

„Es gibt nichts auf der Welt, was so unsichtbar wäre wie Denkmäler“, äußerte sich der Schriftsteller Robert Musil gegenüber Monumenten, die sich trotz ihrer oft überwältigenden Größe und Vielzahl, etwa im urbanen Raum, transparent zeigen: „Sie werden doch zweifellos aufgestellt, um gesehen zu werden, ja geradezu, um die Aufmerksamkeit zu erregen; aber gleichzeitig sind sie durch irgendetwas gegen Aufmerksamkeit imprägniert, und diese rinnt Wassertropfen-auf-Ölbezug-artig an ihnen ab, ohne auch nur einen Augenblick stehenzubleiben.“¹ Denkmäler, meist strategisch im öffentlichen Raum platziert, dienen zur Erinnerung an ein historisches Ereignis oder an eine Person. Neben ihrem eigentlichen Zweck zeugen sie jedoch – im Rückblick, aus Sicht der Gegenwart – nicht nur vom Dargestellten. Nicht nur davon, was durch sie gepriesen oder davon, an das gemahnt wird. Sie sprechen auch über ihre eigenen Bedingungen. Bedingungen, unter denen sie als Kommunikationswerkzeuge für eine Gruppe von Menschen, als kollektive Gedächtnisstütze, errichtet wurden. Die Mechanismen von Vergessen und Erinnern zeigen sich in Denkmälern ebenso wie historiografische Brüche und Kontinuitäten. Nicht nur Geschichte kommt ins Bild, sondern auch ihre eigene Rezeptionsgeschichte in der Gegenwart.

In diesem Spannungsfeld arbeitet Nikita Kadan mit der im aktuellen Weltgeschehen mehr als konkreten Idee von Krieg und konfrontiert als Ukrainer seine eigene Lebensrealität mit abstrakten Darstellungen von Gewalt aus der Vergangenheit. Seine künstlerische Praxis konzentriert sich auf Monumente aus der Sowjetära im Spiegel der politischen Entwicklungen in der postsowjetischen Zeit – sowie auf die Widersprüche, die sich daran festmachen lassen. Vor dem Hintergrund des Verlusts einer zusammenhängenden historischen Erzählung in der Kunst (und darüber hinaus) werden sowohl in seiner Werkauswahl für die Ausstellung *Die Welt von morgen wird eine weitere Gegenwart gewesen sein* als auch in den formalen und inhaltlichen Analogien seiner eigenen Werke vergangene und aktuelle Erinnerungspolitiken zum Thema.

Nicht im Ausstellungsraum, sondern deutlich sichtbar auf der Fassade des mumok hat der Künstler *On Protection of the Monuments* (2023–2025) installiert. Als Denkmal und Mahnmal zugleich. Basierend auf der stark vergrößerten fotografischen Reproduktion einzelner skulpturaler Fragmente, ist auf der dunklen Basalthülle des Museums eine sich in alle Richtungen hin entfaltende Plastik aus Hostomel zu sehen. Es handelt sich dabei um jene Flughafen-Stadt in der Nähe von Kyjiw, die 2022 zu Beginn des Russischen Angriffskriegs auf die Ukraine und in Fortsetzung des seit 2014 schwelenden Konflikts zwischen den beiden Staaten stark zerstört wurde. Das Original für Nikita Kadans Konfiguration, bestehend aus dem Kopf eines unbekannten Soldaten, aus Körperteilen sowie einem Helm und einer Fahne, die der Krieger zum Zeichen des siegreichen Friedens in den Händen hielt, war nach dem Zweiten Weltkrieg zum Gedenken an das Ende des Faschismus unter dem NS-Regime errichtet worden. Installiert von der ehemaligen Sowjetunion in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, um die Idee von Befreiung zu propagieren, wurde das Denkmal vom postsowjetischen Russland zu Beginn des 21. Jahrhunderts genauso demoliert wie die Stadt, in der es einmal stand. Ein Paradoxon,² das für sich im Lauf der Geschichte wandelnde Ideologien, die Transformation globaler Verhältnisse, die Umkehrung von Wahrheiten und seltsam synchrone Momente von Hervorbringung und Verwüstung bezeichnend ist.

Im Inneren des Museums setzt sich Nikita Kadans Reflexion über dieses Wechselspiel von Gegenwart und Vergangenheit fort. In seiner Werkauswahl aus der mumok Sammlung der Klassischen Moderne fokussiert er auf Arbeiten, die auf abstrakter Ebene Momente der Veränderung referenzieren, ihrerseits von endzeitlichen Vorstellungen geprägt. „Allein die Tatsache, dass der Begriff ‚Avantgarde‘ ursprünglich dem militärischen Vokabular entstammt und die Vorhut beschreibt, einen kleinen Trupp von Soldaten, der zur Erkundung und Sicherung des Feldes ausgeschiedt wurde“, so Kadan, „verankert die modernistische Kunstproduktion in einem gewaltvollen Zusammenhang. Die Radikalität der künstlerischen Avantgarden bezog sich nicht nur auf ästhetische Prinzipien, sondern auch auf bestehende politische und soziale Verhältnisse.“³ In seinem Bereich sind Werke des Kubismus wie etwa Willi Baumeisters *Mauerbild Schwarz-Rosa* (1923–1929) oder László Moholy-Nagys *Komposition Q VIII* (1922) ausgestellt. Beide sind mit geometrischen Grundformen und einer gewissen Strenge operierende Malereien, die mit Kontrasten und Gegensätzen wie rund/kantig, organisch/geometrisch, hell/dunkel, im Lot/aus dem Gleichgewicht oder im Fall von Baumeisters Relief rau/glatt und erhaben/vertieft die Widersprüche ihrer Zeit abbilden. Daneben Giacomo Balla, Vertreter des Futurismus, jener Kunstbewegung um Filippo Tommaso Marinetti, der sich im zugehörigen Gründungsmanifest unter anderem für Kriegsverherrlichung als kathartisches und auf gesellschaftlichen Fortschritt abzielendes Prinzip aussprach. Ballas *Mercurio passa davanti al sole* (1914), das Vorüberziehen des Merkur an der Sonne, ist Teil einer Serie von Beobachtungen mit dem Teleskop, in dem sich die durch Bewegung und Dynamik einstellenden optischen Effekte als eine Art Explosion präsentieren. Hans Bellmers kolorierte Fotografie *La bouche* (Der Mund, 1935), ebenso in Kadans Werkauswahl, zeigt die surreal-grotesk ineinander verschlungenen Beinprothesen einer Frau. Mit Kniestrümpfen versehen und lasziv auf einem Sessel drapiert. Im offenen Widerspruch zum nationalsozialistischen Körperkult konstruierte der Surrealist Bellmer Bilder und Skulpturen von im selben Maß geschundenen wie erotisierten Frauenkörpern. Puppenbeine und Prothesen, in oftmals verstörenden Verrenkungen.

Ausgangspunkt für Nikita Kadans Skulptur *Limits of Responsibility* (2014) war eine Serie von Farbdias. Während der „Euromaidan“ genannten Proteste gegen die von der ukrainischen Regierung veranlasste Aussetzung des Assoziierungsabkommens mit der Europäischen Union, die von Herbst 2013 bis Winter 2014 stattfanden, dokumentierte er die geplante Räumung des Demonstrant*innenlagers auf dem Kyjiwer Unabhängigkeitsplatz. Während der Besetzung dieses historischen Orts im Zentrum der ukrainischen Hauptstadt legten die Aktivist*innen Gärten an, um sich mit Lebensmitteln zu versorgen und ein Zeichen des Widerstands zu setzen. Kohl, Salat, Zwiebel und Tomaten in geordneten Reihen, inmitten von Barrikaden, Fahnen und Zelten. Die dokumentarischen Dias zeigt Kadan im Ausstellungsraum mit einem skulpturalen Objekt aus weiß lackiertem Sperrholz und einem Beet, in dem Gemüse wächst. Das leere Möbel hat er nach einer Illustration aus einer sowjetischen Agitprop-Publikation aus dem Jahr 1979 gestaltet, einem Entwurf dieses Präsentationsmediums für landwirtschaftliche Erfolge. Ohne Plakate mit erläuternden Diagrammen oder sonstigem didaktischem Beiwerk verweist die Skulptur auf ihre eigene Zeichenhaftigkeit. Diesem symbolischen Akt aufklärerischer Kommunikation einerseits und der widerständigen Praxis der Selbstverwaltung andererseits sowie der gemeinsamen Verwurzelung all dessen in dem der Unabhängigkeit gewidmeten Maidan-Platz stellt Nikita Kadan Karl Blossfeldts *Cucurbita. Kürbisranke, 4-fach vergrößert* (1900–1928) zur

Seite. Diese Fotografie einer durch starke Vergrößerung ornamental, ja verfremdet anmutenden Pflanze hat Blossfeldt selbst zu Lehrzwecken und als Unterrichtsmaterial für Studierende am Kunstgewerbemuseum in Berlin angefertigt. Erst Jahrzehnte später wurden die Fotoarbeiten als künstlerisch wertvoll angesehen und 1928 im Band *Urformen der Kunst* veröffentlicht.

Der Publizist Christian Höller verortet mit Rückgriff auf den Philosophen Jacques Rancière das Widerständig-Politische der Kunst in ihrer Fähigkeit, *Dissens* zu erzeugen und bekannte Kategorien zu destabilisieren, wobei sich dem Autor zufolge „künstlerischer Dissens seit jeher von politischem Dissens [unterscheidet]: Geht es Letzterem primär um die Artikulation eines von der dominanten Ideologie abweichenden Anliegens, so ist Ersterem überwiegend daran gelegen, der sinnlichen Materie (und deren formalem Arrangement) eine noch weitgehend unbekannte Dimension, abzuringen.“⁴ Nikita Kadan verbindet in *Limits of Responsibility* beides: Er baut mit der Dokumentation des Euromaidan auf den bestehenden politischen Zielen der Aktivist*innen auf, einer Gruppe, der er selbst angehört. Durch künstlerische Intervention und eine Verortung in der Kunstgeschichte fügt er jedoch seine eigene Vision hinzu, die projektiv auf noch nicht existierende Formen von Engagement ausgerichtet ist.

Das Springen zwischen den Zeiten und eine in die Zukunft gerichtete Erneuerung der Vergangenheit – in der Ausstellung *Die Welt von morgen wird eine weitere Gegenwart gewesen sein* konzeptuell angelegt – setzt sich in zwei Skulpturen Kadans fort: In *Victory (Small White Shelf)* (2017) modifiziert der Künstler das Modell der nicht realisierten Skulptur *Die drei russischen Revolutionen: 1825, 1905 und 1917* des ukrainischen Avantgardisten Wassyl Jermylow. Im Gegensatz zum geplanten Original hat Kadan unter anderem die kommunistische Symbolik entfernt. Das Ergebnis ist eine an konstruktivistische Prinzipien angelehnte Form aus weißen Kuben. Anstelle des roten Hammers, der in Jermylows Vorstellung den Sockel zieren sollte, hat Kadan die Überreste einer eingeschmolzenen Tasse eingesetzt – ein Fundstück, das er nach einem Artillerieangriff in einem zerstörten Gebäude in Lyssytschansk im Donbass entdeckt hat. Aufgrund frappierend ähnlicher Konstruktionsprinzipien zeigt er *Victory (Small White Shelf)* gemeinsam mit Franz Pomassls *Entwurfszeichnungen* (alle 1928) von Möbeln aus der mumok Sammlung, in denen sich der Grad der Abstraktion bei Kadans Arbeiten widerspiegelt. Dieses Formenspiel flankiert er mit Alexander Archipenkos Skulptur *La boxe* (Boxkampf, 1914), zwei konfrontativ miteinander verwickelte Boxer-Figuren, sowie mit Raymond Duchamp-Villons *Professor Gosset* (1917), dem Porträt eines Arztes, der den Künstler während des Ersten Weltkriegs in einem Militärspital in Frankreich versorgt hatte.

In *Reconstituted Weapons: A Tiger's Leap* (2018) baut Nikita Kadan Waffen nach, die von Metallarbeiter*innen aus Horliwka, einer Industriestadt in der ukrainischen Region Donezk, gefertigt wurden. Diese Instrumente des Widerstands und der Verteidigung kamen während eines gescheiterten Aufstands der Arbeiter*innenbewegung im Zuge der Revolution von 1905 zum Einsatz. Die spitzen Gerätschaften der Arbeiter*innen konfrontiert er mit Auszügen aus dem Buch *Die Gegenstandslose Welt, Bauhausbücher II* (1928) von Kasimir Malewitsch, in dem Luftaufnahmen von Kriegsflugzeugen mit dem suprematischen Formenvokabular der damaligen Zeit assoziiert werden. Friedl Dicker-Brandeis, eine der wenigen in der mumok Sammlung der Klassischen Moderne vertretenen Frauen, kommt in diesem Zusammenhang eine besondere Rolle zu: Die zur Werkauswahl des Künstlers zählenden Collagen entstanden in den Jahren 1932/1933, als sich der

austrofaschistische „Ständestaat“ formierte – eine Umbruchszeit, die verheerende Folgen für Österreich und die gesamte Welt hatte. Die Mittel der Collage/Montage setzt die sich als Vermittlerin verstehende Künstlerin ein, um das aktuelle Geschehen zu kommentieren und vor dem aufkeimenden Nationalsozialismus zu warnen. Ihre antifaschistischen und antikapitalistischen Werke tragen Titel wie *So sieht sie aus, mein Kind, diese Welt*, *Die Lösung der Probleme der Ernährungswissenschaft ist eine Machtfrage*, *Gegenwart und Zukunft des Kindes*, *Das Bürgertum faschisiert sich*, oder *Fürchtet den Tod nicht, verachtet das Geld*. Ein düsterer Zeitbefund in Wort und Bild, dem die Jüdin 1944 im Konzentrationslager Auschwitz im Alter von 46 Jahren zum Opfer fiel. Auch ein großer Teil ihrer Kunstwerke wurde von den Nazis zerstört.

