

Kunstraum Lakeside

Aktuell
Ausstellungen
Publikationen
Permanent

Newsletter
Kontakt
Presse

Über uns
Impressum
English



Host

Herausgegeben von | *Edited by*
Gudrun Ratzinger & Franz Thalmair



Host

Inhalt Contents

Gudrun Ratzinger & Franz Thalmair	Host	4
Lisl Ponger	<i>welcome</i>	28
Huda Takriti	<i>Rewinding(s). In Rehearsal</i>	38
Steffi Parlow	<i>Ware nur auf Nachfrage. Auslage in Arbeit Goods only upon request. Window in progress</i>	48
Dušan Barok	<i>Read Write Run</i>	58
Salome Dumbadze Ana Gzirishvili Nina Kintsurashvili	<i>Expelled Grounds</i>	68
Julia Hohenwarter	<i>0-0-0</i>	78
	Impressum Imprint	86

Gudrun Ratzinger & Franz Thalmair

Host

Sich aufmachen, in Bewegung sein, (nie) ankommen, abhängig/fremd/anders/frei – zu Gast sein. Einladen, aufnehmen, Fürsorge gewähren, in Austausch treten und eine Plattform bieten. Zu einer Zeit, die durchwegs von Mobilisierung gekennzeichnet ist sowie der weltumspannenden Zirkulation von Daten, Objekten, Waren und nicht zuletzt Körpern, aber auch zu einer Zeit, in der alles daran gesetzt wird, Flucht- und Migrationsbewegungen von Menschen einzuschränken, rückte der Kunstraum Lakeside die Fähigkeit, andere zu beherbergen, in den Mittelpunkt. Das Programmjahr 2024 ging der Frage nach, was es bedeutet, Gastgeber*in zu sein. Gastfreundschaft ist nicht zuletzt auch ein Phänomen, das von Machteffekten durchzogen ist. Denn solche Einwirkungen auf unterschiedliche Beziehungsformen legen Beatrice von Bismarck zufolge fest, „ob überhaupt und wenn, unter welchen Kriterien und Bedingungen Gastfreundschaft gewährt wird. In der Folge sind sie verantwortlich für die Zuschreibungen von Identität und Status ebenso wie, darin verschränkt, für die Verteilung der auf dem Spiel stehenden Ressourcen“.* * Beatrice von Bismarck, *Das Kuratorische*, Leipzig: Spector Books, 2021, 201. So betrachtet ist auch das Ausstellen, die kuratorische Situation, durch diese Aspekte der Gastlichkeit geprägt, geht es in diesem Zusammenhang doch auch, so Bismarck, um „die Festlegung von Rollen, Aufgaben und Funktionen, die sämtliche Mitwirkende in der gegebenen Situation einnehmen können und die Zuweisung von Räumen im weitesten Sinne“** – um Gesellschaft also. ** Ebda.

Wir haben das Programmjahr 2024 dazu genutzt, ganz unterschiedliche Aspekte des Gastgebens zu beleuchten. Ausgangspunkt hierfür war der Begriff des „Hosts“, der im Kontext von Digitalisierung und Virtualisierung eine Bedeutungserweiterung erfahren hat: Als Host-rechner gilt in der IT im Grunde jede Ressource, die eine andere Ressource „als Gast“ bei sich aufnehmen beziehungsweise die mit ihr verbundenen Clients mit bestimmten IT-Diensten versorgen kann, heißt es auf der Webseite eines kommerziellen IT-Anbieters.*** Der Begriff „Host“, anfangs im Zusammenhang mit Großrechnern und zur Benennung ihrer zentralen Hardwareelemente verwendet, dient nun unter anderem als Bezeichnung virtueller Maschinen, die sich mit anderen derartigen Einheiten Serverkapazitäten teilen und jeweils ihrerseits Applikationen hosten, während „Hosting“ im Kontext von Cloud-Anbieter*innen für einen Geschäftszweig steht. *** Vgl. Frings Solutions, <https://www.frings-solutions.de>.

Im Programmjahr 2024 ging es im Kunstraum Lakeside darum, wie durch „Hosts“ Begegnungen mit (dem) Fremden ermöglicht oder verunmöglicht werden, was Gastgeber*innen von jenen erwarten, die sich auf ihr Terrain begeben, oder ob es überhaupt möglich ist, Spielräume für das Gastgeben zu eröffnen, die sich außerhalb der herrschenden Verhältnisse befinden. Und wir fragten danach, inwiefern der „Host“, im Sinne eines Wirtscomputers und in der Folge als Teil eines größeren Netzwerks verstanden, dazu dienen kann, die Konditionen eines globalgesellschaftlichen Mit- und Zueinanders besser zu begreifen.

In diesem Spannungsfeld machte Lisl Ponger mit der Ausstellung *welcome* den Auftakt zum Jahresprogramm. Sie lud die Besucher*innen ein, in einer Performance während der Ausstellungseröffnung über die als „Willkommenskultur“ verunglimpft Gastfreundschaft nachzudenken und darüber, warum manche Menschen aus manchen Ländern willkommen geheißen werden und andere nicht. Der Fokus ihrer Installation lag dabei auf Nationalstaaten und Staatsgrenzen sowie auf der notwendigen Auflösung der an sie geknüpften Mechanismen. Huda Takritis *Ausstellung Rewinding(s). In Rehearsal* erwies sich als subtile Intervention in den öffentlichen Diskurs. Denn in einer postmigrantischen Gesellschaft sollten die Erinnerungen Geflüchteter Teil einer kollektiven Erinnerungskultur werden. Dass häufig das Gegenteil der Fall ist, machte Takriti an ihrer Familiengeschichte und den Erzählungen ihrer Mutter fest.

Mit Steffi Parlows Installation *Ware nur auf Nachfrage. Auslage in Arbeit* bot der Kunstraum über die Sommermonate Raum für Zusammenkunft und Austausch. Er wurde so selbst zum Austragungsort von Gastfreundschaft. Ausgangspunkt hierfür war die Frage, inwiefern konkrete Erinnerungen an bestimmte Lebensmittel geknüpft sind und wie diese das verkörperte Wissen der Künstlerin Steffi Parlow sowie jenes der Besucher*innen abrufen. Das Abrufen und der freie Transfer von Wissen ist auch Dušan Baroks Domäne. In *Read Write Run*, einer Installation, die gleichermaßen als Setting für eine Leserunde und skulpturale Form im Raum funktionierte, beheimatete der Künstler und digitale Aktivist Initiativen, die, von den Rändern kommend, Alternativen zu einem kommerzialisierten und warenförmigen Internet aufzeigen. Der Kunstraum Lakeside wurde hier zum Knotenpunkt in einem Netzwerk, das sich um die Website Monoskop.org aufspannt – zu einem verräumlichten Wirtscomputer.

Bei *Expelled Grounds* zeigten Salome Dumbadze, Ana Gzirishvili und Nina Kintsurashvili zum Abschluss des Ausstellungsprogramms und damit zurückkommend auf die Debatten rund um die „Willkommenskultur“ ihre künstlerischen Recherchen zur Karmir Avetaran Kirche, einem verfallenden armenischen Kulturgut im Zentrum von Tiflis. Mit formal-ästhetischen Mitteln lenkten die Künstlerinnen ihren Blick auf jene Bedingungen, die es Migrant*innen ermöglichen, in einem neuen gesellschaftlichen Kontext anzukommen und zugleich ihre kulturelle Eigenständigkeit zu bewahren. Dabei liegt ihr besonderer Fokus auf dem prekären Status, den die gegenwärtige georgische Mehrheitsgesellschaft als Gastgeberin der armenischen Gemeinschaft und deren Gebäuden selbst nach einer jahrhundertelangen Existenz in Georgien zuweist.

Eine neue permanente Installation von Julia Hohenwarter im Lakeside Science & Technology Park bringt schließlich all jene Momente des Gastgebens, die das Jahr über im Kunstraum zur Disposition standen, mit nur einem Wort auf den Punkt. Eine Fahnenstange, die von Passant*innen ebenso als Kommunikationsdrehscheibe genutzt werden kann wie vom Kunstraum Lakeside selbst, wird von nun an eine subtile Markierung im (semi-)öffentlichen Raum setzen, die sich durch die Eingriffe der Nutzer*innen vor Ort in den kommenden Jahren beständig verändern wird: „Open – Offen – Odprto“. Offenheit, Veränderungsbereitschaft und Großzügigkeit sind Bedingungen für gelingende Gastfreundschaft. Es sind aber auch dieselben Bedingungen, die das Gast-*Sein* gelingen lassen. In beiden Fällen geht es schließlich darum, sich in Relation zu anderen zu verstehen, Verantwortung für die potenzielle gegenseitige Verwundbarkeit anzunehmen und sich im positiven Sinne „befremden“ zu lassen.

Das Jahresthema *Host* diene nicht zuletzt auch dazu, das Selbstverständnis und die Rolle des Kunstraum Lakeside im Hinblick auf unseren Gastgeber, den Lakeside Science & Technology Park, sowie gegenüber unseren Gäst*innen, den Künstler*innen und Besucher*innen, zu reflektieren und uns die Postulate für gelingendes Gastgeben und Zu-Gast-Sein zu Herzen zu nehmen. Wir sind dankbar, dass wir diesen Weg gemeinsam mit den Künstler*innen beschreiten durften, die unseren Einladungen zur Kooperation mit dem Kunstraum Lakeside gefolgt sind. Und dass dieser Weg vom gesamten Team getragen wird. Großer Dank gebührt daher Lea Lugarič (Administrative Leitung), Johannes Puch (Fotografie), Fritz Hock und Gerhard Wabnig (Ausstellungstechnik), Ulrich und Agnes Kehrer (Grafikdesign) sowie Christine Schöffler und Peter Blakeney (Übersetzung).

Setting off, on the move, (never) arriving, being dependent/strange/other/free—a guest. Inviting, welcoming, caring, exchanging, and offering a platform. In a time marked by mobilization, by the global circulation of data, objects, goods, and bodies too; in a time, in turn, when stringent attempts are being made to preclude the refuge and migration movements of people, Kunstraum Lakeside reflects on the capacity to accommodate others. The 2024 annual program asks what being a host is all about. Hospitality is ultimately a phenomenon permeated by power effects. For, according to Beatrice von Bismarck, such dynamics within different relationships determine “whether hospitality is granted in the first place, and if so, under what criteria and conditions. Subsequently, these are responsible for ascriptions of identity and status as well as, entangled within, the distribution of the resources at stake.”* In this light, exhibiting—the curatorial situation—is also informed by such aspects of hospitality. According to Bismarck, this entails “the definition of roles, tasks, and functions that all participants can assume in the given situation and the allocation of spaces in the broadest sense,”**—in short, society.

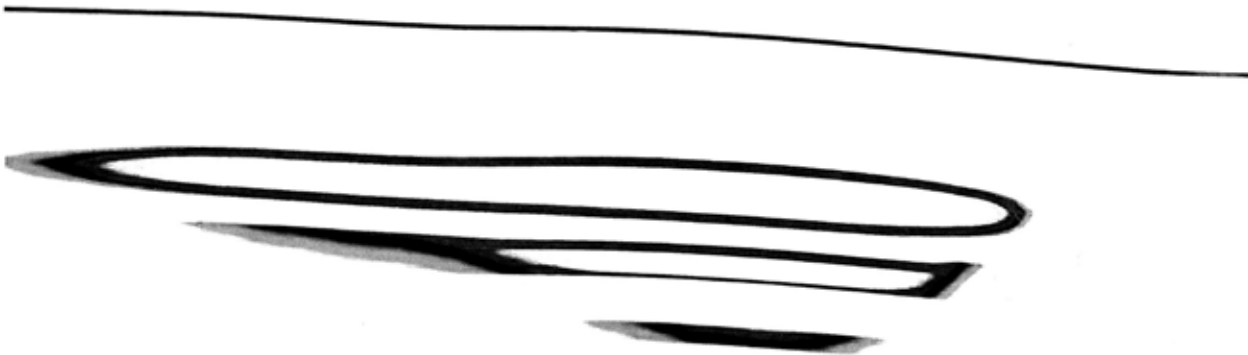
* Beatrice von Bismarck, *Das Kuratorische* (Leipzig: Spector Books, 2021), 201.

** Ibid.

In 2024, we shed light on the multifarious aspects of hospitality. The departure point was the concept of the “host,” which has undergone an interpretative shift in the course of digitalization and virtualization: in IT, a host computer can basically be any resource that can host another resource as a “guest” or provide the clients connected to it with particular IT services. The term “host,” first used in connection with mainframes to refer to centralized hardware elements, is now used to denote, for example, virtual machines that share server capacities with other such units and host applications, or in the case of cloud providers, “hosting” describes a line of business.

The annual program at Kunstraum Lakeside explored how hosts enable or disable encounters with strangers and the other, what hosts expect from those who enter their territory, and if it is even possible to create spaces for hosting outside of prevailing conditions. And we staked out whether a host—as a host computer and part of a greater network—can serve us to better understand the necessities of global social relations.

Against this backdrop, Lisl Ponger and her exhibition *welcome* set the stage for the annual program. In a performance during the opening, she invited visitors to reflect on hospitality, which in the past years has been negatively reframed under the term “welcome culture,” and why some people from certain countries are welcome and others not. Her installation focused on nation states and domestic borders and the urgent necessity to dissolve the mechanisms behind them. Huda Takriti’s exhibition *Rewinding(s). In Rehearsal* can be read as a subtle intervention in public discourse. In a post-migrant society, the memories of refugees should become part of a shared memory culture. That the opposite is often the case became evident through Takriti’s own family history and her mother’s stories.



Steffi Parlow's installation *Goods only upon request. Window in progress* allowed the Kunstraum to accommodate gatherings and exchanges over the summer months and serve as a site of hospitality. The exhibition explored how concrete memories are linked to certain foods and how they invoke the embodied knowledge of both the artist and the visitors. Access to and the free transfer of knowledge is also Dušan Barok's domain. In *Read Write Run*, an installation that could have just as well served as a setting for a reading session while standing in the room as a sculptural form, the artist and digital activist hosted initiatives coming from the fringes to reveal alternatives to the status quo of a commercialized and commodified Internet. Kunstraum Lakeside turned into a node in the networked monoskop.org website—a spatialized host computer.

