



Diego Bianchi

Errores Irreales

25.10.2025 – 18.1.2026

HALLE FÜR KUNST Steiermark
halle-fuer-kunst.at

(Deutsch / English)

Diego Bianchi

Errores Irreales

25.10.2025 – 18.1.2026

(DE)

Diego Bianchi (*1969 Buenos Aires, lebt in Buenos Aires) gilt als eine der zentralen künstlerischen Positionen Argentiniens und hat insbesondere den Begriff der Skulptur aktualisiert. Für seine installative und performative Ausstellung *Errores Irreales* in der HALLE FÜR KUNST Steiermark versammelt Bianchi eine Auswahl seiner mit dem Körperbegriff spielenden Skulpturen, um sie in einer eigens dafür geschaffenen Architektur auch performativ zu aktivieren. Für die aufwendige Herstellung seiner verstörend und empfindsam wirkenden Plastiken verarbeitet Bianchi neben herkömmlichen Materialien auch ausrangierte und im Stadtraum von Buenos Aires, Paris sowie in Graz gefundene Objekte: Das können unscheinbare, kleinteilige Dinge sein, die vermeintlich keinen besonderen Wert oder Bedeutung haben, aber auch Autoteile, Metalle, Kunststoffe und Mode. Daraus entsteht eine Bühnenbildhafte Landschaft aus Skulpturen und installativen Interventionen, die verstörend und stylisch zugleich mit dem Körperlichen und dem quasi Organisch-Innerlichen spielt.

In verschiedenen, sich überlagernden Settings – zeitweise auch von Performer:innen aktiviert – entsteht ein „nebulöses Ganzes“, das paradigmatisch für die Zeit ist, in der wir leben. Gerade die an einen theatralen Bußgang oder eine dystopische Modenschau erinnernden temporären Performances und die installativ gezeigten Videos machen die Zirkulation der Dinge und ihrer Adressaten und Träger bewusst, was an laufende Debatten um eine konsumorientierte Überproduktion und ihre

(EN)

Diego Bianchi (*1969 Buenos Aires, lives in Buenos Aires) is considered one of Argentina's leading artists and has, in particular, updated the concept of sculpture. For his installative and performative exhibition *Errores Irreales*, Bianchi has assembled a selection of his sculptures that play with the concept of the body by activating them performatively in a specially created architectural setting. For the elaborate and detailed production of his mysterious yet sensitive sculptures, Bianchi uses unconventional materials such as specifically found objects from the urban spaces of Buenos Aires, Paris, and Graz. These can be inconspicuous small things that supposedly have no particular value or meaning, or car parts, metals, plastics, and fashion items. The result is a stage-like landscape of sculptures and installation interventions that make demands on our emotions while engaging and playing with both the physical and the quasi-organic internal realms in dystopian stylish ways.

In various overlapping settings—sometimes also activated by performers—there emerges a “nebulous whole” that is paradigmatic for the time in which we live. The performances, reminiscent of a theatrical penitential procession or a dystopian fashion show, and the videos shown raise awareness of the circulation of things and their recipients and carriers, recalling ongoing debates about consumer-oriented overproduction and our throwaway society versus sustainable circular economy and ecological climate protection. In the artist's confusing games with our and other bodies, psychosocial interactions come to light,

Wegwerfgesellschaft versus nachhaltiger Kreislaufwirtschaft und ökologischem Klimaschutz erinnert. In seinem verwirrenden Spiel rund um unsere und andere Körper kommen psycho-soziale Wechselwirkungen zum Vorschein, die in ihrer Spezifik und Varianz eindrücklich dargestellt sind, und so über die Ebene des Sichtbaren hinaus weisen. Auch kommen derart gängige Dualismen zwischen Subjekt und Objekt ins Wanken, hin zu einem offeneren Verständnis der gegenüber dem Selbst zu aktivierenden Dingwelt. Dabei bedient sich Bianchi des Humors als einer subversiven Strategie, um der Tragik des Daseins samt all der derzeitigen Krisen mittels eines utopisch abgründigen Szenarios etwas entgegenzusetzen.

Kuratiert von Sandro Droschl

Diego Bianchi

*1969 Buenos Aires, lebt in Buenos Aires und zuletzt Paris

Einzelausstellungen (Auswahl):

Galerie Jocelyn Wolff, Romainville (2025), New Performance Turku Biennale, Turku (2023), Museo abandonado, Dakar (2023), Marres, Maastricht (2023), Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid (2022), Galerie Jocelyn Wolff, Romainville (2020), 11th Liverpool Biennial (2020), BIENALSUR, Córdoba (2019), BIENALSUR, Valparaíso (2017), Centro de creación contemporánea, Madrid (2017), Museo de Arte Moderno, Buenos Aires (2017), Barro Gallery, Buenos Aires (2016), Wiener Festwochen (2015), Centro de Arte Experimental, Buenos Aires (2015), Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires (2010), Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires (2009), Centro Uno de Arte Contemporáneo, Rio Negro (2007).

Ausstellungen (Auswahl):

ARCOMadrid (2025), MAC VAL, Vitry-sur-Seine (2024), Pivô, São Paulo (2024), macLYON, Lyon (2024), Bienal de Coimbra, Portugal (2024), Galerie Jocelyn Wolff, Paris (2024, 2023), Marres, Maastricht (2023), CAPC, Bordeaux (2023), Centre Pompidou, Metz (2022), Musée de la Haute Vienne Château de Rochechouart (2023), Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires (2021), Centre d'art contemporaine de Normandie (2018), Centro Cultural Kirchner, Buenos Aires (2017), MALBA, Buenos Aires (2015), Museo Arte Moderno Cuenca (2015), 13th Istanbul Biennial (2013), Museo de Arte Contemporáneo de Niterói, Rio de Janeiro (2007), 11th Biennale de Lyon (2012), X. Bienal de la Habana, Havana (2009).

Intro

impressively portrayed in their specificity and variance, thus pointing beyond the level of the visible. Common comparisons between subject and object begin to falter, giving way to a more open understanding of the world of objects that can be activated in relation to the self. Bianchi uses humor as a subversive strategy to counteract the tragedy of existence and all our current crises by means of a disturbing but utopian scenario.

Curated by Sandro Droschl

Diego Bianchi

*1969 Buenos Aires, lives in Buenos Aires and most recently in Paris

Solo exhibitions (selection):

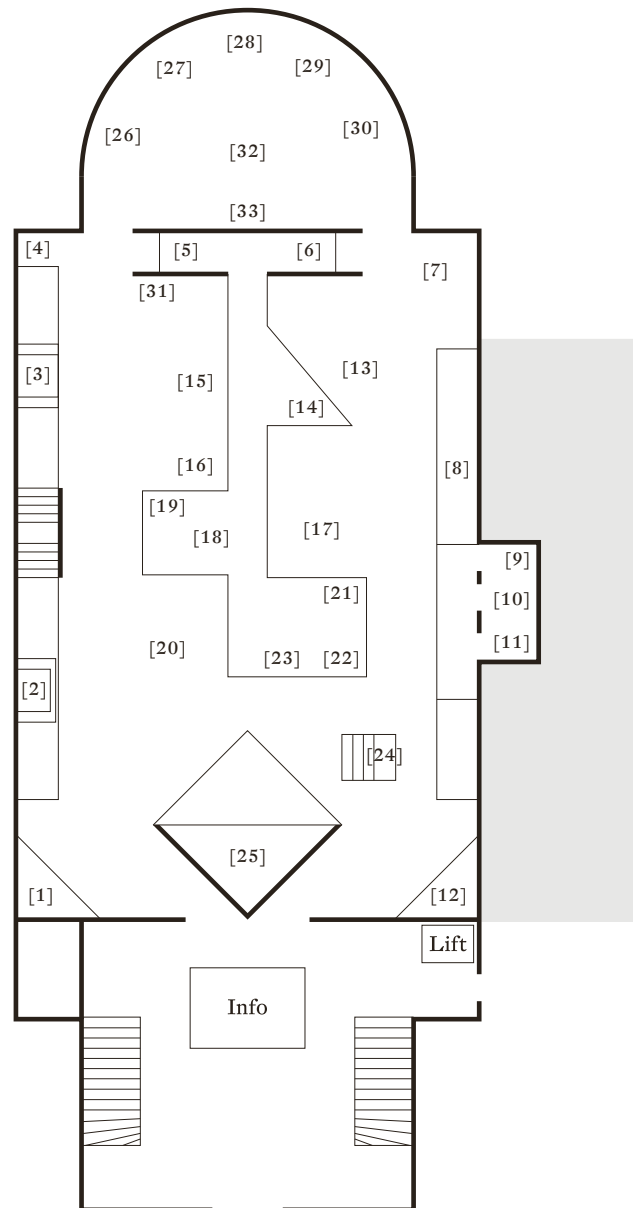
Galerie Jocelyn Wolff, Romainville (2025), New Performance Turku Biennale, Turku (2023), Museo abandonado, Dakar (2023), Marres, Maastricht (2023), Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid (2022), Galerie Jocelyn Wolff, Romainville (2020), 11th Liverpool Biennial (2020), BIENALSUR, Córdoba (2019), BIENALSUR, Valparaíso (2017), Centro de creación contemporánea, Madrid (2017), Museo de Arte Moderno, Buenos Aires (2017), Barro Gallery, Buenos Aires (2016), Wiener Festwochen (2015), Centro de Arte Experimental, Buenos Aires (2015), Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires (2010), Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires (2009), Centro Uno de Arte Contemporáneo, Rio Negro (2007).

Group exhibitions (selection):

ARCOMadrid (2025), MAC VAL, Vitry-sur-Seine (2024), Pivô, São Paulo (2024), macLYON, Lyon (2024), Bienal de Coimbra, Portugal (2024), Galerie Jocelyn Wolff, Paris (2024, 2023), Marres, Maastricht (2023), CAPC, Bordeaux (2023), Centre Pompidou, Metz (2022), Musée de la Haute Vienne Château de Rochechouart (2023), Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires (2021), Centre d'art contemporaine de Normandie (2018), Centro Cultural Kirchner, Buenos Aires (2017), MALBA, Buenos Aires (2015), Museo Arte Moderno Cuenca (2015), 13th Istanbul Biennial (2013), Museo de Arte Contemporáneo de Niterói, Rio de Janeiro (2007), 11th Biennale de Lyon (2012), X. Bienal de la Habana, Havana (2009).

