


[Kunstraum Lakeside](#)

Aktuell
Ausstellungen
Publikationen
Permanent

Newsletter
Kontakt
Presse

Über uns
Impressum
English



DOPPELTER BODEN

HOLLOW GROUND

Herausgegeben von | Edited by
Gudrun Ratzinger & Franz Thalmair

Kojote: „Tja, Roy, da sieht man’s mal wieder.“

Roy: „Was sieht man wieder?“

Kojote: „Wahrnehmung ist ein höchst trickreiches Ding.“

Roy: „Nicht halb so trickreich wie die *Darstellung*, denn alles, was du in diesen Zeilen siehst, siehst du nur, weil ich es auf diese Weise *dargestellt* habe.“

Kojote: „Da wäre ich mir nicht so sicher; es ist immer ein Trick dabei, und deine Barok-Freunde in Neuirland haben dir ja erklärt, wenn du erst einmal begreifst, dass etwas Täuschung ist ...“

Roy: „Oder vielleicht, dass *alles* Täuschung ist ...“

Kojote: „... befindest du dich nicht am Ende des Wissens, sondern an dessen Anfang.“

Roy Wagner, „Kojotenanthropologie“, in *Kojotenanthropologie. Ein Gespräch in Worten und Zeichnungen*, hg. v. Mariana Castillo Deball u. Roy Wagner, Ostfildern: Hatje Cantz, 2011, 12f.

Coyote: “Now, see, Roy, that just goes to show.”

Roy: “Goes to show what?”

Coyote: “Perception is a very tricky thing.”

Roy: “Not half so tricky as *representation*; for anything you see in these lines, you’re gonna see because I *represented* it that way.”

Coyote: “I wouldn’t be too sure about that; there’s always a trick involved, and, like your Barok friends told you in New Ireland, once you realize that something is a fake ...”

Roy: “Or maybe that *everything* is a fake ...”

Coyote: “You stand, not at the end of knowledge, but at its beginning.”

Roy Wagner, “Coyote Anthropology,” in *Coyote Anthropology: A Conversation in Words and Drawings*, eds. Mariana Castillo Deball and Roy Wagner (Ostfildern: Hatje Cantz, 2011), 2.

INHALT

CONTENTS

- 5 **Doppelter Boden | Hollow Ground**
 Gudrun Ratzinger & Franz Thalmair
- 11 *Michail Michailov*
 on the other side
- 23 *UBERMORGEN*
 Schuldvermutung | Domneva krivde
- 35 STATEMENT #21 | *Sven Bergelt*
 @basjanader_#I'mtstty
- 39 STATEMENT #22 | *Elke Auer & Daniel Hafner*
 Modern People
- 43 *Robin Waart*
 Wörthersee, Wörtersee
Gruppenausstellung mit | Group exhibition with Patricia Almeida, Maria Anwander, Daniela Comani, Josef Dabernig, Claire Fontaine, Hermann Gabler, Hermann Gabler, Dora García, Irena Haiduk, Iman Issa, Ana Jotta, Marijn van Kreij, John Morgan, Kay Rosen, Hans Schabus, Lena Sieder-Semlitsch, John Stezaker, Mitchell Thar
- 63 *Stephanie Misa*
 Hallow Hollow
- 75 *Barbara Kapusta*
 Solar
- 86 **Impressum | Imprint**

DOPPELTER BODEN

HOLLOW GROUND

„Ohne Netz und doppelten Boden“ – diese Wendung lässt unmittelbar an Artist*innen denken, die bei ihren riskanten Sprüngen durch die Luft auf jegliche Absicherung verzichten. Sie ist mit hohem Risiko ohne Täuschungsabsichten konnotiert. Offen, ehrlich und sich voll und ganz einer (guten) Sache verschreibend. Anders das Image von Gaukler*innen, die Dinge in unsichtbaren Zwischenböden verschwinden lassen. Oder das von *Trickstern*, die als doppelbödige Charaktere immer neue Mittel und Wege finden, um mit List und einer gewissen Durchtriebenheit die gegebene Ordnung zu unterwandern. Hier Transparenz und Authentizität. Dort Blendung und Verstellung. Oder ist es etwa umgekehrt? Etwa so wie im Sprichwort amerikanischer First Nations, das besagt, der Kojote sei der beste Trickbetrüger von allen, da er sich selbst austrickt*?

Im Kunstraum Lakeside, einem Ort, der sich seit seiner Gründung im Spannungsfeld von Kunst, Wirtschaft und Technologie bewegt, wurde im Jahresprogramm 2023 der „doppelte Boden“ zum Thema gemacht. Bilder aus dem Bereich der Illusion und des Schaustellens, des Zur-Schau-Stellens im wörtlichen Sinne, treffen auf die konkreten baulichen Voraussetzungen des Projekt-raums. Denn sein Fußboden lässt sich Element für Element öffnen, um für Wartungs- und Instandhaltungsarbeiten sowie für den modularen Ausbau des Systems an die darunterliegende technische Infrastruktur zu gelangen. So wie der tatsächliche Fußboden, dieser grundlegende Bestandteil der Architektur, die Organe des Kunstraums gleichermaßen verbirgt wie offenlegt, ermöglichen die eingeladenen Künstler*innen mit ihren Werken eine Annäherung an gegenwärtige Phänomene, die zwar zur Ansicht daliegen, sich aber dennoch einer eindeutigen Interpretation und Klassifizierung entziehen.

Klassische Zaubertricks beruhen auf dem Umstand, dass „unsere Wahrnehmung von Hypothesen geleitet wird; das Gehirn kann offenbar gar nicht anders, als die sichtbare Halbkugel gedanklich zu einer Kugel zu ergänzen und statt auf den Finger des Magiers auf die Stelle zu blicken, auf die gezeigt wird“.** Das Programm *Doppelter Boden* fragte nach derartig trickreichen Blendungen und richtete seinen Fokus auf das Scheinbare, die wiederholende Aneignung, die Angleichung, das Inauthentische, das Fake – und damit im übertragenen Sinn auch auf die alltägliche Erfahrung eines gesellschaftlichen und politischen Bodens, der in den vergangenen Jahren an Triftfestigkeit verloren zu haben scheint. Im Jahresprogramm ging es um Wirklichkeit herstellende Performances, die im analogen wie im digitalen Raum wirksam sind und Fragen zu technologischen und/oder sozialen Skripten aufwerfen, die die individuellen Lebenszusammenhänge im 21. Jahrhundert präfigurieren. In diesem Spannungsfeld bewegte sich etwa Michail Michailov mit der ersten von insgesamt fünf Ausstellungen im Kunstraum Lakeside. Er passte während einer Performance am Eröffnungsabend seinen Körper an die Architektur des Raums an, die er gleichzeitig mit einfachen Kunstgriffen zu

* Roy Wagner, *Coyote Anthropology*, Lincoln/ London: University of Nebraska Press, 2010, Ebook, ohne Paginierung.

** Brigitte Felderer u. Ernst Strouhal, „Am Spielplatz rarer Künste“, in *Rare Künste. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Zauberkunst*, hg. v. Brigitte Felderer u. Ernst Strouhal, Wien: Springer, 2007, 21.

GUDRUN RATZINGER & FRANZ THALMAIR

transformieren wusste. Das Duo UBERMORGEN widmete sich in seinem Newsroom aus der Zukunft schillernden Figuren wie Julian Hesse oder Jeff Bezos und führten einen allzu bunten Graubereich zwischen neoliberaler Politik, Korruption und digitalen Innovationen vor. In der vom Künstlerkurator Robin Waart zusammengestellten Ausstellung standen kunstimmanente Fragen nach Verdoppelung, Paarung, Aufspaltung, Gegenüberstellung und nicht zuletzt Wiederholung im Zentrum. Der doppelte Boden des Kunstraums und der doppelte Boden des Jahresthemas wurden hier am Medium des Künstler*innenbuchs und dessen verdoppelten Buchdeckeln festgemacht. Bei Stephanie Misas Installation ging es um die Gegenwart des Politischen, welche sowohl von der Versammlung realer Personen an konkreten Orten als auch von Social Media geprägt ist. Wie in einem Zerrspiegel aufeinander bezogen, schaffen diese Welten neue politische Realitäten. Barbara Kapustas animierte Figuren führten schließlich die Zirkularität sich wiederholender Fehler vor, die Giftigkeit aktueller Wertvorstellungen und Machtverhältnisse, die dereinst noch in den Ruinen und Wüsten heutiger Architektur nachweisbar sein wird.

Das Ausstellen an einem Ort wie dem Kunstraum Lakeside mit dem Schaustellen am Jahrmarkt kurzzuschließen ermöglicht es, Ambivalenzen ans Licht zu bringen – sowohl im Hinblick auf jene Personen, die Kunst produzieren, als auch im Hinblick auf jene, die sie betrachten und zeigen. Alle Protagonist*innen sind miteinander verstrickt, was es unmöglich macht, den Kunstraum Lakeside – wie jede andere Stätte der Kunstproduktion auch – als Ort zu imaginieren, an dem von außen und damit distanziert und körperlos techno-soziale Phänomene reflektiert werden. Vielmehr handelt es sich um eine Bühne und ein Auditorium, wo Akteur*innen und Publikum in einer an Theaterproben erinnernden Situation zusammenfinden und im gleichen Maße involviert sind.

Einer Probe beizuwohnen, „ob als Regisseurin, Schauspieler, Technikerin oder Souffleur“, bedeutet so viel wie „Zuschauer und zugleich Akteur zu sein. Diese wechselseitige Beobachtungsposition ermöglicht eine Verschaltung von Produzieren und Reflektieren und somit auch einen Wechsel zwischen Fremd- und Selbstbeobachtung. In diesem Sinne lässt sich die Probe als eine Reihe von Aufführungen fassen, die immer wieder neue Beobachtungskonstellationen in Szene setzen.“*** Die auf Wiederholbarkeit angelegte Konstellation, das Provisorium, die Möglichkeit des Scheiterns und des experimentellen Handelns, all diese Begleiterscheinungen, die die Probe kennzeichnen, sollten mit *Doppelter Boden* zur Aufführung gebracht werden.

Mit diesem Jahresprogramm schließen wir einen Bogen, den wir 2021 mit dem Thema *Vollendete Zukunft* begonnen und 2022 mit einem Fokus unter dem Titel *Beziehungsweisen* weiter gespannt haben. Es ging stets um Relationen, um das, was zwischen distinkten Einheiten stattfindet. Zur Disposition standen zeitliche Wechselbeziehungen, Verbindungslinien zwischen den Dingen, gegenseitige Durchdringungen und 2023 schließlich das störanfällige Verhältnis zwischen dem einen, Individuellen und den vielen, dem Umfeld. Die Jahresprogramme erlauben uns einem Thema oder einem Motiv nachzugehen, ohne dabei notwendigerweise die einzelnen künstlerischen Positionen wie in einer klassischen Gruppenausstellung in räumlicher Nachbarschaft zueinander anzuordnen. Die Ausstellungen im Kunstraum, die über mehrere Wochen zu sehen sind, werden mit temporären performativen Setzungen kombiniert, den sogenannten „Statements“, die stets sehr konkrete materielle oder mediale Ausgangspunkte haben.

Wir möchten uns bei all jenen bedanken, die dieses Jahresprogramm und auch diese Publikation ermöglicht haben: Großer Dank gilt zuallererst den Künstler*innen, die der Einladung des Kunstraum Lakeside gefolgt sind. Ohne sie könnten wir unsere Arbeit nicht machen. Zentral für das

*** Annemarie Matzke, „Proben“, in *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*, hg. v. Jens Badura et al., Zürich/Berlin: Diaphanes, 2015, 189–192, hier: 189.

Gelingen unseres Programms ist aber auch das Team des Kunstraum Lakeside: Lea Lugiarič (administrative Leitung sowie Herz und Hirn des Raums), Johannes Puch (Fotografie), Fritz Hock und Gerhard Wabnig (Ausstellungstechnik), Ulrich und Agnes Kehrer (Grafikdesign) sowie Christine Schöffler und Peter Blakeney (Übersetzung) sei deshalb herzlich gedankt.

Statements or actions made on “hollow ground” suggest that they are not as solid as one might think. Like acrobats who take high risks in their daredevil jumps through the air. Without a safety net and nothing to hide. Then there is the hollow ground of magicians, illusionists who make things vanish behind hidden doors, under invisible false floors. Or tricksters, two-faced characters who contrive ever new ways to subvert the established order with a touch of deviousness. On one side, courage and authenticity. On the other, smoke and mirrors. Or is it the other way around? As the Native American saying goes: “Coyote is the best trickster of all, because he tricks himself.”*

* Roy Wagner, *Coyote Anthropology* (Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2010), eBook.

At Kunstraum Lakeside—since its founding, a crossroads of art, business, and technology—the theme of the 2023 annual program was the slippery underground, the “double bottom.” Images from the realm of illusion, showmanship and stagecraft, merge with the hard structural givens of the project space. Such as its floor, which can be opened element by element to access the technical infrastructure below for maintenance and service or for the modular expansion of the system. Like the floor itself, this fundamental component of architecture that conceals and reveals the inner workings of the Kunstraum, the invited artists provide insights on contemporary phenomena that are right in front of our eyes yet elude unambiguous interpretation and classification.

Magic tricks play with the fact that “our perception is steered by hypotheses; the brain apparently cannot help but to mentally complete the visible hemisphere into a sphere, and instead of looking at the magician’s finger, it looks at the spot being pointed at.”** *Hollow Ground* investigated such episodes of wily chicanery by focusing on the pretense, the repetitive appropriation, the adaptation, the inauthentic, the fake—and simultaneously, in a figurative sense, the everyday experience of a social and political ground that seems to have lost its footing. It featured performances that reshaped reality in both analog and digital space, while interrogating the technological and/or social scripts that prefigure individual lifeworlds in the twenty-first century.

** Brigitte Felderer and Ernst Strouhal, “Am Spielplatz rarer Künste,” in *Rare Künste. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Zauber Kunst*, eds. Brigitte Felderer and Ernst Strouhal (Vienna: Springer, 2007), 21. Translated for this publication.

Michail Michailov was the first to take the floor in a total of five exhibitions at Kunstraum Lakeside. In a performance on the opening evening, he adapted his body to the architecture of the space, transforming it with simple tricks. In their staged newsroom in the future, the duo UBERMORGEN conversed with colorful figures such as Julian Hesse and Jeff Bezos and exposed a garish gray zone between neoliberal politics, corruption, and digital innovations. The exhibition orchestrated by artist-curator Robin Waart was centered on the subject of doubling, pairing, splitting, juxtaposition, and, not least, repetition in artistic contexts. Here, the hollow ground of both the Kunstraum and its annual theme surfaced in the medium of artist’s books and their doubled book covers. Stephanie Misa’s installation focused on a political present characterized by gatherings of real people in real places but also on social media. These worlds distort one another like fun house mirrors while creating new political realities. And finally, Barbara Kapusta’s animated figures exposed the circularity of recurring errors, the toxicity of contemporary values and power relations, which one day will be excavated from the ruins and wastelands of our architecture.

Linking exhibitions at a place like Kunstraum Lakeside with funfair spectacles casts a new light on ambivalences around producers of art as well as those who view and show it. All protagonists are entangled with each other, which makes it impossible to imagine the Kunstraum—like any other space

of artistic production—as a site where techno-social phenomena are reflected upon from the outside and thus from a distanced and disembodied position. Rather, it is a stage, an auditorium where actors and audience convene, equally involved in a situation as if in a theatre rehearsal.