Concluding the exhibition program and coming full circle to the debates around the so-called “welcome culture,” *Expelled Grounds* by Salome Dumbadze, Ana Gzirishvili, and Nina Kintsurashvili presented their artistic research on the Karmir Avetaran Church, a decaying Armenian cultural asset in the heart of Tbilisi. With their formal and aesthetic approach, the artists highlighted the conditions that enable migrants to arrive in a new social context while preserving their cultural autonomy. Special attention was given to the precarious status of the Armenian community and its architecture in Georgian majority society, even after centuries of co-existence in the country.

Finally, a new permanent installation by Julia Hohenwarter in the Lakeside Science & Technology Park sums up all the moments of hospitality that have been negotiated in the Kunstraum throughout the year in a single word. A flagpole, which can be used as a communication hub by passersby and the Kunstraum Lakeside alike, will now serve as a subtle emissary in (semi-)public space, one that will continuously change over the coming years along with interventions by its users: “Open – Offen – Odprto.” Openness, a willingness to change, and generosity are the prerequisites for successful hospitality. But they are also prerequisites for being a guest. In both cases, it is ultimately about understanding oneself in relation to others, accepting responsibility for potential mutual vulnerabilities, and consequently allowing oneself to be “alienated” in a positive sense.

Host, as our annual theme, represented last but not least an opportunity to reflect on the self-image and role of Kunstraum Lakeside in terms of our own host, the Lakeside Science & Technology Park, as well as towards our guests, the artists and visitors, and to take the principles of successful hosting and being a guest to heart. We are grateful that we were able to embark on this path together with the artists who accepted our invitations to collaborate with the Kunstraum. And that this path was also embraced by the entire team. Our sincere thanks go to Lea Lugarič (administrative manager), Johannes Puch (photography), Fritz Hock and Gerhard Wabnig (exhibition techniques), Ulrich and Agnes Kehrer (graphic design), as well as Christine Schöffler and Peter Blakeney (translation).

OF HOSPITALITY

OF HOSPITALITY

bennett, jane_vibrant matter: a political ecology of things.pdf

whole were both intimately interconnected and highly conflictual. This fact — of the coexistence of mutual dependency with friction and violence between parts — called for new conceptualizations of the part-whole relation. Organist models, in which each member obediently serves the whole, were clearly out. A host of new ways to name the kind of relation obtaining between the parts of a volatile but somehow functioning whole were offered: network, meshwork, Empire.¹¹ My term of choice to describe this event-space and its style of structuration is, following Deleuze and Guattari, *assemblage*.

Assemblages are ad hoc groupings of diverse elements, of vibrant materials of all sorts. Assemblages are living, throbbing confederations that are able to function despite the persistent presence of energies that

24 chapter 2

confound them from within. They have uneven topographies, because some of the points at which the various affects and bodies cross paths are more heavily trafficked than others, and so power is not distributed equally across its surface. Assemblages are not governed by any central head: no one materiality or type of material has sufficient competence to determine consistently the trajectory or impact of the group. The effects generated by an assemblage are, rather, emergent properties, emergent in that their ability to make something happen (a newly inflected materialism, a blackout, a hurricane, a war on terror) is distinct from the sum of the vital force of each materiality considered alone. Each member and proto-member of the assemblage has a certain vital force, but there is also an effectivity proper to the grouping as such: an

Ende 100
Mollat

Ganzen waren auf Eng-
tige Weise miteinander v-
tigkeit von wechselseitiger
Gewalt andererseits – verhar-
ken über das Verhältnis des Ga-
Modelle, in denen jedes Glied fi,
eindeutig erledigt. Zur Bezeichnu-
unbeständigen, aber doch funktion-
griffe vorgeschlagen: Netzwerk, Netz-
bevorzugte, um diesen Ereignisraum und
beschreiben, ist der von Deleuze und G-
Gefüges.

Gefüge sind ad hoc entstehende Gruppierungen unterschiedlicher
Elemente, lebhafter Materialien aller Art. Gefüge sind lebendige, pul-
sierende Bündnisse, die fortdauern trotz der dauerhaften Anwesen-
heit von Energien, die sie von innen heraus in Unordnung bringen.
Sie weisen unebene Topografien auf, da einige der Punkte, an denen
sich die Wege der verschiedenen Affekte und Körper kreuzen, stärker
frequentierte werden als andere. Es gibt also keine gleichmäßige Vertei-
lung von Macht entlang der Oberfläche des Gefüges. Gefüge werden
nicht von irgendeinem zentralen Oberhaupt gelenkt: Keine einzelne
Materialität und kein einzelner Material-
Kompetenz, um durchgehend den Ent-
wicklung der Gruppe bestimmen zu kö-
herbeigeführten Wirkungen hand-
Eigenschaften – emergent in de-
herbeizuführen (eine neue Vari-
ausfall, einen Orkan, einen K-
deres ist als die Summe der
Jeder Bestandteil und jed-
bestimmte Lebenskraft.
eine eigene Wirkmä-
fuges. Gerade weil je-

a Geflecht aus Leitungen, Kraft-
Stromnetz bezeichnen, ist
Donnerstag (dem
Durch seine
Summe
eigene
Puls bewahrt, der ein wenig
ein Gefüge niemals ein
dessen weitere

Formation der Verhältnisse erfolgt vielfältig und wiederholt von unterschiedlichen Seiten aus. Bedeutungsstiftung vollzieht sich kollektiv, welche Bedeutung der Mitwirkenden im Vordergrund steht und sich zu einem Narrativ verdichtet, das entscheidet sich ebenso vorübergehend und situativ wie die Ausformulierung der Subjektpositionen von „Künstler*in“, „Kurator*in“ oder „Vermittler*in“.

Dem entspricht ein räumliches Verständnis kuratorischer Gastfreundschaftlichkeit im Sinne einer Schwellensituation, die aufgrund bestimmter dort möglicher Freiheiten erlaubt, dass Rollen und Funktionen des Gastgebens und des Zu-Gast-Seins changieren und sich die Umrisse kontinuierlich verändern.¹⁷¹ Der prozessuale Binnenstruktur ist entlang der postkolonial geprägten Vorstellung von der „Kontaktzone“ zu denken,¹⁷² die Prozesse der ent-fremdenden Begegnung ebenso austrägt, wie solche, die Vertraut-Geglaubtes und Assimiliertes im Sinne eines *ex-ponere* aus sich herausstellen. In dem kontinuierlichen Wechsel zwischen Abgrenzung und Öffnung setzt ein so bestimmter Raum die verschiedenen Bedingungen der benachbarten Räume in ein Verhältnis zu einander, wandelt im relationalen Abgleich mit diesen Räumen aber auch seine eigenen Funktionen, Gesetzmäßigkeiten und Regeln. Praktiken der Einhegung, der Besitznahme und Privatisierung treten in diesem Bereich gegen

¹⁷¹ Für ein solches Verständnis von Gastfreundschaft siehe Alexander Honold, „Im Gasthaus. Spielräume der Gast-Wirtschaft zwischen Theologie und Ökonomie“, in: Friedrich, Parr (Hg.), *Gastlichkeit*, 2009, S. 133–156. Zur gesellschaftspolitischen Dimension kultureller Praktiken, die die Übergangszone zur Neuartikulation bestehender ästhetischer, sozialer und politischer Verhältnisse nutzen, siehe auch Bismarck (Hg.), *Grenzbespielungen. Visuelle Politik in der Übergangszone*, 2005.

¹⁷² Den Begriff prägte Mary Louise Pratt mit „Arts of the Contact Zone“, in: *Profession*, 1991, S. 33–40 und ausführlicher in *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, 1992. An dieses Konzept knüpfte James Clifford mit seinem viel zitierten Text „Museums as Contact Zones“ an, in: ders.: *Routes*, 1997, S. 188–219. Zu der Problematik, dass in der musealen Praxis, trotz der intensiven Auseinandersetzung mit dem Konzept der „Kontaktzone“ und der Implementierung von Programmen der Inklusion und Kollaboration, dennoch das Weiterbestehen neokolonialer Asymmetrien ausgeblendet wird, vgl. Boast, „Neocolonial Collaboration: Museum as Contact Zone Revisited“, in: *Museum Anthropology*, 34/1, Frühjahr 2011, S. 56–70.

Germien und auf Grund kann Doch hat es
Cetero (*Da offenbar 1,123*) darauf hinweisen, daß
hins auf im späteren lit. Sprachgebrauch die
Bedeutungswendungen zum Staatshofen erhalten haben
und der G. nunmehr als *pergratum* (= "Wunder")
dann noch *Polyg* bezeichnet wurde. Alle, hat sich
im Lateinischen dann *hospes* (aus *hospitiu*) = "Herr
der Fremden, G. harr) für *Gastfreund, G. geher* und
G. *geher*, mit Ableitungen wie *hospitallitas*
für "Gastlichkeit, hospitium für "Gastfreund-
schaft" erhalten, z.B. in engl. *hospital* und *hospi-
tality* – was sich aus *hospis* "eig. hospit. und *ty-*
tate(h)s" (= "Haus und aus *hospis* "eig. hospit.
nügen für G. geher und G. gewerh".

oder negatives Ereignis, welches aus positives
gestisches Verhalten (cf. Mor. H 1564,
P 330-336, Q 45, W 158), nach der Mög-
lichkeit von G-fremdschaft und das von kom-
mizierenden Interessen geringige Spannungsfeld
J 1563) in allen Gattungen der Erzähltradi-
tion so reichlich thematisiert sind, beruht auf
einem als universell zu beschreibenden Erfah-
rungscharakter, dessen kulturell bedingte Unter-
schiede und Wandlungen eben diese Univer-
salität wegen hier nur punktuell skizziert wer-
den können. Die Gewährung von G-freund-
schaft – von A. → Bastian den → Elementar-
gedanken zugeordnet¹ – hatte mehrere Be-
weggründe: Außer situationsbedingte/prakti-
scher Notwendigkeit und humaner Ge-
staltung mag der Wunsch, befriedigter Gebüh-
rung durch einen Unbekannten mit Erhö-
hung vorzuziehen, eine Rolle gespielt haben,
desgleichen das Prinzip der Gegenseitigkeit,
d. h. die Hoffnung, in gleicher Lage als Re-
sender schützende Unterstützung zu finden. Dies
trifft vor allem auf Nomaden zu, jedenfalls
gelten z. B. Beduinen als bes. gastlich. Bei
zunehmendem Warenverkehr geboten waren
schaltliche Interessen die freundliche Auf-
nahme von Kaufleuten²; Nicht zuletzt wird
auch das Informationsdefizit in abgeleg-
ten Siedlungen Gastlichkeit gefördert haben.
Die Funktion von Fährtenverfolgern in abge-
legenen Gebieten ist ebenfalls zu bedenken.
→ Gastlich als Vermittler von Neuigkeiten
ist bekannt. Bei G-freund und geselligen Bei-
sammen sein mit Fremden und Freunden er-
gaben sich zweifelslos häufig Erzählsituationen
(cf. → Biologie des Erzählens, Kap. 2; → Er-
zählen, Erzähler).

2

In griechischen Schichten der Antike wurde keineswegs jeder Schutz- und Hilfsvertrag als G. akzeptiert. Die von → Homer ebenfalls als göttliches Gebot beschriebene G-Freundschaft der Griechen, die sie etwa im Schicksalspiel der *Ilias* das Gerechte über jegliche Feindseligkeit stellen, wurde nur Angehörigen gleichen Standes gewährt. Der als Berater beimaskierte → Odysseus wurde deshalb abgewiesen, dem Sabinen Eumaios, der ihm schlichtlich aufnahm, wurde das Herkunf zugerechnet, um der für G. und G-gebot erforderlichen Ranggleichheit Genüge zu tun². Die bei Tacitus eindringend idealisierte Gleichheit der Germanen bezog sich, wie L. Heilmann anhand nord. Sagendatexten nachweisen kann, nur auf die Freien; Untereien mußten sich mit Almosen begnügen, Leibeigene hatten überhaupt keinen Bewegungskreisheit³. Dem einmal aufgenommenen G-Schutz zu gewähren, galt als gesamtgermanische Pflicht, gleich bei Griechen, Römern und Germanen als verbindlich. Abgafte auf ihn zu dulden oder ihn im Streit zu töten, als verwerflich. Als Krenzhild im → *Nibelungenlied* dessen Grundsatzen zuwiderhandelt, läßt Rastlosch auf den bürgernd. G. ein freies Land läßt, endet dies mit einem furchtbaren Blutbad. Dennoch waren Einladungen mit Totengespisessen wie auch Morde von G. an G. geboren in politischen Konflikten keine Schandtat.

ruhige Wanderschaft
Zeit wird Grundschaff
Faktor der Missionar
kommen des Pilgerwe
tums entstanden auch
gen zur Belehrung d
derschaft (cf. Julius H
mörder)¹⁵
Die hohe Bewertung
den für das Abendlan
ren spiegelt sich im Mo
→ Erdenswanderung der
auch andere h. Personen
kennen → einkehren,
zu prüfen und im Fall fre
zu belohnen. → Abrah
Jahre gesandten Boten
verbindlichen Riten wie
derewung, Fußwaschu
Bewirtung und erwirbt d
späten Schwangerschaf
burt des lang erschein
1-8)¹⁷. Der Prophet –
freundschaft bei armen
läßt die dringend bedür
Tochter¹⁸. Zu literar. B
durch → Ovids *Metamorph*
die antike Sage von dem
Eleger → Pylaeon i
Gegensatz zur wohlbe
tunes

im vorerzählten Bereich wurde nahezu un-
eingeschränkte Gfreundschaft nach den vor-
stehenden Idealen der Beduinen in die Kultur des
Islamismus übernommen, Ungleichheit und —
Geld wurden als Laster gewertet! Im Juden-
tum bewirkte die Erinnerung an göttliche
Hilfe während der Knechtschaft der Israeliten
in Ägypten eine positive Einstellung zu je-
dem Fremden! Zahlreiche Beispiele aus
judentumswissenschaftlicher Überlieferung zu seg-
nender Wirkung von Gastlichkeit be-
stärkten die Juden, sich in dieser ethischen
Pflicht zu üben; die im babylon. — Talmud
ist Verdienst sogar über Gebet und Gottes-
dienstung gestellt wurde! Nach dem N.T.
ist Gfreundschaft als Gebot dinstl. Nicht-
geliebter, der G. als Verkörperung Christi
dinstl. 25, 35 — 40; demna, die Jesus in der Per-
son des Nächsten freundlich aufnehmen, wird
himmlisch verlohnt. Ungastlichkeit

prophetisch und merkwür-
diger mit Reichtum über
hier kommunistische
Schuln¹⁹ folgen zu wollen
eben dieses Motiv von
der Armen, ihr Leiden
tenen, der ethisl. Aufstei-
schafft als Akt der Karit
herzgeigt entgegenkam
vorhalsamt aufgegriffen