Intro

Ebene / Level 1



Werkliste / List of Works

[1]
Accessory Body, 2022
Weiches Polyurethan,
Eisenstruktur, Schuhe, Stoff,
Telefonhörer, Metallstuhl /
Soft polyurethane, iron
structure, shoes, fabric, phone
handset, metal chair
140 × 120 × 100 cm

[2]
Affaire Aspirateur, 2022
Holz, Schuhe, weiches
Polyurethan, Epoxidharzlack,
Eisen, Kunststoffrohr,
Vakuumrohr / Wood, shoes,
soft polyurethane, epoxy
varnish, iron, plastic pipe,
vacuum tube
130 × 60 × 28 cm

[3]
Sharping Me, 2019
Gummischaum, Fernbedienung,
Kunststoffkabel / Rubber foam,
remote control, plastic cables
105 × 73 × 19 cm

[4]
Window Box 1, 2025
Mixed Media
40 × 40 × 30 cm

[5]
Window Box 2, 2025
Mixed Media
42 × 42 × 40 cm

[6]
Window Box 3, 2025
Mixed Media
36 × 42 × 15 cm

[7]
Jacobsen, 2019
Chromrohre, Holz,
Kunststoff / Chrome pipes,
wood, plastic
181 × 150 × 80 cm

[8]
Waiting Me, 2019
Epoxidharz-Ton, Gummi-
schaum, Glas / Epoxy clay,
rubber foam, glass
131 × 60 × 50 cm

[9]
Inflation Chapter 1, 2021
Farbe, Ton / Color, sound
12:00 Min. / min.

[10]
Inflation Chapter 2, 2021
Farbe, Ton / Color, sound
10:00 Min. / min.

[11]
Inflation Chapter 3, 2021
Farbe, Ton / Color, sound
13:00 Min. / min.

[12]
Selfie, 2019
Gummischaum, Chromrohr,
Kunststoffrohre / Rubber foam,
chrome pipe, plastic pipes
75 × 63 × 54 cm

[13]
Runner, 2017
Bronze, Farben / Bronze, paints
180 × 92 × 79 cm

[14]
Bottle Leg, 2017
Glasfaser, Epoxidharz, Ton,
Flasche, Papier / Fiberglass,
epoxy clay, bottle, paper
112 × 30 × 30 cm

[15]
Chair on Chair, 2015
Gips, Gegenstände, Kleidung,
„Naked“-Kunststoffflaschen,
Stoffband, Kissen / Plaster,
objects, clothes, plastic bottles
of „Naked,“ fabric ribbon,
pillow
193 × 74 × 74 cm

[16]
Memory of a Swivel Chair, 2022
Weiches Polyurethan,
Holz, Kunststoff, Drähte,
Tennisschuh, Textil,
Drehstuhlkonstruktion / Soft
polyurethane, wood, plastic,
wires, tennis shoe, textile,
swivel chair structure
105 × 70 × 128 cm

[17]
Bitten Chair, 2015
Holz, Kunststoff, Lack,
Bürostuhl / Wood, plastic,
varnish, office chair
152 × 91 × 106 cm

[18]
Acupuncture Torso, 2016
Holz, verchromtes Eisen,
Epoxidharz, Ziegelstaub, Zahn-
stocher / Wood, chromed iron,
epoxy, brick dust, toothpicks
125 × 70 × 50 cm

[19]
Porcupine Box, 2016
Kartonverpackung eines
Fernsehers, Holz, Zahnstocher,
Lack, Eisensockel / Cardboard
TV box, wood, toothpicks,
varnish, iron pedestal
114 × 84 × 30 cm

[20]
Mass on Chair, 2015
Zement, Glasflaschen, Draht,
Styropor, Bürostuhl, Tennis-
ball / Cement, glass bottles,
wire, styrofoam, office chair,
tennis ball
137 × 86 × 86 cm

[21]
My Internal Chair, 2022
Weiches Polyurethan, Holz,
Stoff, Telefonhörer / Soft
polyurethane, wood, textile,
telephone handset
118 × 62 × 60 cm

[22]
Black Finger, 2022
Kunststoff, Epoxidkitt, Kunst-
stoffkugeln, Kameratasche,
Seil / Plastic, epoxy putty,
plastic balls, camera case, rope
120 × 74 × 60 cm

[23]
Trigono, 2022–2023
Autotank mit Epoxidspachtel,
Naturhaar, Eisen, Schraube /
Car tank with epoxy putty,
natural hair, iron, bolt
160 × 100 × 96 cm

[24]
Pubis, 2017
Geschliffene Glasfaser-
Schaufensterpuppe, Tennis-
schuhe, Handy-Ladegeräte,
Plastikstuhl, lackiertes Holz /
Sanded fiberglass mannequin,
tennis shoes, mobile phone
chargers, plastic chair, lacquered
wood
160 × 50 × 60 cm

[25]
Objects in Loop, 2025
 Gefundene Objekte, Draht,
 Diskokugel-Motoren / Found
 Objects, wire, disco ball motors
 Variable Dimension / Variable
 dimension

[26]
Flexibility, 2021
 Eisen, Edelstahl, Epoxidharz,
 Staubsaugerschlauch, Gummi-
 ball / Iron, stainless steel, epoxy
 resin, vacuum cleaner hose,
 rubber bulb
 188 × 122 × 60 cm

[27]
Networking, 2021
 Edelstahl, Epoxidharz-Ton,
 Kunststoff, Holz, Gummi /
 Stainless steel, epoxy clay,
 plastic, wood, rubber
 181 × 67 × 130 cm

[28]
Versatility, 2021
 Edelstahl, Epoxidharz-Ton,
 Kunststoffgegenstände, Glas,
 Knochen und Flip-Flops /
 Stainless steel, epoxy clay,
 plastic objects, glass, bones and
 flip flops
 220 × 99 × 105 cm

[29]
Hardware, 2021
 Edelstahl, Epoxidharz-Ton,
 Kunststoffbehälter, Drähte,
 Stoff / Stainless steel, epoxy
 clay, plastic tank, wires, fabric
 174 × 84 × 54 cm
 Courtesy Antoine de Galbert
 Collection, Paris

[30]
Resilience, 2021
 Eisen, Edelstahl, Epoxidharz-
 Ton, Epoxidharz, Gummi,
 getrocknete Biokunststoffhaut /
 Iron, stainless steel, epoxy
 clay, epoxy resin, rubber, dried
 bioplastic skin
 245 × 90 × 90 cm

[31]
SIM Gland, 2022
 Kunststoff, Epoxidspachtel-
 masse, Chrom-Eisen, Holz,
 Basketball / Plastic, epoxy
 putty, chrome iron, wood,
 basketball
 58 × 65 × 35 cm

[32]
Software, 2021
 Edelstahl, Epoxidharz-Ton,
 Kunststofftank, Kabel,
 Kunststoffschlauch, Gummi /
 Stainless steel, epoxy clay,
 plastic tank, cables, plastic
 hose, rubber
 150 × 93 × 130 cm

[33]
Vitrine of Banalities, 2025
 Stücke aus Bronze,
 verschiedene Objekte / Pieces
 in bronze, various objects
 Variable Dimension / Variable
 dimension

Körperlichkeit, Objekte und Humor / Physicality, Objects, and Humor



El presente está encantador, 2017

Ausstellungsansicht / Exhibition view
 Courtesy Museo de Arte Moderno de Buenos Aires
 Foto / Photo: Bruno Dubner

(DE)

Durch das kontinuierliche Sammeln und Zusammenfügen von ausgesuchten und zumeist benutzten Gegenständen kann der weit gereiste argentinische Künstler Diego Bianchi als Chronist und Interpret unserer komplexen Zeit gesehen werden. Im skulpturalen Prozess entzieht er diesen Gegenständen ihre ursprüngliche Funktion und generiert so eine veränderte Bedeutung. Seine zu theatralen Installationen angehäuften expressiven Körperformate zeigen plastische Abbilder eines zunehmend dysfunktionalen sozialen und kommunikativen Gefüges, die in ihrem Mute der Verzweiflung auch Humor als widerständiges Potential erkennen lassen.

Diego Bianchi erfindet sich dabei immer wieder neu und so legt seine künstlerische Praxis, die von der Bildhauerei, über Installationen, Collagen, Fotografie, bis hin zu Performances reicht, Zeugnis dieses nahezu unendlichen Ideenreichtums ab. Laut Bianchi soll ein Kunstwerk nie domestiziert, sondern vielmehr animiert und aktiviert werden, um sein Potential zu entfalten. Betrachtet Bianchi ein Kunstwerk respektive ein Objekt also potentiell als eine:n Akteur:in? In jedem Fall setzt er

(EN)

His constant collecting and collating of selected, and mostly used, objects makes the much-travelled Argentinian artist Diego Bianchi a chronicler and interpreter of our complex age. Through the sculptural process he deprives objects of their original functions and generates new meaning. His expressive body formats that come together in theatrical installations present three-dimensional images of an increasingly dysfunctional social and communicative system, which, in their courage to despair also show the potential for resistance that comes with humor.

In all this, Diego Bianchi is constantly reinventing himself, and his artistic practice, ranging from sculpture to installations, collages, photography, and also to performances, witnesses his almost infinite creativity. For Bianchi, an artwork should never be domesticated, but instead animated and activated so that it can unfold its potential. Does Bianchi thus view a work of art or an object as a potential protagonist? In this exhibition, he certainly sets not only the HALLE FÜR KUNST Steiermark and his own sculptures into motion, but also asks questions concerning the nature of the

in seiner Ausstellung nicht nur die HALLE FÜR KUNST Steiermark und seine Skulpturen selbst in Bewegung, sondern stellt zugleich Fragen nach Körperlichkeit und in welchem Verhältnis diese einerseits zu vermeintlichen Objekten, andererseits auch zu Gegenwart und Modernität steht. Modernität selbst wird hier als ein kontingentes, instabiles und sich in einem ständigen Prozess befindliches Konzept verstanden.

In seiner ersten institutionellen Ausstellung in Österreich wird Bianchis Idee eines durchlässigen Raumes, der die starr wirkenden Mauern des Museums und seine konkret räumliche Situation gewissermaßen zu sprengen in der Lage ist, deutlich. Denn so versteht er die Wände der Institution als viel durchlässiger und nahezu permeabel, als diese nach einem architektonischen oder traditionell urbanistischen Verständnis beurteilt werden. Jene Auffassung spiegelt sich auch in Bianchis Schaffen, das nicht nur in der Ansammlung von Materialien als eine Assemblage betrachtet werden kann, sondern zugleich in seiner künstlerischen Sprache, indem er diese stets neu erfindet und immer wieder Grenzen zu überschreiten in der Lage ist.

Bianchi führt eine Erweiterung von Bestand, Materialität und Nutzen der Architektur des Gebäudes selbst durch, indem er die Institution von innen und außen metaphorisch verbindet und sorgsam aufgefundene Objekte der Stadträume der urbanen Agglomerationen von Buenos Aires, Paris und Graz in seine hiesige Gesamtinstallation einbezieht. Damit referiert Bianchi auch auf den von Gilles Deleuze und Félix Guattari inspirierten Ansatz der *Urban Assemblage*, der Bruno Latours Akteur-Netzwerk-Theorie als sich konstituierend auch aus interobjektiven Beziehungen integriert und somit nicht-menschliche Akteure und Objekte in die Untersuchung des Sozialen einbezieht. Dieser Ansatz weicht somit von dem Begriff der Gesellschaft ab, der lediglich rein intersubjektive, also nur menschliche

physical body and its relationship to alleged objects on the one hand and to the present day and to modernity on the other hand. Modernity is seen here as a contingent and instable concept in a constant state of process.