Attending a rehearsal, “whether as director, actor, technician, or prompter,” means that one is essentially “a spectator and an actor at the same time. This reciprocal observation position establishes a relay between production and reflection that allows one to switch between external and self-observation. In this sense, the rehearsal can be conceived as a series of performances that continually provokes new constellations of observation.”**** A constellation designed for repeatability, provisionality, the potential for failure and experimentation, all these concomitants that typify the rehearsal were to be performed on *Hollow Ground*.

This year’s program completes a circle that began in 2021 with the theme *Future Perfect* and evolved with the 2022 focus on *A Sense of Relatedness*. It was always about relations, about what takes place between distinct entities, reciprocal pervasion: from plotting correlations in time and drawing connecting lines between things to finally, in 2023, negotiating the vexed relationship between the one, the individual, and the many, the environment. Annual programs enable us to pursue a theme or a motif without needing to situate the individual artistic positions in a spatial contiguity like in a conventional group exhibition. The exhibitions at the Kunstraum, which can be visited over the course of several weeks, are combined with temporary performative settings, so-called “Statements,” which always depart from a very concrete approach to material or media.

We would like to express our gratitude to all those who made the 2023 annual program and this publication possible: first off, we would like to thank the artists who accepted the invitation of Kunstraum Lakeside. Without them we could not do our work. However, a key to the success of our program is also the Kunstraum team: a warm thanks goes to Lea Lugarič (administrative manager as well as the heart and brain of the space), Johannes Puch (photography), Fritz Hock and Gerhard Wabnig (exhibition technics), Ulrich and Agnes Kehrer (graphic design), as well as Christine Schöffler and Peter Blakeney (translation).

*** Annemarie Matzke, “Proben,” in *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*, eds. Jens Badura et al. (Zürich and Berlin: Diaphanes, 2015), 189–192, here: 189. Translated for this publication.

MICHAÏL MICHAÏLOV

ON THE OTHER SIDE

ERÖFFNUNG, 7. MÄRZ 2023, 19 UHR | OPENING, MARCH 7, 2023, 7 PM
AUSSTELLUNG, 8. MÄRZ–14. APRIL 2023 | EXHIBITION, MARCH 8–APRIL 14, 2023

Flüssigkeit läuft aus, sie spritzt, sie tropft, sie wird verschüttet. Meist unbeabsichtigt. Sie durchdringt poröses Material, der Fettanteil in ihr verbindet sich mit seinem neuen Träger, setzt sich hartnäckig an und in ihm fest. Der Fleck lässt sich in der Folge kaum mehr von jener Substanz trennen, der er jetzt permanent innewohnt. Wie entsteht ein Fettfleck? Michail Michailov macht aus dem Unbeabsichtigten, dem Störenden, ja dem Unerwünschten ein Sujet. Mit Buntstiften und einer gewissen Obsession zeichnet er in einem minutiösen Prozess das, was üblicherweise nicht da sein soll und insbesondere im Zusammenhang mit Kunst unbedingt vermieden werden muss. Flecken sind ja der Grund für die weißen Handschuhe, die all jene tragen, die in Museen und sonstigen (Kunst-) Institutionen mit kostbaren Originalen zu tun haben. Sie sollen verhindern, dass sich das Körperfett auf den Händen mit den Oberflächen der Kunstwerke, der Dokumente oder der seltenen Artefakte verbindet.

Das Format von Michailovs Zeichnung *grease stains* (2023) passt genau auf den Tisch, auf dem sie präsentiert wird. Sie fügt sich in die räumlichen Gegebenheiten des Kunstraum Lakeside ein. Die Wahrscheinlichkeit ist groß, dass eilige Ausstellungsbesucher*innen die Zeichnung übersehen, da sie ihre Aufmerksamkeit auf raumgreifendere Interventionen des Künstlers richten. Etwa auf die weißen Textilbahnen aus Tyvek, die wie Vorhänge in den dafür vorgesehenen Schienen angebracht sind, aber ganz anders funktionieren. Wie architektonische Elemente verbinden sie die Decke mit dem Boden, sie dringen in den Raum ein und verkomplizieren dabei das Verhältnis zwischen Außen und Innen, zwischen Raumhülle und -inhalt. Ohne dass die räumliche Substanz angegriffen würde, transformieren die Vorhänge den Kunstraum Lakeside subtil und dennoch grundlegend.

Ähnliches vollzieht sich am Boden. Michail Michailov hat einen Großteil der Bodenplatten umgedreht. Die Rückseiten der sonst anthrazitfarbenen Elemente glänzen silbrig und lassen bei aller Robustheit Erinnerungen an flirrende Wasseroberflächen im Sommer aufsteigen. An einer Stelle des Fußbodens zeigt sich auch eine Aussparung, ausgekleidet mit demselben weißen Stoff wie die Vorhänge. Form und Funktion derartiger Hüllen sind vom Kajakfahren bekannt. Sie verhindern, dass Wasser in das Boot eindringt. Im Kunstraum Lakeside bindet dieses textile Element mit dem Titel *spray skirt* (2023) den Körper des Künstlers ganz eng an die Architektur, an den Ausstellungs-ort. Während einer Performance nutzt Michailov den Raum zwischen Boden und Unterboden und streckt seine Beine dort aus, wo ansonsten nur Kabel und Lüftungsrohre liegen. Nach der Performance bleibt die Hülle aus Tyvek gleich einer Erinnerung an Michailovs Körper im Raum zurück.

Der Künstler nutzt Tyvek auch, um auf der Straße gefundene Objekte zu ummanteln und derart ausgestattet in das Kunstfeld einzubringen. Bei der Serie *self-brainwasher* (2021) wie auch in anderen Werken fungiert die Farbe Weiß wie ein leeres Blatt Papier, das darauf wartet, gefüllt zu werden. Tabula rasa. Obsolete Gegenstände erhalten ein zweites Leben, ohne dass sich materiell etwas an ihnen ändert. Michailov selbst trägt bei seinen Performances häufig Schutzanzüge aus diesem Material. So etwa auch im Video *gloss over* (2021), das auf der anderen Seite des Platzes vor dem Kunstraum Lakeside in der Cafeteria läuft. Der Künstler ist dabei zu beobachten, wie er auf

einer kleinen Sandinsel eine weiße Fläche mit Sand bedeckt. Trägt er zunächst noch einen weißen Overall, zieht er, als die weiße Fläche als solche nicht mehr zu erkennen ist, diesen aus. Er gleicht sich damit seiner Umgebung an, scheint wie ein Chamäleon mit ihr zu verschmelzen und löst sich ein Stück weit auf.

Michail Michailovs Auseinandersetzung mit Körper und Raum geht in diesem Video über die in der Kunst stets virulente Beschäftigung mit dem Verhältnis von Figur und Grund, von einer Form und ihrem Umfeld, hinaus und nimmt eine Wendung hin zu grundlegenden Fragen des Menschseins sowie nach dessen Bedingungen und Möglichkeiten. Der Künstler spürt diesen existenziellen Thematiken mittels Zeichnungen, Videos und Performances nach und inszeniert dabei die vielfältigen Varianten seines „Selbst“ in auf den jeweiligen Ausstellungsraum bezogenen Installationen. Sein genauer und dabei humorvoller Blick schließt den Mikrokosmos des Staubs, der sich in seinem Künstleratelier angesammelt hat, ebenso ein, wie die Landschaften, in denen er sich bewegt. Michailovs künstlerische Praxis liest sich wie der permanente Versuch, das Große im Kleinen widerzuspiegeln und umgekehrt das Kleine im Großen als Muster zu entdecken. Wiederholt erprobt er Architekturen und städtische Infrastrukturen, die ihn umgeben. Die Orte, die er dabei aufsucht, haben häufig etwas Abseitiges. Zu sehen sind etwa Lagerstätten an den Rückseiten von Gebäuden oder von Menschen genutzte Naturräume und, nur relativ klein, als Element unter mehreren, der Künstler. Die Farben, die Materialität, die Muster und die formalen Bedingungen der natürlichen oder urbanen Landschaften, in die sich Michailov mit immer neuen Körperkonfigurationen einschreibt, bezeugen die Existenz des Künstlers gleichermaßen wie sie seinen Körper zum Verschwinden bringen.

Die Ausstellung *on the other side* ermöglicht den Besucher*innen einen Einblick in die von Michail Michailov über die Jahre entwickelten künstlerischen Strategien. Die Figur des Künstlers in Relation zur Ausstellungssituation kann dabei als beispielhaft für die menschliche Existenz im Allgemeinen gedeutet werden. Denn Michailov inszeniert sich nicht als heldenhaftes Subjekt, das sich gegen seine Umwelt oder gar auf deren Kosten durchsetzt, sondern als jemand, der vorhandene Strukturen einbindet und Prozesse des Abgleichens und Angleichens startet, in denen er vorhandene Momente des Sich-mit-der-Umwelt-Verbindens imitiert und zur eigenen Form verhilft. Seine Transformationen und Anverwandlungen erlauben ihm Zwischenräume zu besetzen, die bisher ungenutzt geblieben sind. Vorhänge verzahnen den Raum mit seiner Umgebung in einem Wissenschafts- und Technologiepark und der Boden gerät zu einer durchlässigen Membran zwischen dem Offensichtlichen und dem Anspielungsreichen. Gleich einem öligen Fleck, der in gefaltetes Papier eindringt und in unterschiedlichen Formen auf dem Trägermedium zum Vorschein kommt, mäandert der Künstler durch Räume und passt sich derart ein, dass er sich nicht mehr von seinem Umfeld, in diesem Fall dem Kunstraum Lakeside, trennen lässt. Auf der einen wie auf der anderen Seite.

Michail Michailov (* 1978 in Bulgarien) lebt und arbeitet in Wien und Paris.
www.michailmichailov.com

Liquid leaks, splashes, drips, it spills out. Often unintentionally. It seeps through porous material; its grease content combines with the new carrier, sticks to it and settles in tenaciously. Afterwards, it is almost impossible to separate the stain from the material it now permanently inhabits. How does a grease stain come about? Michail Michailov draws inspiration from the unintended, the disturbing, the undesirable. With colored pencils and a touch of obsession, he meticulously draws what normally should not be there and—especially in the art context—must be avoided at all costs. Stains are, after all, the very reason why white gloves are worn by all those who deal with precious originals in museums and other (art) institutions. Their job is to prevent body fat on the hands from bonding with the surfaces of artworks, documents, or rare artifacts.

The format of Michailov's drawing *grease stains* (2023) coincides with the table on which it is presented and integrates seamlessly into the setting at Kunstraum Lakeside. It is quite likely that hasty exhibition visitors will overlook this drawing, as their attention is turned to the artist's more expansive spatial interventions. For example, the white textile sheets made of Tyvek, mounted like curtains in the designated tracks, which function, however, in a completely different way. Like architectural elements,

they join the ceiling with the floor, impinge into the space, complicating the relationship between outside and inside, between the envelope of the room and its contents. Without compromising the spatial substance, the curtains transform Kunstraum Lakeside in a subtle yet fundamental way.

Analogous things transpire on the floor. Michail Michailov has turned a large part of the floor panels upside down. The underbellies of the anthracite elements have a silvery sheen and, despite their robustness, conjure memories of shimmering water surfaces in summer. At one point on the floor, a panel is missing, and the void is clad with the same white material as the curtains. The form and function of such shells are known from kayaking. They prevent water from entering the boat. This textile element titled *spray skirt* (2023) firmly links the body of the artist with the site of the exhibition, with the architecture of Kunstraum Lakeside: in a performance, Michailov appropriates the space between the floor and the subfloor, stretching out his legs where otherwise only cables and ventilation ducts run. Following the performance, the Tyvek shell lingers in the space like a memento of his body.

The artist also uses Tyvek to encase objects found on the street and transfer them into the art realm. In the series *self-brainwasher* (2021), as in other works, the color white serves as a blank sheet of paper waiting to be filled. Tabula rasa. In this way, obsolete objects are given a second life without changing their material properties. Michailov himself often wears protective suits made of this material in his performances. For instance, in the video *gloss over* (2021), which is screened in the cafeteria across the square in front of Kunstraum Lakeside, the artist is seen covering a white surface with the sand of a small island. Initially, he is wearing a white overall, but when the white surface is no longer recognizable as such, he takes it off. He adapts to his surroundings, seems to blend into them like a chameleon, dissolving to an extent.

In this video, Michail Michailov's exploration of body and space goes beyond the relationship between figure and ground, between a form and its surroundings, so virulent in art, and takes a turn toward fundamental questions about human existence, its conditions and potentials. The artist investigates these human aspects in drawings, videos, and performances, while staging the manifold variants of his "self" in site-specific installative settings. His precise yet humorous scope ranges from the microcosm of dust settled in his artist's studio to the landscape he navigates as a body. Michailov's artistic practice reads like a permanent attempt to reflect the large in the small and, conversely, to discover the small as a pattern of the large. In recurring routines, he tests the architectures and urban infrastructures that surround him. The places he traverses often have something ruinous about them: storage sites behind buildings, natural habitats used by humans—and then, but as a detail, an element among others, the artist. The colors, materiality, patterns, and formal conditions of the natural or urban landscapes into which Michailov inscribes himself with ever new bodily configurations testify to the artist's existence to the same degree as they make his body vanish.

The exhibition *on the other side* offers visitors an insight into the artistic strategies Michail Michailov has developed over the years. The figure of the artist as it relates to the exhibition context can be read as an elucidation of human existence in general. For Michailov does not stage himself as a heroic subject, asserting himself against his environment, let alone at its expense, but as someone who integrates existing structures by triggering processes of alignment and adaptation, by imitating moments of connecting-to-the-environment and letting them take on a form of their own. His transformations and appropriations allow him to occupy in-between spaces hitherto untouched. Curtains interlock the space with its surroundings in a science and technology park, and the floor becomes a permeable membrane between the obvious and the evocative. Like an oily stain seeping into folded paper, manifesting in different forms on the carrier medium, the artist meanders through spaces, inserting himself in such a way that he becomes inseparable from his surroundings, in this case Kunstraum Lakeside. On one side and the other.