Als ein Beispiel von viele
aus der Nach des M. Gern
namt der Vias des — *Lege*
but de Vorzüge bei seiner
wenn seinen Begleitern v
sich, wenn Schültern hing
nehmen werden. Das für
Kalt läßt der Ttl aus den
weder lebendig werden (d
— Felsig, — Thox, — W
erhält Gernaus den W

721

Die hohe Bewertung, die das Abendland den Philosophen der Antike beigemessen hat, ist in der Neuzeit insofern gespiegelt sich im Motiv der Erdenwanderung, das in der Folgezeit auch andere M. Personentypen (z. B. die Philosophen des 19. Jhdts.) aufnahm. Die hohe Bewertung, die das Abendland den Philosophen der Antike beigemessen hat, ist in der Neuzeit insofern gespiegelt sich im Motiv der Erdenwanderung, das in der Folgezeit auch andere M. Personentypen (z. B. die Philosophen des 19. Jhdts.) aufnahm.

stellungen sind überholt durch die *storiografia e politica della riscrittura* Pisa 1980. — 2 Zu den *Signori* s. gehörte auch G. Passi; cf. des. a. s. auflage Werk „La monstruosa bellezza de gl' huomini“. Venezia in NUC, den Katalogen der Brit. r Bibliothèque Nationale sowie rnahmen, Ausg.n: Venezia 1583, 1591, 1595, 1598, 1605, 1617; rana 1586; P. 1586 (geweil); 6. Mindestens 18 venezian. 1586, 1587, 1588, 1589, 1592, 1605, 1610, 1616, 1617, 1626, 1683; lat. Übers. von M. C. 3–24; span. Ausg. von Christo- rero. Perpignan 1630; 4 dt. kannt): Ffm. 1619, 1626 (Titel- Abraham Verse von G. in: Ein Schock Phantast [?] in einem Kasten [..]. [Nürnberg ca 1700]. — 11 Beer, L.: Das Narrenspiel sowie Jucundissimi Wunderliche Lebens-Beschreibung. ed. R. Alewyn. Hbg 1957, 47–51. — 12 Babb, L.: The Background of *Il penseroso*. In: Studies in Philology 37 (1940) 257–273, bes. 258 sq. — 13 Dieses Werk wird von B. G. (wie not.) 1. als „Discorso curiosissimo dell'huomo astratto“ und als pseudonym erschienen zitiert. — 14 Harsdörffer, G. P.: Frauen- zimmer Gesprächs-spiele 1–8. ed. I. Böttcher. Tübingen 1968–69, hier Teil 1 (Nachdr. der Ausg. Nürnberg 1644) (1968), 234; Teil 2 (Nachdr. der Ausg. Nürnberg 1657) (1968), 477. — 15 Gracián, B.: El crítico (1651–57). In: In: Obras completas. ed. A. Del Hoyo. Madrid 1960, 720 (Anspielung auf die „Piazza“, 731 („Vulgar“ bedeute „una sinagoga de ignorantes“) und 949

privatních slovenských lůdu (Scharfsinnige geistreichen sowie große Lügen und Scherze. Humor und Satire in den Erzählungen des Fünfteiligen Volkes). Bratislava 1980 (1981). (Zusammen mit Virsladze, J.): *Dočra slnca, Gruzinské ľudské rozprávky* (Die Tochter der Sonne, Georg. Volksmärchen). Bratislava 1981. — *Zlätá podkova, zläté pero, zlätá vlasy. Carovné rozprávky slovenského ľudu 1–2* (Goldenes Hufeisen, goldene Feder, goldenes Haar. Zaubermärchen des slowak. Volkes 1–2). Bratislava 1984–85. — *Spievajúca lipka* (Das singende Lindchen). Bratislava 1972 (parallel mit der Ausg. von Nedo, P.): *Die gläserne Linde*. Westfalen. Märchen. Bautzen 1972; viele Aufl. auch poln., serb., tschech., ukr.). — *Slovak. Volksmärchen*. Berlin 1978. — *Čarodějnice* (Zusammen mit Jech, J./Nedo, P./Simionides, D.): *Skarb w garncu. Humor ludowy Stowian Zachodnich* (Der Schatz im Topf. Volkshumor der Westslaven). Opole 1979. — *Słoneczny koci. Bałki słowackie* (Das Sonnenpferd. Slowak. Märchen). W. 1981.

Lit.: G., V. In: Kudělka, M./Šimeček, Z. u.a.: Československé práce o jazyce, dějinách a kultuře slovanských národů od r. 1760. Praha 1972, 127 sq. – Letáček, M.: K jubileu PhDr. V. G., CSc. (Zum Jubiläum von Dr. phil. V. G., CSc.). In: Slovenský národopis 26 (1978) 354–357.

Paseky nad Jizerou Jaromír Jech

Gast. Während in der modernen Gesellschaft gemeinhin Freunde, Verwandte oder Bekannte in die Privatsphäre aufgenommen, beherbergt und bewirtet werden, galt die Bezeichnung G. ursprünglich dem — Fremden, d. h. einem nicht zu Stamm oder Sippe gehörigen Ankömmling, dem vor allem in dünn besiedelten, verkehrsarmen Gegenden zu- nächst elementares Mißtrauen entgegengebracht wurde, auch fürchtete man etwaige magische Kräfte des Unbekannten. Als Heimat- und daher Rechtloser war er schutzbe- dürftig und mangels anderer Möglichkeiten in archaisch-primitiven Lebensverhältnissen auf Kost und Quartier angewiesen¹.

Die Wortverwandtschaft von G. (ahd. gast, mhd. gast, engl. guest) mit lat. hostis (= Feind) hat mehrfach zu Spekulationen Anlaß gegeben, ob darin nicht eine bei den Römern bestehende Fremdenfeindlichkeit im Geistesbild zu der mit dem Gast

Enzyklopädie des Märchens

**Handwörterbuch zur historischen
und vergleichenden Erzählforschung**

Begründet von
Kurt Ranke

Herausgegeben von
Rolf Wilhelm Brednich, Göttingen

zusammen mit Hermann Bausinger, Tübingen
Wolfgang Brückner, Würzburg · Lutz Röhrich, Freiburg
Rudolf Schenda, Zürich

Darstellungen sind überholt durch
todesismo e politica della riscat-
tita. Pisa 1980. - 3^u Zu den „Signori
a“ gehörte auch G. Pasi; cf. des-
s. einflussiges Werk „La monstruosa
fezzza de' lu' huomini“. Venezia
im NUC, den Katalogen der Brit-
ish Bibliothek Nationale sowie
nahmen. Ausg.: Venezia 1583,
1591, 1595, 1598, 1605, 1617;
Lisbon 1586; P. 1586 (zweimal),
- 3^u Mindestens 18 venezian.
- 1586, 1587, 1588, 1589, 1592,
1605, 1610, 1616, 1617, 1626,
1683; lat. Übers. von M. C.
- 3-24; span. Ausg. von Christo-
phoro Periphan 1630; 4 dt.
- bekannt): Ffm. 1619, 1626 (Titel-

Abraham Verse von G. in: Ein Schock Phantasten
[?] in einem Kasten [. . .] [Nürnberg ca 1700].
21 Beer, J.: Das Narrenspezial sowie Jucundum
Jucundissimi Wunderliche Lebens-Beschreibung, ed. R.
Alewyn. Hbg. 1957, 47–51. – 18. Babb, L.: The
Background of 'Il penseroso'. In: Studies in Philology
37 (1940) 257–273, bes. 258 sq. – 19. Dieses
Werk wird von B. G. (wie not. 1) als „Discorso
curiosissimo dell'humano astratto e als pseudonym
erschienen zitiert. – 20. Harndörffer, G. P.: Frauen-
zimmer Gesellschafter 1–8, ed. I. Böttcher. Tü-
bingen 1968–69, hier Teil 1 (Nachdr. der Ausg.
Nürnberg 1644) (1968), 234; Teil 2 (Nachdr. der
Ausg. Nürnberg 1637) (1968), 477. –
21. Gracían, B.: El crítico (1651–57). In: id.:
Obras completas, ed. A. Del Hoyo. Madrid 1960,
720 (Anspielung auf die „Piazza“), 731 („Vulguis“
bedeute „una sinagoga de ignorantes“) und 949

Einheit, Deutungen des slav. Erzählungs-
bes. im slav. Kontext, (4) Popularisierung der
oralen Prosa (populärwiss. Editionen, Kinder-
bücher). Dabei interessieren sie die tradi-
tionellen Gattungen Märchen, Schwank, Witz
und Sage, aber auch im Bereich des → Alltäg-
lichen Erzählens das Genre → Lebensge-
schichte; im Zentrum ihrer Forschung und
popularisierenden Tätigkeit steht allerdings
das Märchen, hauptsächlich das Zaub-
ermärchen. In ihren Arbeiten ergänzt G. litera-
turwiss., philol. durch biologische, kontext-
orientierte Aspekte.

Veröff. (Ausw., nur Buchveröff. en, nichtslav.):
50956 einige grundsätzliche Abbdggen: Zu (1):
Pohádky.

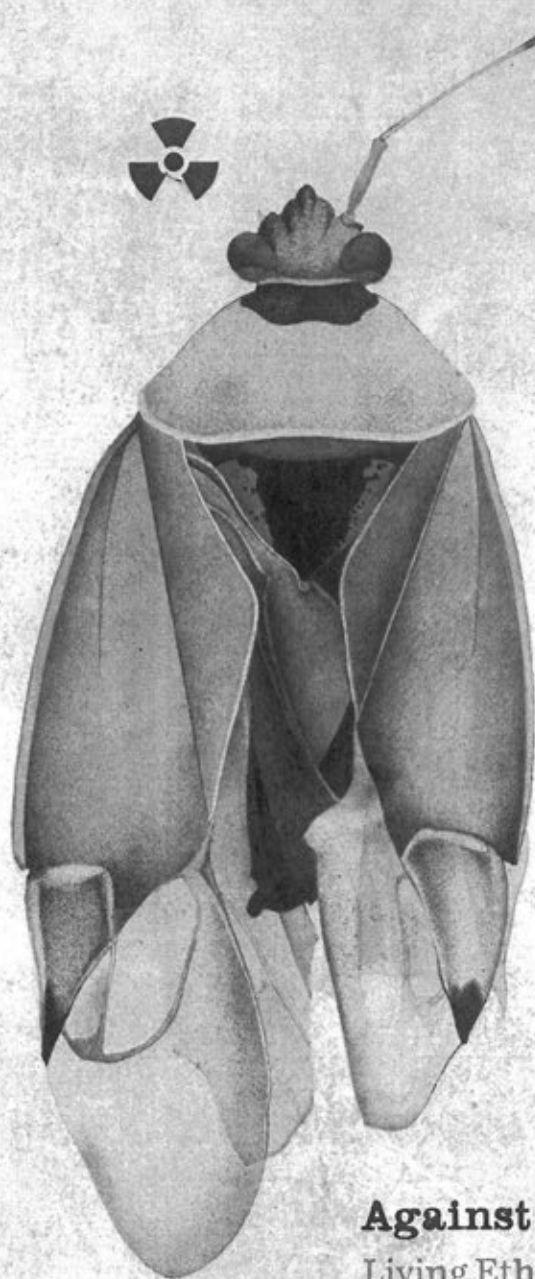
privatních slovenských lůdu (Scharfsinnige geistreichen sowie große Lügen und Scherze. Humor und Satire in den Erzählungen des Fünfteiligen Volkes). Bratislava 1980 (1981). (Zusammen mit Virsladze, J.): *Dočra slnca, Gruzinské ľudské rozprávky* (Die Tochter der Sonne, Georg. Volksmärchen). Bratislava 1981. — *Zlätá podkova, zläté pero, zlätá vlasy. Carovné rozprávky slovenského ľudu 1–2* (Goldenes Hufeisen, goldene Feder, goldenes Haar. Zaubermärchen des slowak. Volkes 1–2). Bratislava 1984–85. — *Spievajúca lipka* (Das singende Lindchen). Bratislava 1972 (parallel mit der Ausg. von Nedo, P.): *Die gläserne Linde*. Westfalen. Märchen. Bautzen 1972; viele Aufl. auch poln., serb., tschech., ukr.). — *Slovak. Volksmärchen*. Berlin 1978. — *Čarodějnice* (Zusammen mit Jech, J./Nedo, P./Simionides, D.): *Skarb w garncu. Humor ludowy Stowian Zachodnich* (Der Schatz im Topf. Volkshumor der Westslaven). Opole 1979. — *Słoneczny koci. Bałki słowackie* (Das Sonnenpferd. Slowak. Märchen). W. 1981.

Lit.: G., V. In: Kudělka, M./Šimeček, Z. u.a.: Československé práce o jazyce, dějinách a kultuře slovanských národů od r. 1760. Praha 1972, 127 sq. – Letáček, M.: K jubileu PhDr. V. G., CSc. (Zum Jubiläum von Dr. phil. V. G., CSc.). In: Slovenský národopis 26 (1978) 354–357.

Paseky nad Jizerou Jaromír Jech

Gast. Während in der modernen Gesellschaft gemeinhin Freunde, Verwandte oder Bekannte in die Privatsphäre aufgenommen, beherbergt und bewirtet werden, galt die Bezeichnung G. ursprünglich dem — Fremden, d. h. einem nicht zu Stamm oder Sippe gehörigen Ankömmling, dem vor allem in dünn besiedelten, verkehrsarmen Gegenden zu- nächst elementares Mißtrauen entgegengebracht wurde, auch fürchtete man etwaige magische Kräfte des Unbekannten. Als Heimat- und daher Rechtloser war er schutzbe- dürftig und mangels anderer Möglichkeiten in archaisch-primitiven Lebensverhältnissen auf Kost und Quartier angewiesen¹.