1 Robert Musil, *Nachlass zu Lebzeiten*, Hamburg 2024, S. 62.

2 Noch ein Paradoxon: Das Werk sollte ursprünglich neben einem umstrittenen Denkmal des antisemitischen Wiener Bürgermeisters Karl Lueger – Vorbild für Adolf Hitler und Vorreiter des Austrofaschismus – installiert werden. Das Ansuchen um Installation im öffentlichen Raum seitens der Kyiv Biennale 2023 wurde von den Wiener Behörden abgelehnt.

3 Aus Gesprächen mit Nikita Kadan, 2025.

4 Christian Höller, „Ästhetischer Dissens. Überlegungen zum Politisch-Werden der Kunst“, in: Hedwig Saxenhuber (Hg.), *Kunst + Politik. Aus der Sammlung der Stadt Wien*, Wien 2008, S. 184–192, hier: S. 186.

"There is nothing in this world as invisible as a monument," stated the writer Robert Musil about the peculiar transparency of monuments despite their often overwhelming size and multitude: "They are no doubt erected to be seen—indeed, to attract attention. But at the same time they are impregnated with something that repels attention, causing the glance to roll right off, like water droplets off an oilcloth, without even pausing for a moment."¹ Monuments, often strategically placed in public space, commemorate a historical event or figure. However, besides their original purpose—in retrospect, from today's perspective—they bear witness to more than just what they represent. Not only to what monuments celebrate or honor. They also speak about their own conditions, the conditions under which they were erected as communication tools for a specific group of people—as a collective memory aid—and the mechanisms of forgetting and remembering as well as historiographical breaks and continuities. Not only history enters the picture but also the history of the monument's reception in the present.

At this temporal crossroads, Nikita Kadan works with the very concrete idea of war in recent world affairs and, as a Ukrainian, confronts the reality of his own life with abstract representations of violence from the past. In his artistic practice, he focuses on monuments from the Soviet era as a mirror of political developments in the post-Soviet period—and on the contradictions that they bring to light. Against the backdrop of the loss of a coherent historical narrative in art (and beyond), his selection of works of classical modernism for the exhibition *The World of Tomorrow Will Have Been Another Present* and the formal and thematic analogies in his own works draw parallels to past and present memory politics.

The artist installed *On Protection of the Monuments* (2023–25) not in the exhibition space but rather visible to all on the façade of mumok. At once a monument and a memorial. Based on the magnified photographic reproduction of individual sculptural fragments, a sculpture from Hostomel unfolds in all directions on the dark basalt shell of the museum. Hostomel is the airport town close to Kyiv that was devastated in 2022 at the beginning of the Russian invasion of Ukraine, an escalation of the simmering conflict between the two countries since 2014. The departure point for Nikita Kadan's configuration, which consists of the head of an unknown soldier, body parts, a helmet, and a flag held by the fighter as a symbol of triumphant peace, was erected after the Second World War to commemorate the end of fascism under the Nazi regime. Inaugurated under the former Soviet Union in the second half of the twentieth century to propagate the idea of liberation, post-Soviet Russian forces demolished the monument at the beginning of the twenty-first century, along with the city in which it once stood. A paradox² signifying fluctuating ideologies over the course of history, the transformation of global relations, the reversal of truths, and oddly synchronous moments of creation and devastation.

Nikita Kadan's reflections on this reciprocity between present and past continue inside the museum. The works of his selection from the mumok Collection of classical modernism reference moments of change on an abstract level, for their part also marked by apocalyptic themes. "The very fact that the term 'avant-garde' stems from military jargon to describe the vanguard, a small troop of soldiers sent out to scout and secure the field," says Kadan, "anchors modernist art production in a context of violence. The radicalism of artistic avant-gardes was not only related to aesthetic principles but also prevailing political

and social conditions.”³ His section of the exhibition includes works of Cubism such as Willi Baumeister’s *Mauerbild Schwarz-Rosa* (1923–29, Wallpiece Black-Pink) and László Moholy-Nagy’s *Komposition Q VIII* (1922, Composition Q VIII). Both paintings feature basic geometric forms and a certain sense of austerity, using contrasts and opposites such as round/angular, organic/geometric, light/dark, perpendicular/off-balance, or, in the case of Baumeister’s relief, rough/smooth and protruding/recessed, to depict the contradictions of their time. Beside them, Giacomo Balla, a representative of Futurism, the art movement around Filippo Tommaso Marinetti, who glorified war in the founding manifesto as a cathartic principle aimed at social progress. Balla’s *Mercurio passa davanti al sole* (1914, Mercury Transits the Sun) is part of a series of observations with the telescope in which the optical effects caused by movement and dynamics are rendered as a kind of explosion. Hans Bellmer’s colorized photograph *La Bouche* (1935, The Mouth), another work from Kadan’s selection, depicts the surreally grotesque, intertwined prosthetic legs of a woman. Clad in knee-highs and lasciviously draped on an armchair. In open opposition to the National Socialist body cult, the Surrealist Bellmer composed images and sculptures of women’s bodies that were as violated as eroticized. Doll’s legs and prostheses, often in disturbing contortions.

The starting point for Nikita Kadan’s sculpture *Limits of Responsibility* (2014) was a series of color slides. During the Euromaidan protests, which lasted from fall 2013 to winter 2014 against the Ukrainian government’s suspension of the Association Agreement with the European Union, he documented the planned evacuation of the demonstrators’ camp on Kyiv’s Independence Square. During the occupation of this landmark site in the center of the Ukrainian capital, activists planted gardens to grow their own food and as a symbol of resistance. Cabbage, lettuce, onions, and tomatoes in orderly rows, surrounded by barricades, flags, and tents. Kadan displays the documentary slides in the exhibition space alongside a sculptural object made of white lacquered plywood and a bed with growing vegetables. He crafted the empty piece of furniture based on an illustration from a Soviet agitprop publication from 1979, a design of this presentation medium for presenting agricultural successes. Void of explanatory diagrams or other didactic material, the sculpture refers back to its own symbolic nature. Nikita Kadan juxtaposes this form of educational communication, on the one hand, and the resistant practice of self-management, on the other, as well as their common rooting in Maidan Independence Square, with Karl Blossfeldt’s *Cucurbita. Kürbisranke, 4-fach vergrößert* (1900–28, Cucurbita: Pumpkin vine, magnified 4 times). This photographic enlargement of a plant, making it appear ornamental when not alienated, was produced by Blossfeldt himself as teaching material for students at the Museum of Decorative Arts in Berlin. Only decades later were the photographic works deemed to be of artistic value and published in the compendium *Art Forms in the Plant World* in 1929.

Referring to philosopher Jacques Rancière, journalist Christian Höller points to the resistant-political dimension of art in its ability to generate *dissensus* and destabilize familiar categories, whereby “artistic dissensus has always differed from political dissensus. While the latter primarily aims to articulate a concern that deviates from the dominant ideology, the former focuses on wresting a still largely unknown dimension from the sensual material (and its formal arrangement).”⁴ In *Limits of Responsibility*, Nikita Kadan combines both: with his documentation of the Euromaidan, he builds on the existing political objectives of the activists, a group he himself belongs to. Through his artistic intervention and situating it in art history, however, he adds his own vision, which is speculatively oriented towards forms of engagement that have yet to come into being.

This jumping back and forth in time and a future-oriented renewal of the past—a key concept of the exhibition *The World of Tomorrow Will Have Been Another Present*—continues in two of Kadan's sculptures: in *Victory (Small White Shelf)* (2017), the artist modifies the model of the unrealized sculpture *The Three Russian Revolutions: 1825, 1905, and 1917* (1922–25) by Ukrainian avant-garde artist Vasyl Yermilov. In contrast to the planned original, Kadan has omitted the communist symbolism, among other things. The result is a composition of white geometric cubes based on Constructivist principles. Instead of the red hammer that Yermilov intended to adorn the plinth, Kadan uses the remains of a melted-down cup—a find from a destroyed building in Lysychansk in the Donbas region after an artillery attack. Given the strikingly similar construction principles, he presents *Victory (Small White Shelf)* together with Franz Pomassl's *Entwurfszeichnungen* (all 1928, Sketches) of furniture from the mumok Collection, which reflect the degree of abstraction in Kadan's works. He flanks this interplay of forms with Alexander Archipenko's sculpture *La boxe* (1914, Boxing Match), two boxers entangled in a confrontation, and Raymond Duchamp-Villon's *Professor Gosset* (1917), the portrait of a doctor who had cared for the artist in a military hospital in France during the First World War.

For *Reconstituted Weapons: A Tiger's Leap* (2018), Nikita Kadan has recreated weapons manufactured by metalworkers from Horlivka, an industrial city in the Ukrainian Donetsk region. These instruments of resistance and defense had been in use during a failed uprising of the workers' movement in the course of the 1905 revolution. The artist confronts the pointed tools of the workers with excerpts from the book *Die Gegenstandslose Welt, Bauhausbücher 11* (1928, The Non-Objective World, Bauhaus Books 11) by Kazimir Malevich, in which aerial photographs of war planes are coupled with the suprematist formal vocabulary of the time. Friedl Dicker-Brandeis, one of the few women artists represented in the mumok Collection of classical modernism, plays a special role in this context: her collages included in Kadan's selection of works were created in 1932–33, when the Austrofascist *Ständestaat*, a corporative authoritarian state, took shape—a time of upheaval that had devastating consequences for Austria and the entire world. Dicker-Brandeis, who saw herself as a mediator, employed collage/montage techniques to comment on current events and warn against the burgeoning National Socialism. Her anti-fascist and anti-capitalist works bear titles such as *So sieht sie aus, mein Kind, diese Welt* (This Is How It Looks Like, My Child, This World); *Die Lösung der Probleme der Ernährungswissenschaft ist eine Machtfrage* (Solving the Problems of Nutritional Science Is a Question of Power); *Gegenwart und Zukunft des Kindes* (The Present and the Future of the Child); *Das Bürgertum faschisiert sich* (The Bourgeoisie Is Becoming Fascized); *Fürchtet den Tod nicht, verachtet das Geld* (Fear Not Death, Despise Money). A gloomy testimony in words and pictures to which the Jewish woman fell victim in the Auschwitz concentration camp in 1944 at the age of forty-six. A large part of her oeuvre was destroyed by the Nazis.

1 Robert Musil, *Posthumous Papers of a Living Author*, trans. Peter Wortsman (New York: Archipelago Books, 2006), p. 64.

2 Another paradox: the work was originally intended to be installed next to a controversial monument to the anti-Semitic Viennese mayor Karl Lueger—a role model for Adolf Hitler and a pioneer of Austrofascism. The request to install it in public space by the Kyiv Biennial 2023 was rejected by the Viennese authorities.

3 Excerpt from a conversation with Nikita Kadan, 2025.

4 See Christian Höller, "Aesthetic Dissensus: Pondering in How Art Becomes Political," in *Art + Politics*, ed. Hedwig Saxenhuber (Vienna: Ambra, 2008), pp. 193–200, here: p. 195.

This Is the Space We Inhabit As Neighbors (Das ist der Raum, den wir als Nachbar*innen bewohnen). Barbara Kapustas großformatige Wandinstallation drückt ebenso ein Wunschdenken nach zeitlicher, räumlicher und sozialer Koexistenz aus – im Ausstellungsraum und darüber hinaus. Als nachbar*innenschaftliches Verhältnis zwischen Kapustas eigenen Kunstwerken und jenen der Klassischen Moderne aus der mumok Sammlung, mit denen sie in *Die Welt von morgen wird eine weitere Gegenwart gewesen sein* in Dialog tritt. Als Beziehungsform, die als Modell für ein Zusammenleben steht, das sich gesellschaftlicher Fragmentierung, einem durch neoliberale Politik forcierten Individualismus, Identitätspolitik sowie der zunehmenden Schwächung sozialökonomischer Gerechtigkeit entgegenstellt. Nur wer die Zeichen ihres Alphabets aus schwarzen Flammen kennt, kann auch den Wortlaut als solchen dechiffrieren. Aber selbst wenn die Übertragung in ein von Menschen entwickeltes Symbolsystem wie das der Sprache in ihrer Installation scheitert, bleibt die Künstlerin mit den Betrachter*innen ihres Werks verbunden. Auf visueller Ebene, im räumlichen Gefüge und im Kontext der Geschichte, die uns alle begleitet und die sich in einer Museumssammlung wie der des mumok verdichtet. „In meiner Arbeit suche ich nach einer Kommunikationsform, in der wir alle zuhause sind“, so Kapusta über ihre Reflexionen zu Sprache in Form von Videos, Skulpturen, Sound und Text: „Ein Sich-Verständigen, das auch zwischen ungleichen Daseinsformen funktioniert, zwischen unterschiedlichen Lebewesen, zwischen scheinbar unbelebten Dingen – und zwischen den Wesen und den Dingen. Zwischen Fremden, Nachbar*innen und Liebenden gleichermaßen.“¹ Die Künstlerin eröffnet eine Diskussion über Nachbar*innenschaft als Beziehungsform, die ein Abweichen der Positionen unterschiedlicher Parteien voneinander zulässt und das Bewusstsein von wechselseitiger Abhängigkeit als eine der Grundlagen für gelingendes Zusammenleben definiert.

