct the Habsburg Empire. It provides a counter-model to the fascist and authoritarian regimes of the early 20th

century and, after the Second World War, a liberal-progressive agenda against the totalitarian horror of both National Socialism and the Soviet Union. The construction of HALLE FÜR KUNST Steiermark was initiated by the British Allies during their activity here in Graz, and was one of the first cultural buildings to be built after the Second World War. Modernism thus also found its way into the building industry. Given the specific political dimensions that the era has in Austria, it is only understandable that Poledna's work seems to have focused on the more positive aspects of modernism.

Responding to the spatial characteristics of HALLE FÜR KUNST Steiermark, Poledna merges various levels of abstraction, including complex relationships between institutional critique and neo-conceptual strategies. The first generation of institutional critique in the late 1960s and 1970s included artists such as Michael Asher, Daniel Buren and Dan Graham, and applied conceptually-influenced methods of art to institutional structures in both immaterial and physical ways. It questioned exhibition practices, the supposed neutrality of architecture and the proximity of institutions to the economy, with a particular focus on site-specific interventions. A so-called second wave of institutional critique in the 1990s was characterized by protagonists such as Tom Burr, Renée Buren and Dan Graham, and was more interested in dominant methods of knowledge production and dissemination in museums – and thus in acts of classification and the implicit roles attributed to artists. Poledna's work alludes here to a concept inaugurated in the 1990s by Peter Weibel and James Meyer, which describes a large number of exhibitions from 1993 onwards combining approaches of institutional critique with ideology-critical and socially engaged artistic practices. The concept's primary aim was to establish a continuity of critical questions regarding the institutional production, presentation and distribution mechanisms of the art system in the age of late capitalism, and to therefore encourage a self-reflexive dimension in artistic practice.

Since his early works, Poledna has responded to conceptualism, historical moments of conceptual art and institutional critique in a critically reflective way.

In this exhibition, too, a paradigmatic iteration in Poledna's work seems to manifest itself, namely that the architectural and institutional foundations that guarantee the assumed autonomy of a work of art are consciously emphasized and thus become a de facto exhibition object in their own right, entering into a permanent dialog with the material presented within their frameworks. In this way, Poledna ensures that the phenomenological perception of his film, for example, cannot be isolated from the conditions and context of its presentation.

An example of this confrontation is the lighting direction that Poledna developed for the exhibition; as soon as the film begins, the light switches off automatically, and turns on again when at the end of the film the music fades out. Not only is this setting reminiscent of the dramaturgy of a movie theater, it also brings to mind the situation in a nightclub – when the lights go on, the party is over. It also reflects the fast pace of the art market and related disciplines such as the fashion and music industries. In this sense, Poledna not only considers his own position as an artist and how his practice is connected to other creative industries, such as his collaboration with specialists from various fields to produce elaborate cinematic works, but also on how he himself operates in the fast-moving art world and culture industry. As his highly aesthetic and precise formal language reveals, he sets himself in opposition to the fast pace of mass production by working concisely at intervals usually creating a cinematic work every one to several years.

In addition to the installation, Poledna has also revised the corporate identity of HALLE FÜR KUNST Steiermark. Now entirely in black and white, it generates a new perception, not only within the institution itself, but also in the urban space, since the lettering and design of the poster, invitation and all

other media, which are in black and white, deviate from the current visual identity of the HALLE FÜR KUNST Steiermark.

In particular, the subject of the newly designed poster shows the fragmentary head of a limestone sculpture from the Middle Ages, to be precise the head of King David, which was built approximately 1145 after Christ. This establishes a direct link to the early art history, to the artifacts and breakages in its history, but also to Poledna's own history and the new film. It can thus be read as an emblematic sign for his practice and oeuvre itself, which he is presenting here at HALLE FÜR KUNST Steiermark in Graz, a city with which he himself has strong autobiographical connections.

Tour

In his exhibition at HALLE FÜR KUNST Steiermark, Mathias Poledna examines the embodiment and visualization of modernity. His new film is presented in a dialog with other works and the spaces of the institution, reflecting on historicity and the capacity for moments to become history. Poledna's work also investigates how historicized image economies, documents and objects relate to the present and help to determine it, while at the same time referring to how the study of historiography itself is formed.