Michail Michailov (b. 1978 in Bulgaria) lives and works in Vienna and Paris.
www.michailmichailov.com

POSTER:

MICHAIL MICHAILOV

ON THE OTHER SIDE (aus der Serie | from the series: *grease stains*, 2023)



















UBERMORGEN

SCHULDVERMUTUNG | DOMNEVA

KRIVDE

ERÖFFNUNG, 27. APRIL 2023, 19 UHR | OPENING, APRIL 27, 2023, 7 PM
AUSSTELLUNG, 28. APRIL–2. JUNI 2023 | EXHIBITION, APRIL 28–JUNE 2, 2023

„Ist die beste Subversion nicht die, Codes zu entstellen statt sie zu zerstören?“* Mit dieser Frage greift Roland Barthes zu Beginn der 1970er Jahre eine Möglichkeit zur Unterwanderung bestehender Ordnungen auf, die bis heute nichts an ihrer Relevanz eingebüßt hat. Denn als Individuen können wir gar nicht anders, als innerhalb eines Systems, eines Netzwerks, eines Zusammenhangs aktiv zu werden, um handlungsfähig zu bleiben und gegebenenfalls Widerstand zu leisten. Dass es ein Außerhalb, so etwas wie einen neutralen Boden, ohnehin nie gegeben hat, wird in Zeiten globaler Verstrickungen von Politik, Wirtschaft und Medien umso deutlicher. Der Schein trügt – immer. Die künstlerische Praxis von UBERMORGEN führt diesen Widerspruch an den Schnittstellen von Kunst, Performance, Medienaktivismus, digitalem Aktionismus, Hacking, Ausstellungsraum und digitaler Umgebung vor: „Unsere Arbeit ist von Neugier getriebene Forschung“, schreibt das seit 1995 aktive Künstler*innen-Duo bestehend aus Luzius Bernhard und Elisabeth Haas (lizvlx) in einem Manifest aus dem Jahr 2009: „Sampling ist unser grundlegendes Produktionsprinzip. Unsere Arbeit ist visuell. Sie ist textuell. Wir programmieren Re-Kombinierungen. Wir modifizieren deinen Klartext ... Wir analysieren Systemkonfigurationen und kombinieren dann unsere Erkenntnisse, Fakten und Fiktionen zu falschen Originalen, zu (un-)wahren Geschichten. Wir kontextualisieren Technologie mit Pseudo-Politik und soziale Botschaften mit Kommerz.“**

* Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1986, 141.

Die Taktiken von UBERMORGEN können als produktive Subversion und subversive Produktion gleichermaßen charakterisiert werden: Dezentral in Netzwerken organisiert, sind die Kunstwerke häufig flüchtig und verfestigen sich in der Ausstellungspraxis des Duos zu auf Leinwand gedruckten Pixeln oder in Settings, die mit ihrem übervollen Layout an frühe Internet-basierte Grafik erinnern. Als Installationen changieren die von UBERMORGEN inszenierten Bild- und Objektwelten zwischen dem Dokumenthaften und dem Fiktiven, sie bespielen das Spektrum zwischen dem Realen und dem Vermittelten, zwischen Politik und Kunst. Denn nicht nur, dass es den Künstler*innen immer wieder gelingt, sich mit ihren Werken in den massenmedialen Alltag einzuschreiben und die mediale Berichterstattung zu entlarven, sie schaffen es auch, herkömmliche künstlerische Ausdrucksmittel wie etwa Malerei, Fotografie, Objekte und Performance im digitalen Zusammenhang neu zu formulieren und in eine eigenständige ästhetische Praxis zu verwandeln. Das permanente Oszillieren zwischen dem Scripting von Alternativweltgeschichten und der performativen Dokumentation gesellschaftlicher Tatsachen gehört dabei zu ihrem Kerngeschäft.

Mit *Schuldvermutung* stellen UBERMORGEN im Kunstraum Lakeside einen neuen Werkzyklus vor. Anhand konkreter politischer Ereignisse in Österreich entwerfen sie eine Art Realdystopie über postdemokratische Tendenzen, die das österreichische Lokalkolorit weit hinter sich lässt. Es handelt sich um ein Stück über eine von den handelnden Personen lediglich zur Schau gestellte und deshalb zur Formelhaftigkeit verkommene Demokratie; über Korruption, die vom Neoliberalismus geradezu befeuert

wird; über die trickreiche Umgehung von Gesetzen sowie über den Verfall der öffentlichen Kommunikation durch Medienunternehmen, die sich durch Partikularinteressen vereinnahmen lassen. Ausgangspunkt für *Schuldvermutung* ist die sogenannte „Ibiza-Affäre“, jener Skandal, der wegen eines heimlich aufgenommenen Videos 2019 zum Bruch der damaligen ÖVP-FPÖ-Regierung und zu vorgezogenen Neuwahlen in Österreich führte. Die Videobilder, die in Auszügen weltweit durch alle Medien gingen, zeigen zwei hochrangige politische Repräsentanten mit der vermeintlichen Nichte eines russischen Oligarchen bei einer mehrstündigen Unterhaltung über politische Gegenleistungen für die finanzielle Unterstützung der eigenen Partei. In flagranti, quasi performativ.

UBERMORGEN konzentrieren sich in ihrer inszenierten Installation auf eine Figur innerhalb dieses realen Schauspiels, die wie keine andere die Ambivalenz des gesamten Ereignisses verdeutlicht: Julian Henthaler, der als Drahtzieher hinter dem Video mehr als ein Jahr nach Veröffentlichung nicht wegen der Filmaufnahmen, sondern wegen Drogenhandels und Dokumentenfälschung festgenommen wurde. Henthaler, ein ehemaliger Sicherheitsberater, der ein politisches Erdbeben ausgelöst hat, erweist sich geradezu ideal für die Verkörperung der Figur des Tricksters, jener mythologisch-literarischen Gestalt, die zwar Regelbrüche begeht, aber der Menschheit dennoch Gutes bringt. Henthaler, der kritischen Medienberichten zufolge in einem Gerichtsverfahren mit umstrittener Beweisführung als Dealer verurteilt wurde, steht aber auch für die dunklen Seiten des Tricksters, die es benötigt, um mit der Ordnung überhaupt brechen zu können. Störenfried althergebrachter Konventionen oder provokanter Falschspieler, anonymer Hinweisgeber oder Denunziant, Held oder Schurke – auf alle Fälle ein fluides Doppelwesen, dem in *Schuldvermutung* von UBERMORGEN eine zentrale Rolle zukommt, wenn es den Künstler*innen darum geht, mit installativen Mitteln parafiktionale Wirklichkeiten zu performen und damit schwer fassbare Verstrickungen sichtbar zu machen.

Die Installation im Kunstraum Lakeside nimmt die Form eines Newsrooms an, in dem Besucher*innen einen Blick von einer hypothetischen Zukunft auf die Gegenwart werfen können. KI-produzierte Bilder veranschaulichen spekulativ zahlreiche Transfers zwischen Wissenschaft, Ökonomie, Kultur und Politik sowie die Restrukturierung politischer Systeme. Sie evozieren damit Vorstellungen von modernisierten Infrastrukturen und Beziehungsformen sowie der Planung publikumswirksamer Programme und dazugehöriger Medienkampagnen. Hier wird alles und nichts entwickelt, hier wird über alles und nichts berichtet. „Wir sind keine Aktivisten“, schreibt das Künstler*innen-Duo UBERMORGEN in seinem Manifest: „Wir sind Aktionisten in der kommunikativen und experimentellen Tradition des Wiener Aktionismus – wir agieren in den globalen Medien-, Kommunikations- und Technologienetzen, unser Körper ist der ultimative Sensor und das unmittelbare Medium.“** Bei *Schuldvermutung* handelt es sich also weniger um eine politische Kunstaktion – um Aktivismus im Sinne eines zielgerichteten Handelns –, denn vielmehr um eine künstlerische Intervention in die Politik, in ihre sozialen Mechanismen und medialen Logiken. Und natürlich gilt die Schuldvermutung. Für alle Beteiligten.

** UBERMORGEN, „manifesto“, 2010, <https://www.ubermorgen.com/manifesto>.

UBERMORGEN

Elisabeth Haas (lizvix) (* 1973 in Österreich) lebt und arbeitet in Wien und St. Moritz.

Luzius Bernhard (* 1973 in den USA) lebt und arbeitet in Wien und St. Moritz.

www.ubermorgen.com

* Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, trans. Richard Miller (Berkeley: University of California Press, 1989), 123.

“Does the best of subversions not consist in disfiguring codes, not in destroying them?”* With his question, Roland Barthes pointed to a loophole for undermining existing ordering systems at the beginning of the 1970s, which has lost none of its relevance today. As individuals, we cannot help but become active in the midst of a system, a network, in order to remain capable of action and resist if necessary. That there has never been an outside, something like a neutral ground, becomes all the more clear in times of global entanglements of politics, economy, and media. Appearances are deceptive—always. The artistic oeuvre of UBERMORGEN demonstrates this contradiction at the intersection of art, performance, media activism, exhibition space, and digital environments. “our work is curiosity driven research,” reads the manifesto by artist duo Luzius Bernhard and Elisabeth Haas (lizvix), active since 1995: “sampling is our basic principle of production. it is visual. it is textual. we code recombinations. we modify your plain-text. ... We analyze system configurations and we then

recombine our findings, the facts and the fiction into false originals, original stories. we contextualize technology with pseudo-politics, social messages with commerce.”**

The tactics of UBERMORGEN can be characterized as both productive subversion and subversive production: decentralized in networks, their artworks are often ephemeral by nature, condensing in the duo’s exhibition projects as pixels printed on canvas or settings with crowded layouts reminiscent of early Internet-based graphics. As installations, the image and object worlds staged by UBERMORGEN maneuver between the documentary and the fictional, across the gamut of the real and the mediated, through the fields of politics and art. Not only have the duo nimbly infiltrated everyday mass-media life and media coverage; they catapult traditional means of expression such as painting, photography, installation, and performance into the digital age, transforming them into an independent aesthetic pursuit. Their game plan unflinchingly oscillates between scripting stories of alternative worlds and the performative documentation of hard facts in society.

With *Domneva krivde* [Presumption of Guilt], UBERMORGEN present a new series of works at Kunstraum Lakeside. Based on actual political events in Austria, they unfold a real dystopia of post-democratic tendencies that goes far beyond Austria’s local milieu. It is a piece about a democracy that is merely flaunted by the people involved and has degenerated into phrasemongering; it is about the fire of corruption that is downright stoked up by neoliberalism; about the cunning circumvention of the law and the corrosion of public information by media companies willingly instrumentalized by special interests. The starting point for *Domneva krivde* is the so-called “Ibiza affair,” the scandal that led to the collapse of the then ÖVP-FPÖ government and to early elections in Austria in 2019 because of a secretly recorded video. The footage—excerpts went viral on all media worldwide—shows two high-ranking political representatives with the alleged niece of a Russian oligarch in a several-hour conversation about political quid pro quos for the financial support of their own party. Caught in the act—a virtual performance, as it were.

In their staged installation, UBERMORGEN focus on one figure within this real-life spectacle who exemplifies the ambivalence of the entire event like no other: Julian Hessenthaler, the mastermind behind the video, arrested more than a year after its release not for recording it but for drug trafficking and document forgery. Hessenthaler, a former security advisor who unleashed a political earthquake, epitomizes the very figure of the trickster, that mythological-literary figure who breaks the rules in order to bring good to humanity. Hessenthaler—convicted in court of being a dealer on the basis of controversial evidence, according to critical media reports—also personifies the dark side of the trickster, an essential trait to be able to break with order in the first place. Changemaker of conventions or provocative counterfeiter, anonymous whistleblower or turncoat, hero or villain—at any rate, a fluid double being that plays a central role in UBERMORGEN’s *Domneva krivde*, a performance in which the artists expose parafictional realities and uncover elusive entanglements with the means of installation art.

The installation in Kunstraum Lakeside takes the form of a newsroom in which visitors can view the present from a hypothetical future. AI-generated images speculatively illustrate multiple transfers between science, economy, culture, and politics and the restructuring of political systems. They conjure imaginations of infrastructural and relational work modernizations as well as schemes for publicity-grabbing programs and associated media campaigns. Everything and nothing is developed here, everything and nothing is reported here. “we are not activists. we are actionists in the communicative and experimental tradition of viennese actionism—performing in the global media, communication and technological networks, our body is the ultimate sensor and the immediate medium.”** Thus, *Domneva krivde* has less to do with a political art action—activism in the sense of an act with a purpose—rather an artistic intervention in politics, in its social mechanisms and media logics. And of course, the presumption of guilt applies. For all involved.

UBERMORGEN

lizvix (b. 1973 in Austria) lives and works in Vienna, Cologne, and St. Moritz.

Luzius Bernhard (b. 1973 in Switzerland) lives and works in Vienna, Cologne, and St. Moritz.

www.ubermorgen.com

** UBERMORGEN, “manifesto,” 2010,
<https://www.ubermorgen.com/manifesto>.

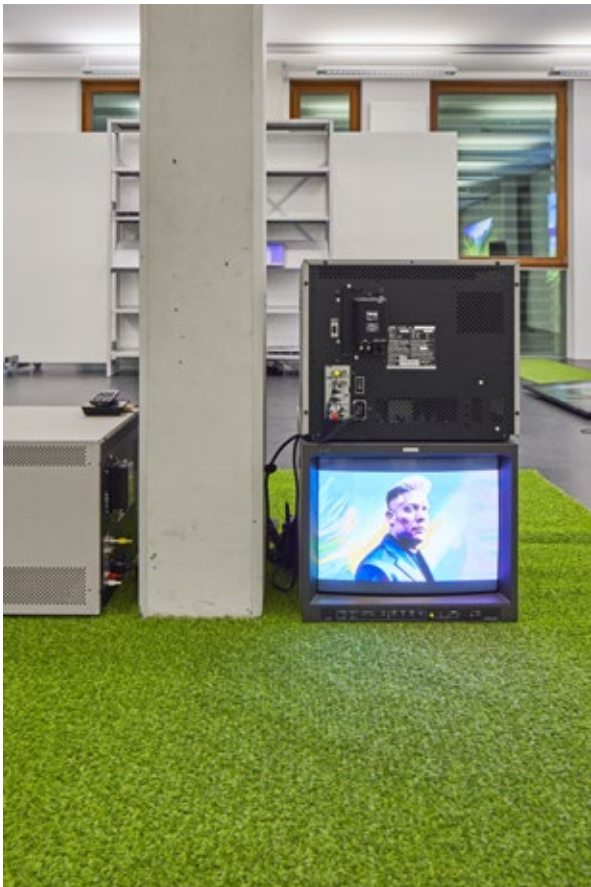
POSTER:
UBERMORGEN
SCHULDVERMUTUNG | DOMNEVA KRIVDE

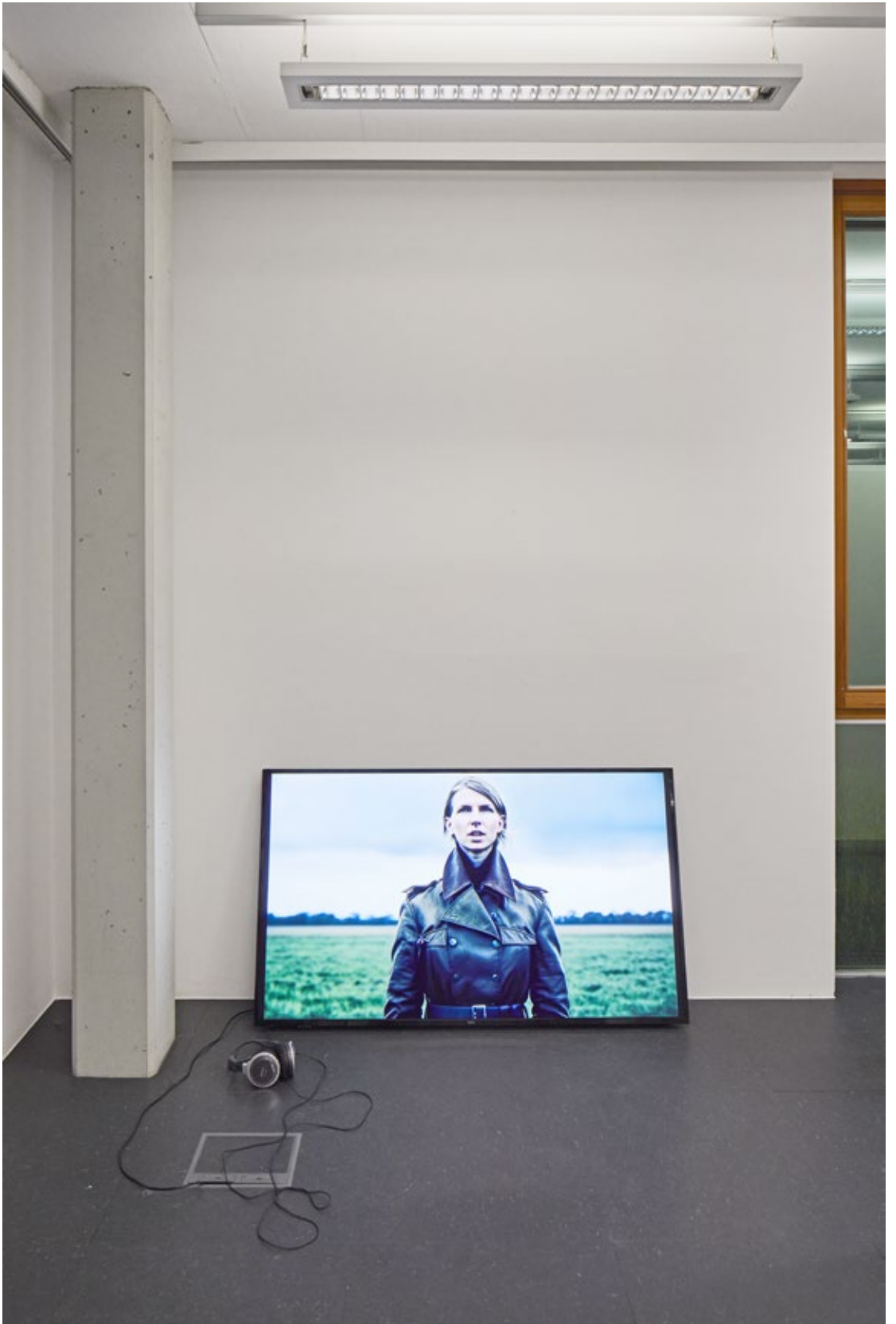


















Fokusgruppe: Demokratischer Zirkel | Focus Group: Democratic Circle
Performance am Eröffnungsabend, 19:30 Uhr | Performance on the opening evening, 7:30 pm
Mit | With Luzius Bernhard, Elisabeth Haas (lizvlx), Julian Hessenthaler