Angeichts des Klimawandels und der unwiderruflichen Schäden, die wir Menschen dem Planeten Erde zugefügt haben, aber auch der damit einhergehenden sozialen Ungleichheit sieht die Philosophin Jule Govrin das Anerkennen von Koabhängigkeiten als unerlässlich, „damit sich die Gleichheit zwischen Körpern entfalten kann“.² Ihr zufolge entsteht ein Zusammengehörigkeitsgefühl nicht durch Gleichmacherei, sondern durch kontinuierliches Ausverhandeln immer neuer Beziehungsmodelle: „In der Verbundenheit unserer sozial verfassten Körper liegt ihre relationale Gleichheit. In ihr verbirgt sich die Grundbedingung für soziale Freiheit. Anstatt Körper anhand von Normen des Gleichen und Gemeinsamen auszurichten oder ihnen starke Differenz einzuschreiben, entsteht diese Gleichheit zwischen Körpern aus ihrer Differenz. Nicht Gleichheit wie im liberalen Jargon der Chancengleichheit. Nicht Gleichheit wie in lauwarmen Bekenntnissen zu den Menschenrechten, die Berufspolitiker:innen beliebig wählen, um Maßnahmenbekundungen der Ungleichheit zu begründen. Sondern radikale, relationale Gleichheit.“³

Barbara Kapusta macht ihre Reflexion über das Zusammenleben in einem nachbar*innenschaftlichen Verhältnis an Körpern fest. An menschlichen Körpern, künstlerischen Körpern, imaginierten Körpern. An der Verwundbarkeit dieser Körper. In ihrem Ausstellungsbereich stellt sie mit vier geschlechtsneutralen Skulpturen aus Aluminium – riesenhaften Gestalten – Überlegungen zur Widerstandsfähigkeit von Körpern im aktuellen wie auch historischen gesellschaftlichen Zusammenhang an. In freundschaftlicher Zwiesprache und Verbundenheit mit den ausgewählten Sammlungswerken scheinen die

im Raum verteilten Ries*innen danach zu fragen, ob Momente der Verletzlichkeit, Fragilität und Schwäche nicht auch für die Körperbilder ihrer Vorgänger*innen maßgeblich waren. Kapustas zeitgenössische „Technobodies“, so die Künstlerin über die 2022/2023 entstandenen Figuren mit Namen wie *Second (Reclining)*, *Third (Upright)*, *Four (Reclining)* oder *5 (Moving)*, entziehen sich der Eindeutigkeit. Ihre metallische Oberfläche wirkt nur auf den ersten Blick homogen. Bei näherer Betrachtung kommen Unebenheiten im Material zum Vorschein, es ist unpoliert und zeugt da und dort vom Produktionsprozess. Die stehenden, liegenden und Bewegung suggerierenden Figuren sind sowohl im Entstehen als auch in Auflösung begriffene Körper, Körper im Werden, queere Körper. Im Ausstellungsraum treffen die in alle Richtungen hin expandierenden Maschinenmenschen – oder sind es Menschmaschinen? – auf historische Varianten ihrer selbst aus Bronze. Sie begegnen ihren Vorläufer*innen, ohne jedoch die visionären Versprechungen, die in der Vergangenheit an diese geknüpft waren, einzulösen: Victor Servranckx' nach mathematischen Prinzipien entworfene Plastik *Opus I* (1921), Rudolf Bellings aus Einzelteilen zusammengesetzter Roboterkopf *Skulptur 23* (1923) oder Oskar Schlemmers *Abstrakte Figur* (1921), ein auf das Notwendigste reduzierter Bronzekörper, entstanden zu einer Zeit, als dem Zusammenspiel von Kunst, Wissenschaft und den damals neu aufkommenden Technologien noch Potenzial für gesellschaftliche Veränderung zugeschrieben wurde. Mehr als 100 Jahre nach ihrem Entstehen ist ihr Glanz jedoch verflogen. Utopie und Dystopie liegen heute nah beieinander. Barbara Kapustas Ries*innen aus Metall werden so paradoxerweise zu Repräsentant*innen und Sinnbildern des sich zusehends auflösenden Körpers der Moderne.

Wie sehr sich auch unsere eigenen Körper in Auflösung befinden, wie fragmentarisch unsere Identitäten im Lauf der Zeit geworden sind, spiegelt sich auch in der weiteren Werkauswahl und -zusammenstellung wider. Beim Betreten des Ausstellungsraums empfangen eine*n die *Sitzende* (1929), eine klassisch bildhauerische Annäherung des österreichischen Künstlers Fritz Wotruba an einen Frauenakt und Alicia Penalbas *La chispa* (Der Funke, 1957). Während bei Wotrubas früher Skulptur die menschliche Form einer kauernen Frau deutlich erkennbar ist und als abgeschlossene Form in sich ruht, ist dem Sujet der argentinisch-französischen Bildhauerin Penalba eine gewisse Offenheit eigen. Der bronzene Funke, der sich hier gerade aus dem Nichts entzündet, ist reine, aus ihrer eigenen Mitte herausdrängende Form: ein Akt zerstörerischer Auflösung auf der einen Seite, in den Umraum drängende Expansion auf der anderen. Zwei Momente bildhauerischen Schaffens, die unterschiedlicher nicht sein könnten und die Barbara Kapusta mit drei ihrer eigenen Skulpturen ergänzt: *Hand (Upright)*, *(Leaning)*, *O (Upright)*, alle aus dem Jahr 2018, sind gleichzeitig Fragmente und ganze Körper, menschliche Körperteile, sprachliche Zeichen, autonome Formen. Anthropomorphisierte Geschöpfe, die eine Beziehung zwischen der sitzenden Frau Wotrubas und der explodierenden Form Penalbas herstellen. Kreaturen, die zwischen dem Menschlichen und dem Nicht-Menschlichen vermitteln, zwischen Formen und Materialien, zwischen den Zeiten.

Kapustas schwarz pigmentierte und platin glasierte Keramiken stehen am Boden, eine lehnt an der Wand, ganz so, als würden sie sich mit dem Ausstellungsraum und den dort präsentierten Museumswerken verbinden. Momente zarter Berührung, ein behutsames Eindringen in den vorhandenen Kontext. Verschmelzung. Dazwischen fügt die Künstlerin auf der weißen Ausstellungswand weiße Texte, die auf den Boden zu auslaufen und ebenso eins mit ihrer Umgebung werden. In *i camouflage* und *8 % of our body* (beide 2018), so die Titel der Werke, die in ihrer Form zwischen Gedichten und ortsspezifischen Skulpturen oszillieren, hat

Kapusta fiktive Informationen über den menschlichen Körper verarbeitet. Sie verwebt diese mit Textzeilen wie „elastic bodies of many kinds“ oder „kin critters friends and family“, um über die Beschaffenheit der Körper an sich und auch über ihre Verhältnisse und Beziehungsgeflechte untereinander zu sprechen. An unterschiedlichen Stellen des Ausstellungsraums hängen Werke aus der mumok Sammlung der Klassischen Moderne wie Victor Brauners *Die zornige Mutter* (1944), *Cape Cod Dunes* (Dünen auf Cape Cod, 1945) von George Grosz oder Friedl Dicker-Brandeis' *Zeichnung eines Frauenkopfes* (1920–1929). Allen Bildern ist gemeinsam, dass die dargestellten Menschen nur in Fragmenten vorhanden sind oder, wie bei *Dünen auf Cape Cod* von George Grosz, Figur und Grund, Frauenkörper und Düne ineinander übergehen. Bräunlich-beige Porträts und Körperstudien. Malereien und Zeichnungen, die nicht nur über die Farbigkeit und den Bildinhalt miteinander sowie mit Kapustas Werken kommunizieren, sondern auch über die eingesetzten künstlerischen Techniken. Brauners *Die zornige Mutter* besteht etwa aus mehreren Wachsschichten, in die der französisch-rumänische Surrealist wie in einem Streit interagierende Figuren eingekratzt hat. Zorn äußert sich hier als körperliche Regung. Die Formbarkeit, die Fluidität des Wachses spiegelt sich in der Leichtigkeit der Strichführung in Dicker-Brandeis' *Zeichnung eines Frauenkopfes* wider, die auch bei Massons Buntstiftzeichnung *Der Vogel und das wilde Tier*, in der zudem eine Feder eingearbeitet ist, zum Tragen kommt.

Aus einem eigenen Raum in Barbara Kapustas Ausstellungsbereich von *Die Welt von morgen wird eine weitere Gegenwart gewesen sein* sind Atemgeräusche zu hören. Die Künstlerin zeigt dort in ihrem Video *Empathic Creatures* (2018) eine digital generierte Landschaft, in der glänzende Figuren eine Art Tanz aufführen. Auf das Atmen folgt eine synthetische Stimme, die unter anderem die Texte von *i camouflage* und *8 % of our body* spricht. Knapp vor dem Raum, in dem das Video läuft, hat Kapusta Herbert Bayers Schwarz-Weiß-Fotografie *Stilleben* (1936) und die Malerei *Zeichen und Signale* (1940) positioniert. In beiden Bildern sind flache Landschaften zu sehen, deren Boden von einem Raster strukturiert ist und die von Objekten bevölkert werden. Der Knochen, das Rad und die Schnecke in *Stilleben* sowie die farbigen Elemente in *Zeichen und Signale* wirken wie Werkzeuge, die darauf warten, einer Bestimmung zugeführt und für einen (un-)bestimmten Zweck eingesetzt zu werden. Eine Hand und mehrere buchstabenartige Wesen mit simulierten Metall- und Latexoberflächen in Kapustas *Empathic Creatures* versuchen auf unterschiedliche Weise, eine Verbindung einzugehen: sie halten, heben und tragen einander, sie streicheln gegenseitig ihre Oberflächen, berühren und reiben sich, üben Druck aufeinander aus, liegen übereinander, umfließen ihre Formen. Auch hier handelt es sich um Werkzeuge. Autonome Vorrichtungen, die sich zusammenfinden, um ihre Fähigkeit und Bereitschaft zu erproben, die Empfindungen, Gedanken und Charakteristika ihres jeweiligen Gegenübers zu verstehen – und letztlich nachzuempfinden. Die digitalen Körper scheinen zu fragen, wie wir in Zukunft zusammenleben, wie wir miteinander kommunizieren, wie wir jenseits körperlicher Grenzen und festgefahrener Identitäten und nach dem Zusammenbruch unseres Systems existieren wollen. Wenn Barbara Kapusta mit *This Is the Space We Inhabit As Neighbors* einen Vorschlag macht, bringt es die Textzeile aus *Empathic Creatures* wie folgt auf den Punkt: „The apocalypse is toxic, but we go beyond that.“ (Die Apokalypse ist toxisch, aber wir sind schon einen Schritt weiter.)

1 Aus Gesprächen mit Barbara Kapusta, 2025.

2 Jule Govrin, *Politische Körper. Von Sorge und Solidarität*, Berlin 2022, S. 224f.

3 Ebd.

Barbara Kapusta

This Is the Space We Inhabit As Neighbors is the title of Kapusta's large-format text installation: wishful thinking about temporal, spatial, and social coexistence and at the same time its concrete manifestation—in the exhibition space and beyond. A neighborly kinship between Kapusta's own artworks and those from the mumok Collection of classical modernism, a dialogue she has initiated in *The World of Tomorrow Will Have Been Another Present*. The artist proposes a relationality as a model for a coexistence that counters social fragmentation, individualism bolstered by neoliberal politics, identity politics, and the increasing dissipation of socio-economic justice. Only those who know the letters in her black-flamed alphabet can decipher the wording. But even if the translation into a symbolic system, such as human language, inevitably fails in her installation, the artist finds ways to remain connected with the viewers of her work. On a visual level, in spatial constellations, and in the shared domain of history that condenses in a museum collection like that of mumok. "In my work, I search for a form of communication in which we all feel at home," says Kapusta about her reflections on language in the form of videos, sculptures, sound, and text: "A way of understanding each other that also works between unequal forms of existence, between different living beings, between seemingly inanimate things—and between beings and things. Between strangers, neighbors, and lovers alike."¹ The artist opens a discussion on neighborhood as a type of affiliation that allows for deviating positions between different parties and acknowledges that mutual dependencies are one of the foundations of fruitful coexistence.

In the face of climate change and the irreversible damage we humans have inflicted on planet Earth, but also the social inequality in its wake, philosopher Jule Govrin sees the recognition of co-dependencies as essential "for equality to unfold between bodies."² For her, a sense of belonging arises not through egalitarianism but through the continuous negotiation of ever-changing relationship models: "Relational equality resides in the connectedness of our socially constituted bodies. It provides the basic conditions for social freedom. Instead of aligning bodies with norms of sameness and commonalities or inscribing them with strong difference, this equality between bodies arises from their difference. Not equality in the liberal jargon of equal opportunities. Not equality as in lukewarm commitments to human rights, which professional politicians conveniently make use of to justify measures of inequality. But a radical, relational equality."³

Barbara Kapusta links her reflections on neighborly coexistence to bodies. To human bodies, artistic bodies, imagined bodies. To the vulnerability of these bodies. In her section of the exhibition, four colossal, gender-neutral sculptures made of aluminum speak of the resilience of bodies in both current and historical social contexts. In a friendly dialogue with the selected works from the collection, the giants rambling in the space seem to ask whether moments of fragility and weakness, for example, were also important for the body images of their predecessors. Kapusta's contemporary "technobodies"—as the artist calls the figures she created in 2022–23 with names such as *Second (Reclining)*, *Third (Upright)*, *Four (Reclining)*, or *5 (Moving)*—defy any clear categorization. Their metallic surfaces only appear homogeneous at first glance. Upon closer inspection, one can discern an unevenness in the material; its unpolished finish reveals traces of the production process. These standing, reclining, or seemingly moving beings are in a state of simultaneous dissolving

and emerging, bodies in becoming, queer bodies. In the exhibition space, the expansive machine humans (or are they human machines?) encounter historical versions of themselves made of bronze. They join their predecessors without, however, redeeming the visionary promises that were associated with them in the past. Victor Servranckx's sculpture *Opus I* (1921), a design based on mathematical principles, Rudolf Belling's *Skulptur 23* (1923, Sculpture 23), an assembly of different, unrelated parts forming a robotic head, and Oskar Schlemmer's *Abstrakte Figur* (1921, Abstract Figure), a bronze body reduced to the bare essentials, were created at a time when for many the joined forces of art, science, and at the time newly emerging technologies bore the potential to provoke social change. More than a hundred years after their creation, however, the glory has faded. Today, utopia and dystopia have close borders. In this light, Barbara Kapusta's metal giants paradoxically become representatives and symbols of the increasingly disintegrating body of modernity.