In his first exhibition in a museum in Austria, we clearly note Bianchi's idea of a permeable space that is able to a degree to blow open the fixed and inflexible walls of the museum and its specific spatial parameters. Bianchi understands the walls of the institution as much more penetrable and passable than these are usually deemed to be within any architectural or traditional urbanistic understanding. This approach is reflected in Bianchi's work that can be seen as an assemblage, not just in the sense of a collection of materials but also in its artistic language which it constantly redefines and which again and again transcends borders.

Bianchi undertakes his own expansion of the state, materiality, and purpose of the museum building itself. He combines the institution's interior and exterior metaphorically and includes carefully selected found objects from the urban spaces and agglomerations of Buenos Aires, Paris, and Graz in his total installation here. In this, Bianchi references the idea of *urban assemblage* inspired by Gilles Deleuze and Félix Guattari, integrating Bruno Latour's actor-network theory of the constituting nature of inter-object relations, thereby including non-human actors and objects in his exploration of the social. This approach deviates from standard notions of society, which consider only purely inter-subject human interactions. With his exhibition in Graz, Bianchi is aiming at the merging of objects and subjects and an objectification of the body and bodies, whether those of performers or audience, making the whole show a kind of self-operating machinery.

Bianchi's sweeping interventions and his use of humorous and also sometimes dystopian sculptures transform the main

Interaktionen betrachtet. Mittels seiner Ausstellung in Graz zielt auch Bianchi auf eine Verschmelzung von Objekten und Subjekten und eine Objektivierung der Körper, sei es der Performer:innen oder der Besucher:innen ab um die gesamte Show so zu einer Art selbstlaufenden Maschinerie werden zu lassen.

Bianchi verwandelt den Hauptsaal durch seine raumgreifenden Interventionen und die Setzung seiner humorvollen, teils aber auch dystopisch anmutenden Skulpturen im Raum in eine spannungsgeladene Bühnenlandschaft. Durch sein Spiel mit der Architektur der Ausstellungsräume entwirft er adäquate Bedingungen der Zugänglichkeit für die Präsentation seiner skulpturalen und performativen Arbeit. Dabei erweitert er den White Cube, den hier vorliegenden spätmodernistischen und idealisierten Ausstellungsraum und versteht ihn gewissermaßen als ein Vergrößerungsglas, das in der Lage ist, uns bestimmte Zustände, Situationen und Missstände offensichtlich zu machen. Man könnte nüchtern betrachtet meinen, es handele sich um eine klassische Museumssituation, die der argentinische Künstler in Graz präsentiert. So einfach ist es dann aber doch nicht: Bianchi transformiert den Hauptsaal durch eine allumfassende Raumänderung und integriert seine Skulpturen in die Gesamtpräsentation. Beim Betreten der Installation werden die Besucher:innen selbst Teil des Sets. Eine temporär stattfindende Performance in der Ausstellung belebt das Setting noch zusätzlich.

Errores Irreales, was auch als „unwirkliche Fehler“ übersetzt werden kann, verhandelt Fragen des Menschseins sowie der Konsumkultur in der gegenwärtigen Nach-Moderne. Ferner geht es darum, zu eruieren, wie soziale Situationen, in denen hier auch nicht-menschliche Entitäten als Akteur:innen verstanden werden, eine genauere Analysefolie bieten. Bianchi reflektiert über seine Skulpturen zugleich,

gallery into an exciting stage-scape. His games with the architecture of the exhibition spaces create perfect conditions for access to his presentation of his own sculptural and performative work. He expands the white cube of the building's late-modernist and idealized exhibition space, seeing it as a kind of magnifying glass that is able to make certain states, situations, and deficiencies apparent. One might soberly say that it is a classical museum situation that this Argentinian artist is presenting here in Graz. But it just is not that simple: Bianchi transforms the main gallery by means of comprehensive reshaping and he integrates his sculptures within the presentation of a larger whole. On entering the installation, visitors themselves become part of the show. A temporary performance in the exhibition adds further life to the setting.

Errores Irreales, translated as “unreal errors,” negotiates questions related to being human and to consumer culture in our contemporary post-modernist age. It also explores how social situations, which here include non-human entities as protagonists, can provide a more precise backdrop for analysis. Bianchi always reflects on how his sculptures, like all bodies since modernism (and also in the art of antiquity), have also been shaped from without, whether by means of optimization or as a result of the violence that is done to them in order to perhaps exercise sovereign power. In particular, with the onset of industrialization and modernity in the eighteenth and nineteenth centuries, bodies came to be more and more disciplined. Fritz Lang's utopian film drama *Metropolis* so impressively addressed the constitution of bodies through inequalities and processes of mechanization already in 1927 that could lead to their perfection, but also to their desubjectification and to their degradation as machines.

Bianchi indeed sees his holistic presentations and his performances as a kind of mechanism that is able to reveal processes

wie Körper seit der Moderne, aber auch schon in der Antike, immer gewissermaßen geformt werden: sei es über deren Optimierung oder über die Gewalt, die an ihnen ausgeübt wird, um etwa souveräne Macht auszuführen. Insbesondere mit der Industrialisierung und dem Aufkommen der Moderne im 18. und 19. Jahrhundert wurden Körper immer stärker diszipliniert. Das utopische Filmdrama *Metropolis* von Fritz Lang setzte sich schon im Jahr 1927 auf eindringliche Weise mit der Konstitution von Körpern durch Ungleichheiten und Mechanisierungsprozesse auseinander, die deren Perfektionierung, aber auch deren Entsubjektivierung und Degradierung zu einer Maschine zur Folge haben konnten.

Tatsächlich versteht Bianchi seine Gesamtpräsentation inklusive der Performance auch als eine Art Mechanismus, der in der Lage ist, Machtprozesse und wie diese sich in und auf Körpern manifestieren, offenzulegen – und so auch das Leiden, das mit diesen einhergeht. Bianchi nutzt Humor als eine subversive Kraft mit der Absurdität des Daseins umzugehen, die er auf eine sehr ironische Art und Weise insbesondere über seine menschenähnlichen, aber zugleich hybriden Skulpturen zusammengesetzt aus Objekten, Müll und Konsumartikeln wie etwa modische Sneaker in seiner hier konstruierten Umwelt darstellt. Er bezieht sich auf die Konsumkultur und wie diese als eine strukturelle Größe das menschliche Dasein mitprägt.

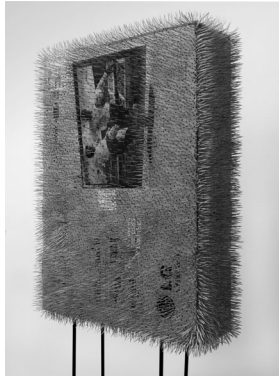
Gleichzeitig schafft Bianchi auch einen Gegenraum, in dem seine hybriden und teilweise fragmentierten Körper, aber auch Organe und Prothesen frei existieren dürfen und in ihrer Besonderheit zelebriert werden. Dabei inkorporiert er zugleich Strategien von Künstler:innen aus der argentinischen Kunstgeschichte, die über ihre Praxis auch dezitiert gegenüber der Militärdiktatur in Argentinien (1976–1983) Stellung bezogen, darunter

of power and their manifestations in and on bodies, including the suffering that this entails. He uses humor as a subversive force and way of coping with the absurdity of being, which he represents in his highly ironic manner via his human-like hybrid sculptures made of objects, trash, and consumer articles such as fashionable sneakers, all within the environments he constructs for them. Bianchi refers to consumer culture and how it shapes human life as a structural power.

At the same time Bianchi also posits an alternative space in which his hybrid and sometimes fragmentary bodies, and organs and artificial limbs, may exist freely and be celebrated for their idiosyncrasies. He also incorporates strategies used by other artists in the history of Argentinian art, whose practice was decidedly referred to the military dictatorship in the country (1976–1983), including Alberto Heredia (1924–2000) and Emilio Renart (1925–1991). Bianchi thus creates a microcosm of counterculture and deploys his deeply humorous art in many ways to resist increasingly conservative trends and authoritarian forces—but also expressing an ambiguous relation to progressive ideas.

unter anderem Alberto Heredia (1924–2000) und Emilio Renart (1925–1991). So schafft er einen Mikrokosmos der Gegenkultur und setzt den an vielen Orten zunehmend konservativen Tendenzen und autoritären Kräften etwas zutiefst Humoristisches entgegen.

Den White Cube erweitern: Raumintervention, Skulpturen und Videos / Expanding the White Cube: Interventions in Space, Sculptures, and Videos



Porcupine Box (Detail), 2016

Pappkarton, Holz, Zahnstocher, Eisen, Lack /
Cardboard box, wood, toothpick, iron, varnish
114 × 84 × 30 cm (Eisenbeine / iron legs 90 cm)
Courtesy Galerie Jocelyn Wolff, Paris
Foto / Photo: GJ.vanROOIJ

(DE)

Diego Bianchi erweitert, transformiert und nutzt den White Cube, um seine ganz eigene Sprache von Materialität zu elaborieren. Bei dem Begriff des White Cubes handelt es sich um nichts anderes als einen leeren Raum mit weißen Wänden, dessen Aura es vermag, alle Objekte, die in ihm präsentiert werden, zu Kunstwerken werden zu lassen. Von besonderer Relevanz ist, dass diese oft kahlen Ausstellungsräume, die vornehmlich zwischen 1900 bis 1960 entstanden, eine neue Art der Präsentation hervorbrachten, die nicht ohne Moderne und Modernität zu denken ist.

Eingriffe in den White Cube sind nicht neu und können insbesondere mit der Institutionskritik in den 1970er- und 1980er-Jahren in Beziehung gesetzt werden. So auch in Argentinien, wo etwa die international reüssierende Künstlerin Marta Minujín (*1943 Buenos Aires,

(EN)

Diego Bianchi expands, transforms, and uses the white cube in order to elaborate his very own language of materiality. The concept of the white cube stands for no more than an empty room with white walls whose aura is able to transform whatever is placed there into works of art. It is particularly significant that these often bare exhibition spaces, which came to dominance primarily between 1900 and 1960, engendered a new form of the presentation of art inherent to and unthinkable without modernism and modernity.

Interventions in the white cube are not new and can in particular be related to institutional critique in the 1970s and 1980s. This was the case in Argentina too, where the internationally renowned artist Marta Minujín (*1943 Buenos Aires, lived for a long time in New York), for example, created her own kind of experiential spaces

lebte lang in New York) ganz eigene Erfahrungsräume schuf, in denen Besucher:innen sich in umfassenden Gesamtkunstwerken wiederfinden und inmitten der Kunst leben sollten, um diese ganzheitlich zu spüren.

Ähnlich aktiviert Bianchi den White Cube der HALLE FÜR KUNST Steiermark und transformiert diesen auf prägnante Art und Weise in einen visuellen und erfahrbaren Erlebnisraum. Mittels einer komplexen, fein abgestimmten Architektur verändert er die Räume des Obergeschosses durch den Einzug von kleineren und größeren Wänden und betretbaren Gängen und Plattformen. Vom Foyer ausgehend baut Bianchi einen innseitig offenen Würfel, der längs auf dem Boden liegend mit seinen zu beiden Seiten hoch gezogenen Wänden zwei Eingänge schafft und zugleich wie eine Schiffsspitze in das Foyer ragt, dabei als architektonischer Eingriff aber auch etwas verdeckt bleibt. Die Architektur mutet eingangs verwinkelt an und man könnte vom Foyer kommend zunächst denken, man gelange in ein Labyrinth-System. Bei diesem offenen Würfel handelt es sich aber tatsächlich um Quadrate und Dreiecke, wobei eines wie eine schiefe Ebene innseitig hochragt.