The practices of collecting, sorting, categorizing and exhibiting which emerged with the modern era and the European expansions were influential on how the great narratives of modernism and modernity were produced. Like the writing of history, Poledna's practice is also characterized by a kind of citation, in which objects, items and text forms are torn from their original contexts and arranged in order to tell a particular story. This is precisely what Poledna pursues in this exhibition, using a multitude of cultural reference points as well as constant references to what he understands – in a very broad sense – as modernity, in order to write his own stories. Ultimately, he makes it clear that every exhibition ultimately produces a

narrative, just as exhibitions are one of the essential tools of modernity and modernism in general.

I

My Favorite Shop 2024

With its Cartesian, grid-like ceiling, the large hall of the late-modernist building of HALLE FÜR KUNST Steiermark houses the 35mm film *My Favorite Shop* (2024) produced by Poledna this summer in Los Angeles. Presented as an installation, the work spans several rooms of HALLE FÜR KUNST Steiermark, incorporating the institution's architecture as an integral component. The film borrows the syntax of runway shows, the iconographic tradition of Western, religious painting and the acoustic effects of pop and club music, mutating them into a collage-like constellation that exposes the contrasts and overlaps of their specific natures.

In his work, Mathias Poledna also draws on his ongoing research into the politics of public representation, the circulation of images and collective memory. He selects motifs that are charged with both cultural and aesthetic meanings and arranges them in such a way that their specificity is initially emphasized, but ultimately collapses into a phantasmal visual world which defies any categorization. The 35mm film is projected onto a wall specially produced for the exhibition, which runs the length of the room. In front of the wall is a bench designed by Poledna for the exhibition; the film projector is located in the neighboring smaller room.

The cinematic work is initially reminiscent of a fashion show and the elements fundamentally associated with it: a raised catwalk, stage-like lighting, feminine models dressed in specially made clothes that can be read as female, music used in a targeted manner. For the soundtrack, Poledna reconfigured a psychedelic 1960s folk song recorded by a teenage sibling duo with the help of a well-known jazz producer from the Bay Area

bringing it together with other elements in the form of a late 1990s edit – a dance and club music technique that decisively determines the dramaturgy of the film.

During the film's presentation, the room is dark; and as soon as it ends, it remains light for a while. The film's analog projector is thus framed by a lighting system as well as connected to the building's electrical infrastructure –and thus integrated into the programming as a whole. In this way, the theatricality of the fashion show and the film's performance-like character is reinforced. The tightly edited sequences show one or occasionally two models, who sometimes appear from a distance, sometimes up close and move along the catwalk in a prototypical manner. Accompanied by a mobile camera, they sometimes appear fleeting and weightless in the frame of the filmic images.

The garments worn and presented by them, specially designed for the film, are of timeless elegance and remotely reminiscent of tunics of Greek or Roman antiquity, but at the same time of uniforms coverings such as might appear, albeit aesthetically less refined, in institutions of healing or discipline. With a consistent, repeating design, this garment appears in a series of striking hues that suggest a kind of color palette or range. Eventually, however, an unexpected accessory worn by one of the models makes an unexpected appearance: a man's severed head.

This sculpture, produced for the film by a Hollywood studio specializing in the production of hyper-realistic props, suggests historical and art-historical references, in particular to characters from antiquity and biblical stories and their pictorial representation, for example to David with the head of Goliath painted by Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571–1610) on the threshold of the 17th century. Iconographic references can also be made to Judith and Holofernes, who have already been depicted in numerous variations of Western works in art, music and literature, especially since the Renaissance, by artists such as Andreas Mantegna,

Sandro Botticelli, Lucas Cranach the Elder, Michelangelo Merisi da Caravaggio and Jan van Biljert, as well as in medieval paintings.