The state of our own likewise dissolving bodies and how fragmented our identities have become over the course of time are also reflected in Kapusta's selection and juxtaposition of other works. Upon entering the exhibition space, visitors are greeted by *Sitzende* (1929, Seated Female), a classic sculptural approach to a female nude by Austrian artist Fritz Wotruba, and Alicia Penalba's *La chispa* (1957, The Spark). While in Wotruba's early sculpture the likeness of a crouching woman is clearly identifiable, resting in itself as a self-contained form, the subject of the Argentine-French sculptor Penalba is marked by a certain openness. The bronze spark that ignites out of nothing is pure form surging out of its own center: an act of destructive dissolution, on the one hand, an expansion that consumes the surrounding space, on the other. Two moments in the history of sculpture that could not be more different, which Barbara Kapusta complements with three of her own works: *Hand (Upright)*, *(Leaning)*, and *O (Upright)*, all from 2018, are simultaneously fragments and whole bodies, human body parts, linguistic signs, autonomous forms. Anthropomorphized creatures that establish a relationship between Wotruba's seated woman and the exploding form by Penalba. Creatures that mediate between the human and the nonhuman, between forms and materials, between times.

Kapusta's black pigmented and platinum-glazed ceramics stand on the floor; one leans against the wall, as if they were bonding with the exhibition space and the artworks presented there. Moments of delicate touch, a gentle invasion into the existing context. Fusion. In between, the artist inserts white texts on the white exhibition wall, which run down towards the floor, also becoming one with their surroundings. In *I camouflage* and *8 % of our body* (both 2018), as the titles of the works read, their formats oscillating between poem and site-specific sculpture, Kapusta draws on fictional information about the human body. She weaves these findings into lines of text such as "elastic bodies of many kinds" or "kin critters friends and family" to comment on the nature of bodies as such and their relationships and entanglements with one another. At different points in the exhibition space hang works from the mumok Collection of classical modernism, such as Victor Brauner's *Die zornige Mutter* (1944, The Angry Mother), *Cape Cod Dunes* (1945) by George Grosz, or Friedl Dicker-Brandeis's *Zeichnung eines Frauenkopfes* (1920–29, Drawing of a Woman's Head). What all these pictures have in common is that the depicted persons only appear as fragments or, as in George Grosz's *Cape Cod Dunes*, figure and ground, female body and dune merge into one another. Brownish-beige portraits and body studies. Paintings and drawings that communicate with each other and with Kapusta's works, not only through their color scheme and pictorial content but also through the applied artistic

techniques. Brauner's *Die zornige Mutter*, for example, features several layers of wax into which the French-Romanian Surrealist scratched interacting figures, as if in a fight. Anger expressed as bodies in motion. A parallel with this malleability, the fluidity of the wax, recurs in the lightness of Dicker-Brandeis's line strokes in *Zeichnung eines Frauenkopfes*, which in turn comes into play in Masson's colored pencil drawing *Le fauve et l'oiseau*, emphasized by an incorporated feather.

From a separate room in Barbara Kapusta's section in *The World of Tomorrow Will Have Been Another Present* we hear breathing noises. We find the video *Empathic Creatures* (2018), in which the artist's shiny figures perform a kind of dance on a digitally generated landscape. The breathing alternates with a synthetic voice speaking the lines of *I camouflage* and *8 % of our body*, among other texts. Just outside, before entering the room with the video, Kapusta positioned Herbert Bayer's black-and-white photograph *Still Life* (1936) and his painting *Zeichen und Signale* (1940, Signs and Signals). Both works show flat landscapes structured by a gridded ground and populated by objects. The bone, the wheel, and the snail in *Still Life* as well as the colored shapes in *Zeichen und Signale* appear to be tools waiting to be assigned a yet (un)determined purpose. A hand with simulated metal and latex surfaces and various letter-like entities in Kapusta's *Empathic Creatures* try to form a connection in different ways: they hold, lift, and carry one another, caress each other's surfaces; they touch and rub, exert pressure, lie atop and flow around each other's contours. These are tools, too. Autonomous devices that come together to test their ability and willingness to understand—and ultimately empathize with—the sensations, mindsets, and characteristics of their respective counterparts. The digital bodies seem to ask how we will live together in the future, how we will communicate, how we want to exist beyond physical boundaries and fixed identities, after the collapse of our system. If Barbara Kapusta's *This Is the Space We Inhabit As Neighbors* makes a proposal, the line from *Empathic Creatures* puts it straight: "The apocalypse is toxic, but we go beyond that."

1 Excerpt from a conversation with Barbara Kapusta, 2025.

2 Jule Govrin, *Politische Körper: Von Sorge und Solidarität* (Berlin: Matthes & Seitz, 2022), pp. 224–25.

3 Govrin.

Abstrakte Bildidee. So lautet der Titel einer losen Serie von Arbeiten auf Papier, die der Dadaist Raoul Hausmann zwischen 1918 und 1925 angefertigt hat. Kurven, Flächen und geometrische Körper, die einander überlagern, sich ergänzen, manchmal im Widerstreit zueinander stehen. Gouachen in gedecktem Blau und Rot. Linien aus Tusche und Bleistift, die sich kreuzen, um daraufhin wieder parallel geführt zu werden. Schwarze Kreise und Spiralen in wechselnder Dynamik. Ideen für Bilder, die Spannkraft, Vehemenz, ja Impulsivität nicht nur zum Thema machen, sondern darüber hinaus noch auf die Betrachter*innen projizieren. Gegenstandslos. Anita Witek zeigt Hausmanns Zeichnungen in Paaren und Dreiergruppen zusammen mit Auszügen einer Serie eigener Fotomontagen. In *Unvorhersehbare Ereignisse* (2020–2022) spielen das Zu- und Miteinander von Flächen und geometrischen Formen eine ähnliche Rolle wie in den historischen Vorlagen aus der mumok Sammlung der Klassischen Moderne. Die Künstlerin hat Zeichnung für Zeichnung mit ihren eigenen Bildideen abgeglichen und führt uns diesen Prozess des vergleichenden Sehens in ihrer Hängung und Gruppierung der Arbeiten als unabgeschlossene Reihe vor. Hier eine geschwungene Linie, die sich dort in einer Spirale wiederfindet, zwei nahezu gleichförmige Rechtecke bei Hausmann, die bei Witek mit in Auflösung befindlichen Formen korrespondieren. Die Dynamiken der Bilder, von Hausmann wie von Witek, scheinen *einem* Kopf entsprungen zu sein: ein und dieselbe Bildidee, in unterschiedlichen Medien und mit einem Abstand von rund 100 Jahren realisiert.

Die Reproduktion existierender Fotografien aus einem massenmedialen Zusammenhang zieht sich wie ein roter Faden durch Anita Witeks Kunstpraxis. Ihre Bildkompositionen aus abstrakten Farbverläufen, Schattenspielen und vor allem Leerstellen – in Farbe oder wie im Fall von *Unvorhersehbare Ereignisse* in Graustufen – konstruiert die Künstlerin aus historischen Printmedien, Büchern, Zeitschriften oder Plakaten. Ihr Material entstammt einem Prozess des Beschneidens. Im Unterschied zu herkömmlichen collagierenden Bildpraktiken, für die etwa Körper, Objekte oder Landschaften aus dem (ursprünglich fotografischen) Kontext gelöst und neu zusammengesetzt werden, fokussiert Witek in ihren Montagen auf das Gegenstück, den Kontext nämlich: neutrale Flächen, die durch Hohlräume im Fotostudio erzeugt werden, farbliche Abstufungen, die durch die Beleuchtung der fotografierten Sujets im Hintergrund entstehen. „Ich vermeide, etwas Signifikantes aus den Bildern anderer Künstlerinnen oder Künstler zu übernehmen“, so Witek über ihre aneignende, jedoch respektvolle Herangehensweise, „seien es Gesichter, eindeutig zuzuordnende Objekte oder Elemente, die eine klare Verbindung zu ihren Werken herstellen. Stattdessen gehe ich den Weg der Fragmentierung, gefolgt von einem Prozess der Neuzusammensetzung.“¹ Die Hintergründe, die übrig bleiben, nachdem die Künstlerin die vorgefundenen Sujets im abgedruckten Foto mit dem Messer entfernt hat, dienen ihr dazu, aus alten neue Welten zu bauen. Lücken und leere Stellen in ebenso leeren Flächen benutzt sie, um der Vielschichtigkeit künstlerischer Produktion auf materieller, formaler und inhaltlicher Ebene Ausdruck zu verleihen. Von *Horror vacui* kann hier keine Rede sein. Sie fixiert ihre Papiermontagen nicht mit Klebstoff, sondern mit einer abschließenden Fotografie. Blende auf, Blende zu. Material für ein weiteres fotografisches Werk.

Im Unterschied zu Hausmanns *Abstrakter Bildidee* sind Anita Witeks Montagen der Serie *Unvorhersehbare Ereignisse* nicht gegenstandslos. Da und dort sind in den Werken

durch Untertitel wie *False Sense of Comfort*, *Thirst Trap* oder *Begriffsapparatur* Elemente aus dem ursprünglichen Material erkennbar: Ein Umriss, der einer Schere ähnelt, ein Buchstabe, der durchblitzt, Lichtstrahlen auf einer Wand – die Welt bricht immer wieder durch. Die Serie speist sich aus dem deutschsprachigen *P.M. Magazin*, genauer aus einer Sammlung von Ausgaben aus den 1980er-Jahren. Die Zeitschrift, bekannt für ihren populärwissenschaftlichen Ansatz, setzt sich bis heute mit naturwissenschaftlichen Phänomenen und technologischen Innovationen auseinander. Indem sie die Bildwelten aus dem Magazin manipuliert, konserviert Witek vergangene Zukunftsvisionen in fotografischen Zeitkapseln. Sie baut utopische Architekturen, alternative Handlungsspielräume aus einer sich zersetzenden, instabil gewordenen Welt, die visuell übersättigt ist. Aus Bildern, deren Erzählungen auch politisch instrumentalisiert werden.

„Wir können nicht alles reparieren, auch das nicht, was wir kaputt gemacht haben“, schreibt die US-amerikanische Anthropologin Anna Lowenhaupt Tsing über die Möglichkeiten des Lebens in einer vom Menschen zerstörten Umwelt, des Lebens in den Ruinen des Kapitalismus, und führt weiter aus: „Dies muss aber nicht unbedingt zur Lähmung führen.“² Mit ihrem Spiel aus reproduzierten Versatzstücken und mit den modernistischen Werkzeugen von Collage und Montage greift Witek auf die visuellen Bestände historischer und aktueller Gegenwarten zu und (re-)konstruiert ein Parallelarchiv aus den Ruinen der Moderne – als Gegenentwurf. Dieser durchaus positive Ansatz, der dem Status Quo einer sich stark verändernden Welt jedoch kritisch ins Auge blickt, wird auch bei weiteren dialogischen Situationen in der Ausstellung *Die Welt von morgen wird eine weitere Gegenwart gewesen sein* deutlich. Witek kombiniert etwa Antoine Pevsners *Konstruktion für einen Flughafen* (1934–1935) mit *Eskalierendes Commitment* (2022). Die Skulptur des Konstruktivisten Pevsner, die 1959 als eines der ersten Werke in die Sammlung des Museums Eingang gefunden hat, basiert auf ähnlich architektonischen Prinzipien wie die Bildkonstruktionen Witeks. Darüber hinaus beschäftigen sich Pevsner und später Witek mit der formalen Frage, wie in dreidimensionalen Werken die vierte Dimension einfließen, wie also Zeit durch Bewegung in einem statischen Körper abgebildet werden kann. In *Eskalierendes Commitment* hat die Künstlerin Bildmaterial verarbeitet, das – mit genauem Blick auf die Leerstellen und Details – die Umrisse von Flugzeugen im Hangar erkennen lässt. Verschwommene Passagierbrücken, Transportfahrzeuge und Lagerhallen in der Ferne inklusive. Die Idee von Fortschritt, die einem Flughafen in den 30er-Jahren des vergangenen Jahrhunderts zugeschrieben wurde, steht heute, vor dem Hintergrund einer globalisierten Welt mit all ihren geopolitischen wie ökologischen Krisen und wachsender sozialer Ungleichheit ganz grundsätzlich zur Diskussion.

In einer weiteren Werkkombination greift Anita Witek neuerlich auf die Serie *Unvorhersehbare Ereignisse* zurück. Sie zeigt ihr Bild *Collision Neuronal* gemeinsam mit *Femme assise II* (Sitzende Frau II, 1936) und *Etude pour la femme assise* (Studie für Sitzende Frau, 1935) des in Barcelona geborenen Bildhauers Julio González. Bei dieser Gruppe steht nicht nur der Schwung im Zentrum ihres Interesses, den die Bronzeskulptur einer sitzenden Frau auf einem Holzsockel, die leicht abweichende Entwurfszeichnung derselben in Rot, Grün und Gelb und ihre eigene Fotomontage in Graustufen gemeinsam haben. Stärker noch liegt ihr Fokus auf den unterschiedlichen Aggregatzuständen, die ein und dieselbe künstlerische Äußerung – egal zu welcher Zeit diese auch immer getätigt wurde und von wem – annehmen kann. Die Tusche- und Farbstiftzeichnung von Julio González geht zwar der Skulptur voran, hat aber deswegen nicht weniger künstlerische Qualitäten als das aus ihr

hervorgegangene Objekt. Der Schwung der mit dem Messer ins Bild geschnittenen Linie Witek steht dazu in einem verwandtschaftlichen Verhältnis.