Auf dieser Ebene sind Bianchis *Objects in Loop* (2025, Nr. 25) auf der Basis sogenannter *Motorcitos* platziert, eine argentinische Verniedlichung für Motoren. Diese sind symbolisch auch im Sinne von jungendlichem Aktivismus, Mobilität und dem Aufbegehren gegen das Establishment zu verstehen. Ursprünglich für Diskokugeln fabriziert, nutzt Bianchi deren Motoren, damit sich andere, leichte und oft als unnötig betrachtete Objekte, wie etwa ein Papierbecher, ein Stein oder ein Kaffeefilter, im Kreis drehen und tanzen können, und während des Drehprozesses entsprechend ihrer Konsistenz besondere Sounds produzieren.

Direkt vor der Ebene hängt die Skulptur *Black Finger* (2022, Nr. 22) von der Decke. Die aus einem Ölkännchen mit

where visitors entered into comprehensive total works of art and were intended to live within art in order to sense it holistically.

Bianchi activates the white cube of HALLE FÜR KUNST Steiermark in similar ways, transforming it strikingly into a visual and experiential space. Using a complex and finely tuned exhibition architecture, he reshapes the upper-level galleries by inserting smaller and larger intermediary walls and walkable corridors and platforms. Starting in the foyer, Bianchi constructs an open cube within the cube, placed on the floor with two walls and two entrances, looking a little like a ship's brig rising up in the foyer, while still remaining a somewhat covert architectural intervention. The exhibition design seems to be full of nooks and crannies, so that it might feel like leaving the foyer to enter into a labyrinth system. But this open cube is nonetheless made of squares and triangles, with one sloping level on the inside.

Bianchi's *Objects in Loop* (2025, No. 25) on the basis of so-called *Motorcitos*—a fond Argentine slang word for engines—are on this level, and also placed at other junctures in the exhibition. These can also be understood symbolically as representing youthful activism, mobility, and rebellion against the establishment. Originally made for disco balls, Bianchi uses their engines to let other light and often insignificant-seeming objects, such as a paper cup, a stone, or a coffee filter paper, rotate and dance and make sounds that correspond to their form as they move.

Directly before this level of the exhibition we see the sculpture *Black Finger* (2022, No. 22) hanging from the ceiling. This work is made of an oil canister transformed by epoxy paint and tennis balls that so it looks like a bodily organ and alludes to an expansion of the body by means of an automobile. Motor vehicles are often seen in terms of a continuation of the human (and often masculine) body. Bianchi is interested in this interaction and in how

Epoxid und Tennisbällen geformte Skulptur ist so verändert, dass sie einem Organ gleichend, die Erweiterung von Körperlichkeit durch das Automobil referiert. Oft wird das Auto als eine Fortführung des menschlichen (und oft maskulinen) Körpers verstanden. Bianchi ist an dieser Interaktion und wie unsere Lebenswelt und von Menschenhand geformte Umwelt rund um das Auto errichtet ist interessiert. Ferner zieht er hier auch eine Linie zum Extraktivismus von Ressourcen, darunter Öl, ohne den die derzeitige Welt, in der wir leben, nicht denkbar wäre: genau diese Überlegung beginnt Bianchi in die „unwirklichen Fehler“ respektive die *Errores Irreales* des Daseins zu integrieren. Bianchi hegt ein besonderes Interesse dafür, wie Maschinen unser Leben grundlegend beeinflussen und wie stark wir mit diesen verwoben sind.

Zwei weitere Dreiecke, allerdings kleiner gehalten, finden sich in den Ecken des Saals zu beiden Seiten der Eingänge, die gleich schrägen Rampen eine Erhöhung darstellen, um in dieser ungewöhnlichen Position Skulpturen zu tragen. Mit seiner in Konzeption, Dimension und Nutzung veränderten Architektur verhält es sich folglich auch bei seinen Seitenstegen und der zentralen Plattform ähnlich, die den Saal einerseits in zwei Seiten halbiert und von der ausgehend zunächst ein größeres Quadrat auf dem Boden eine Stehfläche bietet, gefolgt von einem kleineren Quadrat und schließlich einem Dreieck. Da die Seitenstege und die zentrale Plattform aus mit drei Zentimetern überdimensioniert dicken Holz gebaut sind und waagrecht auf Podesten liegend seitwärts etwa 25 cm über diese hinausragen, womit ihre Unterkonstruktion nicht mehr erkennbar ist, wird bei ihrem Betreten ein Schwebeeffekt erzielt: der Grund scheint nicht mehr ganz fest, sondern unter den Füßen der Besucher:innen lose zu werden. Bianchi greift hier in seiner Veränderung der Raumarchitektur eine Veränderung und Kontingenz

our living surroundings and the environment shaped by humankind is constructed around the automobile. He also draws a line here to the extractivism of resources, including oil, without which the world in which we live would be inconceivable. It is precisely this idea that Bianchi begins to integrate into his unreal errors of the *Errores Irreales* of being. Bianchi is particularly interested in how machines so fundamentally shape our lives and how strongly we are linked to them.

Two further triangles, now smaller, are placed in the corners of this room, on both sides of the entrances—as sloping ramps or elevations serving as the bases of sculptures in these unusual positions. Bianchi's transformation of the exhibition architecture (conceptually, and in terms of dimensions and purpose) is continued in his use of side pathways and a central platform that on the one hand divides the gallery into two halves, with a large square surface serving as a standing platform, followed by a smaller square and then a triangle. As the side pathways and the central platform are made of large three-centimeter thick wooden planks, laid horizontally on pedestals that they overlay by about 25 centimeters (whereby the overlay is not immediately apparent), the effect of walking on them is that of suspension: the ground no longer seems firm but rather to become loose under the visitors' feet. In this alteration of the architecture of the gallery, Bianchi is here also adding a change to the foundations, which become contingent, and which visitors can experience both directly and allegorically.

Coming from the entrance and approaching the triangle on the right, there is an upturned chair that seems to be grown together with a human body whose legs protrude. *Selfie* (2019, No. 12) looks a bit like the sculptures of Anna Uddenberg, which often address the act of taking a photo of yourself. The sculpture *Accessory Body* (2022, No. 1) on the triangle on the

des Fundaments auf, die sowohl allegorisch, als auch konkret von den Besucher:innen erfahren werden soll.

Auf dem rechten Dreieck vom Eingang kommend, findet sich ein umgekippter Stuhl, der mit einem menschlichen Körper verwachsen zu sein scheint und dessen Beine emporragen: *Selfie* (2019, Nr. 12) erinnert etwa an Anna Uddenbergs Skulpturen, die sich oft mit jenem Akt beschäftigen, ein Foto von sich selbst aufzunehmen. Die Skulptur *Accessory Body* (2022, Nr. 1) auf dem Dreieck zur linken Seite steht exemplarisch für die athletische Körperlichkeit unserer Zeit, in der der Körper mit gewissen Konsumgütern verwächst. *Pubis* (2017, Nr. 24), eine stark zerschnittene Schaufensterpuppe rechts auf den kleinen Stufen stehend, wirkt, als handle es sich um einen der Tortur ausgesetzten Körper, der dennoch einen Marken-Turnschuh trägt. Durch die Körperverrenkung der Puppe *My Internal Chair* (2022, Nr. 21), die am Beginn der Plattform auf dem Quadrat platziert ist, verweist Bianchi auf die Optimierung von hybriden Körpern durch Athletik und sportliche Fitness.

Dann begegnen wir wiederum Körpern, die mit Gebrauchsgegenständen, wie etwa Stühlen regelrecht eins geworden sind: *Mass on Chair* (2015, Nr. 20) ist ein mit Zement gefüllter Schreibtischstuhl, auf dem Glasflaschen stecken. Bei der Skulptur *Affaire Aspirateur* (2022, Nr. 2) handelt es sich um einen zu einem Staubsauger gewordenen Körper, der auf eine sexuelle Verflechtung von Mensch und Technik anspielt.

Ist die aus Schaumstoff fabrizierte Skulptur *Memory of a Swivel Chair* (2022, Nr. 16), die wie eine Akkumulation gequetschter Körper samt Stuhl scheint, ein Ergebnis der post-modernen zeitgenössischen Arbeitswelt? Bianchi geht es hier auch um die Darlegung okzidentaler Lebensmodelle, denn vornehmlich in westlich geprägten Kulturen sitzt man statt

right exemplifies the athletic physicality of our age, in which the body melds with certain consumer goods. *Pubis* (2017, No. 24), a greatly cut shop-window mannequin standing on a small chair on the right seems like a body subjected to torture, but still wearing a fashion sneaker. In the physical contortion of the doll in *My Internal Chair* (2022, No. 21), placed at the front of the middle platform on the square, Bianchi refers to the optimization of hybrid bodies by athletics and fitness.

Then we encounter bodies that seem to have become entirely one with objects of use, such as chairs. *Mass on Chair* (2015, No. 20) is an office chair filled with cement and pierced with glass bottles. The sculpture *Affaire Aspirateur* (2022, No. 2) is a body, which has become a vacuum cleaner, and again indicating the the sexual intertwining of humanity and technology.

Is the foam sculpture *Memory of a Swivel Chair* (2022, No. 16), which seems to be an accumulation of squashed bodies together with a chair, a result of our postmodern contemporary world of work? Bianchi is concerned here with presenting Western ways of living, as it is in Occidental cultures that chairs are so prevalent (instead of sitting on the ground), which is not entirely good for the health but is seen as generally functional and comfortable.

Acupuncture Torso (2022, No. 18), whose title already refers to a torso, while the work looks more like a bodily organ. *Porcupine Box* (2016, No. 19), on the other hand, shows a small television set transformed into a chamber of curiosities that corresponds to Bianchi's practice of purposeful collecting. The artist uses an abstract geometrical formal idiom for his spatial design: on both of the longer sides of the gallery there are constructed pathways that visitors and performers can walk along. The left-hand pathway (seen from the foyer) has further added constructions (steps, walls, podiums), while the pathway

etwa auf dem Boden auf Stühlen, was nicht unbedingt gesundheitsfördernd, aber gemeinhin funktionell und bequem ist.

Acupuncture Torso (2022, Nr. 18) spielt allein durch den Titel auf einen Torso an, wirkt aber partialer und eher wie ein Organ, während *Porcupine Box* (2016, Nr. 19) einen kleinen zur Wunderkammer transformierten Fernseher darstellt, entsprechend Bianchis Praxis des zielgerichteten Sammelns. Der Künstler bedient sich für seine räumliche Gestaltung einer abstrakt geometrischen Formsprache: Zu beiden Längsseiten des Saals befinden sich eingebaute Wege, die für das Publikum und für Performer:innen begehbar sind. Der linke Steg vom Foyer aus betrachtet, hat weitere Anbauten: Stufen, Wände und Podeste, während der Gehweg zur rechten Seite mehr einer Rampe entspricht, von der der Zugang zum Nebenraum stark umgestaltet wurde. Bianchi schafft drei Miniaturviadukte, die in die durchgehende Wand verbaut wurden.