In David and Goliath, the allegory is that the weaker one uses his wisdom and intellect to fight and defeat the physically stronger one in order to defeat him. Of course, it is also striking that in Poledna's film this middle-aged man's bearded head with long hair is carried by a much younger person who reads as female. *Judith Slaying Holofernes* (1612–1613) by the Italian artist Artemisia Gentilisch (1593–1654) is one of the first painterly depictions of the biblical events surrounding Judith and Holofernes explicitly from the perspective of a female gaze. Although this is a scene from the Christian tradition, art historians suspect that Gentilisch depicted herself as Judith and her mentor Agostini Tassi as Holofernes; Tassi was tried and convicted for Gentilisch's rape.

However, the most obvious point of reference for the decapitated head in Poledna's film is probably the iconography of St. John the Baptist, whose severed head was depicted by Michelangelo Merisi da Caravaggio at the beginning of the 17th century and countless artists from the late Middle Ages and the Renaissance through to 19th century modernism. In addition to these painterly traditions, Poledna's *trompe-l'oeil* and realistic-looking head is also reminiscent of exhibitions of wax figures, which became particularly widespread in the 18th and 19th centuries, and thus also of the practice of making death masks as mementos of important personalities.

Poledna emphasizes that neither memory nor history and its narration can be understood as teleological. By combining motifs from different epochs and temporalities in his work, in particular with presentations taking the form of an event such as a fashion show that can be assigned to the 20th/21st century, and by locating the iconography of antiquity and other cultural elements such as music of the present, he shows that

discontinuity is fundamental to the construction of history.

Narratives and history are thus based on a process of radical rupture, in which images and other media are placed in different contexts and are thus completely rearranged. At the same time, however, the idea of the archive comes back into play here, as archives are of course also connected to fundamental practices of collecting and organizing, the emergence of cabinets of curiosities, botanical gardens and other collections, which emerged along with natural history in the age of classicism at the threshold of the 17th and 18th centuries and have been foundational ever since. According to Jacques Derrida, an archive is not only something of the past, but also fundamental for the future. In this sense, Poledna's works also create possibilities and potential transpositions.

The severed head is a motif in many cultures, ranging from antiquity to today's flood of images, which, standing at the intersection of violence and symbolism, evokes fascination, awe, horror and revulsion in equal measure. While the motif of a severed head was taken up in the cultural industry in the 1970s, for example in productions of European "director's theater" or in Pier Paolo Pasolini's research into the archaic as well as popular Giallo and splatter film genres, real horror videos also emerged in the 2010s, when the severed heads of people murdered by the Islamic State were often distributed in video form. Poledna's negotiation of modernity thus also encompasses its inherent violence and the concurrent emergence of counter-modernities.

Poledna's examination of pop-cultural phenomena drawing from art-historical references and hints to fashion and music history, as well as returning to a central theme of how modernity manifests itself again and again in an interdisciplinary manner and in the most diverse articulations. However, his new film can also be seen as a reference to the industries of art, culture, advertising and fashion, which are always on the move and directed

toward the new, as well as to the structures required by art, its associated spheres and the roles that its protagonists and audiences feel assigned to. In this vein, Poledna, known for his rigorous conceptual approach, investigates his own position in a playful way, while remaining true to his own history and an expansive understanding of cultural production. Concurrently, he questions disciplinary boundaries, their oppositions and their overlaps. Isn't a movie theater similar to an artist's studio? How do the fashion and art worlds influence each other and how do they interact with architecture and the music industry?

Alongside his film and the installation context, in which it is presented, Poledna has also chosen to present a textile work designed by Märta Måås-Fjetterström in 1928, which he has hung in the apse, as well as a series of photographic works of origin from the context of the European automobile industry of the post-war period, which is exhibited in the basement of HALLE FÜR KUNST Steiermark.

II

Örtagården
Märta Måås-Fjetterström
1928/1988

In the apse of HALLE FÜR KUNST Steiermark, the only exhibition space with a view of the surrounding landscaped city park of Graz, Poledna displays a historical loan: a hand-knotted carpet from the workshop of the Swedish textile artist Märta Måås-Fjetterström, designed in 1928. The apse, conceived as a contemplative zone, thus becomes a kind of exhibition within the exhibition. The work's title, *Örtagården*, can be translated as herb garden and the patterns on the carpet do indeed resemble flowerbeds, drawn in an almost abstract geometric formal language with a strongly modernist style. The motif thus enters into a dialog with the modernist concrete architecture of both HALLE FÜR KUNST Steiermark and the wider built environment of the park.