Anita Witek Auswahl von konstruktivistischen Skulpturen aus der mumok Sammlung hat auch mit ihrem künstlerischen Drang in den dreidimensionalen Raum zu tun. Die Collagen, welche teils mit kleinen Nägeln befestigt sind, um sie fotografisch festhalten und mittels Montagen transformieren zu können, werden nach dem Ablichten wieder zerlegt. Einzelne Fragmente kehren dann in anderen Bildern und neuen Kontexten wieder. Dementsprechend ist auch die Fixierung *qua* Fotografie nur eine vermeintliche und als temporär zu verstehen, denn Witek hält das Material über einen sowohl fotografischen als auch bildhauerischen Prozess in Bewegung. Mit *The Collector's Room* (2025), einer eigens für die Ausstellung angefertigten Installation, geht die Künstlerin noch einen Schritt weiter. Die wandfüllende Collage in Gold-, Bronze- und Beigetönen wird hier raumgreifend. Sie drängt vom Bild- in den Ausstellungsraum. Die abgebildeten und somit verflachten Formen kehren, auf Textil gedruckt und mit Füllmaterial in alle Richtungen hin ausgeht, in die dritte Dimension zurück. Direkt neben *The Collector's Room* hängen Fernand Légers *Nature morte aux fruits* (Stilleben mit Früchten, 1927) und *Carafe, verre et journal* (Karaffe, Glas und Zeitung, 1919) von Juan Gris ungewöhnlich nah beisammen. Die Werke des Franzosen Léger und des Spaniers Gris, beide dem Kubismus zuzurechnen, beginnen auf ähnliche Weise miteinander zu kommunizieren, wie František Muzikas traumhaft-unwirkliches *Panoptikum* (1944) sich direkt in die Installation von Witek, auf das von ihr an der Wand applizierte Papier, einfügt. Malerische Techniken, die Inhalte der Stilleben von Früchten bis zur Zeitung, die Farbgebung in Pastelltönen, das geometrische Formenvokabular – all dies setzt Anita Witek im Ausstellungsraum in einen derart engen Bezug zu ihrer eigenen Arbeit, als wären die Elemente immer schon die ihren gewesen, ohne dabei gewaltvoll mit ihnen umzugehen.

Der Installation gegenüber platziert die Künstlerin eine unscheinbare Fotografie Edward Steichens aus dem Jahr 1925. Es handelt sich dabei um das Fotoporträt des rumänisch-französischen Bildhauers Constantin Brâncuși, der in seinem Pariser Atelier zwischen für ihn typischen Säulen, Sockeln und Podesten sowie halb fertiggestellten Skulpturen und noch zu bearbeitendem Material sitzt. Der gelblich-braune Ton von Steichens Fotografie, in dem die Grenzen zwischen Figur und Grund verschwimmen, erweckt den Eindruck, als hätte hier Anita Witek Elemente aus dem Bild entfernt und Leerstellen produziert. Ganz im Gegenteil hat sie aber in *The Collector's Room* – ihrem gegenüber hängenden Werk – das aus einem ausrangierten Ausstellungskatalog aus den 1950er-Jahren stammende Foto einer Skulptur Brâncușis in dreidimensionale Form gebracht. Die Spiegelung in der zuerst fotografierten, dann auf Papier und schließlich auf Textil gedruckten Bronzoberfläche bei Witek lässt vermuten, dass wir es wiederum mit Brâncușis Atelier zu tun haben. Ob dies der Wahrheit entspricht, tut jedoch nichts zur Sache. Denn der Dialog ist bereits im Gang. Es handelt sich dabei um ein kommunikatives Oszillieren zwischen Orten, Paris und Wien, zwischen Zeiten, den ersten Quartalen des 20. und 21. Jahrhunderts, und zwischen Künstler*innen, Edward Steichen, Constantin Brâncuși, Anita Witek und dem/der unbekannten Fotograf*in des zerschnittenen Ausstellungskatalogs – einen vielschichtigen und freundlichen Austausch unter Kolleg*innen.

1 Aus Gesprächen mit Anita Witek, 2025.

2 Anna Lowenhaupt Tsing, *Der Pilz am Ende der Welt. Über das Leben in den Ruinen des Kapitalismus*, Berlin 2019, S. 345.

Abstrakte Bildidee (Abstract Pictorial Idea) reads the titles of a series of works on paper made by Dadaist Raoul Hausmann between 1918 and 1925. Curves, planes, and geometric bodies overlap, complement each other, and sometimes interfere. Gouaches in muted blue and red. Ink and graphite lines intersect then run parallel once again. Black circles and spirals with alternating dynamics. Ideas for pictures whose sense of resilience, vigor, impulsiveness, even, seizes the viewer. Non-representational. Anita Witek shows Hausmann's drawings in pairs and groups of three in combination with works from a series of her own photomontages. In *Unvorhersehbare Ereignisse* (2020–22, Unforeseeable Occurrences), the various configurations of surfaces and geometric forms exhibit similarities to the historical precedents from the mumok Collection of classical modernism. The artist compared them, drawing for drawing, with her own pictorial ideas. By selectively hanging and juxtaposing the works, this process of comparative viewing becomes tangible as an open-ended series: here, a curved line that reappears as a spiral over there; two virtually uniform rectangles by Hausmann correspond with Witek's dissolving forms. The dynamics of the images by both artists seem to spring forth from the same mind—one and the same image idea, realized in different media, with an intermission of about a hundred years between them.

Reproducing photographs from mass media is a quintessential aspect of Anita Witek's artistic practice. Her pictorial compositions of abstract color gradients, shadow plays, and, above all, voids—in color or, as in the case of *Unvorhersehbare Ereignisse*, in grayscale—draw from historical print media, books, magazines, or posters. The material accumulates in a cutting process. But in contrast to conventional collage practices, in which bodies, objects, or landscapes are extracted from their (originally photographic) context and reassembled, Witek's montages focus on the counterpart, namely the very context of the photographs: neutral surfaces generated by infinity coves in the studio, color gradients in the background of illuminated subjects. "I try to avoid taking anything distinctive from the pictures of other artists," says Witek about her respectful approach to appropriation, "things like faces, clearly identifiable objects, or elements that establish a clear connection to their works. Instead, I go for fragmentation, followed by a process of recomposition."¹ Once the artist has removed the subjects from the printed photo with her cutter, she works with the remaining backgrounds to build new worlds from old ones. For her, precisely these gaps and blank spaces in seemingly empty surfaces harbor the complexity of artistic production in terms of material, form, and content. No signs of *horror vacui* here. In the end, Witek does not fix her paper montages with glue, but with a final photograph. Shutter open, shutter closed. Material for the next photographic work.

Unlike Hausmann's *Abstrakte Bildidee*, the montages from the *Unvorhersehbare Ereignisse* series are not non-representational. Elements from the original material crop up sporadically in the works, hinted at in subtitles such as *False sense of comfort*, *Thirst Trap*, or *Begriffsapparatur*: a silhouette resembles a pair of scissors, traces of the shape of a letter, rays of light on a wall—the real world is creeping through. The series builds largely on snippets from the German-language *P.M. Magazin*, more specifically a collection of issues from the nineteen-eighties. Known for its focus on popular science, the magazine still covers scientific phenomena and technological innovations to this day. By manipulating

old imagery from the magazine, Anita Witek preserves past visions of the future in photographic time capsules. She constructs utopian architectures and alternative scopes of action from a decomposing, unstable world that has become visually oversaturated. From images whose narratives are being instrumentalized for political agendas, too.

"We can't fix anything, even what we have broken, by ourselves," writes the US anthropologist Anna Lowenhaupt Tsing about the possibilities of sustaining life in an environment plagued by humans, of life in capitalist ruins, and continues: "yet this need not enforce paralysis."² Playing with reproduced set pieces and the modernist tools of collage and montage, Witek draws on the visual repository of historical and current presents to (re)construct a parallel archive from the ruins of modernity—as its counter proposal. This inherently positive approach, albeit with a critical eye on the status quo of a rapidly changing world, is also evident in other dialogical settings in the exhibition *The World of Tomorrow Will Have Been Another Present*. Witek contrasts Antoine Pevsner's *Konstruktion für einen Flughafen* (1934–35, Construction Design for an Airport) with her *Eskalierendes Commitment* (2022, Escalating Commitment). The sculpture by Constructivist Pevsner—one of the first acquisitions to enter the mumok Collection in 1959—is based on similar architectural principles as Witek's pictorial constructions. Moreover, Pevsner and later Witek both address the formal quandary of how to incorporate the fourth dimension into three-dimensional works, how time can manifest in a static body through movement. In *Eskalierendes Commitment*, the artist worked with visual materials—again looking at the blank spaces and details—that reveal the outlines of airplanes in the hangar. Blurred passenger bridges, transport vehicles, and warehouses in the distance included. In today's globalized world, with all its geopolitical and ecological crises and growing social inequalities, the very idea of progress as it was associated with an airport in the nineteen-thirties is a topic of dispute in itself.

The *Unvorhersehbare Ereignisse* series recurs in another constellation of works: Anita Witek presents her montage *Collision Neuronal* together with *Femme assise II* (1936, Seated Woman II) and *Etude pour La femme assise* (1935, Study for Seated Woman) by the Barcelona-born sculptor Julio González. This combination emphasizes the intrinsic momentum shared by the bronze sculpture of a seated woman on a wooden plinth, the rather disparate design studies for the same work in red, green, and yellow, and her own grayscale photomontage. But the artist is even more interested in the different aggregate states that one and the same artistic expression can assume—regardless of when it was made or by whom. For even though Julio González's ink and colored pencil drawing on paper preceded the sculpture, it has no fewer artistic qualities than the resulting object. The sweeping line sliced into Witek's picture with her cutter proves to be a closely related gesture.

Anita Witek's penchant for Constructivist sculptures from the mumok Collection also reflects her own artistic drive towards three-dimensionality. The collages, some held together with small nails so they can be captured photographically and undergo transformation as montages, are disassembled once again after shooting. Certain fragments then reappear in other images and new contexts. Hence, this fixation in the form of a photograph is only a putative and temporary one, as the material remains in flux through both a photographic and sculptural process. In *The Collector's Room*, an installation created especially for the exhibition, the artist goes one step further. The wall-sized paper collage in shades of gold, bronze, and beige takes on an immersive character, surging from the

image plane into the exhibition space. Assorted prints on textiles packed with filling material distend in all directions, allowing the depicted and thus flattened forms behind them to return to the third dimension. Right beside the installation, Fernand Léger's *Nature morte aux fruits* (1927, Still Life with Fruits) and *Carafe, verre et journal* (1919, Carafe, Glass, and Newspaper) by Juan Gris hang unusually close to one another. The communication between the works of the Frenchman Léger and the Spaniard Gris, both proponents of Cubism, is similar to how František Muzika's dreamlike, unreal *Panoptikum* (1944) integrates into Witek's installation in the paper she has applied to the wall. Painting techniques, the contents of still lifes from fruit to newspapers, the choice of pastel colors, the geometric formal vocabulary—Anita Witek draws such logical connections to her own work, as if these elements had always been hers, albeit with due respect.

Opposite the installation, the artist has placed an inconspicuous photograph by Edward Steichen from 1925: a photo portrait of the Romanian-French sculptor Constantin Brâncuși, who is posing in his Parisian studio between his prototypical columns, plinths, and pedestals alongside half-finished sculptures and material still to be worked on. The yellowish-brown tone of Steichen's photograph, blurring the boundaries between figure and background, recalls Witek's practice of extracting image elements and generating voids. In *The Collector's Room*, however, she has transformed a photograph of a Brâncuși sculpture from a discarded nineteen-fifties exhibition catalogue into a three-dimensional form. The reflection in the bronze surface—first photographed, then printed on paper, and finally transferred to textile by Witek—suggests that we are once again dealing with Brâncuși's studio. If this is true or not is irrelevant. The dialogue has already begun. It is a communicative oscillation between places, Paris and Vienna, between times, the first quarters of the twentieth and twenty-first centuries, and between artists, Edward Steichen, Constantin Brâncuși, Anita Witek, and the unknown photographer of the cut-up exhibition catalogue: a multilayered and friendly exchange among colleagues.

1 Excerpt from a conversation with Anita Witek, 2025.

2 Anna Lowenhaupt Tsing, *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins* (Princeton: Princeton University Press, 2015), p. 257.

Über ihre eigene Schulter. Die Schwarze Frau blickt in den Ausstellungsraum, sie schaut uns direkt in die Augen. Unerschütterlich. Ihr Körper ist in die entgegengesetzte Richtung gewandt, das Gesicht auf eine weiße Figur in Spitzenunterwäsche und transparenten Strümpfen montiert, die sich hinter einem schweren, lose an der Wand hängenden Vorhang aus Brokat zu verstecken versucht. Geradezu neckisch diese Szene aus einem Vintage-Erotikmagazin, wären da nicht die Augen. Wäre da nicht der invertierte Blick.

Es ist aber nicht nur der in den Ausstellungsraum gerichtete Blick einer namenlosen Schwarzen Frau, es ist auch ein medienspezifischer Blick auf die Fotografie und ihre Rolle in der Darstellung marginalisierter Körper. Allgemeiner noch, ist es ein Blick zurück in die Geschichte, jene des Kolonialismus, des Rassismus und des Sexismus, den Frida Orupabo mit *Turning* (2021) adressiert. Hier findet Retrospektion auf unterschiedlichen Ebenen statt, buchstäblich wie im übertragenen Sinn: die Augen einer Schwarzen Frau, die sich nicht länger verstecken will und sich gegen ihren eigenen – in diesem Fall einen weißen – Körper wehrt. Ein Blick, der Räume, Zeiten und gesellschaftliche Kontexte quert. „Der Blick ist in meiner Arbeit wichtig, da er die Betrachter*innen herausfordert“, so die Künstler*in, selbst eine Schwarze Frau, über die Tapete, die sich über eine ganze Ausstellungswand erstreckt und den fragmentierten Frauenkörper mehr als präsent, ja geradezu massiv werden lässt: „Es ist eine Möglichkeit, sich der Objektivierung zu entziehen. Da uns die abgebildeten Menschen häufig direkt anschauen, machen sie deutlich, dass auch die Betrachter*innen betrachtet werden.“¹ Frida Orupabos Werke kehren überkommene Perspektiven um und nehmen diejenigen, die sie betrachten, mit in die Verantwortung darüber, in welchen Zusammenhängen und unter welchen Bedingungen die Fotografien einmal entstanden waren.