Die Wortverwandtschaft von G. (ahd. gast, mhd. gast, engl. guest) mit lat. hostis (= Feind) hat mehrfach zu Spekulationen Anlaß gegeben, ob darin nicht eine bei den Römern bestehende Fremdenfeindlichkeit im Geistesbild zu der mit dem Gast



Against Purity
Living Ethically in
Compromised Times
Alexis Shotwell

Ich und die
Anderen

Isolde Charim

Isolde Charim

Ich

Against Purity

MINNESOTA

Austausch ist weder die Hauptsache
ursprünglich, noch fundamental, wie
ich es ausdrücken? Das Verhältnis des
achen, nicht umkehrbaren Pfeils, der
eine Richtung und kein Zurück kennt,
es Verhältnis tritt an die Stelle des Aus-
chs. Der Mensch ist des Menschen
s. Und so ist auch der Mensch des Men-
n Wirt. Der Fluß strömt in eine Rich-
, doch nie in die andere. Parasitär
ne ich eben dieses Halbleiter-Phäno-
, dies Ventil, diesen einfachen Pfeil,
e Beziehung, die nur eine Richtung
nt.

stw

ISBN 3-518-28277-8 <2400>

Michel Serres Der Parasit

suhrkamp taschenbuch
wissenschaft

...ution en cours dont je rêve depuis si long-
 ...rêtée par l'avancée d'une épidémie, comme
 ...duit avec le sida. Je cherche des explications à
 ...physique, le déménagement, la fatigue, le gluten,
 ...ages, tout pour éviter de me confronter à l'évidence :
 je l'ai attrapé.

Dans le langage biologique, le terme « hôte » désigne
 un organisme qui héberge ou porte un autre organisme,
 dans une relation parasitaire, commensale ou mutua-
 liste. Maintenant, je suis l'hôte. En latin, le mot *hospes*
 a un double sens : « celui qui héberge » et « celui qui
 est hébergé ». Qui est l'hôte de qui ? Tout est une ques-
 tion de perspective. Dans les cas de parasitisme viral, le
 virus résiderait en permanence dans l'hôte, transformant
 sa structure, obligeant l'organisme hôte à synthétiser ses
 acides nucléiques et ses protéines pour se reproduire. Dans
 d'autres perspectives holistiques, l'espèce humaine apparaît
 comme le parasite et le prédateur universel. Le grand colo-
 nisateur de la Terre.

Après une nuit en enfer, dès l'aube, je compose le 15.
 Une femme que je que j'ai très certainement été
 infecté par à la maison.

...ne, je sens le règne de la maladie
 ...session du territoire de mon
 ...tenant transformé en une
 ...qui sont décodés par mon
 ...la fièvre, l'alternance de
 ...cou et la tête, le gon-
 ...e tous mes membres,
 ...valer, la toux, mais
 ...radio : il n'y a que
 ...rien de morts. Je

à cinq heures, je
 portes le dîner, je
 virus, ou peut-être
 l'Amoureux. Le Résu.

"Intellectual history on [a] high order...and very exciting."
—John Leonard, THE NEW YORK TIMES

E D W A R D W. S A I D

Orientalism

Introduction

7

families, and unions, the latter of state institutions (the army, the police, the central bureaucracy) whose role in the polity is direct domination. Culture, of course, is to be found operating within civil society, where the influence of ideas, of institutions, and of other persons works not through domination but by what Gramsci calls consent. In any society not totalitarian, then, certain cultural forms predominate over others, just as certain ideas are more influential than others; the form of this cultural leadership is what Gramsci has identified as *hegemony*, an indispensable concept for any understanding of cultural life in the industrial West. It is hegemony, or rather the result of cultural hegemony at work, that gives Orientalism the durability and the strength I have been speaking about so far. Orientalism is never far from what Denys Hay has called the idea of Europe,³ a collective notion identifying "us" Europeans as against all "those" non-Europeans, and indeed it can be argued that the major component in European culture is precisely what made that culture hegemonic both in and outside Europe: the idea of European identity as a superior one in comparison with all the non-European peoples and cultures. There is in addition the hegemony of European ideas about the Orient, themselves reiterating European superiority over Oriental backwardness, usually overriding the possibility that a more independent, or more skeptical, thinker might have had different views on the matter.

In a quite constant way, Orientalism depends for its strategy on this flexible *positional* superiority, which puts the Westerner in a whole series of possible relationships with the Orient without ever losing him the relative upper hand. And why should it have been otherwise, especially during the period of extraordinary European ascendancy from the late Renaissance to the present? The scientist, the scholar, the missionary, the trader, or the soldier was in, or thought about, the Orient because he *could be there*, or could think about it, with very little resistance on the Orient's part. Under the general heading of knowledge of the Orient, and within the umbrella of Western hegemony over the Orient during the period from the end of the eighteenth century, there emerged a complex Orient suitable for study in the academy, for display in the museum, for reconstruction in the colonial office, for theoretical illustration in anthropological, biological, linguistic, racial, and historical theses about mankind and the universe, for instances of economic and sociological theories of development, revolution, cultural person-

Zukünfte der Kulturtheorie

Nach der Hybridität

Homi K. Bhabha

Über kulturelle Hybridität

TRADITION UND ÜBERSETZUNG

Herausgegeben und eingeleitet
von Anna Babka und Gerald Posselt

Édouard Glissant
*Introduction to a
Poetics of Diversity*

SLATED BY
Britton



Mobilizing Hospitality

*The Ethics of Social Relations in
a Mobile World*

Edited by
Jennie Germann Molz and
Sarah Gibson

Mobilizing Hospitality

*The Ethics of Social Relations in
a Mobile World*

Edited by
Jennie Germann Molz and
Sarah Gibson



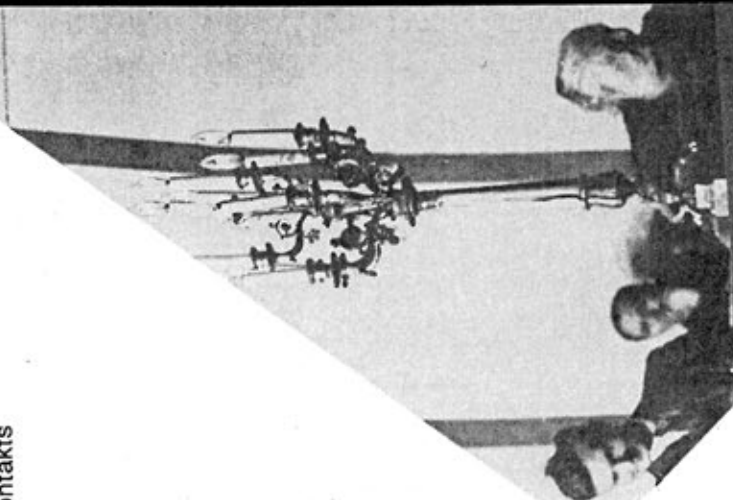
ASHGATE

Auf Tuchfühlung.

Karin Harrasser (Hg.)

Christian Kravagna
Transmoderne

Eine Kunstgeschichte des Kontakts



PoLYpeN

Socializing people into a system of differential rule is not enough, however, to produce perpetrators. This book pays special attention to the division of roles in the theater of imperial political regimes and to the particular figure of the perpetrator that they cultivate.

Socializing people into a system of differential rule is not enough, however, to produce perpetrators. This book pays special attention to the division of roles in the theater of imperial political regimes and to the particular figure of the perpetrator that they cultivate. The perpetrator is not conceived here as an aggrandized persona, but rather as an ordinary man or woman, a citizen-perpetrator, whose actions seem ordinary to himself or herself. Citizens are often born into the position of the perpetrator by the mere fact of being born citizens or privileged members of a differential body politic. They take part in or acquiesce to crimes they have learned to see as proper law enforcement or part of missions accomplished in their fields of expertise. Their political lexicon is shaped under the imperial condition and abounds in moral gestures that further blur the not-yet-accounted-for violence and their own contribution to its preservation. Such is, for example, the foundation of UNESCO by imperial nation-states or institutions such as the International Council of Museums (ICOM), acting as the guardian of the Third World's cultural assets while denying their own implication in the holding and study of others' culture. Paradigmatic is the UNESCO 1970 Convention on the Means of Prohibiting and Preventing the Illicit Import, Export and Transport of Ownership of Cultural Property, that respond to contemporary looting, thus naturalizing the presence of millions of objects stolen during centuries of imperial rule.

Citizens may take pride in sympathizing with the suffering of others, and they expect their fellow citizens and government officials to be moved in the same way. Yet when imperialism is unlearned, we see how inextricable their citizenship and its modalities of responsibility, concern, and morality in general are from the naturalized noncitizenship imposed on others.

As I noted above, under the imperial condition, no originary moment of moral decision precedes the moment in which one becomes a perpetrator. Complicity is part of being governed in a regime based on differential rule. In the course of a few centuries, the imperial enterprise of differential rule has become a transcendental condition of politics. Partaking in its preservation is the citizen's duty or task, the stakes of which can rarely be questioned. Being a citizen means taking part in imperial enterprises, participating in their crimes, and acting on their behalf without crossing a threshold where a decision of whether to collaborate in this or that abusive project needs be made. This substance

perpetrator. Complicity is part of being governed in a regime based on differential rule. In the course of a few centuries, the imperial enterprise of differential rule has become a transcendental condition of politics. Partaking in its preservation is the citizen's duty or task, the stakes of which can rarely be questioned. Being a citizen means taking part in imperial enterprises, participating in their crimes, and acting on their behalf without crossing a threshold where a decision of whether to collaborate in this or that abusive project needs be made. This substance

Coexistencia
Cooperación
Simbiosis
Simbiogénesis
Subjetividad
Relacionalidad
Monismo
Materialidad
Física cuántica

Kontamination als Kollaboration

Ich hätte mir jemanden gewünscht, der mir gesagt hätte,
dass alles gut wird. Aber da war niemand.

Mai Neng Moua, »Along the Way to Mekong«

Wie wird eine Ansammlung zum »Ereignis«, das heißt, größer als die Summe ihrer Teile? Eine Antwort ist: Kontamination, Verunreinigung. Wir sind durch unsere Begegnungen kontaminiert; sie ändern, was wir sind, indem wir anderen Platz einräumen. Aus der Tatsache, dass welterzeugende Bestrebungen durch Kontamination verändert werden, könnten gemeinsame Welten – und neue Richtungen – erwachsen. Jeder trägt eine Geschichte der Verunreinigung in sich. Reinheit ist keine Option. Mit der Prekarität zu rechnen lohnt sich insofern, als sie uns daran erinnert, dass sich den Umständen anzupassen das Überleben sichern kann.

Was aber ist Überleben? In den in Amerika verbreiteten Fantasien heißt überleben, sich selbst zu schützen, indem man die anderen bekämpft. Das »Überleben«, wie es in US-amerikanischen Fernsehserien oder auch Alien-Geschichten propagiert wird, ist ein Synonym für Eroberung und Expansion. Ich möchte den Ausdruck nicht auf diese Weise gebrauchen. Seien Sie bitte offen, wenn ich ihn abweichend verwende. Ich behaupte, dass es, um am Leben zu bleiben, lebensfähiger Formen des Zusammenwirkens, der Kollaboration bedarf – und zwar für jede Art. Kollaboration heißt, trotz der Unterschiede zusammenzuwirken, was letztlich zur Kontamination führt. Ohne Kollaboration sterben wir alle.

Kentauren bis zu Sphinxen und Chimären. Ovids *Metamorphosen* sind ein Katalog von Verwandlungen eines Wesens in ein anderes; unter anderem kommt darin sogar ein Land vor, in dem »Menschen aus einem vom Regen benetzten Pilz hervorwachsen«. In vielen traditionellen Kulturen herrscht der Glaube, dass es Mischwesen gibt und die Grenzen zwischen den Lebewesen fließend sind. Wie der Anthropologe Eduardo Viveiros de Castro berichtet, glauben die Schamanen der indigenen Gesellschaften im Amazonasgebiet, sie könnten vorübergehend im Geist und Körper anderer Tiere und Pflanzen wohnen. Und die Menschen vom Volk der Yukaghir im Norden Sibiriens, so ein Bericht des Anthropologen Rane Willerslev, kleiden sich wie Elche und verhalten sich auch so, wenn sie auf Elchjagd gehen.²¹

Solche Berichte ziehen offensichtlich die Grenzen des biologisch Möglichen in Zweifel und werden in modernen wissenschaftlichen Kreisen kaum ernst genommen. Die Erforschung der Symbiose zeigt jedoch, dass die Welt des Lebendigen voller gemischter Lebensformen ist, darunter die Flechten, die sich aus mehreren Organismen zusammensetzen. Eigentlich sind alle Pflanzen, Pilze und Tiere einschließlich uns selbst bis zu einem gewissen Grade zusammengesetzte Lebewesen: Eukaryontenzellen sind Hybride, und jeder von uns teilt sich seinen Körper mit einer Vielzahl von Mikroorganismen, ohne die wir nicht so gedeihen, uns verhalten und uns fortpflanzen könnten, wie wir es tun. Möglicherweise haben

kroorganismen wie *Ophiocordy*-fähigkeiten mit Parasiten gemein. von Studien wurde eine Verbindung von Tieren und den Billionen erstellt, die in ihrem Darm leben: ben produzieren Substanzen, die rvensystem des Tieres haben. Die

Fusarium
Lebewesen

Mischwesen

daen
Auch und be-
rend der solfen und



haraway, donna_staying with the trouble. making kin in the chthulucene.pdf

presence of the Authority is war, science (singular and capitalized), is the Authority; the Authority conducts police actions. In contrast, sciences (always rooted in practices) are war. Therefore, in Latour's passionate speculative fabulation, such war is our only hope for real politics. The past is as much the contested zone as the present or future.