STATEMENT #21

SVEN BERGELT

@BASJANADER_#I'MTSTTY

PERFORMANCE, 13. JUNI 2023, 19 UHR | PERFORMANCE, JUNE 13, 2023, 7 PM
IN KOOPERATION MIT PAULA-MARIE KANEFENDT | IN COLLABORATION WITH PAULA-MARIE KANEFENDT
OPEN SPACE AB 17 UHR | OPEN SPACE FROM 5 PM

In *@basjanader #I'mstty* untersucht Sven Bergelt emotionale, affirmative und kommunikative Momente der menschlichen Existenz, die durch Videos auf YouTube gleichermaßen herbeigeführt wie zur Schau gestellt werden – ein ambivalentes Spiel. Ausgangsmaterial der Vortragsperformance im Kunstraum Lakeside und des gleichnamigen Künstler-Archivs sind über 100 im Internet veröffentlichte Nachahmungen des Films *I'm too sad to tell you* (1971) des niederländischen Künstlers Bas Jan Ader (1942–1975). Obwohl in Holland geboren, absolvierte Ader fast seine gesamte künstlerische Ausbildung in Südkalifornien, bevor er sich Ende der 1960er Jahre der ersten Welle des Konzeptualismus an der Westküste anschloss. In seinem vergleichsweise kleinen Oeuvre lotete er Themen wie die menschliche Verwundbarkeit und Emotionalität mit konzeptuellen Mitteln aus; zu einem Zeitpunkt also, als die Konzeptkunst stark von einer „Ästhetik der Administration“ (Benjamin Buchloh) geprägt war. Der ursprüngliche Film zeigt Ader, wie er aus einem nicht näher bekannten Grund minutenlang vor der Kamera weint. Neben diesem Schwarz-Weiß-Dokument besteht das Werk aus den frühen 1970er Jahren aus Standfotos und einer Postkarte, die der Künstler an Freund*innen und Bekannte verschickt hatte. Seit den 1990ern wird Aders Arbeit vermehrt in Ausstellungen gezeigt, woraufhin später hunderte Menschen in Referenz darauf Videos auf YouTube veröffentlicht haben, in denen sie ebenfalls vor der Kamera sitzen und – aus mehr oder weniger bekannten Gründen – in Tränen ausbrechen oder ihre eigenen Emotionen in sonstiger Form mit dem Originalfilm in Beziehung bringen.

Sven Bergelts Sammlung des audiovisuellen und textlichen Materials, das sich um Bas Jan Aders Werk aufspannt, thematisiert die Kultur des Kopierens im Internet sowie deren Potenziale für netzwerkbasierte Kommunikation. Im Jahr 2007 reenactete der Künstler Aders Film selbst und präsentierte das Resultat im Internet. Sein Video aktualisierte die Thematik von Aders Film unter den gegenwärtigen medialen Bedingungen: Selbst das vermeintlich zutiefst Persönliche – Gefühle also – entspringt oder gleicht einem Skript, das medial vermittelt wird. Bergelt arrangiert das archivierte Material für jede Ausstellung neu und verdeutlicht damit den Gedanken eines prozessualen Archivs. Bei den Neuinszenierungen von Bas Jan Ader handelt es sich nicht um Kopien, sondern es entstehen in Differenz zum ursprünglichen Kontext Aktualisierungen und neue Referenzierungen. So finden sich beispielsweise in vielen Kommentaren zu den Videos geschlechtsbezogene Interpretationen und idiosynkratische Reaktionen. Hier wird offensichtlich, dass die Kommentarfunktion auf YouTube neue Formen der Kommunikation anstößt und dadurch Themenfelder eröffnet, die im Original nicht verhandelt wurden. Indem er die Videos aus der YouTube-Nutzer*innenoberfläche in sein eigenes Archiv transferiert, löst Sven Bergelt sie aus dem gegenwartsbasierten Massenmedium

des Internets heraus. Die Sammlung stellt einen neuen, eigenständigen Materialkontext her, der es dem Künstler ermöglicht, Reenactment und Remediatisierung als Kommunikationsphänomene im Web zu untersuchen.

Sven Bergelt (* 1983 in Deutschland) lebt und arbeitet in Leipzig.

www.svenbergelt.de

Gefördert durch die Kulturstiftung des Freistaates Sachsen

In [@basjanader_#/mtstty](#), Sven Bergelt examines emotional, affirmative, and communicative moments of human existence, which are both induced by and flaunted in videos on YouTube—an ambivalent game. The source material for the lecture performance at Kunstraum Lakeside and for his artist archive of the same name are the 100-plus imitations of the film *I'm Too Sad To Tell You* (1971) by Dutch artist Bas Jan Ader (1942–1975) that have been published on the Internet. Although born in Holland, Ader received almost all of his artistic education in Southern California, where he joined the first wave of West Coast Conceptualism in the late 1960s. In his comparatively small oeuvre, he used conceptual means to explore aspects of the human condition such as vulnerability and emotionality—at a time when Conceptual Art was firmly influenced by the “aesthetic of administration” (Benjamin Buchloh). The original film shows Ader crying for several minutes in front of the camera for an unknown reason. In addition to this black-and-white document, the work from the early 1970s includes photo stills and a postcard that the artist had sent to friends and acquaintances. Since the 1990s, Ader’s work has been increasingly featured in exhibitions and, moreover, hundreds of people have posted videos on YouTube referencing this work. Like the artist, they sit in front of the camera and—for unknown or known reasons—burst into tears or otherwise relate their own emotions to the original film.

Sven Bergelt’s collection of audiovisual and text material, which unfolds around Bas Jan Ader’s work, addresses the culture of copying on the Internet and its potentials as network-based communication. In 2007, the artist himself re-enacted Ader’s film and posted it on the Internet. His video updated Ader’s topic in the context of current media conditions: even the supposedly deeply personal—feelings, that is—originate from or resemble a script conveyed by media. For each exhibition, Bergelt rearranges his archived material anew in order to underscore the idea of a processual archive. These restagings of Bas Jan Ader are not copies; rather, in their difference to the original setting, actualizations and new referential frameworks emerge. For example, many comments on the videos exhibit gender-related interpretations and idiosyncratic reactions. It becomes obvious how the comment function on YouTube triggers new forms of communication and thereby articulates topics not negotiated in the original. By transferring these videos from YouTube’s user interface to his own archive, Sven Bergelt disengages them from the contemporary mass medium of the Internet. The collection establishes a new, independent material context that allows the artist to examine re-enactment and re-mediatization as communication phenomena on the web.

Sven Bergelt (b. 1983 in Germany) lives and works in Leipzig.

www.svenbergelt.de

Funded by the Cultural Foundation of the Free State of Saxony





STATEMENT #22

ELKE AUER & DANIEL HAFNER

MODERN PEOPLE

PERFORMANCE, 20. JUNI 2023, 19 UHR | PERFORMANCE, JUNE 20, 2023, 7 PM

Als algorithmisches Improvisieren lässt sich Elke Auers und Daniel Hafners Performance *Modern People* beschreiben: Eine Form der Improvisation, bei der zwar Körperbewegungen, Blicke, Gesten und die Interaktion mit dem materiellen Umfeld in Echtzeit vorgeführt werden, die aber gleichzeitig von einem Algorithmus – einem von den Künstler*innen entworfenen System aus Regeln und Anweisungen – bestimmt wird. „Die fortlaufende Bewertung des Prozesses während des Prozesses ist Teil und Trieb desselben“, schreibt der Philosoph Alessandro Bertinotto über die Eigentümlichkeit des Improvisierens im Hinblick auf den Umgang mit unvorhergesehenen Situationen sowie auf das Feld der künstlerischen Forschung: „Improvisatoren sind zugleich ‚Erzeugende‘ und ‚Zeugen‘ dessen, was sie tun.“* Ausgangspunkt für *Modern People* ist das Aufspüren von Weggeworfenem, Entsorgtem und Verlorengegangem sowie die Begegnung mit den Gegenständen, die all diese Momente des „Abfallens“ charakterisieren. Zeug*innen sind in diesem Fall nicht nur die beiden Improvisator*innen selbst, sondern auch das Publikum, das die Möglichkeit hat, sich auf einen sinnlich-spielerischen Prozess einzulassen.

Absichtlich oder unabsichtlich hinterlassener Müll am Straßenrand, Bauschutt, Knochen von Tieren, sonderbar geformte Steine, Äste oder Samen: Alltägliche Fragmente, Dinge, die von einer menschlichen, tierischen oder pflanzlichen Existenz berichten, dienen Auer und Hafner als Improvisationsobjekte. Während der Performance im Kunstraum Lakeside nutzen die Künstler*innen eine Ansammlung an Fundstücken, um entlang der Charakteristika und Potenziale der dem Menschen zur Verfügung stehenden Ressourcen über den aktuellen Zustand unserer Welt nachzudenken. Das Spektrum der Interaktion mit den Gegenständen reicht von elementaren Tätigkeiten und Alltagsroutinen bis hin zu experimentellen Lernprozessen, dem Entwickeln von sozialen Strukturen, Sprache oder Tanzbewegungen. „Das Projekt beabsichtigt nicht, bestimmte utopische Modelle vorzuführen“, so die beiden Künstler*innen über *Modern People*. „Vielmehr ist es der Versuch, ein Set-up zu schaffen, das viele Lebensbereiche und Zukunftsfragen einschließen kann, in dem man aber mit herkömmlichen Erklärungsansätzen keine Antworten findet.“ Die Handlungen, die Auer und Hafner vor dem Publikum performen, wechseln in unregelmäßigen Abständen. Auch wenn sie keiner nachvollziehbaren Logik folgen, wirken sie dennoch systematisch. Der Kreislauf aus Aktion und Reaktion hat zum Ziel, Raum zu schaffen, einen Denkraum, in dem angelegerte Wertvorstellungen und Verhaltensmuster und die dazugehörigen Normen hinterfragt werden können.

*Alessandro Bertinotto, „Improvisieren“, in *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*, hg. v. Jens Badura et al., Zürich/Berlin: Diaphanes, 2015, 147–150, hier: 148.

Elke Auer (* 1980 in Österreich) lebt und arbeitet in Wien.

Daniel Hafner (* 1979 in Österreich) lebt und arbeitet in Wien.

www.danielhafner.com

One can describe Elke Auer and Daniel Hafner's performance *Modern People* as algorithmic improvisation: a form of improvisation in which body movements, glances and gestures, and the interaction with the material setting are performed in real time but, at the same time, governed by an algorithm—a system of rules and instructions—conceived by the artists. "The constant evaluation of the process during the process is both an intrinsic part and the driving force thereof," writes philosopher Alessandro Bertinetto on the quirk of improvising when dealing with unforeseen situations and with reference to the field of artistic research: "Improvisers are at once actors and witnesses to their own acts."* The departure point for *Modern People* is a pursuit of the discarded, disposed, and lost, as well as the encounter with objects that bear traits of these moments of "waste." In this case, the witnesses are not only the two improvisers themselves but also the audience who can engage in a sensual-playful process.

* Alessandro Bertinetto, "Improvisieren," in *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*, eds. Jens Badura et al. (Zürich and Berlin: Diaphanes, 2015), 147–150, here: 148. Translated for this publication.

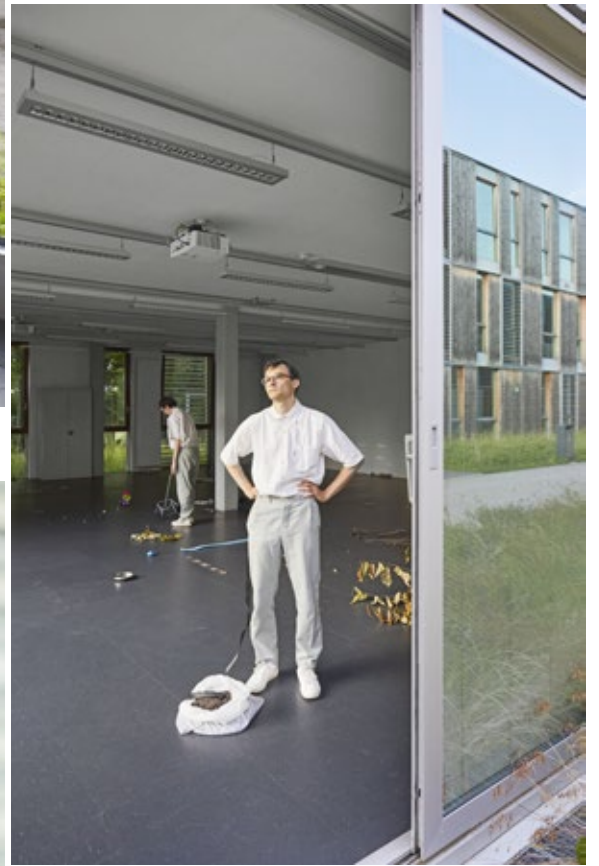
Be it garbage intentionally or unintentionally left on the roadside, construction debris, bones of dead animals, odd-shaped stones, branches, or seeds: everyday fragments, things that speak of human, animal, or plant existence, serve Auer and Hafner as objects for improvisation. As the performance evolves at Kunstraum Lakeside, found objects accumulate; they are further processed and evaluated live on site, utilized by the artists to reflect on the current state of our world through the characteristics and potentials of its available resources. The modes of interaction with the objects range from elementary activities and everyday routines to experimental learning, the development of social structures, language, or dance movements. "The intention of the project is not to propose certain utopian models," states the artist duo about *Modern People*, "rather, it is an attempt to devise a setup that encompasses plural realms of life and questions about the future but does not derive its answers from conventional explanatory techniques." The actions performed by Auer and Hafner before the audience alternate at irregular intervals. Even if they do not follow any comprehensible logic, they seem systematic. The cycle of action and reaction aims to access a space, a space of thought, in which learned values, behavioral patterns, and the associated norms can be called into question.