Die weiblichen, sexualisierten und rassifizierten Körper in ihren Bildsammlungen und Collagen setzen sich aus vorgefundenem visuellem Material zusammen, das aus historischen kolonialen Archiven, aus privaten Sammlungen im familiären Umfeld, Schnappschüssen sowie aus dem Internet oder vom Flohmarkt stammt. Es handelt sich um Bildmaterial, das zu unterschiedlichen Zeiten zu zirkulieren begonnen hat und das nun in den Werken der Künstlerin zusammenfindet. Der Umgang mit den von Orupabo ins Bild gesetzten Körpern in ehemaligen Kolonien, die körperlichen und psychologischen Verletzungen, die versklavten Menschen zugefügt wurden etwa, das sukzessive Zerstören ihres sozialen Umfelds, spiegelt sich in einer aus den Fugen geratenen Körperlichkeit wider: verrenkte Gliedmaßen, nicht exakt zueinander passende Körperteile, Bildbrüche und -verletzungen. Die Collage gibt sich hier nicht nur als künstlerische Methode, durch die Neues aus Altem entsteht, sondern auch als Verfahren, das Zerstörungen sichtbar werden lässt.

Ihre Werke stellt die Künstlerin in *Die Welt von morgen wird eine weitere Gegenwart gewesen sein* in den Kontext bildhauerischen Schaffens aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Zu *Turning* gesellen sich zwei Arbeiten: Louise Bourgeois' *Observer* (Beobachter*in, 1947–1949) und Alberto Giacomettis *Femme debout III* (Stehende Frau III, 1962), beide in Schwarz gehalten, beide in dieselbe Richtung wie die Frau in *Turning* blickend, als wären sie Verwandte. Giacomettis stehende Frau, eine seiner spindeldünnen Gestalten aus dunkler Bronze, deren händisch bearbeitete Oberfläche der statuarischen Pose die Strenge nimmt, und die Beobachter*in von Bourgeois, eine geschlechtslose Figur

mit anthropomorphen Zügen, deren viel zu kleiner Kopf ein überdimensionales Gebilde ziert, das je nach Perspektive als extravaganter Hut, als traditionelle afrikanische Frisur oder als Kopfschmuck gedeutet werden kann, stehen Orupabo dabei zur Seite. Zu dritt wird der Blick der drei Stehenden multiperspektivisch.

Ein solcher Blick auf rassifizierte, weiblich gelesene Körper ist heute mehr als notwendig: Schwarze Frauen kommen häufig „in keiner der analytischen Kategorien“² vor, wie es die afrobrasilianische Feministin Djamila Ribeiro in Weiterentwicklung von Simone de Beauvoirs universalistischem Verständnis der Frau als das andere Geschlecht und in Differenz zum Mann formuliert. Schwarze Frauen werden in doppelter Hinsicht nicht beachtet, so die Autorin, sie bilden „eine Antithese zu Weißsein und zu Männlichkeit“³ und nehmen folglich „die Funktion des Anderen des Anderen“⁴ ein. Um mit diesen Formen mehrfacher Unsichtbarkeit umzugehen und dabei auch eine Perspektive einzunehmen, die unterschiedliche und gleichzeitig wirkende Formen von Diskriminierung mitdenkt, greift die Künstlerin auf historisches Material zurück und aktualisiert es. Durch die Schnittsetzung in ihren Collagen und die Kombination aus historisch nicht aus einem gemeinsamen Kontext stammenden Bildelementen eignet sie sich (wieder) an, was andere sich zuvor bereits angeeignet haben. Den Schwarzen Frauenkörper nämlich.

Die Bildwelten, die Frida Orupabo produziert, reproduziert und mit visuellen Mitteln erforscht, zeigen nicht nur menschliche Körper, sondern auch die von Tieren. Diese Vermischung, ein Durcheinanderbringen eindeutiger Kategorien, bringt auch die Vorstellung darüber ins Wanken, wie der Mensch sich von seinen tierischen Verwandten zu differenzieren versucht. So auch im Video *Ohne Titel* (2017), das sich aus dem öffentlichen Instagram-Feed @nemiepeba der Künstlerin speist, einer mehr als dreistündigen Aneinanderreihung von zumeist schwarz-weißen, verfremdeten oder als Found Footage genutzten Stand- und Bewegtbildern. Die Mensch und Tier in einem Bildfluss zusammenführende Videocollage befindet sich in der Ausstellung in unmittelbarer Nähe zu *Le Griffu* (1952), ein von der französischen Bildhauerin Germaine Richier aus Bronze angefertigtes Wesen, das sich auf dem Spektrum zwischen den Polen „Mensch“ und „Tier“ kaum einordnen lässt. Krallenwesen nennt es der deutschsprachige Titel, ein Mischwesen, nicht-binär. Das Hybrid mit menschenähnlichem Körper ist ausgezehrt und mit Hohlräumen durchsetzt, es hat einen nicht näher bestimmbaren Tierkopf, und an seinen Füßen, am Ellbogen und anstatt seiner Finger wachsen Krallen. Zwischen den Extremitäten dieses in Metamorphose begriffenen Lebewesens spannen sich Stäbe auf, ein Gerüst, das *Le Griffu* gleichermaßen zu stützen und, wie Fesseln, die Skulptur in ihrem Bewegungsdrang einzuschränken scheint. Die Skulptur kommuniziert sowohl mit dem reproduzierten und in der Öffentlichkeit zirkulierenden Bildmaterial, das Frida Orupabo für ihr Video zusammengetragen hat, als auch mit den parallel dazu laufenden Klischees, die sich durch den Umlauf der Bilder vervielfältigen und immer wieder neu manifestieren. Orupabos Fragen nach den historischen und aktuellen Bedingungen von weißen und Schwarzen Körpern finden hier eine Analogie in der Frage nach der Differenz zwischen Mensch und Tier. Eine Unterscheidung ist nicht haltbar.

Zusätzlich zu den stehenden Frauen in der Nähe von *Turning* und zur Videoinstallation mit dem Krallenwesen zeigt Frida Orupabo in ihrem Teil der Ausstellung Werke, die sich seit 2021 in den Beständen des Museums befinden. Es handelt sich dabei um zwei Collagen und einen Druck, alle *Ohne Titel* (2018, 2019, 2020), die sie mit kleineren Skulpturen aus der mumok Sammlung gruppiert. Die an ihren Rändern beschnittene Collage etwa setzt sich aus dem Körper eines nordischen Drachens, einem Hundekopf, einem

Mädchengesicht, das sich, auf einem jungen Körper montiert, dem Ausstellungsraum zuwendet, einem Baby und einer Milchflasche zusammen. Die Komplexität des Frauseins, des Kind-, Mädchen- und Mutterseins, die unterschiedlichen Rollen und Funktionen, die an bestimmte physiologische oder psychologische Charakteristika geknüpft sind, kommen hier ins Bild. Die Collage tritt mit Plastiken in Dialog, die von weißen, aus Europa stammenden Männern angefertigt wurden: *La négresse blonde II* (1933) von Constantin Brâncuși, *La mère* (Die Mutter, 1935) von Henri Laurens oder Ossip Zadkines *Formes féminines* (Weibliche Formen, 1922). Orupabo entwirft Gegenbilder zum goldenen Glanz von Brâncușis Skulptur, deren Titel ihren kolonialen Entstehungskontext widerspiegelt und heutigen Maßstäben einer geschichts- und diversitätsbewussten Sprache diametral entgegengesetzt ist. Sie kontrastiert den überstilisierenden, vermeintlich universalistischen männlichen Blick auf Frauenkörper. Laurens' Figur einer Mutter und Zadkines Fantasien über weibliche Formen begegnen in Orupabos Bildern ihrer eigenen Fragmentierung.

Die Werke der Künstlerin oszillieren zwischen den Zeiten und Kontexten und stellen die Komplexität gesellschaftlicher Verhältnisse, vor allem auch ihre Widersprüche, zur Disposition. Der Mann im roten Bild trägt seinen Hut in der Hand, er hat etwas Friedvolles an sich. *Ohne Titel* (2019) ist das stark vergrößerte Negativ eines historischen Porträts aus einem US-amerikanischen Fotostudio, das Orupabo ihren Frauenfiguren als eine Art Vexierbild zur Seite stellt. Die invertierten Farben des Negativs geben dem Kunstwerk malerische Qualität und lassen gleichzeitig offen, ob es sich beim Porträtierten um einen weißen oder einen Schwarzen Mann handelt. In unmittelbarer Nähe dazu befinden sich Hans Arps *Idol* (1950), eine seltsam ambivalente Figur, deren Titel auf ein Wunschbild, auf einen Gegenstand schwärmerischer Verehrung, ja ein Götzenbild schließen lässt, sowie die Skulptur *Homme accroupi* (Kauernder, 1907) von André Derain. Der kauernde Mann mit seiner hellen Sandsteinoberfläche, ein händisch bearbeiteter Kubus, den der französische Bildhauer vor mehr als 100 Jahren angefertigt hat, entstand zu einer Zeit, in der außereuropäische Kunst, als präkolumbianische und afrikanische Formensprachen etwa, in Europa „angesagt“ waren. Formen, die von den meist männlichen Künstlern in einem Akt der Appropriation einfach übernommen wurden. Formen, die durch Kunst eine ähnliche Inbesitznahme erfuhren wie die außereuropäischen Territorien, die Großmächte wie Frankreich, Spanien oder Portugal jahrhundertlang unter ihre Herrschaft stellten und deren Bevölkerung sie unterwarfen, vertrieben oder ermordeten. Der Kauernde steht nicht für einen gesamtheitlichen Blick zur Verfügung, da er seinen hockenden Körper in sich kehrt und dadurch den einzelnen Seiten des Kubus relative Eigenständigkeit verleiht. Ebenso wenig lässt die Inversion der Farben in Orupabos Werk zu, dass der Mann im Detail zu sehen ist. Das Foto entstand vor einem schweren, mit Kordeln und Fransen drapierten Brokatvorhang. Ob es sich dabei um dasselbe dekorative Element handelt, hinter dem sich die Frau in *Turning* vor dem erotisierenden, sexualisierenden Blick zu verstecken versucht, obliegt letztlich der Interpretation der Betrachter*innen.

1 Aus Gesprächen mit Frida Orupabo, 2025.

2 Djamila Ribeiro, *Wo wir sprechen. Schwarze Diskursräume*, Münster 2022, S. 46.

3 Ebd.

4 Ebd.; vgl. Grada Kilomba, *Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism*, Münster 2012, S. 124.

Frida Orupabo

Over her own shoulder. The Black woman looks into the exhibition space, straight into our eyes. Unwavering. Her body turns in the opposite direction: the face is mounted to a white figure in lace underwear and transparent stockings about to hide behind a heavy brocade curtain hanging freely on the wall. An almost saucy scene from a vintage erotic magazine—if it weren't for the eyes, for the inverted gaze.

It is not just this gaze of an anonymous Black woman facing the exhibition space; it is a media-specific rendering of photography and its role in the representation of marginalized bodies. More generally, it is a look back into history, into colonialism, racism, and sexism that Frida Orupabo frames in *Turning* (2021). This retrospection takes place on different levels, literally and figuratively: the eyes of a Black woman who no longer wants to hide and resists her own—in this case white—body. A gaze that transcends space, time, and social contexts. “I often use the gaze in my work because it challenges the viewer,” says the artist, herself a Black woman, about the wallpaper stretching across the length of an entire exhibition wall, making the fragmented female body more than present, massive even: “It is a way of evading objectification. These depicted people look directly at us and make it clear that we, the viewers, are being looked at, too.”¹ Frida Orupabo's works reverse entrenched perspectives and summon their viewers to share responsibility for the contexts and conditions in which the photographs were once taken.

The female, sexualized, and racialized bodies in her imagery and collages are composed of found visual material from historical colonial archives, private collections of family members, snapshots, the Internet, and flea markets. Stemming from different times and historical contexts, this image material has now found its way into the artist's works. Orupabo's treatment of these bodies from former colonies, the physical and psychological injuries inflicted on enslaved people, and the progressive elimination of their social environment manifests in a discombobulated corporeality: twisted limbs, ill-fitting body parts, visual breaks and distortions. Here, collage serves not only as an artistic method to create something new from the old but also as a technique that makes devastation visible.

In *The World of Tomorrow Will Have Been Another Present*, the artist juxtaposes her creations with sculptural works from the first half of the twentieth century. *Turning* is flanked by two works: Louise Bourgeois's *Observer* (1947–49) and Alberto Giacometti's *Femme debout III* (1962, Standing Woman III), both in black, both looking in the same direction as the woman in *Turning*, as if the trio were related. Giacometti's upright standing woman, one of his dark bronze spindly figures whose hand-worked surface softens the rigid statuesque pose, and Bourgeois's genderless figure with anthropomorphic features whose much-too-small head is adorned with an elongated slab, which can be interpreted as an extravagant hat, a traditional African hairstyle, or a headdress, depending on the viewpoint, keep Orupabo's company. The gaze of these three standing figures reveals multiple perspectives.