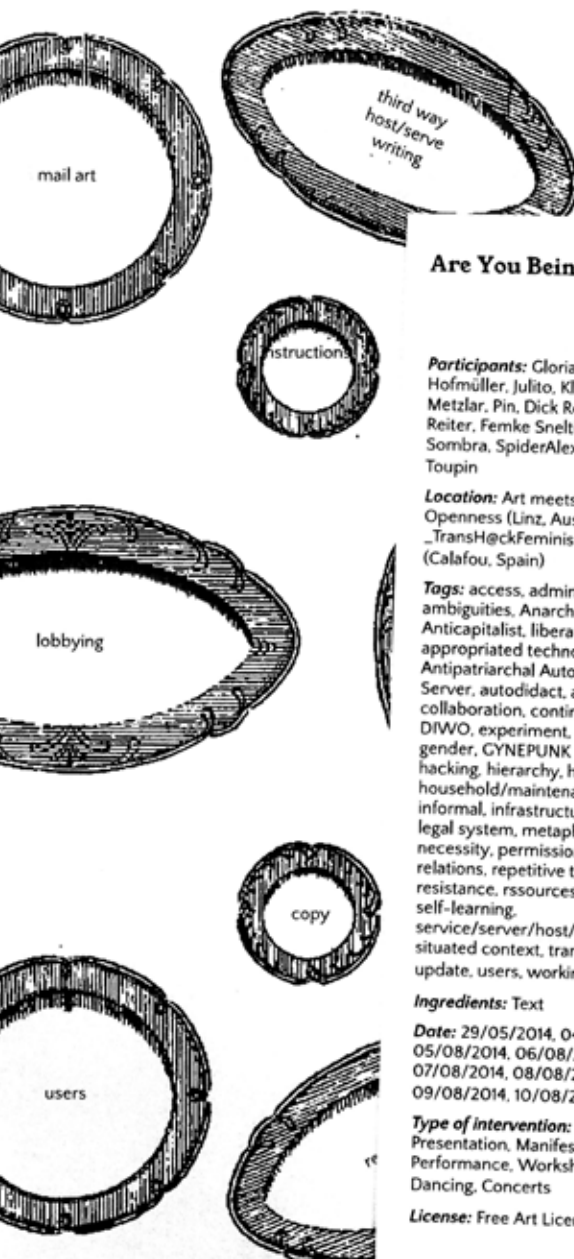
Latour's thinking and stories need a specific kind of enemies. He draws on Carl Schmitt's "political theology," which is a theory of peace through war, with the enemy as *hostis*, with all its tones of host, hostage, guest, and worthy enemy. Only with such an enemy, Schmitt and Latour hold, is there respect and a chance to be less, not more, deadly in conflict. Those who operate within the categories of Authority and of belief are notoriously prone to exterminationist and genocidal combat (it's hard to deny that!). They are lost without a pre-established Referee. The *hostis* demands much better. But all the action remains within the narrative vise of trials of strength, of mortal combat, within which

42 CHAPTER TWO

the knowledge of how to murder each other remains well entrenched. Latour makes clear that he does not *want* this story, but he does not propose another. The only real possibility for peace lies in the tale of the respected enemy, the *hostis*, and trials of strength. "But when you are at war, it is only through the throes of the encounters that the authority you have or don't have will be decided *depending whether you win or lose*."³⁵

Schmitt's enemies do not allow the story to change in its marrow; the Earthbound need a more tentacular, less binary life story. Latour's Gaia

- Ariella Aïsha Azoulay, *Potential History. Unlearning Imperialism* (London/New York: Verso, 2019).
- Jane Bennett, *Lebhafte Materie. Eine politische Ökologie der Dinge*, trans. Max Henninger (Berlin: Matthes & Seitz, 2020).
- Jane Bennett, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things* (Durham/London: Duke University Press, 2010).
- Homi K. Bhabha, *Über kulturelle Hybridität*, ed. Anna Babka and Gerald Posselt, trans. Kathrina Menke (Vienna: Turia+Kant, 2017).
- Rolf Wilhelm Brednich et al. (eds.), *Enzyklopädie des Märchens: Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung* (Berlin: De Gruyter, 2017).
- Isolde Charim, *Ich und die Anderen. Wie die neue Pluralisierung uns alle verändert* (Vienna: Zsolnay, 2018).
- Constant, *Are you being served?* (Verbindungen/Jonctions 14, 2013), https://monoskop.org/images/a/a1/Are_You_Being_Served_Notebooks_2014.pdf.
- Jacques Derrida, *Of Hospitality. Anne Dufourmantelle invites Jacques Derrida to respond*, trans. Rachel Bowlby (Stanford: Stanford University Press, 2000).
- Ottmar Ette and Uwe Wirth (eds.), *Nach der Hybridität. Zukünfte der Kulturtheorie* (Berlin: Walter Frey, 2014).
- Édouard Glissant, *Introduction to a Poetics of Diversity*, trans. Celia Britton (Liverpool: Liverpool University Press, 2022).
- Karin Harrasser (ed.), *Auf Tuchfühlung. Eine Wissensgeschichte des Tastsinns* (Frankfurt a. M.: Campus, 2017).
- Donna J. Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene* (Durham/London: Duke University Press, 2016).
- Institute for Postnatural Studies (eds.), *La condición postnatural. Glosario des ecologías para otros mundos posibles* (Madrid: cthulhu books, 2024).
- Christian Kravagna, *Transmoderne. Eine Kunstgeschichte des Kontakts* (Berlin: b_books, 2017).
- Anna Lowenhaupt Tsing, *Der Pilz am Ende der Welt. Über das Leben in den Ruinen des Kapitalismus*, trans. Dirk Höfer (Berlin: Matthes & Seitz, 2018).
- Jennie Germann Molz and Sarah Gibson (eds.), *Mobilizing Hospitality. The Ethics of Social Relations in a Mobile World* (London: Routledge, 2016).
- Paul B. Preciado, *Dysphoria Mundi: La révolution qui vient* (Paris: Grasset, 2022).
- Edward W. Said, *Orientalism* (New York: Vintage Books, 1979).
- Michel Serres, *Der Parasit*, trans. Michael Bischoff (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1987).
- Merlin Sheldrake, *Verwobenes Leben. Wie Pilze unsere Welt formen und unsere Zukunft beeinflussen*, trans. Sebastian Vogel (Berlin: Ullstein, 2020).
- Alexis Shotwell, *Against Purity. Living Ethically in Compromised Times* (Minneapolis: The University of Minnesota Press, 2016).
- The Institute for Technology in the Public Interest (TITiPI), *None of this experiment is evident* (2023), https://titi.org/wiki/index.php/None_of_this_experiment_is_evident.
- Trans★feminist servers...* (circulated at the 2022 edition of AMRO, DEBUG, the same context in which it started its life, at *Autonomy (im)possible?*, AMRO 2014), <https://etherpad.mur.at/p/tfs>.
- Beatrice von Bismarck, *Das Kuratorische* (Leipzig: Spector Books, 2021).



Are You Being Served? (notebooks)

Sustainability of maintenance

Are You Being Served?

Participants: Gloria, Reni Hofmüller, Julito, Klau, Donna Metzlar, Pin, Dick Reckard, Us(c)hi Reiter, Femke Snelting, Lucia Sombra, SpiderAlex, Sophie Toupin

Location: Art meets radical Openness (Linz, Austria), The _TransHackFeminist_ event (Calafou, Spain)

Tags: access, administrator, ambiguities, Anarcha server, Anticapitalist, liberating and appropriated technologies, Antipatriarchal Autonomous Server, autodidact, autonomy, collaboration, continuity, copy, DiWO, experiment, formal, gender, GYNEPUNK Biolab, hacking, hierarchy, history/logs, household/maintenance, informal, infrastructure, invisible, legal system, metaphores, necessity, permissions, power relations, repetitive tasks, resistance, resources, security, self-learning, service/server/host/serving, situated context, transfeminist, update, users, working conditions

Ingredients: Text

Date: 29/05/2014, 04/08/2014, 05/08/2014, 06/08/2014, 07/08/2014, 08/08/2014, 09/08/2014, 10/08/2014

Type of intervention: Discussion, Presentation, Manifesto, Performance, Workshop, Food, Dancing, Concerts

License: Free Art Licence

AFTERLIFE

A FEMINIST SERVER MANIFESTO 0.01

A few months after "Are You Being Served?" some of us met up in the Feminist Server Summit at *Art Meets Radical Openness* (AMRO <<http://radical-openness.org>>), ESC in Graz. The theme of this edition, Autonomy (im)possible sparked discussions on relationality, dependency and what that would mean for an (imaginary) Feminist Server. The following embryonic manifesto was written in response to these discussions.

A feminist server...

- * Is a situated technology. She has a sense of context and considers herself to be part of an ecology of practices
- * Is run for and by a community that cares enough for her in order to make her exist
- * Builds on the materiality of software, hardware and the bodies gathered around it
- * Opens herself to expose processes, tools, sources, habits, patterns
- * Does not strive for seamlessness. Talk of transparency too often signals that something is being made invisible
- * Avoids efficiency, ease-of-use, scalability and immediacy because they can be traps
- * Knows that networking is actually an awkward, promiscuous and parasitic practice
- * Is autonomous in the sense that she decides for her own dependencies
- * Radically questions the conditions for serving and service; experiments with changing client-server relations where she can
- * Treats network technology as part of a social reality
- * Wants networks to be mutable and read-write accessible
- * Does not confuse safety with security
- * Takes the risk of exposing her insecurity
- * Tries hard not to apologize when she is sometimes not available

<https://etherpad.mur.at/p/tfs>

Trans★feminist servers...

... exist in the wishful space-time between the no longer and the not yet.

... are run for and by collectives that care for them to make them exist.

... will towards non-extractive relationships, but in the meantime, are accountable for the ones they are complicit with.

... wish many understandings of collectivities into being, learning from their differences: we, us, them, us + them, us - them, me + you, me + them, them - me,

...



titipi.org



https://titipi.org/wiki/index.php/None_of_this_experiment_is_evident

1 Treffer Beginnt mit

I. J. TITIPi WE HAD TALKED ABOUT HAVING A SERVER, IN 2010, YOU SAID SOMETHING THAT I WOULD HAD TO COME BACK TO. TITIPi HAD ABOUT TECHNOLOGY. ONE PERSON SAYS, THE and everyone has to follow." This pressure to expand and innovate, how does Irational resist it?

KR: One aspect of the server that could be illustrative is how we've chosen to configure the mail server. The standard thing is to have virtual mail users. You're hos server and each domain has its own email accounts. Most people would install a virtual user database, then each domain can manage their own email addresses i

We've taken the very rare alternative to configure mail with system users. So if you want an info@ address for TITIPi, I would need to make an 'info' user on the se account. It also means that any mail to info would go to that user, regardless of the domain – so info@irational.org, info@titipi.org, info@feraltrade.org – another dc up in the same mailbox. That's more than scale-neutral, it's scale-negative. Normally you'd be thinking ahead – another domain is going to join the server they're g address. Or maybe a new domain wants to join, with its own kate or femke but those usernames are already taken, so we'd need to negotiate. This is perhaps cou

FS: It's a built-in antidote to growth.

KR: We're not going to end up with 100 domains – you would run out of options for email addresses, or you would be putting strange demands on users, which we generic email address like info@.

FS: This is how we ended up with titipi@titipi.org which is nice. But the other thing about not having virtual users is that there's some kind of continuous awareness same territory, and that they could be in each other's way. I think that's really important. Which disappears when you have virtual users, you're all completely segre

Recently Constant^[5] decided to bring everything they had online in various places together and build a virtualized environment for the different services they are ol that because everything had ended up in different places, this produced lots of work, because each environment has its own requirements, logins, update speeds i unmanageable. This is of course relates to scale, when there are too many different things going on it becomes also really hard to hold.

KR: With Irational we limit how much can go on, and I'm fine with that. More can go on, it just can just go on elsewhere. The server operation has its own inbuilt lirr maintenance. For the user it's almost an encouragement to extend your work into other locations. I use Constant Etherpad and FoAM^[6] server for different service buildings that you can casually visit.

FS: At TITIPi we've been looking into how the Cloud is changing the way that collective and institutional life is structured. How infrastructures co-produce institutor promiscuous hosting – the mission we gave ourselves was to set up a "non-sovereign infrastructure", instead of making our own, independent server with everything different kinds of infrastructural interdependence. Some digital services we host ourselves, some are with Varia^[7], mail is on Irational server, other parts of our infra Constant. And now we're working on hosting another befriended organization on our virtual web server, which is super nice.

This attempt to practice "non-sovereign infrastructure" brings a particular kind of digital discomfort^[8] that I am interested in. Trying to think with the seemingly inevit infrastructure in our lives, it seems that one way to not succumb to them as they are, is to resist their normalcy and performative comfort. Discomfort might be an e to Cloud infrastructures, to chip at their edges, without the illusion that we are speaking about alternatives.

... consider autonomy, sovereignty and the many forms of governance that they can commit to, as always partial and mutually constitutive, in constant negotiation of the conditions of possibility.

... are a situated techno-ecology. They are aware of the materialities of software, hardware and of their grounds.

... want networks to be read-able and write-able.

Jacques Derrida

the reality of a place, a country, a power, collapse at the very point of their constitution, in nostalgia for a timeless fixity that would keep in its hands the means of its exercise. Beneath our very eyes, the political has disintegrated in the subtle coils of that new economic value, efficiency, with it wiping out traces and imprints.

Today, starting from that radical unfamiliarity of language and death in a foreign land as Derrida or Levinas reflects on them, should we not hear in political utopia a "placelessness" which opens the possibility of the human "city"? That this "utopia" can nowadays

74

J.D.—STEP OF HOSPITALITY

ity, namely, the conditions, the norms, the rights and the duties that are imposed on hosts and hostesses, on the men or women who give a welcome as well as the men or women who receive it. And vice versa, it is as though the laws (plural) of hospitality, in marking limits, powers, rights, and duties, consisted in challenging and transgressing the law of hospitality, the one that would command that the "new arrival"¹ be offered an unconditional welcome.

Let us say yes to *who or what turns up*, before any determination, before any anticipation, before any identification, whether or not it has to do with a foreigner, an immigrant, an invited guest, or an unexpected visitor, whether or not the new arrival is the citizen of another country, a human, animal, or divine creature, a living or dead thing, male or female.

In other words, there would be an antinomy, an insoluble antinomy, a non-dialectizable antinomy between, on the one hand, *The law* of unlimited hospitality (to give the new arrival all of one's home and oneself, to give him or her one's own, our own, without asking a name, or compensation, or the fulfillment of even the smallest condition), and on the other hand, the laws (in the plural), those rights and duties that are always conditioned and conditional, as they are defined by the Greco-Roman tradition and even the Judeo-Christian one, by all of law and all philosophy of law up to Kant and Hegel in particular, across the family, civil society, and the State.

That is definitely where this aporia is, an antinomy. It is in fact about the law (*nomos*). This conflict does not oppose a law to a nature or an empirical fact. It marks the collision between two laws, at the frontier between two regimes of law, both of them

Pas d'hospitalité: no hospitality, step of hospitality.

We are going. We are moving around: from transgression to transgression but also from digression to digression. What does that mean, this *step too many*, and transgression, if, for the invited guest as much as for the visitor, the crossing of the threshold always remains a transgressive step? if it even has to remain so? And what is meant by this *step to one side*, digression? Where do these strange processes of hospitality lead? These interminable, uncrossable thresholds, and these aporias? It is as though we were going from one difficulty to another. Better or worse, and more seriously, from impossibility to impossibility. It is as though hospitality were the impossible: as though the law of hospitality defined this very impossibility, as if it were only possible to transgress it, as though the law of absolute, unconditional, hyperbolic hospitality, as though the categorical imperative of hospitality commanded that we transgress all the laws (in the plural) of hospital-

75

A.D.—INVITATION

only be audible because it breaks its way in from the other, from that unexpected and always disturbing guest, is one of the "spectres"—in Derrida's sense—of our fin de siècle.