Elke Auer (b. 1980 in Austria) lives and works in Vienna.

Daniel Hafner (b. 1979 in Austria) lives and works in Vienna.

www.danielhafner.com





WÖRTHERSEE, WÖRTERSEE

GRUPPENAUSSTELLUNG, KURATIERT VON | GROUP EXHIBITION, CURATED BY ROBIN WAART

ERÖFFNUNG, 4. JULI 2023, 19 UHR | OPENING, JULY 4, 2023, 7 PM

AUSSTELLUNG, 5. JULI – 22. SEPTEMBER 2023 | EXHIBITION, JULY 5 – SEPTEMBER 22, 2023

Werke von | Works by Patrícia Almeida, Maria Anwander, Daniela Comani, Josef Dabernig, Claire Fontaine, Hermann Gabler, Hermann Gabler, Dora García, Irena Haiduk, Iman Issa, Ana Jotta, Marijn van Kreijl, John Morgan, Kay Rosen, Hans Schabus, Lena Sieder-Semlitsch, John Stezaker, Mitchell Thar

Ausgehend vom Bücherregal des Kunstraum Lakeside, einer seit der Gründung des Raums unsystematisch entstandenen Ansammlung von Künstler*innen- und Theoriebüchern, wurde Robin Waart eingeladen, eine Ausstellung zu gestalten. Unter dem Titel *Wörthersee, Wörtersee* reagiert er in seiner Doppelrolle als Künstler und Künstlerkurator mit einer ortsspezifischen Intervention auf die von Josef Dabernig festgelegten Strukturen des Kunstraums. Das spezifische, durchwegs paarweise existierende Präsentationsmobiliar – Vorrichtungen wie Tische, Sessel, Stellwände und Regale, die die technoid-administrative Beschaffenheit des Kunstraums prägen – nimmt Waart zum Ausgangspunkt, um sich mit Fragen nach Duplizierung und Duplizität sowie mit Begriffen wie Wiederholung, Wiedererkennung, Verwandtschaft und Freundschaft auseinanderzusetzen. „Die Bewegung, mit der ich meine Ausstellung beginne, ist eine Intervention, die Josef Dabernigs Architektur aufgreift und geradezu überaffirmiert. Dabernigs Gestaltung des Kunstraums, die alles, was im Raum geschieht, determiniert, verstehe ich an sich als ironisch-kritische Geste und als Vorstoß auf die Frage, wie man etwas ausstellen kann.“ Für *Wörthersee, Wörtersee* verdoppelt der Künstler die einzelnen Bücher der Bibliothek und zeichnet die Ausstellungstätigkeit der vergangenen 20 Jahre in Form einer Bibliografie nach, die wiederum als Künstler*innenbuch und Künstler*innenposter erscheint. Zusätzlich zu eigenen Arbeiten lädt Robin Waart andere Künstler*innen, mit denen er gerne in Beziehung treten würde, dazu ein, an der Ausstellung teilzunehmen.

Robin Waart (* in den Niederlanden) lebt und arbeitet in Amsterdam.

www.robinwaart.nl

Robin Waart was invited to develop an exhibition based on Kunstraum Lakeside's bookshelf, an unsystematic library of artist's and theory books accumulated since the founding of the space. Under the title *Wörthersee, Wörtersee* and in his double role as artist and artist-curator, he responds to the structures Josef Dabernig established for the Kunstraum with a site-specific intervention. Waart takes the specific presentation furniture, which all exist in pairs—provisions such as tables, chairs, partition walls, and shelves that characterize the technoid-administrative nature of the Kunstraum—as the starting point to address questions of duplication and duplicity, as well as concepts such as repetition, recognition, affinity, and friendship. “The gesture or idea informing my exhibition proposal is an intervention that draws from and even over-affirms Josef Dabernig's architectural takeover. His design of the Kunstraum, which conditions everything that happens in the space, could itself be understood as an ironic-critical gesture and as a proposition for how something can be exhibited.” For *Wörthersee, Wörtersee*, the artist doubles the individual books in the library and traces Lakeside's exhibition activities over the past 20 years in the form of a bibliography, which in turn appears as an artist's book and artist's poster. In addition to his own work, Robin Waart invites other artists, whether friends or colleagues he would like to collaborate with, to participate in the exhibition.

Robin Waart (b. in the Netherlands) lives and works in Amsterdam.

www.robinwaart.nl





ÜBER DIE AUSSTELLUNG | ON THE EXHIBITION ROBIN WAART

Das Double ist kein Paar, keine Kopie, kein Beispiel, Ersatz oder etwas dazwischen: das „so tut als ob“, ein „An-der-Stelle-von“ oder „Ähnlich-wie“, aber was? Ein Original, ein Erstes, ein Zweites, etwas, das man nicht sieht, bis man es wiedererkennt. Wenn es zwei – und nicht eines – gibt, geschieht Folgendes: Was sich verändert, ist vielleicht nicht das Ding, sondern unsere Beziehung zu ihm. Und wenn „Identität“ eine solche Beziehung von etwas oder jemandem zu sich selbst ist, wird das, was eindeutig und (nach)vollziehbar war, vervielfältigt, zusätzlich und unrein. „Alles beginnt mit Echo“.

Eins und eins ist elf, aber nur, wenn man es unbedingt so sehen will. „Der Tag, an dem Hedwig kam, war ein Montag, und an diesem Montagmorgen, bevor meine Wirtin mir Vaters Brief unter die Tür schob, hätte ich mir am liebsten die Decke übers Gesicht gezogen, wie ich es früher oft tat, als ich noch im Lehrlingswohnheim wohnte.“ Wieder ein Montag, aber ein besonderer Montag, an dem die Hauptfigur in Heinrich Bölls Nachkriegsnovelle *Das Brot der frühen Jahre* merkt, dass er vergessen hat, wer er war, wie er aussah, wie er bisher seinen Lebensunterhalt verdient hatte: als wäre die Gegenwart plötzlich Vergangenheit und das Rätsel, das er für sich selbst gewesen ist, wieder ein ganz anderes Rätsel.

„Eins ist zu wenig, und zwei sind zuviel“, sagt das Mädchen Hedwig, das er an diesem Tag trifft, hungrig und unschlüssig, wie viel Kuchen es bestellen soll. „Einundeinhalb also“, schlägt der Kellner vor. „Kann man das haben?“, lautet die Frage, mit der Böll Hedwig antworten lässt und ihrem Erstaunen über die mögliche Befreiung aus einem Milieu Ausdruck verleiht, in dem mehr als eins undenkbar wäre.

Mit einem Sprung vom Anfang zum Ende einer Beziehung: Annie Ernaux' 38-seitiges Buch *Der junge Mann* ist die Geschichte eines Alter Egos, das eine Affäre mit einem 20 Jahre jüngeren Mann „abbricht“, der noch *dans le premier des choses* ist (also nicht „in der Blüte seiner Jahre“, sondern im Sinne von „der die Dinge das erste Mal erlebte“) – während die Erzählerin selbst zu erkennen beginnt, „dass die Gegenwart für mich nur [...] ein Duplikat der Vergangenheit [war]“. Das Duplikat wird für sie zur Täuschung.

Wörtersee, Wörtersee untersucht anhand der Werke von 18/19 Künstler*innen, wie Verdopplung, Paarung, Aufspaltung, Gegenüberstellung, ein einmaliges Wiederholen (als erster Schritt der Wiederholung) aussehen kann und wozu (zu welchen Instabilitäten) dies führen kann. Gleichmaßen Übersetzung wie ein Zögern, ein Komma, einen Punkt zu setzen – oder nicht –, ist *Wörtersee, Wörtersee* eine Beschwörung („Spieglein, Spieglein“), eine Warnung („Jakob, Jakob“), ein aufgewühltes Seufzen („Liebe, Liebe...“) oder eines der Erleichterung („Das Meer, das Meer!“). Zweitens ist es auch eine fortlaufende Sammlung von Notizen und mein eigener Versuch, eine schlechte Kopie anzufertigen.

The double is not a pair, not a copy, an example, surrogate, or twin: passing, either in the place of or replacing, but what? An original, a first, second, something you do not see until you recognize. When there are two—not one—this is what happens: the thing that changes is perhaps not the thing but our relationship to it. And if “identity” is one such relationship of something or someone to themselves, what was clear and (ac)countable becomes multiplied, supplementary, and impure. “Everything begins with Echo.”

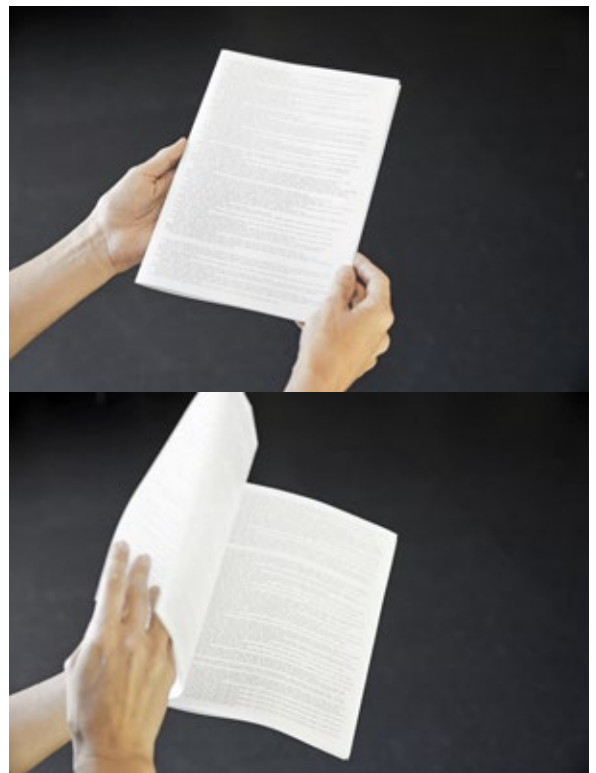
One and one is eleven, but deliberately and intentionally so. “The day Hedwig came was a Monday, and that Monday morning, before my landlady slipped my father’s letter under the door, I wanted more than anything to pull the covers up over my face, the way I often used to do when I was still living at the apprentices’ hostel.” Yet another Monday, but a specific Monday when the protagonist in Heinrich Böll’s post-wartime novella *The Bread of Our Early Years* realizes he has forgotten who he was, what he looked like, what he did for a living: as if the present were all of a sudden past tense and the puzzle he was to himself a different puzzle altogether.

“One’s not enough, and two’s too much,” the girl he encounters that day says, hungry and undecided how much cake to order. “One and a half, then,” the waiter suggests. “Kann man das haben?” in turn, is her response—a German expression that is hard to translate here, implying something between “Is that possible?” and “Is that even allowed?”

Switching from the beginning to the end of a relationship: Annie Ernaux’s 38-page book *The Young Man* is the story of an alter ego “aborting” an affair with someone 20 years her junior, still “dans le premier des choses” (a phrase not meaning “in his prime” but rather “at the start of his experiences”)—while the narrator herself begins to see how “the present was for me but a doubled past” // “le présent n’était pour moi qu’un passé dupliqué”. The duplication, for her, turns to duplicity.

Wörtersee, Wörtersee looks at what doubling, pairing, splitting, juxtaposing, repeating something once (as the first step of repetition) can look like and which (instabilities) it can lead to, through the works of 18/19 artists. As much about translation as hesitation, to put a comma, a period, or not, *Wörtersee, Wörtersee* is an invocation (“Mirror, Mirror”), a warning (“Jacob, Jacob”), a sigh (“Love, love...”) of excitement or relief (“The sea, the sea!”). It is also an ongoing set of notes and my own attempt at making a bad copy.

POSTER:
[ROBIN WAART](#)
LAKESIDE LIBRARY (L.S.)





Patrícia Almeidas *Mirror Ball* (2008) zeigt eine Filmaufnahme der Reflexionen der Spiegelblättchen einer Diskokugel, gefangen in den Begrenzungen einer Videoleinwand. In den Lichtmustern, die sie in die Umgebung ihrer Präsentation zurückwirft, scheinen auch Fragmente vom Kunstraum Lakeside enthalten zu sein. | Patrícia Almeida's *Mirror Ball* (2008) shows a recording of the reflections cast back by one mirror ball, stuck in the constraints of a video screen. Shining back on the surroundings it is shown in—it pretends to have fragments of Kunstraum Lakeside in it, too.

Maria Anwanders Sammlung von Wandbeschriftungsschildern für Félix González-Torres' ikonisches Werk *Untitled (Perfect Lovers)* ist eine Weiterführung der Serie *My Most Favourite Art* (2004–2009). Die von der Künstlerin entwendeten oder kopierten Artefakte bringen uns mit ihren (Un-)Genauigkeiten, Tippfehlern und Typografien (wie den fehlenden Akzenten im Namen des Künstlers), etwas näher, das eigentlich dem Museum vorbehalten ist. | Maria Anwander's wall labels of Félix González-Torres' iconic *Untitled (Perfect Lovers)* are extensions of the series *My Most Favourite Art* (2004–2009). Stolen or copied, these artifacts pointing to the (in)accuracies, typos, and typographies (like the missing accents in the artist's name) take home what has to stay in the museum.





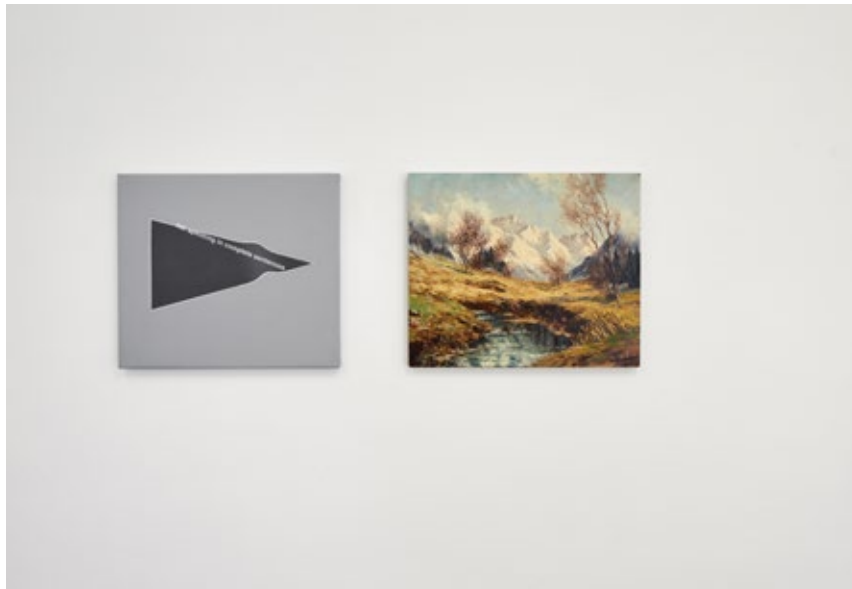
In Daniela Comanis Buchprojekt *Neuerscheinungen* (2009) werden die Titel von Büchern, die uns nur allzu bekannt sind, nicht unverändert neu aufgelegt, sondern durch den Neuabdruck aktualisiert und gegendert, sodass wir uns nun einen *Monsieur Bovary*, eine *Doña Quixote*, *Die Kleine Prinzessin* oder eine *Frau ohne Eigenschaften* vorstellen können. | In Daniela Comani's book project *Neuerscheinungen* (2009), instead of reissuing the same publication unaltered, the reimpression is used to update and regender the titles of those books we know all too well, and imagine for us a *Mister Bovary*, *Doña Quixote*, *Little Princess*, or *Woman Without Qualities*.