On the one hand, Mathias Poledna's placement of loaned objects within his own exhibition builds on his in-depth engagement with institutional critique and neo-conceptual strategies by reflecting on the interdependencies of institution and city and their respective spaces. At the same time, Poledna refers to the production and value of art objects: for art objects to be viable, they must be transferred and exposed in the public and social spaces of an institution – i.e. transported from the studio to the public. In both the film work, for which Poledna worked with specialists in a film studio, and with the making of a tapestry, nothing is left to chance. It is for this reason that Poledna is interested in the aspects of dealing with a highly skilled designer, such as Måås-Fjetterström.

Måås-Fjetterström is particularly known for her decorative carpets, in which she combined Nordic traditions with modernist approaches. She was one of the leading Swedish textile artists of the early 20th century and thus a contemporary of other important protagonists of textile art and design at the time, such as the Bauhaus artist Annie Albers, and the Irish architect Eileen Gray, but also the painter Hilma af Klint. Måås-Fjetterström's carpets and tapestries are still produced by hand by specially trained craftsmen according to her detailed specifications, contrary to the rapid implementation and effectiveness promised by new industrial techniques. At the same time, the carpet is a luxurious everyday object that, although designed by an artist, was not itself intended as an autonomous work of art, but now appears in an art museum context. The Måås-Fjetterström tapestry on display in the exhibition was hand-woven in 1988 by Birgit Svensson and Birgith Nilsson, themselves prominent textile artists in Måås-Fjetterström's still active workshop, based on original designs.

Another level that Poledna negotiates alongside the theme of modernity are the craftsmanship of design itself. He engages not only with the conditions of production and exhibition, but also to a long history of

artistic engagement with craft, form and functionality, for which Vienna has been a central location since the turn of the century. By means of his collecting, arranging and producing of references, Poledna not only borrows constantly from art, cultural and design history, but also uses selected artifacts to show how modernism is constantly present in the most diverse forms of expression.

The definition of modernism as an epoch is very contested in terms of time and dates. While some argue that it began at the threshold of the 16th century, others argue that the era is restricted to the period between 1880 and 1920/30. The tapestry initially appears to be a reference to another time, which now threatens to disappear into the past. Poledna not only transfers the tapestry back to the present, he also draws a line of connection through different periods of the past: a modernist design by a Swedish textile designer from 1928, produced by hand weaving exactly fifty years later, and is finally exhibited this year at a late-modern institution.

Poledna thus bears witness to a complex, highly differentiated modernity, in this case particularly emphasizing the roles of female protagonists. This modernity cannot be reduced to a single narrative, but is and was international, multifaceted, and, above all, not yet complete: it is also contemporary in all its ruptures and distortions. As such, he places the tapestry in the overall context of the exhibition, showing how modernity constantly reappears in a multitude of varying formations and illuminating the different production conditions inherent to it, in which elaborate individual productions can run parallel to industrial mass productions.

III

Untitled (circa 1963–1972)
2022

Entering HALLE FÜR KUNST Steiermark's basement, an essential aspect of modernity is illuminated: car production. Based

on economic systems such as Taylorism, Fordism, car production of course also depended on oil production and the burning of fossil fuels. This industry forms a direct contrast to Måås-Fjetterström's tapestry in terms of its manufacturing mechanisms and the far-reaching consequences it entails in relation to all questions of modern life's regulation, as well as to ideas around biopolitics, governmentality, and concrete spatial impacts on the built environment. In short, it can be thought of as one of or even the most essential characteristic of modernity and the modern era. This is also the case with the factory architecture, which, like that of prisons, gave rise to further instruments of modernity, including the panopticon and the surveillance associated with it, which enabled a supervisor to see the workers without being seen themselves.