If "making time" is equivalent in Hebrew to "inviting," what is this strange understanding of language which demonstrates that in order to produce time there have to be two of you, or rather there has to be some otherness, a breaking in on the original other? The future is given as being what comes to us from the other, from what is absolutely surprising. So then language

Lisl Ponger



Eröffnung, 6. Februar 2024, 18 Uhr
Ausstellung, 7. Februar–29. März 2024

Lisl Ponger (* 1947) lebt und arbeitet in Wien.
www.lislponger.com

*Opening, February 6, 2024, 6 pm
Exhibition, February 7–March 29, 2024*

*Lisl Ponger (b. 1947) lives and works in Vienna.
www.lislponger.com*

welcome

„Willkommen, bienvenue, welcome... happy to see you...” Mit blecherner Stimme, aus der Harmonie geraten, geradezu amelodisch eröffnet Hakan Gürses’ Interpretation von *Willkommen* Lisl Pongers Film *Phantom Fremdes Wien* aus dem Jahr 2004. Im Gassenhauer aus dem Musical und gleichnamigen Film *Cabaret* begrüßt ein Conférencier sein Publikum im Berliner Kit Kat Klub der beginnenden 1930er Jahre – er heißt aber nicht nur das gespielte Publikum im Film willkommen, sondern gleichzeitig auch jenes in den Kinosälen. Ein erzählerischer Trick, der sowohl die Aufmerksamkeit in den Publikumsrängen steigert als auch die Geschichte zwischen Dekadenz und Hedonismus im aufkeimenden Nationalsozialismus der damaligen Zeit mit der Realität gegenwärtiger Zuseher*innen verstrickt. „Fremder, étranger, stranger...“, setzt der Text fort und bringt die Differenzkategorie des „Anderen“ ins Spiel, vor der in einer Politik mit existenzialistischem Weltbild oft gewarnt und die von Medien ebenso häufig zur Meinungsmache instrumentalisiert wird.

Dass Sehgewohnheiten historisch tief in uns verankert sind und bestimmte Objekte und Bilder Stereotype produzieren und immer und immer wieder abrufen, ist einer der Ausgangspunkte in Lisl Pongers künstlerischer Praxis. Seit Jahrzehnten beschäftigt sie sich in ihren Filmen, Fotografien und Ausstellungen mit (Re-)Präsentationen des Fremden und des Eigenen. Ihr künstlerisches Interesse gilt der Konstruktion von kultureller Identität an der Schnittstelle zwischen Kunst, Alltagskultur und Ethnologie. In den 1990er Jahren, die in Österreich von der fremdenfeindlichen Rhetorik der FPÖ geprägt waren, unternahm sie unter dem Titel *Fremdes Wien* in groß angelegten fotografischen Projekten den Versuch, Bilder von Migrant*innen und deren Communities zu schaffen, die sich gegen die vorherrschende stereotypisierende Berichterstattung in den Massenmedien richteten. Hierfür besuchte sie über 70 Communities und deren Veranstaltungen wie etwa ein kurdisches Solidaritätsfest in der Kurhalle Oberlaa, die buddhistische Friedenspagode am Donauufer im zweiten Wiener Gemeindebezirk, das Restaurant Nachtshanghai in Margareten, ein Ramadanfrühstück im Ägyptischen Klub in der Innenstadt, ein nigerianisches Erntedankfest in der Himmlischen Kirche Christi oder ein indonesisches Weihnachtsfest. Die Liste der Herkunftsländer oder -regionen der religiösen oder an bestimmte kulturelle Räume gebundenen Traditionen ließe sich fortsetzen. Es mischen sich öffentliche mit privaten Festlichkeiten.

“Willkommen, bienvenue, welcome... happy to see you...” With a tinny voice that slips from harmony into the non-melodic, Hakan Gürses’s interpretation of *Willkommen* opens Lisl Ponger’s film *Phantom Fremdes Wien* (2004). With the popular hit from the musical and eponymous film *Cabaret*, the master of ceremonies greets the audience at the Berlin Kit Kat Club in the 1930s, while simultaneously addressing the film audience in the cinema. This narrative device not only captures the attention of the viewers but also weaves the story about an era of decadence, hedonism, and nascent National Socialism into their present-day reality. “Fremder, étranger, stranger...” the text continues, bringing into play different categories of “Others,” which political ideologies based on existential world views repeatedly warned against and the media just as frequently instrumentalized to effect changes in public opinion.

One of the points of departure of Lisl Ponger’s art praxis is the fact that our way of seeing is anchored in historical depth and that certain objects and images generate stereotypes that are reactivated time and time again. Over the decades, she has been engaged in her films, photographs, and exhibitions with the (re)presentation of the familiar and the foreign. As an artist, her interest lies in the construction of cultural identity at the intersection of art, everyday culture, and ethnology. In the 1990s when Austria was heavily influenced by the xenophobic rhetoric of the Freedom Party, she undertook the large-scale photographic project *Fremdes Wien* (Foreign Vienna), where she attempted to make images of migrants and their communities that countered the predominant stereotypical pictures present in mass media reports. The project entailed visiting over 70 communities and their social gatherings, which ranged from a solidarity event for Kurds in Kurhalle Oberlaa, the Buddhist Peace Pagoda on the banks of the Danube in Vienna’s second district, the Nachtshanghai (Shanghai Nights) Restaurant in the city’s fifth district, a Ramadan breakfast in the Egyptian Club in the city center, a Nigerian harvest festival in the Heavenly Church of Christ to an Indonesian Christmas celebration. The list of countries (or regions) of origin and the religious and other traditions linked to particular cultural areas could easily be continued, both public and private celebrations.

Rund ein Jahrzehnt später, zu Beginn der Nullerjahre – in Österreich hat sich mittlerweile in der Koalitionsregierung aus ÖVP und FPÖ die Fremdenfeindlichkeit institutionalisiert – unterzieht Lisl Ponger mit dem Film *Phantom Fremdes Wien* ihre eigene Praxis einer kritischen Reflexion. Die Auszüge aus Super-8-Filmen, Originaltönen und Tagebucheinträgen aus den 1990er Jahren, die die Künstlerin zu einem filmischen Essay montiert hat, führen „das Andere“ jedoch nicht als etwas Außergewöhnliches, ja Exotisches vor, sondern zeigen, ganz im Gegenteil, seine Selbstverständlichkeit und Beiläufigkeit. Selbst wenn die Bewegtbilder religiöse oder sonstige Feste wie etwa Hochzeiten porträtieren, scheint die Kamera mittendrin zu stehen und Teil vom Geschehen zu sein. In einer kurzen Sequenz ganz zu Beginn von *Phantom Fremdes Wien* zeigt sich das Filmemachen auch selbst. In der zweiten Szene richtet ein Kameramann bei einem Fest, das Ponger besucht hat, die Geräte am Stativ ein. Er dokumentiert alles. Ein Kontrollbildschirm flackert, der Kameramann blickt einen Moment lang aus dem Bild heraus. Kurz darauf beginnt Lisl Ponger zu sprechen. Die nüchterne Stimme der Künstlerin, die über allen Szenen liegt, thematisiert nicht nur die Orte, Gruppen und Gemeinschaften, die zu sehen sind, sondern spricht auch von der Art und Weise, wie die Filmbilder organisiert sind. Vom Experimentalfilm kommend, legt Lisl Ponger damit die eigenen Blickmuster offen, das Blickregime einer Österreicherin, die sich auf eine Reise durch das fremde Wien begeben hat. Mit dieser Form der Selbstreflexion versucht Ponger den eigenen – exotisierenden – Blick auf das Fremde und Andere zu neutralisieren. Sie benennt Veranstaltungen, Orte, Personen und die unterschiedlichen Geografien und Chronologien, nach denen diese im Verlauf der Filmbilder geordnet sind. Der Wechsel an Darstellungsformen wird ebenso zum Thema gemacht. Die künstlerischen Entscheidungen sind transparent.



About a decade later, at the beginning of the noughties, with a People's Party-Freedom Party coalition of institutional xenophobia in office, Lisl Ponger subjected her own praxis to critical reflection in the form of the film *Phantom Fremdes Wien* (Phantom Foreign Vienna). The sequences from Super-8 films, original soundtracks, and diary entries from the 1990s that the artist montaged into a filmic essay present "Others" not as something exceptional or exotic but, on the contrary, as matter-of-fact or even casual. Even when the moving images depict religious or other celebrations, the camera appears to be in the middle and part of ongoing events. One of the short sequences at the beginning of *Phantom Fremdes Wien* shows the filmmaking process itself. In the second scene, a cameraman at one of the celebrations Ponger visited is seen setting up his apparatus on a tripod. He documents everything. A control monitor flickers, the cameraman glances off screen. Shortly thereafter, Lisl Ponger begins to speak. The artist's neutral voice-over to all the scenes not only mentions the locations, groups, and communities we see but talks of the modalities by which the film images are organized too. True to her experimental film past, Lisl Ponger is thereby opening up patterns in her own way of seeing, her Austrian-mediated gaze, always present during the trip through foreign Vienna. Ponger attempts to neutralize her own exoticizing gaze on the foreign and the other with this form of self-reflection. She names the events, places, and persons and the different geographies and chronologies by which the film images are ordered. The changes in forms of representation also become an issue. Artistic decisions are rendered transparent.



Gut 20 Jahre nach *Phantom Fremdes Wien* heißt Lisl Ponger die Besucher*innen wieder willkommen. Dieses Mal in zehn unterschiedlichen Sprachen: „willkommen, bun venit, добродошли, hoş geldin, dobrodošli, dobrodošao, isten hozott, المرحوب, mile widziany, прощю“. Den Daten der Statistik Austria zufolge stammten im Jahr 2023 die größten Gruppen an Zuwander*innen in Österreich aus Deutschland, Rumänien, Serbien, Türkei, Bosnien und Herzegowina, Kroatien, Ungarn, Syrien, Polen sowie der Ukraine. Diese Reihenfolge der Ländernennungen korreliert mit der absteigenden Anzahl der Migrant*innen pro Gruppe im betrachteten Jahr. Auf dem Schaufenster des Kunstraum Lakeside sind alle Willkommensgrüße in einer Endlosschleife aus weißen Buchstaben die an einen filmischen Vorspann erinnert, aufgebracht. Nach dem Eintreten ist im Inneren des Ausstellungsraums sowohl der Film als auch eine raumgreifende Bodeninstallation zu sehen. Die Künstlerin hat Konfetti und Kunstblumen am Boden ausgebreitet. Die Anordnung der Konfettifarben am Boden entspricht den Farben der zehn Landesflaggen. Gold und weiße Sterne inklusive. Die Blüten sind Platzhalter für die Nationen: die Kornblume steht für Deutschland, die Pfingstrose für Rumänien, Maiglöckchen für Serbien, Jasmin für Syrien. Die Konfettischnipsel und Blumen sind derart im Raum verteilt, dass die Besucher*innen nicht anders können, als mitten durch die Installation zu gehen. Dabei lösen sich Grenzen auf: Grenzen zwischen Kunstwerken und Ausstellungsraum, zwischen Papierschnipsel und Blütenblättern, zwischen den einzelnen Farben. Nicht zuletzt demonstrieren die Besucher*innen die Idee von Nationalstaaten und Staatsgrenzen, indem sie die Elemente der Ausstellung unweigerlich bewegen – alles bestimmende Ideen, die dafür verantwortlich zeichnen, dass manche Menschen aus manchen Ländern willkommen geheißen werden und andere nicht.

„Wie soll der Film eigentlich aufhören?“, fragt Ponger zum Abschluss von *Phantom Fremdes Wien* und liefert parallel zu den Filmbildern auch gleich die Antworten: „So ... (winkende Kinder) ... oder eher nachdenklich (ein altes bosnisches Ehepaar) ... oder politisch (tanzende Menschen mit Palästinensertüchern) ... oder mit Sport (Fußballszenen) ... mit Arbeit (ein Messerschleifer) ... oder exotisch (ein Mann mit dunkler Sonnenbrille und Fes, ein roter Filzhut mit Quaste) ... oder exotisch voyeuristisch (eine Frau beim Bauchtanz mit einem mit Pailletten bestickten Bustier).“ Danach folgt trocken der Abspann. Auf Wiedersehen!

20 years and more after *Phantom Fremdes Wien*, Lisl Ponger once more welcomes visitors. This time, though, in ten different languages: “Willkommen, bun venit, добродошли, hoş geldin, dobrodošli, dobrodošao, isten hozott, المرحوب, mile widziany, прощю.” According to the data registered by Statistics Austria, the greatest numbers of immigrants to Austria come from Germany, Romania, Serbia, Turkey, Bosnia & Herzegovina, Croatia, Hungary, Syria, Poland, and Ukraine in that order. This correlates with the number of migrants per group in the year to which the data refers. The greetings are written in an endless ribbon of white letters across the window of the Kunstraum Lakeside, a kind of filmic leader. On entering, the film and an immersive floor installation can both be viewed. The artist has spread confetti and artificial flowers on the floor. The colored confetti is ordered according to the colors of the flags of the ten countries, gold and white stars included. The flowers represent the nations: cornflowers stand for Germany, peonies for Romania, lily-of-the-valley for Serbia, jasmine for Syria. The confetti and flowers are placed so that visitors have no choice but to walk through the installation. This results in dissolved borders: the borders between artwork and exhibition space, between snips of paper and flower petals, between one color and another. In the end, because moving the elements of the exhibition is unavoidable, visitors also deconstruct notions of nation states and national borders, those fundamental determining factors responsible for the fact that people from some countries are welcomed and others not.