Such a variegated take on racialized, female-read bodies is more than necessary today: Black women often do not appear “in any of the analytical categories,”² argues Afro-Brazilian feminist Djamila Ribeiro, expanding on Simone de Beauvoir's universalist understanding of women as the second sex and in opposition to man. According to the author, Black women are ignored in two respects: they constitute “the double antithesis of

whiteness and masculinity”³ and thus perform “the function of the ‘other’ of the other.”⁴ In order to approach these multiple invisibilities while adopting a perspective that accounts for the different forms of discrimination at work, Orupabo draws on historical materials and updates them to the present time. Through the cut lines in her collages and the juxtaposition of visual elements from disparate historical contexts, she (re)appropriates what others have already appropriated: the Black female body.

Frida Orupabo produces, reproduces, and explores image worlds not only of human bodies but also those of animals. Mixing and unhinging seemingly unambiguous categories, she thwarts human attempts to differentiate themselves from their animal relatives. For example, the video *Untitled* (2017), which feeds on the artist’s public Instagram feed @nemiepeba, features a more than three-hour-long series of still and moving images, mostly black and white, manipulated, or employed selectively as found footage. This video collage merging humans and animals in a flow of images is situated in close proximity to *Le Griffu* (1952, *The Clawed One*), a creature made of bronze by French sculptor Germaine Richier that is hard to place in the spectrum between the poles of “human” and “animal.” The English title names it a clawed creature, a hybrid being, non-binary. The body of the humanoid hybrid is emaciated, riddled with cavities; it has an indefinable animal head, claws growing from its feet, elbows, and fingers. Tautened between the extremities of this metamorphosing being is a scaffolding of rods that seems to support *Le Griffu* while, like shackles, constraining the sculpture in its urge to move. The sculpture mirrors both the reproduced and publicly circulating image material in Frida Orupabo’s video as well as the accompanying clichés that multiply and constantly re-manifest through their proliferation. The artist’s inquiries into the historical and contemporary conditions of white and Black bodies find an analogy here in the alleged division between humans and animals: but no tenable distinction can be found.

In Frida Orupabo’s part of the exhibition, the standing women around *Turning* and the video installation with the clawed creature are complemented with her own works that have been in the museum’s holdings since 2021: two collages and a print, all *Untitled* (2018, 2019, 2020), which are grouped with smaller sculptures from the mumok Collection. The collage with trimmed edges, for example, combines the body of a Nordic dragon, a dog’s head, a baby, a milk bottle, and the face of a girl attached to a young body looking into the exhibition space. The complexities of being a woman, a child, a girl, and a mother, the different roles and functions often connoted with certain physiological or psychological characteristics, are framed in this composition. It confronts sculptures made by white European men: *La négresse blonde II* (1933) by Constantin Brâncuși, *La mère* (1935, *The Mother*) by Henri Laurens, or Ossip Zadkine’s *Formes féminines* (1922, *Feminine Forms*). Orupabo creates counter-images to the golden splendor of Brâncuși’s sculpture, whose title bespeaks its colonial origins and runs diametrically adverse to contemporary linguistic practices conscious of history and diversity. The hyper-stylized, allegedly universalist male view of women’s bodies is exposed. In Orupabo’s imagery, Laurens’s figure of a mother and Zadkine’s fantasies about female forms are subjected to their own fragmentation.

Navigating different times and contexts, the artist’s works put the complexity of social conditions, and above all their discrepancies, up for debate. The man in the red picture holds his hat in his hand; there is something peaceful about him. *Untitled* (2019), an extremely enlarged negative of a historical portrait from a US-American photo studio, interacts with her women figures as a kind of picture puzzle. The inverted colors of the negative

lend the artwork a painterly quality, making it hard to read whether the depicted person is a white or Black man. Nearby are Hans Arp's *Idol* (1950), a mystifying, ambivalent figure whose title suggests an idealized image, a subject of rapturous worship, idolatry even, and the sculpture *Homme accroupi* (1907, Crouching Man) by André Derain. The crouching male with his light-colored sandstone surface, a hand-carved cube created by the French sculptor more than a hundred years ago, dates back to a time when non-European art, when pre-Columbian and African formal languages were "trendy" in Europe. Forms that were simply emulated primarily by male artists in an act of appropriation. Forms that underwent a similar confiscation in the art world as non-European territories did under the rule of superpowers such as France, Spain, or Portugal for centuries, their populations subjugated, expelled, or murdered. An all-encompassing view of the crouched man is impossible as his body turns in on itself, thereby emphasizing the sides of the cube as sculptural elements in their own right. Nor does the inversion of colors in Orupabo's work allow the portrayed man to be seen in all detail. The photo was taken in front of a heavy brocade curtain draped with cords and fringes. Whether this is the same decorative element that the woman in *Turning* tries to hide behind to evade the eroticizing, sexualizing gaze is left to the viewer's interpretation.

1 Excerpt from a conversation with Frida Orupabo, 2025.

2 See Djamila Ribeiro, *Wo wir sprechen: Schwarze Diskursräume*, trans. Inajá Correia Wittkowski (Münster: edition assemblage, 2022), p. 46.

3 Djamila Ribeiro, "Smothered voices: essay on violence against black women in Brazil," in *politics of silence*, ed. CECC-Centro de Estudos de Comunicação e Cultura, Universidade Católica Portuguesa, trans. Henrique Frederico Rocha (Lisbon: CECC, 2021), pp. 12–19, here: p. 12.

4 Ribeiro, "Smothered voices," p. 14, citing Grada Kilomba; see Kilomba, *Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism* (Münster: Unrast, 2012), p. 124.

Welche Verbindungslinien gibt es zwischen einer chinesischen Porzellanfigur in maoistischer Uniform, Tropenhelmen wie aus der Kultfilmreihe *Indiana Jones*, bunt gemusterten Stoffen und einer Ausgabe des Magazins *National Geographic* aus dem Jahr 1983, dessen Umschlag einen Vertreter des afrikanischen Nomadenstamms der Wodaabe zeigt? Und warum spiegeln sich all diese Gegenstände in einer hochglanzpolierten Stahlkugel, als würden sie die Oberflächenlandschaft unseres Planeten neu zeichnen wollen? Diese Dinge sind Elemente, die Lisl Ponger zu einem dreidimensionalen Stillleben mit dem Titel *Work on Progress* arrangiert hat. Darüber hinaus handelt es sich um Requisiten, die sie für ihre Fotografien genutzt hat, um Geschichten in Form visueller Verdichtungen zu inszenieren.

Seit mehreren Jahrzehnten führt Ponger den Betrachter*innen ihrer Werke vor, wie Sehgewohnheiten historisch tief in uns verankert sind und Objekte und Bilder Stereotype (re)produzieren. Verfestigt doch unser Blick, wieder und immer wieder, klischeehafte, asymmetrische, von Privilegien geprägte Vorstellungen und formt damit auch die Lebensrealität derjenigen, die diese Stereotype betreffen. Ponger erzählt in den bis ins kleinste Detail durchkomponierten Bildern etwa von ihrer eigenen Reisetätigkeit oder jener historischer Persönlichkeiten, die aus Europa zum Zweck der Erkundung „unbekannter Territorien“ aufbrachen – von Kolonialismus also –, verknüpft mit aktuellen Ausformungen des (Massen-) Tourismus sowie Migrationsbewegungen, die unsere Nachrichtenkanäle nahezu täglich mit Bildern von gekenterten Schiffen und toten Menschen füllen. Protestkultur zieht sich in Form von Sprüchen durch das gesamte Werk; Zeichen des Widerstands, aktuelle, historische, ob aus einem hiesigen Kontext oder aus dem Globalen Süden, in dem die Mehrheit der Menschen lebt: „Rise and resist!“ In Pongers Werk treffen Popkultur und Kunstgeschichte auf Indigene Religionen und mischen sich ethnologisch-kulturhistorische Fragestellungen zu einem akribisch recherchierten Beziehungsgeflecht von offenen Bedeutungslinien.

Die Umrisse der thematisch vielfältigen, immer politischen Denkfiguren, die die Künstlerin mit ihren Bildern entwirft, lassen sich entlang der in der Installation *Work on Progress* zum Einsatz gebrachten Objekte wie in einem Zahlenbild Punkt für Punkt nachzeichnen. Nur geht es Ponger nicht um die Silhouetten irgendeines Objekts, einer weiteren festgeschriebenen Vorstellung über unsere Welt. Ihr Interesse gilt vielmehr dem Akt des Zeichnens von Konnektoren und des Begreifens ebendieser in ihren sozialen, politischen und historischen Zusammenhängen. „Denn Menschen“, so der Sozialanthropologe Tim Ingold, „bewohnen eine Welt, die nicht primär aus Dingen besteht, sondern aus Linien.“¹ Linien zwischen den Dingen. In seiner Studie über die Geschichte der Linien, in der er die ursprüngliche Bedeutung des Begriffs „Ding (*thing*)“ als Ort beschreibt, an dem sich Menschen wie in einem Parlament trafen, um Angelegenheiten des Zusammenlebens zu klären, fragt er: „Was ist letztlich ein Ding, oder auch eine Person, wenn nicht ein Bündel der Linien – der Wege des Wachstums und der Bewegungen –, die sich in ihm oder ihr sammeln?“ Laufende Arbeit an Beziehungen und Verhältnissen, ein „work in progress“ in Lisl Pongers *Work on Progress*.

Indem die Künstlerin die Requisiten als Museumsobjekte auf einem großen, an die Architektur des Hauses adaptierten Podest präsentiert und darüber hinaus Referenzen zu ausgewählten Werken der Klassischen Moderne knüpft, legt sie nicht nur ein inhaltliches Naheverhältnis zu historischen künstlerischen Fragestellungen offen. In selbstreflexiver Manier rückt sie auch die Methoden der Institution „Museum“ samt ihren historischen wie

aktuellen Gesten des Zeigens in den Fokus. Ponger zieht ihre narrativen Linien weiter hinein in die Sammlungsbestände des mumok und verschiebt dabei, wie auch in ihren eigenen Werken, die Aufmerksamkeit vom Gesamtbild aufs Detail – und wieder zurück. Vergrößern, verkleinern, einzoomen, auszoomen.

Was haben Edward Steichen, Albert Paris Gütersloh, Florence Henri, August Sander und Alexander Rodtschenko miteinander zu tun? Lisl Ponger zeigt Arbeiten dieser Vertreter*innen der Klassischen Moderne in einer Reihe, ganz knapp nebeneinander gehängt und ergänzt um zwei eigene Fotografien. *Lasst tausend Blumen blühen* (2007) ist ein Stillleben der Künstlerin zur sogenannten „Hundert-Blumen-Bewegung“ im China Mao Zedongs. Dabei handelte es sich um einen Aufruf des Parteiführers an das Volk zur konstruktiven Kritik am eigenen System, um dieses in seiner Entwicklung voranzubringen. Fortschritt? Mitnichten. Als die ablehnende Haltung gegenüber der kommunistischen Partei letztlich überhandnahm, wurde ihr mit Repressalien und hunderttausenden von Hinrichtungen begegnet. Ob das eine Strategie war, um kritische Stimmen zu identifizieren und gezielt aus dem System zu entfernen, bleibt bis heute umstritten. Im zweiten Bild, *Teilnehmende Beobachterin* (2016), ist die Künstlerin selbst zu sehen. Ihre Kamera über der Schulter und in ein Ensemble gekleidet, dessen afrikanischer Waxprintstoff mit hunderten Augen bedruckt ist, blickt sie in den Spiegel einer Kommode. Sie betrachtet sich selbst. Die Szenerie ist ergänzt um Dinge wie Tücher mit Weltkarte- oder Kamera-Motiv oder ein Paar „Eagle Wing Totem“-Schuhe der Marke Adidas, die der US-amerikanische Designer Jeremy Scott im Stil der Identitätssymbole Indigener Völker Nordamerikas gestaltet hat. Deren „Gesichter“ blicken in Richtung Betrachter*innen.

Das Werk ist eine Gratwanderung zwischen kultureller Aneignung, einer respektlosen Übernahme von Ausdrucksformen fremder Kulturen und ihrer Artefakte, und teilnehmender Beobachtung, jener wissenschaftlichen Methode der Anthropologie, die zum Ziel hat, durch aktives Involviertsein in soziale Situationen besondere Nähe zum Untersuchungsgegenstand zu gewinnen. Ja, auch Lisl Ponger eignet sich kulturelle Elemente an, gleichzeitig macht sie diesen Akt der Appropriation aber deutlich sichtbar. Wie wir alle ist sie teilnehmende Beobachterin am Weltgeschehen. Die Künstlerin spricht klar aus der Perspektive einer weißen Frau aus Mitteleuropa. Sie beobachtet die (eigenen) Beobachtungen und betreibt Selbstreflexion im Spiegel der Geschichte mit dem Ziel, Identität in ihrem hybriden Wesen zu fassen. Als rhizomatisches Geflecht, nicht als lineare Genealogie.

Die Bilderabfolge lässt sich entlang von Dingketten lesen: Blumen, Fächer, Kugeln, Spiegel und Kameras. Auf Edward Steichens *Heavy Roses* (Schwere Rosen, 1914) folgt Albert Paris Güterslohs *Stilleben mit gelbem Fächer* (1925); ein Seidenblumenstrauß, ein Fächer und eine Stahlkugel in Pongers *Lasst tausend Blumen blühen*; Florence Henris *Komposition II* (1928) und *Selbstportrait* (1928) sind mit spiegelnden Kugeln bestückt; *Teilnehmende Beobachterin*, das Selbstporträt Pongers mit Kamera, platziert neben dem Porträt eines Porträtierenden, *Heinrich Hörle malt den Boxer Hein Domgörgen* (1929), von August Sander. Alexander Rodtschenkos *Mädchen mit Leica* (Porträt der Fotoreporterin E. Lemberg) (1934) schließt die Reihe, die sich auch in andere Richtungen hin auffädeln ließe.