Die *Handschriftlichen Kopien*, die Josef Dabernig von 1977 bis 1999 anfertigte, ersetzen in ihrer Wiederholung nicht das Lesen: Sie greifen in die übliche Reihenfolge von Manuskript und Druckausgabe ein, das Danach und Davor, das Einmalige oder Vervielfältigte. Scans der Abschriften wurden 2008 von der BAWAG Foundation / JRP|Ringier wiederum selbst in Buchform veröffentlicht. | The *Handschriftliche Kopien* / *handwritten copies* that Josef Dabernig made from 1977 to 1999 do not replace reading with repeating: they interfere in the usual sense of order between manuscript and printed edition, after and before, multiple or unique. Scans of the copies themselves were published in book form again by BAWAG Foundation / JRP|Ringier in 2008.

Claire Fontaines *Brickbats* – in der englischen Bedeutung soviel wie Pflastersteine, die als Wurfgeschosse verwendet werden oder kritische Kommentare oder Bemerkungen – sind Bucheinbände, die Pflastersteine umhüllen, und das, was man darin sieht: eben Pflastersteine mit einem Bucheinband um sie herum – die aber möglicherweise ein Fenster einschlagen und unser Leben verändern könnten. | Claire Fontaine's *Brickbats*, by definition pieces of brick used as a missile or critical comments or remarks, are book covers wrapped around bricks, and, depending on how you look at them: bricks with a book cover around them—potentially smashing a window, changing your life.





Die Chicagoer Gruppenausstellung OBST von 2018 mit Arbeiten von Hermann Gabler, Hermann Gabler und Mitchell Thar wird bei *Wörthersee, Wörtersee* mit drei verschiedenen Einzelwerken reproduziert und neu präsentiert: Zwei Gemälde von zwei verschiedenen Künstlern gleichen Namens, eines von Hermann Gabler (1908–1977), das andere von Hermann Gabler. Mitchell Thars *Untitled A2 (Groove)* wurde aus dem Umschlagmaterial des gleichnamigen Künstler*innenbuchs gefertigt und auf das Format eines A4-Vinylbogens zugeschnitten. | The Chicago group exhibition OBST (2018) with the work of Hermann Gabler, Hermann Gabler, and Mitchell Thar is re-presented and re-produced at *Wörthersee, Wörtersee* with three different individual works: two paintings made by two different artists with the same name, one by Hermann Gabler (1908–1977), the other by Hermann Gabler. Mitchell Thar's *Untitled A2 (Groove)* was made with the cover material from the artist book of the same title, cut down to the format of an A4 vinyl sheet.

Dora Garcías *Ulysses* (1999) ist ein Buchexemplar (im bibliografischen Sinne) von James Joyces experimentellem Roman, dessen rechte obere Ecke komplett abgeschnitten ist. Das Innere des Buches wird sichtbar, als ob jede Seite mit einer Art Eselsohr versehen wäre und derart hervorgehoben werden sollte. Ihr *Fahrenheit 451* (2002) ist eine Neuauflage von Ray Bradburys Roman und zur Gänze spiegelverkehrt abgedruckt, wie ein Negativ des gleichnamigen Films. | Dora García's *Ulysses* (1999) is a copy (in the bibliographic sense) of James Joyce's experimental novel with the top right corner cut off entirely, exposing the book's insides, in some way as if every page has been dogeared and must be pointed to. Her *Fahrenheit 451* (2002) is a reprint of Ray Bradbury's novel, mirrored in its entirety, like the movie's negative.





Irena Haiduks *Proof of Siren(s)* gibt es, nach eigener Aussage, „in zwei Formaten: in Lebensgröße (ca. $142 \times 106 \times 19$ cm, die Größe variiert je nach Ansicht) und in Buchgröße ($19,5 \times 24 \times 13$ cm), jeweils mit Aluminiumhauben versehen. [...] Das kleinere *Proof of Siren(s)* muss so gehängt werden, dass sich der Scheitel der Haube in Kopfhöhe der Sammler*innen befindet. Die Buchausgabe wird oben auf die Haube gelegt.“ Dabei handelt es sich um *Seductive Exacting Realism*, eine Monografie, die den fehlenden Band Nr. 12 der Gesammelten Werke von Marcel Proust in der kroatischen Übersetzung von Tin Ujević nachbildet (und als solchen tarnt), den Haiduk 2014 bei einer öffentlichen Auktion erworben hat. | Irena Haiduk's *Proof of Siren(s)* comes, in her own words, “in two classes: life size (approximately $142 \times 106 \times 19$ cm, size varies for each view) and book size ($19.5 \times 24 \times 13$ cm), with aluminium hoods. [...] The smaller *Proof of Siren(s)* must be hung with the crest of the hood at the height of the collector's head. An edition of the book is placed on top of the hood.” This book is *Seductive Exacting Realism*, a monograph replicating (and camouflaging as) the missing volume no. 12 of Marcel Proust's collected works in the Croatia translation by Tin Ujević, which Haiduk acquired at a public auction in 2014.

Book of Fact: A Proposition (2017) von Iman Issa ist ein Künstler*innenbuch mit 78 Abbildungen. Es enthält eine Bibliografie, Bildnachweise und einen Index, aber keine Bilder, und dokumentiert eine Ausstellung, die nie stattgefunden hat – und nie stattfinden wird. „Es kann nicht gesehen werden, denn es ist das, was das Sehen verursacht“, heißt es in der Bildunterschrift zu Abbildung 73. | *Book of Fact: A Proposition* (2017) by Iman Issa is an artist's book with 78 figures: a bibliography, image credits, and index, but no images, documenting an exhibition that has never taken place—and never will. “It cannot be seen, for it is what causes seeing,” as the caption to Figure 73 states.





Ana Jotta's *Sem titulo* (2017) ist der Bronzeabguss eines kleinen, namenlosen Buchs, das selbst im Zuge der Herstellung dieses neuen Originals zerstört wurde. Zwischen den Zeilen bildet es in dieser Form buchstäblich die Kampfansage des Dichters Horaz an das Medium der Skulptur nach, dass er mit seinen Versen ein Denkmal *aere perennius* – „dauerhafter als Bronze“ – geschaffen hätte (Odes III.30). | Ana Jotta's *Sem titulo* (2017) is a bronze cast of a small, nameless book, itself destroyed in the making of a new original; recasting—between the lines—the poet Horace's challenge to the medium of sculpture when he stated he had completed, in verse, a monument *aere perennius*, “more durable than bronze” (Odes III.30).



Marijn van Kreij konfrontiert in seinem Werk die Wiederholung mit ihrem(n) Gegenstück(en); die Zeichnung dient ihm als Prüfstein, um alle Facetten der Wiederholung zu erforschen: ihre Gleichgültigkeit gegenüber der Gleichheit, das Déjà-vu, den Punkt, an dem sie hängenbleibt und Sprünge macht, wie ein Lied mit Schluckauf. Seine Doppelzeichnungen entstanden, als er versuchte, ein mit einem anderen Künstler ausgetauschtes Werk zu ersetzen, um eine Kopie für sich selbst zu behalten. | The work of Marijn van Kreij confronts repetition with its counterpart(s), using drawing as a touching stone to explore every side of it; its indifference to sameness, déjà-vu, where it breaks and hiccups, like a song on repeat. His double drawings started when he tried to replace a work exchanged with another artist, to keep a copy for himself.



John Morgans *Usylessly* dupliziert, so der Künstler, „Größe, Umfang und Aussehen der Shakespeare-und-Co.-Ausgabe aus dem Jahr 1922“ von James Joyces *Ulysses* („Alles außer dem Text“). „Es entstand aus dem genauen Studium des blauen Einbands und der Form der Erstausgabe“, deren Exemplare mit der Zeit verblasst, brüchig und stockfleckig geworden sind. | John Morgan's *Usylessly* "duplicates the size, bulk and appearance of the 1922 Shakespeare and Co. edition" of James Joyce's *Ulysses* ("Everything but the text."). It is "the result of a close observation of the blue cover and form of the first edition" whose copies have, in time, become faded, brittle, and foxed.



Bei Kay Rosens *Oh, Eau* wird die Zeichensetzung zur Protagonistin: eine Mikrogeschichte in zwei Teilen, deren Inhalte Liebe oder Verzweiflung bekunden, je nachdem, wo die Kommas, Punkte oder Anführungszeichen gesetzt werden. *Oh, Eau* existiert als Vinyl-Wandtext, datiert mit dem Entstehungsjahr und dem Jahr der Ausstellung der Arbeit (1989/2023), sowie als kleinerer Buchdruck (1989/2018). In *Wörthersee, Wörthersee* sind beide zu sehen. | In Kay Rosen's *Oh, Eau*, punctuation is the protagonist: a micro-story in two parts whose meanings hover between love and despair, depending on where you put the commas, periods, or quotation marks. *Oh, Eau* exists as a vinyl wall text, dated with both the year it was made and the year it is shown (1989/2023), as well as a smaller letterpress print (1989/2018). *Wörthersee, Wörthersee* includes both.



In seinen Arbeiten scheint sich Hans Schabus auf die eine oder andere Art stets mit Maßstab zu beschäftigen – ob es sich nun um seine eigene Körpergröße, die eines Baumes oder der Welt selbst handelt, die auf das Format einer Briefmarke reduziert ist. *Turmbau zu Babel* (2023) bildet den Abschluss eines Stapels von Puzzles, die er seit 2010 gestaltet hatte und die in Ausstellungen immer mit der unbedruckten Unterseite präsentiert werden: auf ihrer Rückseite befindet sich ein Bild des größten Gebäudes, das – abgesehen von den Gemälden, die Bruegel davon gemacht hat – nie gebaut wurde. | Hans Schabus' work invariably involves scale, whether it is his own height, that of a tree, or the world itself, reduced to something the size of a postage stamp. *Turmbau zu Babel* (2023) concludes a stack of puzzles he began making in 2010, exhibited with the unprinted bottom side up: on their reverse, an image of the biggest structure never built, outside of the paintings Bruegel made of it.



Die beiden marmorierten Vorhänge, *25 Vorsatzpapiere mit rotem Kapitalband* und *25 Vorsatzpapiere mit gelbem Kapitalband*, die Lena Sieder-Semlitsch für ihre Installation im Kunstraum Lakeside angefertigt hat, lassen sich auf- und zuklappen (wie ein Buch) und verweisen damit nicht nur auf einen Einband oder Vorsatzblätter, sondern auch auf die berühmte Geschichte vom Wettstreit der zwei Künstler Zeuxis und Parrhasius über die Wahrheit in der Malerei. | The two marbled curtains *25 Vorsatzpapiere mit rotem Kapitalband* and *25 Vorsatzpapiere mit gelbem Kapitalband*, which Lena Sieder-Semlitsch made for her installation at Kunstraum Lakeside, can be shown open and closed (like a book), referring not only to a cover or endpapers but also the story of Zeuxis and Parrhasius' painting contest, about the truth in painting.



John Stezakers *Double Shadow* (2020) stammt aus der Serie von Collagen, die er in seinen letzten gleichnamigen Ausstellungen gezeigt hat: Zwei Motive scheinen in den Hintergrund des jeweils anderen überzugehen, sie scheinen ineinander verzahnt, wie zwei Gesichter in einem, die auf rätselhafte Weise ununterscheidbar sind, voneinander und in sich selbst. | John Stezaker's *Double Shadow* (2020) is from the same series of collages shown in his latest *Double Shadow* exhibitions, where two subjects seem to merge into each other's backgrounds, intertwined, two-faced, and eerily indistinguishable from each other, even themselves.

STEPHANIE MISA

HALLOW HOLLOW

ERÖFFNUNG, 3. OKTOBER 2023, 19 UHR | OPENING, OCTOBER 3, 2023, 7 PM
AUSSTELLUNG, 4. OKTOBER – 10. NOVEMBER 2023 | EXHIBITION, OCTOBER 4 – NOVEMBER 10, 2023

Zwei Worte, beinahe gleichklingend, doch mit einem unterschiedlichen Buchstaben: *Hallow Hollow* – so lautet der Titel der Ausstellung von Stephanie Misa im Kunstraum Lakeside. Das Verb „hallow“ für „etwas große Bedeutung und Respekt entgegenbringen“ oder auch „etwas heiligen“ und „hollow“ für „hohl, eine Leere im Inneren“ stehen nebeneinander, ohne grammatikalisch aufeinander bezogen zu sein und ohne einen vordergründig sinnstiftenden Zusammenhang aufzuweisen. Die Ähnlichkeit der Worte lädt jedoch ein, darüber zur reflektieren, was das Verbindende sein könnte. Der Titel folgt mit dem Aneinanderfügen von distinkten Einheiten einem Prinzip der räumlichen Nachbarschaft, welches die gesamte Ausstellung prägt. Denn Stephanie Misa präsentiert im Ausstellungsraum wie in einem Lexikon einzelne, für sich stehende Elemente Seite an Seite und überlässt es den Betrachter*innen, die Verbindungen zwischen ihnen herzustellen.

Für den Kunstraum Lakeside wirft Stephanie Misa einen zweifachen Blick zurück: Zum einen zurück auf den Sturm auf das Kapitol in Washington, D.C. am 6. Jänner 2021 – dem Angriff von Anhänger*innen des damals noch amtierenden, aber bereits abgewählten US-Präsidenten Donald Trump auf den Kongress der Vereinigten Staaten – und zum anderen auf ihre eigene Beschäftigung mit diesem Ereignis in einer Ausstellung in Wien im Jahr 2021. Die Künstlerin kombiniert dafür bereits bestehende Werke mit neuen Elementen und lotet aus, wie sich rund dreieinhalb Jahre nach dem Ereignis und ihrer ersten künstlerischen Beschäftigung damit der Diskurs zum Sturm auf das Kapitol verändert hat.

Zu sehen sind Versatzstücke eines gleichermaßen realen wie medial vermittelten Vorkommnisses – Kleidungsstücke, Kerzenluster, ein Teppich und vier große Banner mit nach ihren Anfangsbuchstaben A, M und G alphabetisch geordneten Wörtern. Wie Requisiten in einem Fundus warten Kopfbedeckungen darauf, eingesetzt zu werden oder eine Rolle zu spielen: zum Beispiel die rote Kappe, die seit 2016 dazu dient, Donald Trumps Vorstellung von „Make America Great Again“ zu vermarkten; oder die Kojotenfellmütze mit Bisonhörnern, die Jacob Chansley ab 2019/2020 nutzte, um sich in den sozialen Medien als QAnon Schamane zu gerieren; oder auch jener Helm, den Kene Brian Lazo am 6. Jänner im Inneren des Kongresses der Vereinigten Staaten trug. Letztgenannter Amerikaner philippinischer Herkunft kombinierte den Helm mit einer Flagge, die er wie ein Cape trug, einer Schneebrille sowie einem traditionellen philippinischen Besen, um sich einerseits beim erfolglosen Putschversuch unkenntlich zu machen und andererseits, um seinen Überzeugungen in diversen Social-Media-Auftritten Nachdruck zu verleihen.