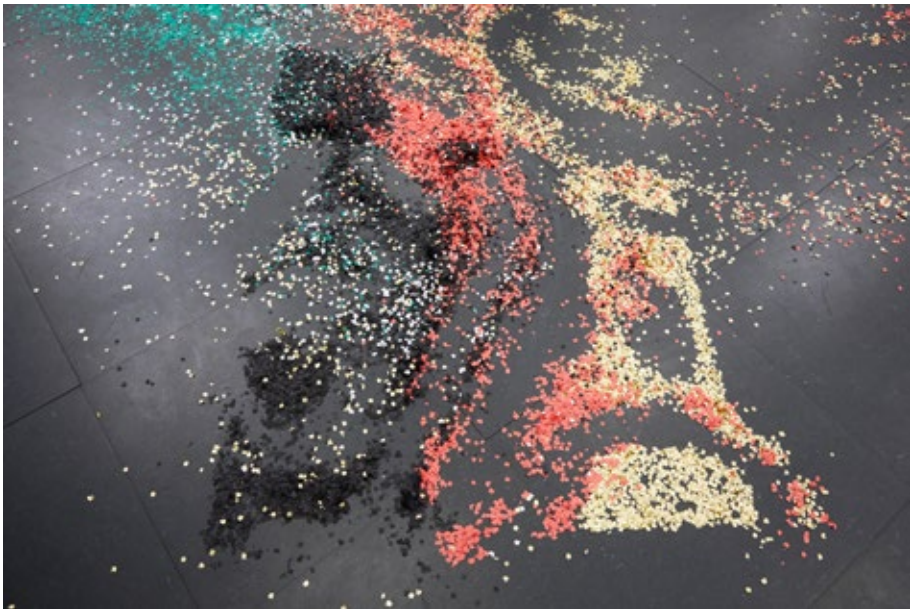
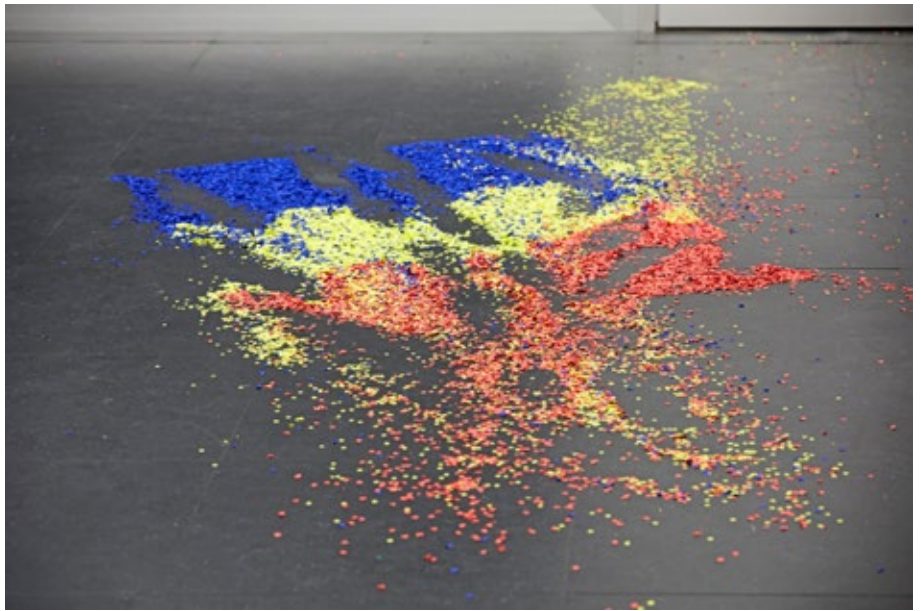
Towards the end of *Phantom Fremdes Wien*, Ponger asks: “So how should the film end?” and goes on to deliver the answer in accordance with the filmic images: “So ... (waving children) ... or rather thoughtfully (an old Bosnian couple) ... or politically (people dancing in Palestinian keffiyehs (scarves) ... or with sport (football scenes) ... with work (a knife grinder) ... or exotically (a man in dark glasses wearing a fez with a tassel) ... or exotic voyeuristic (a woman belly dancing with a sequin-spangled bustier).” Dryly followed by the final credits. Bye, bye.













Huda Takriti



Eröffnung, 9. April 2024, 18 Uhr
Ausstellung, 10. April–29. Mai 2024

Huda Takriti (* 1990 in Syrien) lebt und arbeitet in Wien.
www.hudatakriti.com

*Opening, April 9, 2024, 6 pm
Exhibition, April 10–May 29, 2024*

*Huda Takriti (b. 1990 in Syria) lives and works in Vienna.
www.hudatakriti.com*

Rewinding(s). In Rehearsal

Huda Takriti: Wer hat die Fotografien in diesem Album gesammelt – Du oder Deine Mutter?

Souheir Takriti: Nein, sie stammen ursprünglich aus einem Familienfotoalbum, ich habe sie dann ausgetauscht und eine eigene Sammlung mit ihren Arbeitsfotos angelegt.

Dem Beginn einer Erzählung wird in der Geschichtswissenschaft große Aufmerksamkeit geschenkt. Der Anfang gibt vor, worum es geht, unterscheidet er doch zwischen dem, was vor dem und außerhalb des Erzählten bleibt, und dem, was das Zentrum der Geschichte ausmacht. „Besonders in der narrativen Rekonstruktion von Konflikten“, so der Erzähltheoretiker Albrecht Koschorke, „ist die Wahl des Anfangs folgenreich, weil von dem jeweils festgelegten Beginn an gleichsam der Zähler des Unrechts mitläuft, das einer Konfliktpartei zugefügt wurde und das ihre Gegenwehr legitimiert.“* Huda Takriti beginnt ihre Drei-Kanal-Installation *On Another Note* (2024) mit Geräuschen eines Regenwalds und den Landschaftsdetails am Cover eines Fotoalbums, das in asiatischer Lackmalerei ausgeführt ist. Ihre Mutter, Souheir Takriti, bewahrt in diesem Album Fotos ihrer Mutter – Hikmat al-Habbal – auf, die diese in den 1960er Jahren als Lehrerin und erfolgreiche Textilkünstlerin in Kuwait zeigten.

Meine Mutter bewarb sich also um eine Stelle als Kunstlehrerin in Kuwait, um ihren jüngsten Bruder zu unterstützen. Als sie die Stelle bekam, nahm sie ihn mit nach Kuwait, wo er sein Studium beenden konnte. Neben ihrer Arbeit als Kunstlehrerin an der Schule war sie weiterhin als Modedesignerin tätig, sie entwarf einige Kleider für die Prinzessinnen in Kuwait, wo ihre ältere Schwester bereits Fuß gefasst hatte.

On Another Note hat unmittelbar nichts mit dem gegenwärtigen Schrecken im Nahen Osten zu tun. Die Künstlerin lässt uns vielmehr an einem Gespräch mit ihrer Mutter über ihre Großmutter teilhaben. Zu sehen sind Souheir Takritis Hände, die ein Fotoalbum durchblättern sowie Textilien vorzeigen. Wir werden Zeug*innen eines Versuchs, mit einer verstorbenen Person im Hier und Jetzt zu sein, wobei Fotos und Stoffe als Anker für Erinnerungen und Erzählungen dienen. Wir hören und lesen, wie eine Mutter ihr Wissen um vergangene Geschehnisse an ihre Tochter weitergibt. Ein Erbe wird erkennbar, das geprägt ist von der Sorge um die Familie angesichts der palästinensischen Staatenlosigkeit. *On Another Note* erklärt nicht, klagt auch nicht an. Vielmehr eröffnet diese filmische Auseinandersetzung mit Bildern und Geschichten einen Raum, der es den Betrachter*innen erlaubt, sich der Wirklichkeit palästinensischer Menschen auf eine sehr intime Art und Weise zu nähern; Menschen, die über Generationen hinweg immer wieder gezwungen wurden, sich aufzumachen und neu anzufangen.

Huda Takriti: Who collected these photographs in this album—you or your mother?

Souheir Takriti: No, this was in an album for family photographs, but I replaced them and collected her work photos in one place.

The beginning of a narrative is always of great interest for historical studies.

It specifies what the story is about, as it distinguishes what remains anterior to and outside the narrative and what constitutes the core of the story. “Especially in the narrative reconstruction of conflicts,” says literary theorist Albrecht Koschorke, “the question of where to begin has decisive consequences, for the respective starting point is a kind of meter of the injustice inflicted on a conflict party, which legitimizes their resistance.”* Huda Takriti begins her three-channel installation *On Another Note* (2024) with the sounds of a rainforest and landscape details from the cover of a photo album decorated with Asian lacquer painting. Her mother, Souheir Takriti, keeps photos of her mother—Hikmat al-Habbal—in this album, which show her as a teacher and successful textile artist in Kuwait in the 1960s.

So my mother applied for an art teaching job in Kuwait to support her youngest brother. When she got the job, she took him with her to Kuwait to complete his studies there. In addition to her job as an art teacher at the school, she continued to work as a fashion designer, she designed some dresses for the princesses in Kuwait, where her older sister was already established.

On Another Note bears no immediate connection with the current tragedies in the Middle East. Rather, the artist lets us participate in a conversation with her mother about her grandmother. Souheir Takriti's hands can be seen leafing through a photo album and holding textiles. We are witnesses to an attempt to be in the here and now with a deceased person, with photos and fabrics that serve as anchors for memories and narratives. We hear and read how a mother passes on her knowledge of past events to her daughter. A heritage becomes tangible, one marked by concern for the family in the face of Palestinian statelessness. *On Another Note* neither explains nor accuses. This filmic exploration through imagery and stories accesses a space that enables viewers to relate to the reality of Palestinian people in a very intimate way; people who have been forced to set out and start anew, over and over again, across generations.

Hier sind ein paar der Arbeiten, die sie begonnen hatte und die ich für ihre Enkelkinder weiterführen sollte, als Andenken an die Dinge, die ihre Großmutter und ihre Mutter gemeinsam geschaffen hatten. Dieses Stück hier hat sie fertiggestellt, aber der Rest wartet noch auf mich.



These are some of the works she started and wanted me to continue as a memorial for her grandchildren, made together by her and their mother. She finished this piece, but the rest are still waiting for me to finish.

Huda Takriti setzt sich in dieser Arbeit, ebenso wie in ihren anderen zu (post-)kolonialen Konflikten im arabischen Raum, mit Geschichtsschreibung und Erinnerung auseinander und damit, wie diese durch Lücken bestimmt werden. Diese Lücken entstehen manchmal zufällig. Oft verdanken sie sich aber auch dem Umstand, dass sich eine andere Erzählung aufgrund ungleicher Machtverhältnisse durchgesetzt hat oder materielle Träger von Erinnerungen aufgrund von Zerstörungen und Flucht für immer verloren gegangen sind. Huda Takriti zeigt die Werke ihrer Großmutter als liebgewonnene Gegenstände, die geschützt und bewahrt werden, und lenkt damit die Aufmerksamkeit auf die prekäre Existenz jener, deren Rechte nicht mit einer Staatsbürger*innenschaft abgesichert sind.

Huda Takriti fasst Bilder und Gegenstände als sogenannte „Aktanten“ (Bruno Latour) auf, die die Grenzen davon abstecken – oder auch überschreiten –, was von Ereignissen gesagt und über sie imaginiert werden kann. Sie künden von dem, was nicht unmittelbar vor Augen liegt; sie migrieren in unterschiedliche Kontexte und sind manchmal wie ungebetene Gäste, die sich weigern, aus dem öffentlichen Diskurs zu verschwinden. Indem die Künstlerin den Geschichten ihrer Mutter und Großmutter lauscht, indem sie ihr Erbe annimmt und über diese tradierten Bilder, Muster und Textilien zu uns spricht, schreibt sie eine „potenzielle Geschichte“, die der Fototheoretikerin Ariella Aïsha Azoulay zufolge „von Gewalt heimgesuchte Welten nicht repariert, sondern zu dem Zeitpunkt zurückspult, bevor die Gewalt geschah und von dort aus fortsetzt“^{***}. Diese Geschichte spart die Gewalttätigkeit von Grenzziehungen, Melderegistern und restriktiver Staatsbürger*innenschaftsgesetzgebungen nicht aus. Doch sie nimmt gleichzeitig auch jene Punkte in der Vergangenheit in den Blick, denen eine Möglichkeit für eine andere, gerechtere Welt innewohnt.

1948 teilten ihnen die britischen Besatzer mit, dass sie Palästina vorübergehend für drei oder vier Tage verlassen müssten. Sie gingen in den Libanon und kamen in Tyrus und Saida unter. Als sie die libanesischen Grenze überquerten, galten sie als palästinensische Flüchtlinge.

In ihrem Werk fokussiert Huda Takriti sowohl auf höchst persönliche als auch nationale Narrative und die Frage, wie durch sie das Vergangene in der Gegenwart präsent wird. Die Künstlerin lotet dabei die Relationen zwischen Erzählen und Interpretieren, zwischen Tradieren und (Nach-)Wirken, zwischen originalen historischen Bildern und deren Funktionen in der Gegenwart aus. Indem sie zusätzlich zu den Aufzeichnungen vergangener Momente auch auf Prozesse verweist, von denen keine Aufnahmen existieren, wird das Tradieren vergangenen Geschehens als ein komplexer, generationenübergreifender Prozess begreifbar.

In this work, like her others on (post)colonial conflicts in the Arab world, Huda Takriti deals with historiography and memory and how they are conditioned by gaps. Sometimes, these gaps arise by chance. Often, however, they are owed to a different narrative that has prevailed due to unequal power relations or because material carriers of memories have gone lost forever as a result of destruction and displacement. By presenting her grandmother's works as treasured objects to be protected and preserved, Takriti highlights the precarious existence of those whose rights are not safeguarded by citizenship.

Huda Takriti considers images and objects as so-called “actants” (Bruno Latour) that stake out—or transgress—the boundaries of what can be said and imagined about events. They herald what is not immediately before our eyes; they migrate into different contexts and are sometimes like uninvited guests who refuse to disappear from the public discourse. By listening to the stories of her mother and grandmother, by accepting her heritage and speaking to us with the images, patterns, and textiles handed down to her, the artist writes a “potential history” which, in the words of photography theorist Ariella Aïsha Azoulay, “does not mend worlds after violence but rewinds to the moment before the violence occurred and sets off from there.”^{***} This history does not omit the violence of border crossings, migration registers, and strict citizenship laws. But at the same time, it also sheds light on those points in the past where the potential for a different, fairer world can be found.

In 1948, the British informed them that they had to temporarily leave Palestine for three or four days. They went to Lebanon and stayed in Tyre and Saida. As they crossed the Lebanese borders, they were considered to be Palestinian refugees.

In her work, Huda Takriti focuses on both highly personal and national narratives and the question of how they make the past tangible in the present. The artist explores the relationships between narrative and interpretation, between tradition and (re-)enactment, between original historical images and their functions in the present. By referring not only to documentation of past moments but also to processes that are not documented, the transfer of past events manifests as a complex, cross-generational process.

Er beteiligte sich an der Revolution von 1936 gegen das britische Mandat, weil er mit Izz Addin al-Qassam befreundet war.

He participated in the 1936 revolution against the British mandate, as he was friends with Izz Addin al-Qassam.