So if those tools of modernity and the grid (such as the ceiling in the HALLE FÜR KUNST Steiermark) are some of the original symbols of (early) modern space itself, then the car is the product and symbol par excellence of late modernism, especially after the Second World War. The automobile was also highly relevant from a cinematographic point of view and it is impossible to imagine post-war films without it. The same applies to the emergence of the cinema industry, which was highly influenced by the development of rationalized work management (Taylorisation), as well as by technologies such as phonography and chronophotography. Not only did these technologies work together, they also contributed to their mutual perception. Cinema made the cars even more visible and the car shaped cinematic, introducing a faster pace of storytelling which characterized films from then on.

The series of photographic works in the basement relies on industrial photographs from the Cold War era; specifically, a careful selection of historical images from the archive of an Italian car manufacturer that document various locations and phases of the car manufacturing production in the 1950s and 1960s including engine casting,

component assembly, painting, finishing and final quality control. The images were used for technical descriptions, instructions and manuals, and have recently been republished in a number of books for car enthusiasts and classic car lovers. However, they also include image-based works of archive material showing the use of finished cars and the variations of individual models, for example in front of a modernist hotel. Their iconography is essentially reminiscent of the visual traditions of earlier modernism, such as Bauhaus and New Objectivity (*Neue Sachlichkeit*).

Questions of design also seem to play a pivotal role in this series, because while the tapestry is unequivocally a luxury product intended for a more exclusive audience, the automobile production of the 1960s and 1970s on both sides of the Iron Curtain was accompanied by the idea of luxury for all, intended to satisfy the masses with consciously applied modern designs. The post-war economic boom associated with Fordism, – although an Italian factory based on the US model is depicted here – or concepts such as the social market economy, also brought forth promises associated with modernity, such as growing prosperity that would gradually reach everyone and thus also inaugurated ideas of consumption that were only possible if the working population also had enough free time to consume and relax. As we now know, these hopes have never been fully realized.

Poledna is interested in both the materiality as well as the visual regimes that surround everyday and exclusive objects. He uses the tapestry and the photo series to illuminate various conditions of production, highlighting contrasts and parallels within modernity and, by extension, within the (late) capitalist system, and the impacts of these on the lives of individuals.

Mathias Poedna
(*1965 in Wien, lebt in Los Angeles)

Einzelausstellungen (Auswahl)
Galerie Buchholz, Köln (2022), Galerie Buchholz, New York (2020), The Renaissance Society, Chicago (2014), The Art Institute of Chicago (2014), 55. Biennale di Venezia, Österreichischer Pavillon (2013), Secession, Wien (2013), Galerie Buchholz, Berlin (2012), Raven Row, London (2011), Portikus, Frankfurt am Main (2010), Galerie Meyer Kainer, Wien (2010), New Museum of Contemporary Art, New York (2009), Bonner Kunstverein, Bonn (2009), Hammer Museum, Los Angeles (2007), Witte de With Center for Contemporary Art, Rotterdam (2006), Galerie Buchholz, Köln (2006), Richard Telles Fine Art, Los Angeles (2005), Galerie Meyer Kainer, Wien (2004), mumok – Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (2003), Richard Telles Fine Art, Los Angeles (2002), Grazer Kunstverein (2001)

Gruppenausstellungen (Auswahl)
Haubrok Foundation (2023), Made in L.A. Biennial, Hammer Museum/Huntington Museum, Los Angeles (2021), mumok – Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (2021), Kunsthalle Bern (2020), Yuz Museum, Shanghai (2019), Liverpool Biennial (2018), Stedelijk Museum, Amsterdam (2018), Museum der Moderne, Salzburg (2017), Kunstverein Hamburg (2016), Sydney Biennial (2014), Busan Biennial (2012), Stedelijk Museum, Amsterdam (2012), Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Seville (2008), Haubrok Foundation, Berlin (2011), Museu d'Art Contemporani de Barcelona (2010), Galerie Václava Spály, Prag (2009), Yokohama Triennale (2008), MOCA/The Geffen Contemporary, Los Angeles (2008), Sala Rekalde, Bilbao (2007), Whitney Biennial, Whitney Museum of American Art, New York (2006), Haus der Kunst, München (2005), Generali Foundation, Wien (2005), Berlin Biennale, Kunstwerke Berlin (2004), Frankfurter Kunstverein (2003)