In diese ein Meter in die Tiefe ragenden kleinen Höhlen sind drei Screens verbaut, auf denen Bianchis Videoarbeit *Inflation* (2021, Nr. 9–11) in drei Kapitel unterteilt ist. Um die filmische Arbeit sehen zu können, müssen die Betrachter:innen in die Hocke gehen, sich setzen oder legen. Der Titel spielt nicht nur humoristisch auf die Wirtschaftskrise in Argentinien an, zugleich auf die Inflation und Deflation von Körpern und wie diese aussähen, würde die schützende Haut wegfallen und so etwa Muskeln und Organe freilegen oder Innereien zu eigenen Körpern verwachsen. Das erste Video dokumentiert eine choreographische Performance in einem Parkhaus, die auch an eine Fashion Show erinnert, in der Kostüme aus Schaumstoff, Autoreifen und anderen im Stadtraum von Buenos Aires gefundene Objekten präsentiert werden. Im zweiten Video ist der Künstler selbst zu sehen, wie er seine fragmentierten

on the right is more like a ramp from which access to the side gallery has been greatly reshaped. Bianchi has made three miniature viaducts that have been added to a continuous wall.

Screens have been built into these one-meter deep mini-caves, showing Bianchi's video work *Inflation* (2021, No. 9–11) in three chapters. In order to see these films, viewers must kneel, sit, or lie down. The title of the work not only refers in a humorous manner to the economic crisis in Argentina, but also to the inflation and deflation of bodies, and what these would look like if their protective skin were removed and muscles and organs were freely visible or internal organs might grow together as independent bodies. The first video documents a choreography performance in a high-rise parking lot, which is reminiscent of a fashion show in which costumes of foam, car tires, and other objects found in the urban space of Buenos Aires are presented. In the second video we see the artist himself activating his own fragmented sculptures and reflecting on their materiality. This film work reminds us of films like Coralie Fargeat's horror comedy *The Substance* (2024). The third video again shows the costumed performers, now near the artist's studio in an industrial quarter of Buenos Aires. The sound here is initially less organic and mechanical and rather more rhythmical, more like the soundtrack of a thriller, but then it again becomes more fragmented. These scenes are set in a landscape constructed for the operations of the automobile industry. Next to the small portals, there is the sculpture *Waiting Me* (2019, No. 8), a woman's body melted down to a cube without a head and with just one leg, seated on a chair. Here too body and object appear to have become one.

Back on the central platform we encounter the dissected doll *Bottle Leg* (2017, No. 14) on the triangle on the right. This figure with its cut-off torso, looking like

Skulpturen gewissermaßen aktiviert und deren Materialität reflektiert. Diese filmische Arbeit erinnert auch etwas an Coralie Fargeats Horrorkomödie *The Substance* (2024). Das dritte Video zeigt erneut die kostümierten Performer:innen, diesmal in der Nähe des Künstlerateliers in einer industriellen Gegend Buenos Aires. Der Sound ist hier zunächst weniger organisch und mechanisch, sondern rhythmischer, eher an einen Thriller erinnernd, um dann wieder segmentierter zu werden. Ferner spielen auch diese Szenen in einer für das Funktionieren der Automobilindustrie gebauten Landschaft. Neben den kleinen Portalen befindet sich dann die Skulptur *Waiting Me* (2019, Nr. 8), ein zu einem Quadrat geschmolzener Frauenkörper ohne Kopf und mit nur einem Bein, auf einem Stuhl sitzend – auch hier scheinen Körper und Objekt eins geworden zu sein.

Zurück auf der Mittelplattform begegnet uns auf dem Dreieck zur rechten Seite die zerlegte Puppe *Bottle Leg* (2017, Nr. 14). Diese Figur mit einem abgeschnittenen Torso, der wie ein Kopf anmutet und nur aus einem ganzen Bein und einem Flaschenbein besteht, dennoch Strumpfhosen trägt und auf einem Sockel platziert ist, verweist wie andere hier schon angeführte Charaktere auf die Fragilität des Daseins und das Fragmentarische. *Runner* (2017, Nr. 13) erinnert uns daran, dass es immer jemanden geben wird, der um sein Leben läuft: eine leicht deformierte Schauwindowpuppe, die schwarz verziert, einen Markenschuh trägt, während ein zerlegter Stuhl *Bitten Chair* (2015, Nr. 17), der mit Holz neu verkleidet ist, fast Pablo Picassos *Guernica* (1937) ins Gedächtnis ruft. Wie sich an diesen scheinbar malträtierten Charakteren von Bianchi schon erkennen lässt, ist ein wiederkehrendes Thema das endgültige Schicksal von Waren und der Verfall von Konsumgütern, so handelt es sich auch bei der Skulptur *Chair on Chair* (2015, Nr. 15) um ein einem Monster gleichenden Stuhl auf einem Stuhl.

a head but consisting of just one leg and one bottle leg, but nonetheless wearing stockings and set upon a plinth, refers like other characters already discussed here to the fragility and the fragmentary nature of being. *Runner* (2017, No. 13) reminds us that there will always be someone running for their life; it is a slightly deformed shop-window mannequin, decorated in black, wearing a brand shoe, while there is a dismantled chair entitled *Bitten Chair* (2015, No. 17) that has been cladded again with wood. It even recalls Pablo Picasso's *Guernica* (1937). As these rather maltreated-looking Bianchi characters show, the ultimate fate and decay of consumer goods is a recurring theme in his work, as such the sculpture *Chair on Chair* (2015, No. 15) is a chair that looks like a monster on a chair.

Many of Bianchi's objects are subjected to all kinds of interventions—such as burning, cutting, and sectioning. This is evident for example in the sculpture *Sharpening Me* (2019, No. 3). *Jacobsen* (2019, Nr. 7) is the seat of a chair and its bones of metal that appear light and dance-like, and in reference to Francisco de Goya's famous painting *El tres de mayo 1808* [Third of May 1808, 1814] even ready to get shot. The wall with a gateway to the apse behind is a fake with a thoroughway right in front of the load-bearing wall, dividing the semi-circular space of the apse from the large gallery. Two small boxes *Window Box 2* (2025, No. 5) and *Window Box 3* (2025, No. 6) have been attached to the inside wall to their edges, alluding to cabinets of curiosities. Like *Window Box 1* (2025, No. 4), these small windows filled with objects anticipate further works in the apse.

The entire inserted architectural structure has the effect of the reconstruction of the ruins of an ancient city that has been directly transported to a late-modernist art gallery. The fragmentary construction of the sculptures, which resonate in so many ways and also present a strongly dystopian

Bianchi unterzieht seine Objekte teilweise auch allen möglichen Eingriffen, indem er sie verbrennt, zerschneidet und abstreift, wie etwa die Skulptur *Sharping Me* (2019, Nr. 3). *Jacobsen* (2019, Nr. 7) ist ein Sessel eines Stuhls, dessen Gebeine aus Metall leicht und tänzerisch anmuten, und in Anlehnung an Francisco de Goyas berühmtes Gemälde *El tres de mayo 1808* [Der dritte Mai 1808, 1814] wie dazu bereit, erschossen zu werden. Bei der zentralen Wand mit Pforte, die zur dahinterliegenden Apsis gerichtet ist, handelt es sich um eine Attrappe mit einem Durchgang kurz vor der tragenden Mauer, die den halbrunden abschließenden Raum der Apsis von dem großen Saal trennt. Auf der Innenwand sind zwei kleine Boxen *Window Box 2* (2025, Nr. 5) und *Window Box 3* (2025, Nr. 6) angebracht, die auch kleinen Kuriositätenkabinetten gleichen. Wie auch *Window Box 1* (2025, Nr. 4) antizipieren diese mit kleinen Objekten gefüllten Fensterchen weitere Arbeiten in der Apsis.

Der gesamte architektonische Einbau wirkt wie eine Rekonstruktion von Ruinen einer antiken Stätte, die direkt in den spätmodernistischen Saal platziert wurde. Gerade durch die fragmentarisch vielfältig schillernde Konstruktion der Skulpturen, die gleichzeitig eine stark dystopische Komponente aufmachen, lässt die Situation auch an ein Set eines retro-futuristischen SciFi-Films denken. Weitere Interventionen, wie eine kleine Treppe, die gewissermaßen ins Nichts führt sowie ungewöhnlich gesetzte Stufen und mehrere Wände, die wie Türen anmuten, verstärken die Theatralität der Ausstellung, die einem Bühnenbild gleicht und in dem die Skulpturen wie freie Akteur:innen platziert sind.

In der Installation werden normative oder konventionelle Handlungs- und Bewegungsweisen durch die Aufhebung von Verhaltenskodexen regelrecht umgeschrieben. Durch die Anwesenheit

component, also lends the situation the air of a set for a retro-futuristic sci-fi movie. Further interventions, like a small staircase that leads more or less nowhere and unusually placed steps and several walls that look like doors all enhance the theatricality of the exhibition, which resembles a stage set in which the sculptures are placed like free agents.

In the installation, normative or conventional ways of acting and moving are very clearly rewritten by the suspension of behavioral codes. With the presence of the figures and the transformed architecture Bianchi creates a highly unusual and extremely immersive space like a garden where bodies, objects, and organs all coexist. Like Michel Foucault's heterotopia, Bianchi's total work of art in Graz recalls counter-spaces, but not prisons or psychiatric clinics as in Foucault, and rather a microcosm of emancipation, where marginalization and deviation are most certainly accepted. His sculptures that look a little like characters in a freak show might also be taken from a 1990s club; they are a carnival of anthropomorphic figures that too seem to be in motion, or even in a state of frenzy.

der Figurinen sowie der transformierten Architektur schafft Bianchi einen außergewöhnlichen immersiven Raum, der einem Garten gleicht, in dem Körper, Objekte und Organe koexistieren. Ähnlich wie Michel Foucaults Heterotopie erinnert Bianchis Gesamtwerk an Gegenräume, allerdings handelt es sich nicht wie bei Foucault um ein Gefängnis oder eine psychiatrische Klinik, sondern um einen Mikrokosmos der Emanzipation, an dem Marginalisierung und Abweichung in jedem Fall akzeptiert sind. Seine Skulpturen, die auch ein wenig wie Charaktere einer Freakshow anmuten, könnten auch aus einem Club der 1990er-Jahre stammen: Ein Karneval von anthropomorphen Figuren, die sich ebenfalls in Bewegung, ja fast einer Raserei zu befinden scheinen.