Luster, Kerzen und Teppich sind weniger direkt mit der Erstürmung des Washingtoner Regierungsbauwerks verknüpft. Vielmehr finden sich hier Anklänge an Vorstellungen von westlichem Luxus, synkretistische Voodoo-Praktiken oder traditionelles Arme-Leute-Essen. *The Seance* nennt Stephanie Misa diese Installation von 2021, mit der sie Orte und Zeiten zusammenfallen lässt, die auf den ersten Blick wenig gemein haben. Ähnliches gilt für die Wörter auf den Bannern, die abgesehen von ihrem Anfangsbuchstaben kaum etwas Verbindendes aufweisen. Und vielleicht ist gerade die fehlende Kohärenz jenes Signum, das es uns ermöglicht, Ereignisse wie den Sturm auf das Kapitol, wenn nicht vollends zu verstehen, dann doch in einigen ihrer Facetten zu fassen. Handelt es sich doch um ein Phänomen in

westlichen Demokratien, dass Personengruppen zusammenfinden, von denen man annehmen würde, sie hätten unterschiedliche Interessen – wie etwa ein Milliardär und deklassierte Amerikaner*innen, die Proud Boys als rechtsextreme, ausschließlich männliche Verfechter einer weißen Vorherrschaft und ihr früherer Schwarzer Anführer oder die zahlreichen Männer, die für die USA eine Welt herbeisehnen, die es nie gab, und jene vereinzelt Eingewanderten, die diesen Traum teilen. Indem Stephanie Misa einzelne Elemente – Gegenstände wie Worte – gruppiert, die auf den ersten Blick nur einen vagen Zusammenhang haben, drängt sie uns, Relationen zwischen den Elementen herzustellen.

„Vielleicht besteht die Rolle von Künstler*innen darin, Gegenstände, Ereignisse, Menschen und sogar Orte zu demontieren und zu sezieren, damit wir die Dinge etwas klarer sehen können – sodass wir, wenn etwas sexistisch, frauenfeindlich, rassistisch, kolonialistisch, fremdenfeindlich, ungerecht und würdelos ist, die Möglichkeit haben, dies zu beanstanden“, so Stephanie Misa.* Ihre Nachforschungen zu Fragen der Identität, Migration und historischer und kultureller Authentizität kommen in ihrem Gesamtwerk in Form von Videos, Skulpturen, druckgrafischen Werken, Fotografien sowie Textproduktionen zum Ausdruck. Die eigenen diasporischen Erfahrungen der Künstlerin als Woman of Color mit philippinischem Hintergrund dienen dabei als Folie, um über Themen wie kulturelle Hybridität, wirtschaftliche Systeme und Ko-Dependenzen, patriarchale Strukturen und ihre imperialistische Agenda, den Begriff der „multiracial whiteness“ und soziale Medien, identitäre Bewegungen oder, allgemeiner noch, über unsere Gesellschaft in Krisenzeiten zu reflektieren.

Die Künstlerin zeigt sich überzeugt, „dass vieles, das (im Alltag) passiert, völlig lächerlich ist (auch gefährlich und beängstigend), fast so, als würden wir in einer Parodie des ‚echten Lebens‘ leben – es lässt einen denken: Das kann doch nicht wahr sein! Ich nehme an, dass auch die Zeit, in der wir jetzt leben, zu diesem ‚Alice Through the Looking Glass‘-Effekt des Alltäglichen beiträgt oder zumindest die albernen Dinge noch viel auffälliger macht.“* Und wenn sogar Vertreter*innen der Mehrheitsgesellschaft die Welt vielfach nur mehr als absurde Aufführung erleben, dann, meint die Künstlerin, „stellen Sie sich vor, wieviel lächerlicher die Welt auf eine nicht-weiße Immigrantin wirkt. Wir haben so viel mehr zu kommentieren, und es steht so viel mehr auf dem Spiel“.*

Gerade weil so viel am Spiel steht und selbst Persönliches wie eigene Werte, Überzeugungen und Emotionen einem ständigen Loop der Remediation unterworfen sind, ist es notwendig, inzuhalten, ein weiteres Mal hinzuschauen und dann zu bemerken, dass etwa der gezeigte Helm aus Keramik und das „America“ auf der Kappe geschwärzt ist. Es handelt sich nicht um „originale“ Gegenstände politischen Handelns, sondern um Verweise, ja Repräsentanten des gegenwärtigen Kampfs um die Deutung der Welt, der – wie der Sturm auf das Kapitol gezeigt hat – in den sozialen Medien und offiziellen Massenmedien wie auch an realen Orten ausgetragen wird. Es geht um die Richtung, die eine gesplante Gesellschaft und deren ausgehöhltes politisches System einschlagen soll. Die Insignien und Worte, die bei diesem Prozess eine Rolle spielen, werden wechseln. Der unsichere Grund bleibt.

* Stephanie Misa in einem Gespräch mit Paula Marschalek. Siehe „Interview with Stephanie Misa“, www.les-nouveaux-riches.com/interview-with-stephanie-misa.

Stephanie Misa (* 1979 auf den Philippinen) lebt und arbeitet in Wien und Helsinki.
www.stephaniemisa.com

Two words that almost sound the same but have a single different vowel: *Hallow Hollow* reads the title of the exhibition by Stephanie Misa in Kunstraum Lakeside. The verb “hallow”—to venerate, honor as sacred, or to sanctify—is juxtaposed with “hollow”—empty, having a space or cavity inside—without any grammatical and sequential reference or an ostensible meaningful connection. The similarity of the words, however, invites us to ponder whatever might connect them. With the conjunction of two seemingly discrete units, the title alludes to a spatial contiguity that informs the entire exhibition: in the Kunstraum, Misa presents individual, stand-alone elements side-by-side, like in an encyclopedia, and leaves it up to the viewer to draw the connections between them.

Stephanie Misa looks back at the past in two ways: on the one hand, at the storming of the Capitol Building in Washington, D.C. on January 6, 2021—the attack on the joint session of the United States Congress by supporters of Donald Trump, who was still acting president at the time but had already been voted out of office—and, on the other, at her own preoccupation with this event in an exhibition in Vienna in 2021. Combining previous works with new elements, the artist explores how

the discourse on the Capitol attack has changed nearly three and a half years after the incident and her initial artistic engagement.

On display are set pieces from an event that is both real and a mass media spectacle, including items of clothing, a chandelier, a carpet, and four large banners with alphabetically ordered words beginning with the letters A, M, and G. Like props in a repository, headwear awaits use or to play a role: for example, the red cap that has been a symbol for marketing Donald Trump's vision of "Make America Great Again" since 2016; the coyote fur hat with bison horns that Jacob Chansley donned in 2019/2020 to stage himself on social media as a QAnon shaman; or the helmet that Kene Brian Lazo wore inside United States Congress on January 6. The latter, an American of Filipino descent, combined this helmet with a flag worn like a cape, ski goggles, and a traditional Filipino broom to go incognito in the unsuccessful coup attempt, but also to underline his beliefs in social media appearances.

The chandelier, candles, and carpet have less of a direct connection to the storming of the Washington landmark. Rather, they echo notions of Western luxury, syncretic voodoo practices, or a traditional poor-people meal. Misa calls this installation from 2021 *The Séance*, which couples times and places that have little to do with one another at first glance. The same applies to the words on the banners that, apart from their first letter, hardly reveal anything that connects them. And perhaps it is precisely this lack of coherence that makes it possible to understand events like the Capitol attack, if not fully, then at least to grasp some of their facets. After all, what we are dealing with here is a phenomenon in Western democracies, when people with seemingly disparate interests unite—such as a billionaire and down-trodden Americans, the Proud Boys as far-right, male-only proponents of white supremacy and their former (and newly incarcerated) black leader Enrique Tarrio, or the numerous men who yearn for a USA in a world that never existed, and marginalized immigrants who also share this dream. Like Misa's choice of elements—objects as well as words—whose vague connections at first glance summon us to draw a relationship between them.

"Maybe the artist's role is to dismantle and dissect things, events, people, and even places so we can see things a bit more clearly—so when things are sexist, misogynist, racist, colonial, xenophobic, unjust and undignified, we have the ability to call foul and ask for culpability, or at least see it for what it really is and respond accordingly," says Stephanie Misa.* She formulates her investigations into identity, immigration, and historical and cultural "authenticity" in videos, sculptures, printmaking, photography, and text production. Her own diasporic experiences as a woman of color serve as a backdrop to reflect on issues such as cultural hybridity, economic systems and co-dependencies, patriarchal structures and their imperialist agenda, the notion of "multiracial whiteness" and social media, identitarian movements, or, more generally, our society in times of crisis.

The artist is convinced "that a lot what goes on (in the everyday) is completely laughable (dangerous and scary too) but almost as if we were living in a parody of 'real life'—it makes you think, no way can this be happening! I guess the times we are living through now also contributes to this 'Alice Through the Looking Glass' effect of the everyday or makes the silly things a lot more noticeable."** And when even members of a majority society consider the world as an absurd performance, she replies: "Imagine how much more ridiculous the world looks to a non-white immigrant woman. We have so much more to comment on, and so much more at stake."**

Precisely because so much is at stake, and even personal matters such as one's own values, convictions, and emotions are subject to a constant loop of remediation, it is essential to pause, take another look, and then to notice, for example, that the helmet on display is made of ceramic and the "America" on the cap has been redacted. These are not the "original" objects of political action, rather they are references, perhaps representatives in the contemporary struggle for the interpretation of the world, which—as the storming of the Capitol has shown—is being played out in social media, the official mass media, and in real-life settings as well. It is about the direction to be taken by a divided society and its devoid political system. The insignia and words that decorate this process will continue to change. The hollow ground remains.

Stephanie Misa (b. 1979 in the Philippines) lives and works in Vienna and Helsinki.
www.stephaniemisa.com

* Stephanie Misa in conversation with Paula Marschalek. See "Interview with Stephanie Misa," www.les-nouveaux-riches.com/interview-with-stephanie-misa.

POSTER:
STEPHANIE MISA
HALLOW HOLLOW



















BARBARA KAPUSTA

SOLAR

ERÖFFNUNG, 21. NOVEMBER 2023, 19 UHR | OPENING, NOVEMBER 21, 2023, 7 PM
AUSSTELLUNG, 22. NOVEMBER 2023–12. JÄNNER 2024 | EXHIBITION, NOVEMBER 22, 2023–JANUARY 12, 2024

„Oben und unten, links und rechts bezeichnen nicht bloß körperliche Orientierungspunkte“, schreibt die Philosophin Jule Govrin, „sondern soziale Beziehungen und politische Verhältnisse: Oben und unten kennzeichnen Macht und Ohnmacht, Beherrschung und Unterwerfung. Der Körper wird zur Vorlage für das Herrschaftsverhältnis.“* Ein multidimensionaler, stets vom Körper geleiteter Blick auf die gesellschaftlichen Zusammenhänge des 21. Jahrhunderts steht im Zentrum Barbara Kapustas künstlerischen Interesses. Dabei entziehen sich ihre Installationen, Videos, Soundarbeiten, keramischen Skulpturen sowie die auf Sprache basierenden Werke eindeutigen Zuschreibungen. In unserem postdigitalen Zustand, in dem die Digitalisierung so weit fortgeschritten ist, dass jeglicher Lebensbereich von Codes durchdrungen wird und sich kein Davor mehr ausmachen lässt, scheint der Körper der letzte Austragungsort zu sein, an dem analoge und digitale Muster aufeinandertreffen.

„In Bezug auf unsere Körper stellt sich die Frage“, so Barbara Kapusta, „wie Politik Druck auf sie ausübt und wie sie sich in die Körper einschreibt. Folgend spielen Technobodies und Überlegungen zu deren Materialität [in meinem Werk] eine Rolle. Wir sind alle Technobodies, selbst- und fremdbestimmt. Wir werden operiert, tragen Prothesen, medikamentieren uns, und Hormone sind sowieso überall.“** Aus diesem Interagieren von Körpern mit technischen Fremdkörpern, dem Amalgamieren von distinkten Einheiten zu etwas untrennbar Neuem entstehen Topoi des Technologischen, welche die Künstlerin als Aggregate von Werkzeugen und Prozessen in spekulativen, häufig vom literarischen Genre der Science-Fiction inspirierten Anordnungen untersucht.

In der Videoinstallation *Solar* (2022/2023) bewegen sich langgezogene, metallisch glänzende Körper langsam und unbeholfen durch eine Landschaft, die von vergangenem Missbrauch gezeichnet ist. Die gesellschaftliche Toxizität etwa einer auf neoliberale Werte wie Leistung, Wachstum und Fortschritt ausgerichteten Wirtschaft, eines extraktiven Kapitalismus und einer daran geknüpften Politik, die dringende Maßnahmen zum Kampf gegen die Klimakrise über Gebühr negiert hat, manifestieren sich hier: In einer durch und durch überhitzten Umgebung ragen die Äste verdorrter Bäume hilflos in den Himmel. In dieser Wüste verliert der Traum vom Einfamilienhaus seinen Verputz, als würde er sich nach einem Sonnenbrand häuten. Darunter eine weitere verbrannte Schicht. Die Erde ist aufgesprungen und rissig. Es gibt keine Spur von Wasser, nur Dürre und Staub. Ein paar wenige Pflanzen sind anpassungsfähig genug, um zwischen den löchrigen Gartenzäunen, bröckelnden Gehwegen und morschen Veranden des einstigen Idylls zu überleben. Das Eigenheim im Grünen wird in *Solar* zum Sinnbild für eine Gesellschaft der Individualisierung, des Vereinzelns, des Abschließens, die an ihr logisches Ende gekommen ist. Geschlechtslos und gesichtslos streifen die Körper umher. Die Glätte ihrer Oberflächen reflektiert die unwirtliche Umgebung. Sie fungieren wie Spiegel.

In der den gesamten Ausstellungsraum einbeziehenden Installation werden vier synchron laufende Videos auf Traversen präsentiert. Diese metallenen Stützapparate erfüllen eine doppelte Funktion: Sie erlauben einerseits den Besucher*innen, einen stilisierten Blick aus den Fenstern eines Einfamilienhauses auf die nahe Zukunft zu werfen – auf die von der Künstlerin animierte Ruinenlandschaft mit den darin lethargisch umherwandelnden Protagonist*innen. Andererseits

* Jule Govrin, *Politische Körper. Von Sorge und Solidarität*, Berlin: Matthes & Seitz, 2022, 58.