Mathias Poedna
(*1965 in Vienna, lives in Los Angeles)

Solo Exhibitions (Selection)
Galerie Buchholz, Cologne (2022), Galerie Buchholz, New York (2020), The Renaissance Society, Chicago (2014), The Art Institute of Chicago (2014), 55. Biennale di Venezia, Austrian Pavilion (2013), Secession, Vienna (2013), Galerie Buchholz, Berlin (2012), Raven Row, London (2011), Portikus, Frankfurt am Main (2010), Galerie Meyer Kainer, Vienna (2010), New Museum of Contemporary Art, New York (2009), Bonner Kunstverein, Bonn (2009), Hammer Museum, Los Angeles (2007), Witte de With Center for Contemporary Art, Rotterdam (2006), Galerie Buchholz, Cologne (2006), Richard Telles Fine Art, Los Angeles (2005), Galerie Meyer Kainer, Vienna (2004), mumok – Museum of Modern Art Foundation Ludwig Vienna (2003), Richard Telles Fine Art, Los Angeles (2002), Grazer Kunstverein (2001)

Group Exhibitions (Selection)
Haubrok Foundation (2023), Made in L.A. Biennial, Hammer Museum/Huntington Museum, Los Angeles (2021), mumok – Museum of Modern Art Foundation Ludwig Vienna (2021), Kunsthalle Bern (2020), Yuz Museum, Shanghai (2019), Liverpool Biennial (2018), Stedelijk Museum, Amsterdam (2018), Museum der Moderne, Salzburg (2017), Kunstverein Hamburg (2016), Sydney Biennial (2014), Busan Biennial (2012), Stedelijk Museum, Amsterdam (2012), Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Seville (2008), Haubrok Foundation, Berlin (2011), Museu d'Art Contemporani de Barcelona (2010), Galerie Václava Spály, Prag (2009), Yokohama Triennale (2008), MOCA/The Geffen Contemporary, Los Angeles (2008), Sala Rekalde, Bilbao (2007), Whitney Biennial, Whitney Museum of American Art, New York (2006), Haus der Kunst, Munich (2005), Generali Foundation, Vienna (2005), Berlin Biennale, Kunstwerke Berlin (2004), Frankfurter Kunstverein (2003)

Rahmenprogramm

21.9.2024, 11:00
Mathias Poledna, Florian Pumhösl
Künstlergespräch

26.9.2024, 18:00
Sandro Droschl
Kuratorenführung

3.10.2024, 18:00
Panther Reading Group
Workshop

5.10.2024, 18:00–23:00
Lange Nacht der Museen
Führungen & Ask Me!

10.10.2024, 18:00
Karel Cisar̄
Vortrag

17.10.2024, 18:00
Eva Maria Stadler
Ausstellungsführung und Gespräch

19.10.2024, 14:00–17:00
Radio Helsinki
Workshop

31.10.2024, 18:00
Patrick Winkler
STAGES

7.11.2024, 19:00
Diedrich Diederichsen
Vortrag

9.11.2024, 11:00–14:00
Jugendliteraturwerkstatt

14.11.2024, 18:00
Modeschule Graz
Präsentation

22.11.2024, 18:00
Pier Paolo Pasolini, *Edipo Re*, 1967
35mm Filmpräsentation
Einführung Mathias Poledna

Supporting program

21.9.2024, 11am
Mathias Poledna, Florian Pumhösl
Artist talk

26.9.2024, 6pm
Sandro Droschl
Curator's tour

3.10.2024, 6pm
Panther Reading Group
Workshop

5.10.2024, 6–11pm
Long Museum's Night
Exhibition tours & Ask Me!