Modernität, Fragment und Performance / Modernity, Fragment, and Performance



Retwinding, 2023

New Performance Turku Biennale @
newperformanceturku
Foto / Photo: Jesper Dolgov

(DE)

Bianchis Skulpturen, seine verletzten Körper sowie seine ruinenhafte Raumstruktur evozieren zugleich ein seit dem 18. Jahrhundert bestehendes zentrales Motiv der Moderne: das Fragment, das gewissermaßen zu ihrem Sinnbild avanciert ist. Denn so zeugen Ruinen und verletzte respektive zerbrochene Körper von einer Welt, die ihre Ganzheit verloren hat. Diego Bianchi knüpft hier auch an die europäische Kunstgeschichte und etwa Protagonisten wie den schweizerisch-englischen Maler Johann Heinrich Füssli (1741–1825), nach seiner Übersiedlung nach England auch bekannt als Henry Fuseli, an, der mit *Der Künstler verzweifelt vor der Grösse der antiken Trümmer* (1778–80) den Körper als schwach und klein im Verhältnis zu monumentalen Resten der Antike zeigt. Somit nimmt die Moderne ihren Neuanfang als eine Erfahrung von Verlust und Trauer, die Bianchi über seine Amplifikation des White Cubes und über das Leiden der Welt und in der Welt darzustellen vermag.

Modernität, Fragment und Performance

(EN)

Bianchi's sculptures, his injured bodies and his ruin-like architecture also evoke a key motif of modernity known since the eighteenth century: the fragment, which has become modernity's key allegory. Ruins and injured or broken bodies witness a world that has lost its sense of a whole. Here Diego Bianchi also draws on European art history, and figures such as the Swiss-English painter Henry Fuseli, also known as Johann Heinrich Füssli (1741–1825), whose *The Artist Overwhelmed by the Grandeur of Antique Ruins* (1778–1780) portrayed the body as small and weak in relation to the monumental ruins of antiquity. Thus modernism's new start is an experience of loss and grief that Bianchi is able to depict via his amplification of the white cube and of the sufferings of the world and in the world. With the French Revolution the fragment gains a new dimension, and destruction, decapitation, and the smashing down of old symbols become the expressions of a

Mit der Französischen Revolution gewinnt das Fragment eine neue Dimension und so werden Zerstörung, Enthauptung und die Zerschlagung alter Symbole zum Ausdruck eines Neubeginns. In seinen Bildern von verstümmelten Körpern, darunter eine Serie abgetrennter Gliedmaßen (1818) oder *Tête d'un homme guillotiné* [Kopf eines guillotinierten Mannes] (1818–19), visualisiert Théodore Géricault die unmittelbare Gewalt durch Revolution und Kriege. Hier wird zudem deutlich, dass der menschliche Körper nicht nur ein Objekt der Repräsentation, der Schönheit und der Begierde ist, sondern auch eine Entität des Leidens, des Schmerzes und des Todes.

Bianchi verhandelt dieses Fragmentarische mittels seiner skulpturalen Protagonist:innen und wie souveräne Macht sich stets an Körpern artikuliert. Thomas Blom Hansens und Finn Stepputat, die sich kritisch auf Carl Schmitts stützen, argumentieren etwa, dass souveräne Macht immer performativ ist und ihre Wirksamkeit auf Gewalt beruht, die sich gegen menschliche und mehr-als-menschliche Körper und Bevölkerungen richtet und von staatlichen und nichtstaatlichen Akteur:innen ausgeübt werden kann. Michel Foucault beschreibt Manifestationen souveräner Macht mit dem Aufkommen der Biopolitik an der Schwelle zum 19. Jahrhundert, als der Staat seinen Fokus auf die Körper der Bevölkerung richtete. Foucaults Verständnis von moderner staatlicher Souveränität ist die Macht, zwischen denen zu unterscheiden, deren Leben von staatlicher Seite gefördert wird („make live“) und denen, deren Leben nicht gefördert wird („let die“).

Zwar wird in der Moderne immer ein Versuch nach Visualisierungen des Ganzheitlichen deutlich und so zudem nach einem Gesamtkunstwerk deutlich, aber auch im 20. Jahrhundert kehrt das Fragment in neuen Artikulationen wieder, etwa bei Louise Bourgeois (1911–2010), Cindy Sherman (*1954) oder Robert Mapplethorpe (1946–1989), die den

new beginning. In his images of mutilated bodies, including *Severed Limbs* (1818) and *Head of a Guillotined Man* (1818–1819), Théodore Géricault visualizes the unfettered violence of revolution and war. And it becomes clear that the human body is not only an object of representation, beauty, and desire, but also an entity of suffering, pain, and death.

Bianchi's sculptural protagonists negotiate the fragmentary and explore how sovereign power is always also articulated upon bodies. Thomas Blom Hansen and Finn Stepputat, who recourse critically to the work of Carl Schmitt, argue, for example, that sovereign power is always performative and that its effects are based on violence directed against human and more-than-human bodies and populations, and that it can be exercised by both state and non-state actors. Michel Foucault describes manifestations of sovereign power in terms of the emergence of bio-politics on the threshold to the nineteenth century, when the state began to focus on the bodies of the population. Foucault's understanding of modern state sovereignty rests on the power to distinguish between those whose lives are supported by the state („make live“) and those whose lives are not („let die“).

In modernism there is always an attempt to grasp the whole, including the drive to a total work of art, but in the twentieth century the fragment returns in new articulations, such as in the work of Louise Bourgeois (1911–2010), Cindy Sherman (*1954), and Robert Mapplethorpe (1946–1989), who use the fragmented body as the starting point for radical questions about identity, gender, and desire. The fragment is a point of reference in Argentinian (post-)modernism too, as in the work of sculptors Noemí Gerstein (1910–1996), Enio Iommi (1926–2013) and Dalila Puzzovio (*1942). The latter reconstructed ancient ruins in his installations that exuded nostalgia for Greek-Roman

Modernity, Fragment, and Performance

fragmentierten Körper als Ausgangspunkt für radikale Fragen nach Identität, Geschlecht und Begehren nutzten. Ebenfalls in der argentinischen (Post-)Moderne wird das Fragmentarische referenziert, etwa von der Bildhauerin Noemí Gerstein, dem Bildhauer Enio Iommi (1926–2013) und Dalila Puzzovio (*1942), der schon antike Ruinen zu Installationen rekonstruierte und hier eine Nostalgie verarbeitete, die der griechisch-römischen Zivilisation galt. Paparella beschrieb seine Monumente mit einem affektiven Gedächtnis, das auch für Bianchis Installation und ferner sogar für ein kollektives Gedächtnis gedacht werden kann, denn so handelt es sich gewissermaßen um eine Vergangenheit, die insbesondere für das Verständnis der (Post-)Moderne grundlegend ist: die griechisch-römische Antike. Wie sich an diesen künstlerischen Positionen und insbesondere mittels des (post-)modernen Körpers offenbart, ist auch die (Post-)Moderne eine Epoche, die stets zwischen Bruch und Einheit oszilliert und so durch die Erfahrung des Fragmentarischen geprägt ist.

Vor diesem Hintergrund untersucht Bianchi mit seinen Skulpturen, wie Konsum- und Körperkultur, aber auch Spiritualität und Subjektivierungen die Zirkulation von Formen produzieren und setzt sie in eine Gesamtinstallation, die durch eine an verschiedenen Terminen stattfindende Performance zusätzlich aktiviert wird. Ebenfalls in seinen Performances visiert Bianchi eine Gleichsetzung und so eine Verschmelzung von Objekten und Subjekten an. Dabei fordert er, dass die Performer:innen die sie umgebenen Objekte ernst nehmen und möchte zugleich auch die Parameter zwischen Objekten und Subjekten dahingehend verändern, dass die menschlichen Körper gewissermaßen objektiviert werden. Es handelt sich bei *Errores Irreales* nämlich um eine soziale Metapher, in der die performenden Körper Teil einer Maschinerie werden und so Teil des Gesamtwerkes

civilization and inscribed his monuments with emotional memory. We see the same in Bianchi's installation, where this can also be conceived as a collective memory, as we are dealing with a past that is particularly fundamental to understanding (post-)modernism: the Greek and Roman ancient worlds. As these artistic positions and in particular their approach to the (post-)modern body show, (post-)modernism is an epoch that is continually oscillating between rupture and unity and is thus shaped by the experience of the fragmentary.

Within this context, Bianchi's sculptures explore how consumer and body culture, and also spirituality and subjectivation, produce a circulation of forms, which he places within a total installation that is additionally activated by performance on various occasions. In these performances, Bianchi also posits the equality and thus also melding of objects and subjects. He demands that the performers take the objects around them seriously, while at the same time wishing to shift the parameters of objects and subjects so that the human bodies are to a degree made into objects. *Errores Irreales* is thus a social metaphor in which the performing bodies are part of a machinery and therefore of the total work too, as they touch the walls with their noses, mouths, and arms. The aim is further that the performers themselves become elements of the architecture, thereby not just exploring the relationships of bodies in space but also how these can metaphorically make the walls of the institution soft again by means of their performative actions.

In this way Bianchi on the one hand shows the power and the sovereignty of bodies themselves to be able to influence their own situation, and on the other hand a kind of aura is released by means of which this constructed energy can spread throughout the whole exhibition space. The interplay of spatial intervention, sculptures, visitors, and the time-bound performers creates a legacy of hope that

selbst, indem sie Wände berühren, etwa über ihre Nasen, Münder und Arme. Ferner ist das Ziel, dass die Performer:innen selbst zu Architekt:innen werden und so nicht nur das Verhältnis von Körpern im Raum untersuchen, sondern auch, wie diese durch ihre performativen Setzungen die Mauern der Institution metaphorisch weicher machen können.

Damit zeigt Bianchi einerseits die Macht und die Souveränität der Körper selbst auf, eben ihre Situation beeinflussen zu können, andererseits wird eine Art von Aura freigesetzt, mit der sich eine derart konstruierte Energie im gesamten Ausstellungsraum ausbreiten kann. Das Zusammenspiel aus räumlicher Intervention, Skulpturen, Besucher:innen und zeitlich begrenzt auch Performer:innen schafft ein Vermächtnis der Hoffnung, das außerhalb traditioneller und analytischer Regeln interpretiert werden kann: Bianchi kreiert einen dialogischen Raum und so einen Raum der Counterculture, indem er für einen viel offeneren Begriff des Sozialen plädiert, als dieser über durch die Moderne etablierte gegensätzliche Dualismen, die zwischen Objekt und Subjekt, Natur und Kultur, Land und Stadt, Innen und Außen unterscheidet, derzeit vorherrschend ist.

Bianchis Gesamtkunstwerk setzt sich für das Fragmentarische ein, sowohl was die Nach-Moderne, Subjekte, Objekte, aber auch Körperlichkeit selbst anbelangt. Bianchi spielt nämlich bewusst mit Segmenten, mit kleinen und großen Wunderkammern, die auch auf seine Praxis des Sammelns zurückzuführen sind, um diese in seiner Gesamtpräsentation zu einem holistischen Raum des Erlebens werden zu lassen. So legt seine Ausstellung in einem dem olympischen Pantheon ähnlichen Ort, die Interaktion von Objekten und Subjekten, die unser zeitgenössisches, aber tatsächlich das Leben seit der Existenz der Menschheit bestimmt, offen. Eben jenes Verständnis erfährt durch die integralen Happening-ähnlichen Performances noch

can be interpreted outside of traditional and analytic rules. Bianchi produces a dialogic space and a space of counterculture, advocating a far more open concept of the social than that which presently dominates—based on the dualisms of object and subject, nature and culture, land and city, and interior and exterior that were established in modernism.