** Barbara Kapusta im Gespräch mit Paula Thomaka, „Wir sind alle Technobodies, selbst- und fremdbestimmt“, www.pw-magazine.com/2019/barbara-kapusta-wir-sind-alle-technobodies-selbst-und-fremdbestimmt.

scheinen sie dieses Einfamilienhaus, das die Besucher*innen betreten haben, vor dem Einsturz zu bewahren, als temporärer Behelf, bevor der endgültige Verfall einsetzt und auch das letzte Tragwerk bricht. Eine der Figuren aus dem Video, etwas Mehr-als-Menschliches, eine Skulptur, teilt sich den Raum mit den Besucher*innen. Vor einer großen Auslage in Richtung Außenraum positioniert, erzeugt sie eine Situation, die zwischen Beobachten und Beobachtet-Werden changiert. Ein Vexierbild, in dem die Ambiguität der gesellschaftlichen Verhältnisse deutlich wird. Wo beginnt der Kunstraum, wo endet jene Welt, auf die sich die in ihm ausgestellten Bilder und Objekte beziehen? Oder auch: Was ist, was wird imaginiert, was kann nicht gedacht werden?

Als orts- und kontextspezifische Intervention bewegt sich die Ausstellung *Solar* auf einem schmalen Grat zwischen der Affirmation technologischer Versprechen und der Kritik an einem technizistischen Umgang mit Natur. Die unmittelbare Nachbarschaft zum Kunstraum Lakeside, der zu einem Wissenschafts- und Technologiepark gehört, ist von einer ähnlichen Ambivalenz geprägt, wird doch hier an Anwendungen geforscht, welche neoliberale, der Gemeinschaft nicht zuträgliche, ja umweltschädliche Strukturen unterstützen oder aber ebensolche in eine nachhaltigere Zukunft transformieren könnten. Der Kunstraum selbst, eine Art Stachel im Fleisch des Technologieparks, öffnet dessen Infrastruktur einer Selbstreflexion und einem Nachdenken über jene Zukünfte, an denen hier gearbeitet werden könnte oder tatsächlich gearbeitet wird.

Solar springt an manchen Stellen in der Bilddramaturgie um und lässt im Video eine Parallelwelt zu den Ruinen erscheinen: eine verdoppelte Welt der Umriss- und Lichtströme, eine Welt bestehend aus umgewandelter Hitze, Bewegung und Energie – eine Welt der Information. Die digital verfremdete, nicht-binäre Stimme aus dem Off spricht im Plural: „we are hosts of motion | heat and energy | 50 % of our future is made up | 20 % is a possible world | we look fondly at our capacity | a new sensibility for our generosity | is the core | of this community of energy.“ Es sind die langsamen Geschöpfe, die hier zu Wort kommen, menschenähnlich und doch ganz anders. Im Kunstwerk kehren sie für einen Moment in eine Vergangenheit zurück, die sie längst hinter sich gelassen haben. Sie kehren zurück aus ihrer auf Gemeinschaft angelegten Gegenwart, einer Gegenwart der Energie, die über die menschliche Vorstellungskraft hinausgeht. Aus der Perspektive der Betrachter*innen kehren sie aber auch zurück aus einer möglichen Zukunft, unserer Zukunft, eine Vision, die Barbara Kapusta in ihrem Video und allgemeiner noch mit ihrer künstlerischen Praxis heraufbeschwört. Oben und unten, links und rechts – multidimensional und hochpolitisch.

Barbara Kapusta (* 1983 in Österreich) lebt und arbeitet in Wien.
www.barbarakapusta.net

* Jule Govrin, *Politische Körper. Von Sorge und Solidarität* (Berlin: Matthes & Seitz, 2022), 58.
Translated for this publication.

** Barbara Kapusta in conversation with Paula Thomaka, "Wir sind alle Technobodies, selbst- und fremdbestimmt," www.pw-magazine.com/2019/barbara-kapusta-wir-sind-alle-technobodies-selbst-und-fremdbestimmt. Translated for this publication.

"Above and below, left and right do not merely denote physical points of orientation," writes philosopher Jule Govrin, "but also social relations and political conditions: Above and below signify power and powerlessness, domination and subjugation. The body itself becomes the template for the power relation."** Barbara Kapusta's multidimensional view of twenty-first-century social contexts is always guided by the body. Her installations, videos, sound works, ceramic sculptures as well as language-based works defy clear classification. In our postdigital condition, in which the digital has advanced to such an extent that all spheres of life are permeated by codes and it is impossible to identify a before, the body seems to have become the last site where analog and digital patterns collide.

"In connection with our bodies," says Barbara Kapusta, "the question arises of how politics exerts pressure on them, how it inscribes itself into bodies. Hence, technobodies and thoughts about their materiality play a key role in my work. We are all technobodies, whether autonomous or heteronomous. We are operated on, wear prostheses, medicate ourselves, and hormones are everywhere anyway."** From this interaction of bodies with technical alien bodies, the amalgamation of distinct entities into something indivisibly new, emerge topoi of the technological, which the artist investigates as an aggregate of tools and processes in speculative settings often inspired by the literary genre of science fiction.

In the video installation *Solar* (2022/2023), elongated metallic bodies move sluggishly and awkwardly through a landscape devastated by past abuse. It is the manifestation of social toxicity: the

product of an economy centered on neoliberal ideals such as performance, growth, and progress, of extractive capitalism and concomitant politics that have unduly negated urgent measures to combat the climate crisis. In an utterly torrid environment, branches of withered trees claw feebly into the sky. The dream of the family home loses its plaster in this desert, as if shedding its skin after a sunburn. Undereath, another blistered layer. The earth is cracked and fissured. No traces of water, only drought and dust. Few plants have adapted to survive amid the dilapidated garden fences, crumbling sidewalks, and rotting porches of this former idyll. In *Solar*, the private home in the green becomes a symbol for a society of individualization, separation, and isolation, which has reached its logical end. Bodies roam, genderless, faceless. The smoothness of their surfaces reflects the inhospitable surroundings. They serve as mirrors.

In the installation encompassing the entire exhibition space, four synchronized videos flicker from trusses. These metal supports fulfill a double function: on the one hand, they frame a stylized view out of the windows of a single-family home in the not all-too-distant future—the artist’s animation of a ruined landscape with its lethargic drifting protagonists. On the other, the structures seem to prop up this house the exhibition visitors have entered, saving it from collapse, a temporary makeshift before the final decay causes its very last beam to fail. One of the figures from the video shares the space with the visitors, something more-than-human, a sculpture. Positioned in front of a large display window facing the outside space, the figure provokes a situation oscillating between observing and being observed. A conundrum that materializes the ambiguity of social relations. Where does the art space begin, where does the world end, which serves as a reference for the exhibited images and objects? Or: What is, what is imagined, what is unthinkable?

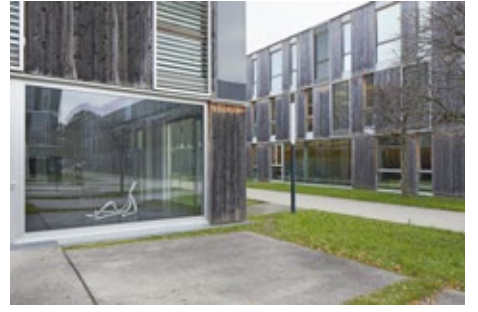
As a site and context-specific intervention, the exhibition *Solar* walks a thin line between moments of affirming technological promises and criticizing a technicist approach to nature. The immediate vicinity of Kunstraum Lakeside, which is part of a science and technology park, reiterates this ambivalence: research is conducted here on applications that might either enhance neoliberal structures, ones that are not beneficial to the community and even detrimental to the environment, or help to transform precisely these structures into a more sustainable future. The Kunstraum itself, a thorn in the flesh of the technology park, as it were, opens its doors for self-reflection, for thinking about futures that could be or actually are in development.

The dramaturgy of *Solar* veers off at certain points, when the video portrays a parallel world to the ruins: a doubled world of silhouettes and streams of light, a world consisting of processed heat, movement, and energy—a world of information. The digitally distorted, non-binary voice from off-screen speaks in the plural: “we are hosts of motion | heat and energy | 50 % of our future is made up | 20 % is a possible world | we look fondly at our capacity | a new sensibility for our generosity | is the core | of this community of energy.” The slow beings are having their say, human-like yet quite different. In the work, they return for a moment to a past they left behind a long time ago. They return from their community-based present, a present of energy beyond human imagination. From the viewer’s perspective, however, they also return from a potential future, our future, a vision that Barbara Kapusta conjures in her video and her artistic practice in general. Above and below, left and right—multidimensional and highly political.

Barbara Kapusta (b. 1983 in Austria) lives and works in Vienna.
www.barbarakapusta.net

POSTER:
BARBARA KAPUSTA
WE FEEL THE SAME, DON'T WE?



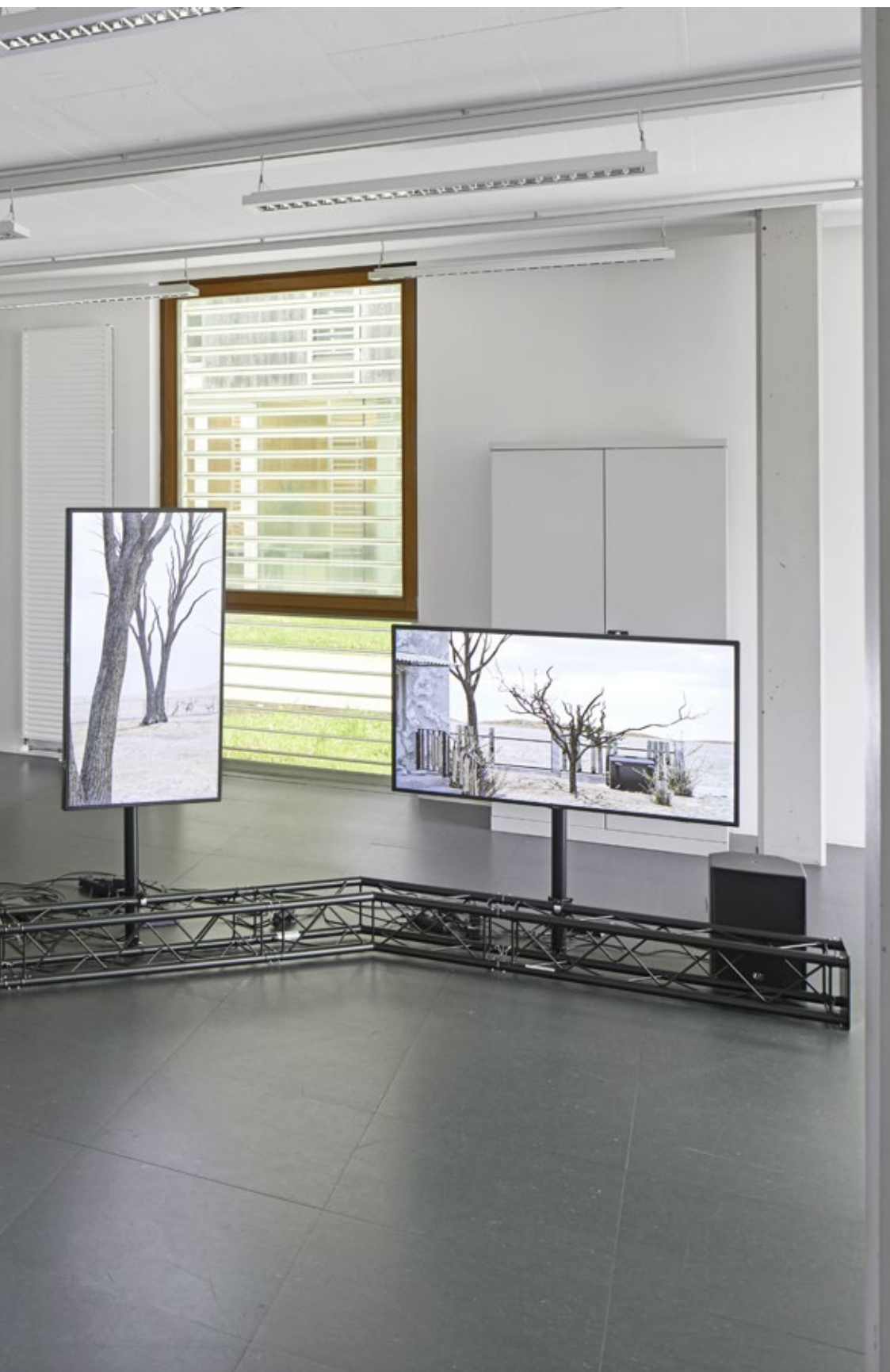
















Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Abdrucks und der Reproduktion einer Abbildung, sind vorbehalten. Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist unzulässig. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Mikrovervielfältigungen, Übersetzungen sowie die Einspeicherung in und Verarbeitung durch elektronische Systeme. | All rights reserved, including the printing of extracts or the reproduction of an illustration. The work, including all its parts, is copyright protected. Any utilization is prohibited. This applies in particular to reproduction, micro-reproduction, translation, and storage in or processing by electronic systems.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über dnb.de abrufbar.

Bibliographic information published by Die Deutsche Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data is available in the Internet at dnb.de.

IMPRESSUM

IMPRINT

Herausgeber*innen | Editors — *Guđrun Ratzinger & Franz Thalmaiř*
Texte | Texts — *Guđrun Ratzinger & Franz Thalmaiř; Robin Waart*
Beigefügte Poster | Enclosed posters — *Barbara Kapusta, Michail Michailov, Stephanie Misa, Robin Waart, UBERMORGEN*
Übersetzung | Translation — *Christine Schöffler & Peter Blakeney*
Ausstellungsansichten | Exhibition views — *Johannes Puch*
Grafische Gestaltung | Graphic design — *Studio Kehrer | studiokehrer.at*
Bildredaktion und Lithografie | Image editing and lithography — *Lea Lugarič*
Schrifttypen | Typefaces — Times New Roman, Arial, Times New Roman Condensed, Arial Narrow
Papier | Paper — *Munken Polar; 150g*
Druck | Printing — *Gerin Druck GmbH*
Auflage | Print run — 700

Kunstraum Lakeside
Lakeside Science & Technology Park, Lakeside B02
9020 Klagenfurt, Österreich | Austria
lakeside-kunstraum.at

Eigentümer | Owner — *Lakeside Science & Technology Park GmbH | lakeside-scitec.com*
Geschäftsführer | General manager — *Bernhard Lamprecht*
Künstlerische Leitung | Artistic director — *Franz Thalmaiř*
Kurator*innen | Curators — *Guđrun Ratzinger & Franz Thalmaiř*
Administrative Leitung | Administrative management — *Lea Lugarič*
Technische Betreuung | Technical support — *Fritz Hock, Gerhard Wabnig*

© 2023, Verlag für moderne Kunst und | and Kunstraum Lakeside

Erschienen im | Published by
VfmK Verlag für moderne Kunst GmbH
Schwedenplatz 2/24, 1010 Wien | Vienna
vfmk.org

ISBN 978-3-99153-054-1

Alle Rechte vorbehalten. | All rights reserved.
Gedruckt in Österreich. | Printed in Austria.

Vertrieb | Distribution
Europa | Europe: LKG, lkg.eu
UK: Cornerhouse Publications, cornerhousepublications.org
USA: D.A.P., artbook.com

Mit finanzieller Unterstützung von | With financial support by





[Kunstraum Lakeside](#)

Current
Exhibitions
Publications
Permanent

Newsletter
Contact
Press

About
Legal notice
Donation

Michail Michailov

UBERMORGEN

Statement #21 — Sven Bergelt

www.lakeside-kunstraum.at

*Statement #22 — Elke Auer &
Daniel Hafner*

Wörthersee, Wörtersee

GRUPPENAUSSTELLUNG, KURATIERT VON | GROUP EXHIBITION, CURATED BY ROBIN WAART

Stephanie Misa

Barbara Kapusta