10.10.2024, 6pm
Karel Cisar̄
Lecture

17.10.2024, 6pm
Eva Maria Stadler
Exhibition tour and talk

19.10.2024, 2–5pm
Radio Helsinki
Workshop

31.10.2024, 6pm
Patrick Winkler
STAGES

7.11.2024, 7pm
Diedrich Diederichsen
Lecture

9.11.2024, 11–2pm
Youth literature workshop

14.11.2024, 6pm
Fashion School Graz
Presentation

22.11.2024, 6pm
Pier Paolo Pasolini, *Edipo Re*, 1967
35mm Film presentation
Introduction Mathias Poledna

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung

Published in conjunction with the exhibiton

MATHIAS POLEDNA
21.9.–21.11.2024

MATHIAS POLEDNA
21.9.–21.11.2024

Kurator
Sandro Droschl

Curator
Sandro Droschl

Direktor
Sandro Droschl
Geschäftsführung
Helga Droschl
Kuratorische Assistenz & Vermittlung
Caro Feistritzner
Sekretariat & Assistenz
Karoline Rudolf-Klengel
Technische Leitung
Wolfgang Oegg
Film- & Audiotechnik
Wolfgang Konrad
Aufbau
Darek Murawka, Mykhailo Skrekliia

Director
Sandro Droschl
Managing Director
Helga Droschl
Curatorial Assistance & Education
Caro Feistritzner
Office & Assistance
Karoline Rudolf-Klengel
Technical Management
Wolfgang Oegg
Film- & Audio Technics
Wolfgang Konrad
Setup
Darek Murawka, Mykhailo Skrekliia

Herausgeber
Sandro Droschl, HALLE FÜR KUNST Steiermark
Texte
Sandro Droschl, Caro Feistritzner
Übersetzungen
Caro Feistritzner
Redaktion
Sandro Droschl, Caro Feistritzner
Lektorat
Helga Droschl, Bryony Jean Dawson

Editor
Sandro Droschl, HALLE FÜR KUNST Steiermark
Texts
Sandro Droschl, Caro Feistritzner
Translations
Caro Feistritzner
Editing
Sandro Droschl, Caro Feistritzner
Copyreading
Helga Droschl, Bryony Jean Dawson

Gestaltung
Mathias Poledna
FONDAZIONE Europa
Druck
Walla & Co Druckerei GmbH, Wien

Design
Mathias Poledna
FONDAZIONE Europa
Printing
Walla & Co Druckerei GmbH, Vienna

Dank
Galerie Buchholz, Köln/Berlin/New York
Haubrok Foundation, Berlin
Märta Måås-Fjetterström Archives, Båstad

Thank you
Galerie Buchholz, Cologne/Berlin/New York
Haubrok Foundation, Berlin
Märta Måås-Fjetterström Archives, Båstad

© 2024 Sandro Droschl,
HALLE FÜR KUNST Steiermark

© 2024 Sandro Droschl,
HALLE FÜR KUNST Steiermark

Alle Rechte vorbehalten

All rights reserved

Abbildungen

Images

Kopf des König David (gespiegelt)
Frankreich, ca. 1145
Kalkstein
29,7 × 21,1 × 21,3 cm
Harris Brisbane Dick Fund, 1938
Accession Number 38.180
The Metropolitan Museum of Art,
New York

Head of King David (mirrored)
French, ca. 1145
Limestone
11¹/₁₆ × 8³/₁₆ × 8³/₁₆ in
Harris Brisbane Dick Fund, 1938
Accession Number 38.180
The Metropolitan Museum of Art,
New York

Untitled (circa 1963–1972)
Mathias Poledna, 2022
Archivarischer Pigmentdruck auf Papier
23 × 20,1 cm ungerahmt
53 × 48,2 × 2,3 cm gerahmt
Courtesy der Künstler und
Galerie Buchholz, Köln/Berlin/
New York

Untitled (circa 1963–1972)
Mathias Poledna, 2022
Archival pigment print on paper
9¹/₁₆ × 7¹⁵/₁₆ in unframed
20⁷/₈ × 19 × ⁷/₈ in framed
Courtesy of the artist and
Galerie Buchholz, Cologne/Berlin/
New York