Bianchi's total work of art utilizes the fragmentary, both in terms of postmodernism, subjects and objects, and also the body. He deliberately plays with segments, with small and large wonder chambers that can also be traced back to his practice of collecting, allowing these to become a holistic experiential space in his total presentation. Thus his exhibition, set in a location akin to an Olympic pantheon, lays open the interaction of objects and subjects that determines our contemporary existence, and in fact also existence in general since the beginnings of humanity. This understanding gains a further amplification through the integrated happening-like performances, which challenge a modernist and anthropocentric worldview based on capitalism, consumption, and a faith in progress, visualizing its increasingly threatened future and creating a stage of counterculture where visitors are invited to play an active role and participate.

eine weitere Amplifikation, die ein auf Kapitalismus, Konsum und Fortschritts-glauben aufgebautes modernistisches, anthropozentrisches Weltbild anschaulich weiterhin zu einer zunehmend ungewissen Zukunft erschüttert und eine Bühne der Gegenkultur schafft, auf die die Besucher:innen eingeladen sind, aktiv mitzuspielen und teilzunehmen.

Sammeln im urbanen Raum, Kuriositätenkabinette und das Organische / Collecting in Urban Space, Cabinets of Curiosities, and the Organic



Versatility, 2021

Edelstahl, Epoxidharz-Ton, Kunststoffgegenstände, Glas, Knochen und Flip-Flops / Stainless steel, epoxy clay, plastic objects, glass, bones and flip flops
220 × 99 × 105 cm
Courtesy Galerie Jocelyn Wolff, Paris

(DE)

Bianchis Werk sollte auch vor dem Hintergrund einer sich über die Zeit erstreckenden Kontinuität sowie vor der Perspektive des physischen, politischen und wirtschaftlichen Territoriums betrachtet werden, in dem es in der Regel stattfindet: Buenos Aires, eine Stadt und ihre Metropol-Region in Argentinien, die sich immer in einer seltsamen Schleife zu befinden scheint, sowohl in temporaler, als auch in räumlicher Perspektive, in der die Vergangenheit immer wieder aufzutauchen vermag. So verhält es sich auch mit den diversen Krisen, denen Argentinien ausgesetzt ist, die zyklisch auftreten und sich etwa alle zwölf Jahre sowohl politisch, als auch wirtschaftlich artikulieren.

Buenos Aires war auch ein Zentrum des Modernismus, das aber auf Grund seiner exponierten geografischen Lage lange Zeit für sich stand. Sicherlich ist Diego

(EN)

Bianchi's work should also be considered against the backdrop of its continuity over time and the perspective of the physical, political, and economic territory where it is usually set: Buenos Aires, a city and a metropolitan region in Argentina that always seems caught in a strange loop, both in temporal and spatial perspectives, in which the past may again and again recur. This relates to the diverse crises that Argentina has been subjected to, which come in cycles, and occur approximately every twelve years, both politically and economically.

Buenos Aires was also a center of modernism that, however, due to its exposed geographical position, was long isolated. Certainly Diego Bianchi is inspired by the whole of Argentinian modernism, which is particularly focused in Buenos Aires. From the 1920s, the city grows to become an extensive metropolis, and this

Bianchi inspiriert von der ganz eigenen argentinischen Moderne, die insbesondere in Buenos Aires anzusiedeln ist. Ab den 1920er-Jahren entwickelt sich die Stadt zu einer ausgedehnten Metropole, auch was die Literatur und die Bildenden Künste anbelangte. Zu nennen seien hier etwa Protagonist:innen wie die Schriftsteller Jorge Luis Borges (1899–1986), Roberto Arlt (1900–1942) und Oliverui Gironde (1891–1967) sowie der Filmschaffende Leopoldo Torres Nilsson (1924–1978) und der Fotograf Horacio Coppola (1906–2012).

Insbesondere vor dem Hintergrund einer der schlimmsten Wirtschaftskrisen Argentiniens Ende der 1990er- und Anfang der 2000er-Jahre (1998–2002) begann Bianchi auf der Straße nach Gegenständen, weggeworfenen Elektronikgeräten, Baumaterialien und anderen Dingen in einer Stadt zu suchen, die gerade dabei war, sich langsam wieder zu erholen. Im Jahr 2004 hatte er seine erste größere Installation in der Galería Sendrós in Buenos Aires geschaffen, bei der es sich zugleich um den Beginn seiner Karriere handelte. Bianchi, der aus einer Szene kam, die tendenziell eher Kunsthandwerk fabrizierte, fand so eine neue Sprache, in einer immersiven Installation gefundene Materialien zusammenzusetzen. Es folgten dann wesentliche Ausstellungen, darunter Einzelausstellungen und Projekte für die Lyon Biennale, die Istanbul Biennale und die Havanna Biennale.

Dabei orientiert sich Bianchi zugleich stark an der argentinischen Kunstgeschichte selbst. Inspiration fand er insbesondere bei Alberto Heredia und Emilio Renart, deren Werke er auch teilweise in seine eigenen Arbeiten mit integrierte, wie in einer Ausstellung im Jahr 2010 im Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Der argentinische Bildhauer Heredia, der sich schon mit Themen der menschlichen Existenz, der Konsumkultur und Machtmissbrauch befasste, schuf Erzählungen

also includes literature and the fine arts. Significant names include the writers Jorge Luis Borges (1899–1986), Roberto Arlt (1900–1942), and Oliverui Gironde (1891–1967), the filmmaker Leopoldo Torres Nilsson (1924–1978), and photographer Horacio Coppola (1906–2012).

In particular in the context of one of the worst economic crises in Argentina in the late 1990s and the early 2000s, Bianchi began to seek objects from the streets: thrown-away electronic devices, building materials, and other things, in a city that was just beginning to recover. In 2004, he created his first large installation in a gallery, which marked the start of his career. Bianchi came from a scene that tended towards applied arts and crafts, and here he found a new language by combining found objects in an immersive installation. There followed further important exhibitions, including solo shows and projects for the Lyon Biennale, the Istanbul Biennale, and the Havana Biennale.

In these works Bianchi finds orientation in the history of Argentinian art. He was particularly inspired by Alberto Heredia and Emilio Renart, whose works he sometimes integrated into his own work, as in an exhibition in 2010 at the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. The Argentinian sculptor Heredia, who addressed themes of human existence, consumer culture, and the abuse of power, and created narratives about consumerism and censorship by working trash and found objects into sculptures, seems to have been a particular source of inspiration for Bianchi.

As his sculptures show, Bianchi today rarely uses trash and thrown-away stuff, and he rather very precisely plans which materials he deploys to create his exhibitions. His collecting practice has become much more targeted, comparable to the upcycling of researched and selected items of everyday use that private users no longer need, including furniture (chairs, armchairs, large and small tables,

über Konsum und Zensur, indem er Müll und gefundene Objekte zu Skulpturen verarbeitete, scheint ihm wie eingangs erwähnt als besondere Inspirationsquelle gedient zu haben.

Wie seine Skulpturen schon zeigen, benutzt Bianchi jetzt allerdings kaum noch Abfälle und Weggeworfenes in seiner Praxis, sondern plant regelrecht, welche Materialien er für die Kreation seiner Ausstellungen verwenden möchte. Sein Sammeln ist unterdessen also viel zielgerichteter, vergleichbar mit einem Upcycling von recherchierten und ausgesuchten Gebrauchsgegenständen, die Privatpersonen nicht mehr benötigen, darunter Möbel wie Stühle, Sessel, große und kleine Tische, Kommoden, Spiegel und Kleiderständer sowie getragene Kleidungsstücke und Schuhe, Accessoires, aber auch alte Elektronikgegenstände, etwa Kabel, Aufladegeräte, Telefone und Mobiltelefone sowie Tastaturen und weitere im Haushalt verwendete Utensilien oder Reste davon wie Styropor, Staubsaugerrohre, Metalldosen, Toilettenpapierrollen, leere Einmachgläser, Besen, zerbrochenes Geschirr, ein Wischmopp, Wasserschläuche. Nach eingehender Prüfung wird eine präzise Auswahl dieser Gegenstände aufwändig transformiert in sein Werk integriert. Besonders paradigmatisch für seine Praxis sind diese wiederkehrenden Objekte: Schaufensterpuppen, Schuhe sowie abgenutzte Tennisschläger und weiteres Sportequipment. Bianchi unternahm auch hier den Versuch, lokale und vor Ort recherchierte Konsumketten, die für den Grazer Raum exemplarisch sind, offenzulegen und somit eine Visualität dessen, was auch Graz, seinen urbanen Raum und seine vielfältige Bevölkerung ausmacht, in den institutionellen Rahmen zu verlegen. Auch Teebeutel und Kaffeereste legen von dieser an sozialen Zusammenhängen interessierten Strategie Zeugnis ab.

In der Vitrine der Apsis hat Bianchi ein kleines Kuriositätenkabinett mit dem

chests, mirrors, and clothes stands) and worn items of clothing and shoes, accessories, and old electronic devices—cables, chargers, telephones and cellphones, keyboards, and other utensils used in households or remains of materials like polystyrene, vacuum cleaner pipes, metal cans, toilet paper rolls, empty bottling jars, brooms, broken cutlery, a mop, or water pipes. After testing each object, a selection is meticulously transformed and integrated into the artwork. A number of recurring objects are particularly typical of Bianchi's practice: shop-window mannequins, shoes, and used tennis racquets and other sports' equipment. Here too Bianchi attempts to reveal local consumer chains that he has researched and that are exemplary for Graz and environs, and thus to bring a visualization of what constitutes Graz, its urban space, and its diverse population into the space of an art institution. Tea bags and used coffee also witness this strategy of taking an interest in social contexts.

In the showcase in the apse Bianchi has set up a small cabinet of curiosities with the title *Vitrine of Banalities* (2025, No. 33). Here, along with his *Motorcitos*, there are small bronze sculptures made by the artist, sausages, potatoes, and also shoes and lamps that he bought. Here, by way of contrast to his large stage-scapes in the main gallery, Bianchi creates a mini-theater that takes his practice of collecting down to a new micro-level. Like in his day Yuji Agematsu did in New York in the 1980s, collecting things while walking and then presenting them daily in cigarette packs as mini-sculptures, Bianchi establishes a personal archive of the streets and consumer chains of Buenos Aires, Graz, and Paris—just that Bianchi's display is somewhat larger. As the title already suggests, this happens in a humorous way, aiming to expose once again the banality of things—or perhaps of existence itself?