Im Zentrum einer weiteren Werkgruppe ist *Geisterbeschwörung* (2012) zu sehen. Mit diesem auf dem Kopf stehenden Gruppenfoto dreier Männer bezieht sich die Künstlerin auf *Nachtessen in Dresden* von Georg Baselitz aus den frühen 1980er-Jahren, der in dieser Malerei wiederum Vertreter des Deutschen Expressionismus wie Ernst Ludwig Kirchner und Karl Schmidt-Rottluff zeigt. Baselitz ist dafür bekannt, seine Werke um 180 Grad zu drehen,

um die Aufmerksamkeit der Betrachter*innen weg vom Bildinhalt und hin zur malerischen Form zu lenken. Im Unterschied dazu hat Lisl Ponger in *Geisterbeschwörung* Fotos sowie mit Malereien von Picasso, Van Gogh und Gauguin bedruckte Trinktassen so positioniert und abfotografiert, dass sie erkannt werden können, ohne den Kopf drehen zu müssen. Der Blick ist hier wieder beim Inhalt. Das gesamte Bild ist von afrikanischen Elementen durchsetzt, Skulpturen und Masken, die von den porträtieren Männern gehalten werden, aber auch von Fotografien afrikanischer Artefakte, die sich zu den anderen Bildern gesellen. In der Nähe von *Geisterbeschwörung* liegt eine Archivmappe aus dem analogen Handapparat der Gründungszeit des mumok, die Informationen zu Werken von Georg Baselitz aus der Sammlung bereitstellt. Ponger hat sich entschlossen, nicht Baselitz' Gemälde zu zeigen, sondern den Modus, in dem dieses im Museumsbetrieb gehandhabt wird, als Datensatz nämlich – und zusätzlich als Fußnote zu ihrer eigenen Arbeit. Daneben Karl Schmidt-Rottluffs *Haus am Bahnhof* (1908) und Ernst Ludwig Kirchners *Grünes Haus* (1923), beides Originale von Mitbegründern der 1905 in Dresden ins Leben gerufenen, vornehmlich männlichen Künstlergruppe Die Brücke.

Wie es der Zufall will, oder nennen wir es eine glückliche Fügung, ist *Grünes Haus* in der mumok Sammlung eines jener Werke Kirchners, das auf beiden Seiten der Leinwand bemalt ist. Verso das Porträt eines Mannes. Kirchner hat die Leinwand jedoch nicht vertikal, sondern horizontal gedreht, was zur Folge hat, dass die Rückseite auf dem Kopf steht und so – im Kontext der Ausstellung von Lisl Ponger – zu einer temporären, historischen, aber in die Zukunft gerichteten Referenz auf Georg Baselitz wird. Die Farben Rosa, Blau und Schwarz dominieren nicht nur das Kopfüberporträt, sondern auch *Geisterbeschwörung* von Ponger und nicht zuletzt Baselitz' *Nachtessen in Dresden*. Wer beschwört hier eigentlich wessen Geister?

Lisl Pongers Ausstellungsbereich von *Die Welt von morgen wird eine weitere Gegenwart gewesen sein* führt immer wieder auf das Möbelobjekt im Zentrum zurück, das gleichermaßen Depot, Archiv, museale Heimstatt und Kunstwerk ist. *Destroy Capitalism* (2005), ein Stillleben in Anlehnung an Antonio de Peredas *El sueño del caballero* (Der Traum des Ritters) aus Mitte des 17. Jahrhunderts, ist etwa mit den in der Komposition vorkommenden Kleidungsstücken des Hauptdarstellers, dem Globus und den Totenköpfen auf dem Podest von *Work on Progress* vertreten. Daneben Karl Blossfeldts Fotografien von Pflanzen wie der *Kleinblütigen amerikanischen Roßkastanie* oder des *Orientalischen Mohns* (1900–1928), jedoch als Reproduktionen auf Parfümverpackungen der Marke Loewe – aus kapitalistischen Strukturen geschöpfte Grassroot-Alternativen zum Kapitalismus. *Wild Places* (2001), das Foto einer Frau, die sich die Wortkette „**Missionary Mercenary Ethnologist Tourist Artist**“ auf den Unterarm tätowieren lässt, findet sich in Form jener Postkarte wieder, die der Künstlerin die Idee zur Arbeit geliefert hat. Auf dieser lässt sich eine Frau den Namen ihres neuesten Liebhabers in die Haut stechen, die alten werden durchgestrichen.

Hier vereint sind also künstlerische Positionen als logische genealogische Fortführung eines Kolonialismus „in progress“. Aber nicht nur das, *Work on Progress* ist auch die Reflexion ebendieses Fortschreitens im Lauf der Zeit – einer Idee von Fortschritt, die nicht (mehr) hält. Lisl Ponger führt vor, wie verflochten, sequenziell und zusammengesetzt die von ihr erzählten Geschichten sind und wie sehr sie selbst als Künstlerin, als private und öffentliche Person, in ihrer Praxis als Fotografin und Filmemacherin in hegemonialen Diskursen und den neoliberalen Fragmentierungen unserer Gesellschaft verhaftet ist.

Lisl Ponger

What are the lines of connection between a Chinese porcelain figure in a Maoist uniform, pith helmets like those from the cult film series *Indiana Jones*, brightly patterned fabrics, and an issue of *National Geographic* from 1983, whose cover features a member of the African nomadic Wodaabe tribe? And why are all these objects reflected in a glossy polished steel sphere, as if their contours were the redrawn surface landscape of our planet? These things are part of Lisl Ponger's arrangement forming the three-dimensional still life titled *Work on Progress*. They are also props she has used in her photographs to stage stories as accumulations of visual elements.

For several decades now, Lisl Ponger's photographs have exemplified how viewing habits are historically engrained in us and how objects and images incessantly produce and perpetuate stereotypes. Time and again, our gaze reinforces clichéd, asymmetrical conceptions rooted in privilege and, in doing so, shapes the realities of those impacted by the stereotypes. Coordinated down to the tiniest detail, Ponger's images speak of her own travels or those of historical figures who set off from Europe to explore "unknown territories"—in other words, colonialism—interspersed with present-day forms of (mass) tourism and migration movements, which flood our news channels with pictures of capsized ships and dead bodies on an almost daily basis. Protest culture runs through the work in the form of slogans—symbols of resistance, current and historical, from a local context or the Global South, where the majority of people live: "Rise and resist!" In Ponger's work, pop culture and art history mingle with Indigenous religions and ethnological and cultural-historical issues to form a meticulously researched meshwork of open-ended lines of relationship.

The outlines of thematically diverse, yet always political figures of thought populating the artist's imagery can be traced point by point along the objects found in the installation *Work on Progress*—like drawing-by-numbers. However, Ponger is not interested in the silhouettes of one particular object, of another fixed idea about our world. Rather, she is fascinated by the act of making connections and comprehending them in their social, political, and historical contexts. "For people inhabit a world that consists, in the first place, not of things but of lines," writes social anthropologist Tim Ingold.¹ Lines between things. In his study on the history of lines, he describes the original meaning of the term "thing" as a gathering of people, as in a parliament, a place where they would meet to resolve their affairs, and asks: "After all, what is a thing, or indeed a person, if not a tying together of the lines—the paths of growth and movement—of all the many constituents gathered there?" Lisl Ponger's *Work on Progress* is a work in progress on relationships and conditions.

By presenting her props from the photographs as museum objects on a large, specially adapted pedestal and drawing references to selected works of classical modernism, the artist not only reveals underlying parallels with historical artistic concerns: her self-reflexive approach also frames the methods and practices of the "museum" institution, including its historical and contemporary gestures of exhibiting. Ponger casts her narrative lines deeper into the mumok Collection and, as in her own works, shifts the attention from the overall impression to the details—and back again. Zoom in, zoom out, zoom in, zoom out.

What do Edward Steichen, Albert Paris Gütersloh, Florence Henri, August Sander, and Alexander Rodchenko have to do with each other? Lisl Ponger displays works by these

representatives of classical modernism in a row, hung very close together and supplemented by two of her own photographs. *Lasst tausend Blumen blühen* (2007, Let a Thousand Flowers Bloom) is a still life by the artist about the so-called Hundred Flowers Campaign in Mao Zedong's China. The party leader appealed to the people to constructively criticize their own system in order to advance its development. Progress? Far from it. When the negative response towards the Communist Party eventually became all too obvious, it was met with reprisals and hundreds of thousands of executions. Whether this was a strategy to identify critical voices and selectively remove them from the system remains controversial to this day. The second picture, *Teilnehmende Beobachterin* (2016, Participant Observer), portrays the artist herself. With the camera over her shoulder and dressed in an African batik fabric patterned with hundreds of eyes, she gazes into the dressing mirror above a chest of drawers. Looking at herself. The scenery is complemented by items such as scarves with a world map or camera motif, or a pair of Adidas Eagle Wing Totem trainers by US designer Jeremy Scott, who styled them with identity symbols of North American Indigenous peoples. Their "faces" catch the viewer's gaze.

The work is a balancing act between cultural appropriation, a disrespectful adoption of expressions of foreign cultures and their artifacts, and participant observation, the methodology in anthropology aimed at gaining a closer and intimate familiarity with the subjects of investigation by participating in their social lives. Indeed, Lisl Ponger appropriates cultural elements too, yet her works openly admit to this act. Like all of us, she is a participant observer of world events. The artist clearly speaks from the perspective of a white woman from Central Europe. When Ponger observes (her own) observations and engages in self-reflection in the mirror of history, she tries to grasp the hybrid nature of identity. As a rhizomatic network, not a linear genealogy.

The sequence of images can be read as a chain of things: flowers, fans, spheres, mirrors, and cameras. Edward Steichen's *Heavy Roses* (1914) is followed by Albert Paris Gütersloh's *Stilleben mit gelbem Fächer* (1925, Still Life with Yellow Hand Fan); a bouquet of silk flowers, a fan, and a steel sphere in Ponger's *Lasst tausend Blumen blühen*; Florence Henri's *Komposition II* (1928, Composition II) and *Selbstportrait* (1928, Self-Portrait), both decorated with reflecting spheres; then *Teilnehmende Beobachterin*, Ponger's self-portrait with a camera, placed next to the portrait of a portraitist, *Heinrich Hörle malt den Boxer Hein Domgörgen* (1929, Heinrich Hörle Painting the Boxer Hein Domgörgen) by August Sander. Alexander Rodchenko's *Mädchen mit Leica (Porträt der Fotoreporterin E. Lemberg)* (1934, Girl with Leica [Portrait of Reporter E. Lemberg]) closes the series, which could also be strung together in other directions.

At the center of another group of works is *Geisterbeschwörung* (2012, Evocation). With this upside-down group photo of three men, the artist refers to *Nachtessen in Dresden* (Dinner in Dresden) by Georg Baselitz from the early 1980s, which in turn depicts representatives of German Expressionism such as Ernst Ludwig Kirchner and Karl Schmidt-Rottluff. Baselitz is known for turning his works 180 degrees in order to direct the viewer's attention away from the content of the picture and towards the painterly form. In contrast, Lisl Ponger's *Geisterbeschwörung* features photos and mugs with prints of Picasso, Van Gogh, and Gauguin paintings positioned and photographed in such a way that they can be recognized without having to turn one's head. The focus here is back on the content. The entire image composition is interspersed with African elements, sculptures, and masks held by the portrayed men, but also photographs of African artifacts

among other motifs. Very close to *Geisterbeschwörung* is an archive folder from mumok's founding period containing information on works by Georg Baselitz in the collection. Ponger decided not to show original Baselitz works but rather the way they are handled in the museum, namely as data sets—and as a footnote to her own work, too. Next to it are Karl Schmidt-Rottluff's *Haus am Bahnhof* (1908, House at the Station) and Ernst Ludwig Kirchner's *Grünes Haus* (1923, Green House), both originals by co-founders of the (pre-dominantly male) artists' group Die Brücke, established in Dresden in 1905.

As chance would have it, or call it serendipity, *Grünes Haus* is one of those works by Kirchner in the mumok Collection that is painted on both sides of the canvas. On the reverse is the portrait of a man. However, as Kirchner flipped the canvas vertically as opposed to horizontally, the reverse appears upside down, making it—in the context of Lisl Ponger's exhibition—a temporary, historical, yet future-oriented reference to Georg Baselitz. The colors pink, blue, and black dominate not only the upside-down portrait but also Ponger's *Geisterbeschwörung* and, not least, Baselitz's *Nachtessen in Dresden*. Who is conjuring whose spirits here?

Lisl Ponger's exhibition area in *The World of Tomorrow Will Have Been Another Present* orbits the furniture object at its center, at once a depot, archive, museum home-stead, and work of art. *Destroy Capitalism* (2005), for example, a still life based on Antonio de Pereda's *El sueño del caballero* (The Knight's Dream) from the mid-seventeenth century, is represented on the *Work on Progress* pedestal together with the main character's attire, the globe, and the skulls from the original composition. Next to them, Karl Blossfeldt's plant photographs such as *Aesculus parviflora. Kleinblütige amerikanische Roßkastanie* (Horse Chestnut, 1900–28) or *Papaver orientale. Orientalischer Mohn* (Oriental Poppy, 1900–28)—albeit as reproductions on Loewe brand perfume packaging, grassroots alternatives to capitalism mined from capitalist structures. *Wild Places* (2001), the photo of a woman who has the word chain "~~Missionary Mercenary Ethnologist Tourist Artist~~" tattooed on her forearm, turns up again in the form of the postcard that inspired the work. It shows a woman having the name of her latest lover immortalized in her skin—with the old ones crossed out.

Work on Progress unites artistic positions here as a logical genealogical continuation of a colonialism "in progress." But above that, it is also a reflection of this very progress over time—an idea of progress that is not (or no longer) tenable. Lisl Ponger demonstrates how interwoven, sequential, and pieced together the stories she tells are, and how much she as an artist, as a private and public person, in her practice as a photographer and filmmaker is caught up in hegemonic discourses and the neoliberal fragmentation of our society.

1 Tim Ingold, *Lines: A Brief History* (London and New York: Routledge, 2007), p. 5.