This practice is also manifested in Bianchi's sculptures shown in the apse,

Titel *Vitrine of Banalities* (2025, Nr. 33) eingerichtet. Hier werden neben seinen *Motorcitos* kleine, von ihm angefertigte Bronzeskulpturen, Würstchen, Teebeutel, Kartoffeln, aber auch Schuhe und Lampen, die er gekauft hat, ausgestellt. Bianchi schafft so im Gegensatz zu seiner großen Bühnenlandschaft im Saal ein Mini-Theater, das seine Praxis des Sammelns in eine neue Mikro-Ebene verfrachtet. Ähnlich, aber natürlich größer als Yuji Agematsu, der in New York seit den 1980er-Jahren während des Spazierens die verschiedensten Dinge sammelte und diese täglich in Zigarettverpackungen zu kleinen Mini-Skulpturen formte, legt er so ein persönliches Archiv der Straßen, aber auch Konsumketten von Buenos Aires, Graz und Paris an. Wie der Titel schon andeutet, geschieht das auf humoristische Art, um auch noch einmal die Banalität der Dinge – oder vielleicht doch des Daseins? – offenzulegen.

Diese Praxis manifestiert sich auch in seinen in der Apsis gezeigten Skulpturen, wie etwa in *Flexibility* (2021, Nr. 26): aus Materialien von Autos hergestellt ist, die Bianchi in der Nähe seines Studios sammelt, das in einem industriellen Viertel mit vielen Autofabriken in Buenos Aires liegt, erinnert die Skulptur aber nun an Hände. Auch *Resilience* (2021, Nr. 30) und *Versatility* (2021, Nr. 28) sind aus jenen Materialien hergestellt und bekommen nun eine ganz eigene Lebendigkeit, indem sie als Objekte menschliche Attribute zugesprochen bekommen, wie das Halten eines Besens. So anthropomorphisiert Bianchi diese mechanischen Fragmente.

Weiters gibt es hier eine Serie, die wie eine Reproduktion von inneren und überlebensgroßen Organen, im Speziellen dem Darm annahmet, die mit den gefundenen Konstruktionsteilen der Autos kombiniert sind, darunter *Networking* (2021, Nr. 27), *Software* (2021, Nr. 32), *Hardware* (2021, Nr. 29) und *SIM Gland* (2022, Nr. 31). Diese Titel suggerieren schon

such as *Flexibility* (2021, No. 26), which is made of materials taken from cars that Bianchi collected near his studio in an industrial quarter of Buenos Aires with many car workshops and factories, but this sculpture now looks like hands. The works *Resilience* (2021, No. 30) and *Versatility* (2021, No. 28) are made of the same kinds of materials; they gain a quite new life by having human attributes ascribed to them, such as the holding of a broom. Bianchi anthropomorphizes these mechanical fragments.

There is a further series that looks like reproductions of internal and outsized organs, particularly from the gut, and which is combined with the found construction parts of automobiles—including *Networking* (2021, No. 27), *Software* (2021, No. 32), *Hardware* (2021, No. 29), and *SIM Gland* (2022, No. 31). These titles already suggest references to technology and also the trash that technology produces and that shapes our lives. Here again Bianchi wishes to make visible whatever shapes the body, namely food and all the other influences, such as cars, the automobile industry, machines, and our built environments. Bianchi also addresses the interaction between technology and bodies, where the purely human often is no longer enough to make sense of a society which could potentially turn all of us into cyborgs.

Quite in the sense of the French sociologist Bruno Latour's view that gives rights to objects and sees them as the bearers of characteristic properties, Bianchi also begins with the premise that certain objects, if they do not exactly have the capacity to act, most certainly fundamentally transform the interaction between subjects. Bianchi draws on Latour's view that it was above all modernism that was responsible for the dualism of object and subject and other binary constructs such as culture versus nature, and not seeing the object as an agent. But Bianchi himself understands objects and things as agents that are capable

den Technologie-Bezug und wie jene, aber auch der Müll, den diese produzieren, unsere Leben beeinflusst. Hier geht es Bianchi erneut darum, das sichtbar zu machen, was den Körper formt, nämlich Essen, aber auch alle anderen Einflüsse, wie Autos, die Autoindustrie selbst, Maschinen und die gebaute Umwelt selbst. Bianchi verhandelt hier natürlich auch die Interaktion von Technologie(n) und Körpern, bei der das rein menschliche oft nicht mehr ausreicht, um eine soziale Situation zu begreifen und die uns womöglich alle noch zu Cyborgs werden lässt.

Ganz im Sinne der vom französischen Soziologen Bruno Latour entwickelten Ansicht, die Objekten Rechte zugesteht und als Träger von Eigenschaften versteht, geht auch Bianchi davon aus, dass gewisse Objekte, wenn sie nicht über Handlungsfähigkeit verfügen, so in jedem Fall die Interaktion von Subjekten auf fundamentale Art und Weise transformieren. Demnach knüpft Bianchi zugleich auch an den Gedanken Latours an, demzufolge es vor allem die Moderne war, die durch den Dualismus von Objekt und Subjekt und auch weiteren binären Auffassungen wie etwa Kultur versus Natur verantwortlich ist, das Objekt nicht auch als einen Akteur zu begreifen. Bianchi aber versteht auch Objekte und Dinge als Akteure, die in der Lage sind, eine soziale Situation zu beeinflussen und so die Gefühlsebene zu stärken. Er nimmt Abstand vom Anthropozentrismus und versteht Menschen und Gegenstände als in Interaktion zueinanderstehend. Genau deshalb zeigt seine Praxis des zielgerichteten Sammelns auf, wie uns die Konsumkultur ständig beeinflusst und unser Leben gar nicht ohne die Objekte in ihrer Diversität gedacht werden kann. Damit weist er am Rande natürlich auch auf die Ausbeutung von Ressourcen sowie die Verschwendung durch unsere Konsumkultur hin.

Durch seine jahrelange Beobachtung alltäglicher Konsumgegenstände nach ihrem Gebrauch, das Zusammenspiel von

of influencing social situations and fostering the sensual impact. He bids farewell to anthropocentrism and sees people and objects in interaction with each other. This is precisely why his practice of targeted collecting shows how consumer culture is constantly influencing us and that our lives cannot be conceived of without taking account of objects in all their diversity. In this, he also points by the by to the exploitation of resources and the wastage of our consumer culture.

Through his many years observing everyday consumer objects after their use, the interplay of nature and social behaviors, and also catastrophes, coincidences, and irregularities, Bianchi's particular interest is in the new orders that these interactions lead to, which he reproduces in his total installation. The key focus is on the interaction between body, space, and architecture, and the question as to how human presence redefines their materiality and charges it with sensuality. In this the living bodies of visitors and performers alike become architectural elements, both functional and poetic actors through whom the borders between the living and the object-like are dissolved. Beginning with the various performative structures of the bodies, the sculptures, and the spatial interventions, with their several iterations, a space emerges that pulses and permanently shapeshifts. Distinct objects, found things, and moving elements engender intimate moments of perception that bring the everyday and the ephemeral into focus. Via the overlapping of these different elements, there arises what Bianchi calls a "vague whole," a living organism of material, movement, and energy that is able to continually redefine the performative experience of space. This interplay of object, body, and architecture thereby generates posthuman perspectives that are not merely thematized but also even made experienceable and tangible for visitors.

Natur und sozialen Verhaltensweisen, aber auch Katastrophen, Zufällen und Unregelmäßigkeiten, gilt Bianchis besonderes Interesse den neuen Ordnungen, die aus diesen Interaktionen entstehen können, und er bildet diese in seiner Gesamtinstallation gewissermaßen nach. Im Zentrum steht dabei die Wechselwirkung zwischen Körper, Raum und Architektur und die Frage, wie menschliche Präsenz historische Räume neu definieren und ihre Materialität sinnlich auflädt. Dabei werden die lebenden Körper der Besucher:innen und Performer:innen zu architektonischen Elementen, zu funktionalen, aber auch poetischen Akteur:innen, durch die die Grenzen zwischen Lebendigem und Dinghaften aufgelöst werden. Ausgehend von den verschiedenen performativen Strukturen durch die Körper, die Skulpturen, die räumlichen Interventionen, die teils repetitiv sind, entsteht ein Raum, der pulsiert und sich permanent transformiert. Distinkte Objekte, Fundstücke und bewegte Elemente erzeugen intime Momente der Wahrnehmung, die das Alltägliche und das Ephemere in den Fokus rücken. Durch die Überlagerung dieser verschiedenen Ebenen entsteht das, was Bianchi ein „schwammiges Ganzes“ nennt: ein lebendiger Organismus aus Materie, Bewegung und Energie, der die performative Erfahrung des Raumes ständig neu zu definieren in der Lage ist. Dabei generiert dieses Zusammenspiel von Objekt, Körper und Architektur zugleich posthumane Perspektiven, die nicht nur thematisiert, sondern sogar für die Besucher:innen sinnlich erfahrbar gemacht werden.

Texte:
Caro Feistritz, Sandro Droschl

Literatur:
Foucault, Michel, *Society Must Be Defended: Lectures at the Collège de France 1975–76*. Ed. Mauro, 2003.
Hansen, Thomas Blom, Stepputat, Finn (Ed.), *Sovereign Bodies Citizens, Migrants and States in the Postcolonial World*, Princeton 2005.
Nochlin, Linda, *On the Body*, London 2024.

Text:
Caro Feistritz, Sandro Droschl

Literature:
Foucault, Michel, *Society Must Be Defended: Lectures at the Collège de France 1975–76*. Ed. Mauro, 2003.
Hansen, Thomas Blom, Stepputat, Finn (Ed.), *Sovereign Bodies Citizens, Migrants and States in the Postcolonial World*, Princeton 2005.
Nochlin, Linda, *On the Body*, London 2024.

Rahmenprogramm / Side Program

24.10.2025, 18:00 Uhr / 6pm

Diego Bianchi

Errores Irreales

Celina Eceiza

Ofrenda

Eröffnung und Performance /
Opening and Performance

25.10.2025, 11:00 Uhr / 11am

Diego Bianchi

Celina Eceiza

Artist Talk

30.10.2025, 18:00 Uhr / 6pm

Morning Seance

alias / aka Simone Borghi

Konzert / Concert

6.11.2025, 18:00 Uhr / 6pm

Abaseh Mirvali

Artistic Director viennacontemporary

Gespräch / Talk

11.11.2025, 17 Uhr / 5pm

Radio Helsinki x HALLE FÜR

KUNST Steiermark

Workshop

13.11.2025, 18:00 Uhr / 6pm

Diego Bianchi

Errores Irreales

Performance

20.11.2025, 18:00 Uhr / 6pm

Reflections on Closeness

Maria Schneider

STAGES

25.11.2025, 18:00 Uhr / 6pm

Victoria Noorthoorn

Director Museo Moderno de Buenos Aires

Gespräch / Talk

3.12.2025, 17:00 Uhr / 5pm

JETZT – SOFORT –

(AB) HEUTE

Climate Change Theatre

Action 2025

Reading Performance

11.12.2025, 18:00 Uhr / 6pm

Kettensäge, Krypto, Korruption.

Argentinien zwischen Populismus

und radikaler Rechten

Tobias Boos

Vortrag / Lecture

18.12.2025, 18:00 Uhr / 6pm

Diego Bianchi

Errores Irreales

Performance

15.1.2026, 18:00 Uhr / 6pm

Diego Bianchi

Errores Irreales

Performance

16.1.2026, 18 Uhr / 6pm

Kooperation / Cooperation

Modeschule Graz

Modenschau und Salon /

Fashion Show and Salon