In Gesellschaften, die durch Zuwanderung geprägt sind, wäre es notwendig, dem Zustandekommen kultureller Erinnerung und den damit verbundenen Perspektivierungen und Narrativen Beachtung zu schenken. So werden mit dem Namen al-Qassam im deutschsprachigen Raum wohl am ehesten die Raketen und Brigaden der Hamas verbunden. Palästinenser*innen hingegen sehen in diesem syrisch-muslimischen Prediger des ersten Drittel des 20. Jahrhunderts auch den Anführer gegen die britische und französische Mandats Herrschaft sowie einen frühen Gegner des Zionismus. Für Huda Takriti Familie war er ein Freund des Großvaters. Bei Ereignissen im Jahre 1936 gegen die britische Mandatsregierung, gegen Zionist*innen und gegen arabische Eliten, die je nach Sichtweise als Angriff, Aufstand, Generalstreik oder auch Revolte und Revolution bezeichnet werden, spielte Izz Addin al-Qassam jedenfalls eine wichtige Rolle.

On Another Note kann daher als Intervention in den öffentlichen Diskurs Österreichs und Deutschlands verstanden werden. Denn in einer postmigrantischen Gesellschaft sollten die Erinnerungen jener, die von woandersher in diese Länder gekommen sind, Teil einer geteilten Erinnerungskultur werden. Doch das Gegenteil ist der Fall, denn für Palästinenser*innen bietet sich kaum eine Möglichkeit, ihre Perspektive auf den derzeit herrschenden asymmetrischen Krieg darzustellen.

Samtstoff ist für diese Tufting-Technik das einzig geeignete Material. Ich bemerkte, dass der ältere Rahmen auseinanderzubrechen drohte und die Farben der Arbeit zu verblassen begannen. Also beauftragte ich einen Tischler, einen neuen Rahmen anzufertigen. Da dieses Werkstück aus feinen, leicht reißbaren Fäden gefertigt wurde, haben wir den Rahmen mit Glas versehen, um es zu schützen.

Die Filminstallation *On Another Note* wird in der Ausstellung *Rewinding(s)*.

In Rehearsal (2024) im Kunstraum Lakeside mit zwei Werken aus der Reihe *Revisitation. In Three Acts* präsentiert. *Act One*, eine digitale Fotocollage auf Textil, kombiniert Fotos mit Hikmat al-Habbal bei ihren Ausstellungseröffnungen mit Filmstills aus dem Film *On Another Note*. Objekte aus Vinyl verweisen bei *Act Two* auf die Rückseite einer Fotografie, die ebenfalls im Film zu sehen ist. Diese Rückseite trägt noch die Spuren jenes (anderen) Albums, in dem das Foto ursprünglich eingeordnet worden war. Indem Huda Takriti die Glasscheibe des Ausstellungsraums als Rückseite eines Bildes kennzeichnet, macht sie ihn zur (Probe-)Bühne der Fotografie. Betritt man den Raum, zeigt die Innenfolie die umgekehrte Rückseite eben dieser Fotografie. Damit unterbricht die Künstlerin, wie auch im Film, die Verbindung zwischen dem, was sich innerhalb und außerhalb des fotografischen Rahmens befindet.

Nach ein paar Monaten beschlossen sie, nach Syrien zu gehen, da der Rest der Familie dort lebte und sein Bruder Bürgermeister des Stadtteils Salhiye in Damaskus war. Daraufhin erhielten sie ein syrisch-palästinensisches Reisedokument und lebten ihr ganzes Leben als palästinensische Flüchtlinge.



Societies shaped by immigration would be well-advised to familiarize themselves with the formation of cultural memory and the corresponding perspectives and narratives. In German-speaking countries, for example, the name al-Qassam is usually associated with the missiles and brigades of Hamas. Palestinians, on the other hand, see this Syrian-Muslim preacher from the first third of the twentieth century as a leading figure against British and French mandate rule and an early opponent of Zionism. In 1936, he played an important role in events directed against the British mandate government, against Zionists and Arab elites, which—depending on one's standpoint—were described as attacks, uprisings, general strikes or even as a revolt and revolution.

In this context, *On Another Note* can be seen as an intervention in the public discourse in Austria and Germany. For, in a post-migrant society, the memories of those who have come to these countries from elsewhere should become part of a shared memory culture. But the opposite is the case, as Palestinians rarely have the opportunity to present their perspective on the current asymmetrical war.

Velvet fabric is the only suitable material for this type of tufting. I noticed that the older frame started to break, and the colors of the work began to fade away. So I commissioned a carpenter to make a new frame for it. Because this work is made with a thin, fragile type of thread, we added glass to the frame to protect it.

In the exhibition *Rewinding(s) In Rehearsal* (2024) at Kunstraum Lakeside, the film installation *On Another Note* is presented with two works from the series *Revisitation. In Three Acts*. *Act One*, a digital photo collage on textiles, combines photos of Hikmat al-Habbal at her exhibition openings with film stills from *On Another Note*. In *Act Two*, vinyl shapes refer to the flipside of a photograph that also appears in the film and still bears the traces of the (other) album in which the photograph was originally placed. By appropriating the glass pane of the exhibition space as the back of a picture, Huda Takriti turns it into a (rehearsal) stage for photography. Upon entering the room, the inner foil shows the reversed flipside of this photograph. Like in the film, the artist interrupts the connection between what is inside and outside the photographic frame.

After a few months, they decided to go to Syria as the rest of the family was there and his brother was the mayor of the Salhiye neighborhood in Damascus. At that moment, they received a Syrian-Palestinian travel document and lived their entire lives as Palestinian refugees.



Vor und im Kunstraum Lakeside wird es notwendig sein, genau und wiederholt zu schauen, möchte man den Kern von *Rewinding(s)*. In *Rehearsal* erfassen. Ebenso wichtig ist es, sich des eigenen Standpunkts bewusst zu werden. Denn Huda Takriti's Ausstellung erlaubt den Besucher*innen nicht nur, Zeug*innen der Tradierung persönlicher Erinnerungen zu werden, sondern verortet dieses Bewahren von Geschichten, Techniken und Dingen zum Teil auch in einem (post-)kolonialen Regime von Praktiken, die vom Ausstellen von Pässen bis hin zum fotografischen Herauslösen und Fixieren distinkter Augenblicke reichen.

Huda Takriti gelingt es, dem Ausstellungspublikum in einem Land, das jahrzehntelang Migrant*innen als „Gäste“ verstand, die nach getaner Arbeit wieder nachhause zu gehen haben, und dessen restriktiver Zugang zur Staatsbürger*innenschaft diesem Verständnis noch immer verpflichtet ist, eine Ahnung davon zu geben, was es heißt, staatenlos oder auf der Flucht zu sein; was es heißt, wenn Menschen wiederholt der Boden unter den Füßen weggezogen wird. Die Künstlerin versteht dabei das Zurückkehren zu Momenten in der Vergangenheit sowie wiederholtes Proben als „eine Möglichkeit, auf verschiedene Weisen mit anderen zusammen zu sein – in Wechselwirkung zu handeln und zu interagieren und sich so gegenseitig zu beherbergen und zu verkörpern“.

Before and within Kunstraum Lakeside, it takes a close and repeated look in order to grasp the essence of *Rewinding(s)*. In *Rehearsal*. Visitors should mind their own point of view: Takriti's exhibition not only has them witness this transfer of personal memories, it also situates this preservation of stories, techniques, and things partly in a (post)colonial regime of practices spanning from the issuing of passports to the photographic extraction and framing of specific moments.

With her exhibition, Huda Takriti gives people in a country that for decades saw migrants as “guests” who should go back home once their work is done, and whose stringent access to citizenship is still bound to this understanding, an idea of what it means to be stateless or a refugee; what it means when the ground is repeatedly pulled out from under one's feet. The artist sees returning to past moments and recurring rehearsals as “a way of being with others differently—to act and interact in reciprocity, thus hosting and embodying one another.”

* Albrecht Koschorke, *Wahrheit und Erfindung: Grundzüge einer allgemeinen Erzähltheorie*. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 2012, 63.

** Ariella Aïsha Azoulay, *Potential History: Unlearning Imperialism*, London/New York: Verso, 2019, 28.

* Albrecht Koschorke, *Wahrheit und Erfindung: Grundzüge einer allgemeinen Erzähltheorie* (Frankfurt a. M.: S. Fischer, 2012), 63.

** Ariella Aïsha Azoulay, *Potential History: Unlearning Imperialism* (London/New York: Verso, 2019), 28.











Steffi Parlow



Eröffnung, 11. Juni 2024, 18 Uhr
Ausstellung, 12. Juni–13. September 2024

Steffi Parlow (* 1983 in der ehemaligen DDR) lebt und arbeitet in Wien.
www.steffiparlow.com

*Opening, June 11, 2024, 6 pm
Exhibition, June 12–September 13, 2024*

*Steffi Parlow (b. 1983 in the former GDR) lives and works in Vienna.
www.steffiparlow.com*

Ware nur auf Nachfrage. Auslage in Arbeit Goods only upon request. Window in progress

Steffi Parlow stellt Situationen her, die sich durch ihre Uneindeutigkeit auszeichnen. Die bildende Künstlerin und Köchin lädt Menschen ein, offen zu sein und sich auf das von ihr Dargebotene einzulassen. Eines ihrer Medien sind Speisen, die sie nicht nur konzipiert, sondern auch eigenhändig zubereitet. Parlows Auseinandersetzung mit Kochen und Essen hat viele Facetten. „Besonders im Kontext von Lebensmitteln interessiert mich die Diskrepanz zwischen visueller Aversion, unbedingter Neugier und geschmacklicher Hingabe. Textur und Konsistenz spielen eine ebenso große Rolle wie Geschmack und Erinnerungen, sei es bei industriell verarbeiteten Lebensmitteln oder aufwendig von Hand hergestellten“, so die Künstlerin. Das Kochen zu einer zentralen künstlerischen Ausdrucksform zu machen und dabei andere Strategien als die der Haubenküche zu verfolgen, bedeutet, einer ganz grundlegenden menschlichen Tätigkeit jene Aufmerksamkeit zu schenken, die ihr gebührt.

In Steffi Parlows Praxis wird die temporäre Zusammenkunft anlässlich einer Performance oder eines Gastmahls mitunter zum eigentlichen Werk. Dabei begreift die Künstlerin die Gestaltung der zum Einsatz gebrachten Gegenstände und Räume sowie die dadurch entstehenden Situationen als genuin skulpturale Aufgaben. Die hierfür eigens geschaffenen Elemente – ob Skulpturen, Installationen oder ungewöhnliche Speisenbehälter – sind wie sie selbst und ihre Gäste gleichrangige Co-Performer*innen. Zentral bei Steffi Parlows Herangehensweise ist, dass sie zwischen unterschiedlichen Disziplinen wechselt bzw. diese punktuell überlappen lässt: Ihre bildhauerische und installative Praxis, ihr soziales Engagement, ihre Arbeit als Köchin – sie wirft all dies in einen Topf und lotet aus, wie das Gestalten von Gegenständen und Prozessen neue Begegnungs- und Handlungsräume eröffnen kann. Es sind also die Schnittstellen zwischen performativer Aktion, Objekt und sozialer Interaktion, die ihr künstlerisches Schaffen bestimmen.

Steffi Parlow creates situations marked by ambiguity. The visual artist and cook invites people to be open, to open themselves to her ideas. One of her media is food dishes, which she not only conceives but also prepares on her own. Parlow takes a multifaceted approach to cooking and eating. “Particularly in the context of food, I am interested in the discrepancy between visual aversion, unconditional curiosity, and gustatory indulgence. Texture and consistency play just as big of a role as taste and memories, whether in industrially processed foods or elaborately handmade ones,” says the artist. Making cooking a primary form of artistic expression and pursuing paths beyond those of the gourmet kitchen means granting a fundamental human activity the attention it deserves.

In Steffi Parlow’s practice, the temporary encounter at a performance or a dinner sometimes becomes the work itself. For the artist, the design of the involved objects and spaces as well as the resulting situations are genuine sculptural tasks. The elements she employs, such as sculptures, installations, or unusual containers for food, are co-performers on par with the artist and her guests. Switching between different disciplines or prompting overlaps at certain points is central to Steffi Parlow’s approach: her art and installation practice, her social engagement, her culinary activities—all of this is thrown into one pot to explore how specific constellations of objects and processes can spur new encounters and spaces of action. These overlaps between performative action, object, and social interaction guide her artistic work.

Für den Kunstraum Lakeside entwickelt Steffi Parlow eine neue Installation, bei der es um konkrete Erinnerungen und deren Verknüpfung mit bestimmten Lebensmitteln geht. Formaler Ausgangspunkt ist das Kinderzimmer der Künstlerin, in dessen Boden eine Luke eingelassen war, die zur Speisekammer der Familie führte. Darin befanden sich auf selbstgebauten Regalen eingerextes Obst und Gemüse aus dem eigenen Garten. Geboren 1983 in der ehemaligen DDR, erinnert sich die Künstlerin an eine familiäre Vorratshaltung, für die es in der Gegenwart mit der ständigen Verfügbarkeit von frischen Lebensmitteln offenbar keine Notwendigkeit mehr gibt. In ihrer Erinnerung ging es damals aber nie nur um das Sicherstellen der Nahrungszufuhr in einer unsicheren Versorgungssituation, sondern insbesondere um familiäre Geborgenheit, um das Mit- und Zueinander, Verbindungslinien und gemeinsame Geschichte(n). All dies nahm in den Vorratsgläsern gleichsam Gestalt an.

Die räumlich-architektonischen Voraussetzungen ihres Kinderzimmers und der darunterliegenden Speisekammer mit dem currygelben Teppich und den Regalen aufgreifend, schafft Parlow eine Plattform für Praktiken der Fürsorge, die zwar zentral für die Qualität des menschlichen Zusammenlebens sind, innerhalb der bildenden Kunst jedoch selten verhandelt werden. Obwohl die Künstlerin auf konkrete Aspekte in ihrer persönlichen Biografie zurückgreift, geht es ihr nicht ausschließlich darum, ihre Erinnerungen im Detail zu vermitteln. Vielmehr stellt sie eine Atmosphäre her, die Besucher*innen dazu anregt, sich ihrer eigenen Erinnerungen rund um das Essen zu besinnen. So ist der Grundriss von Speisekammer und Kinderzimmer eineinhalbmal vergrößert, die skulpturalen Elemente der Installationen sind keine exakten Rekonstruktionen, sondern abstrahierte Repräsentanten, und auch die nachproduzierten Wurstpapiere stammen nicht aus der Kindheit der Künstlerin. All diese Elemente dienen als Katalysatoren dem Aufrufen des verkörperten Wissens – von Künstlerin wie Besucher*innen gleichermaßen.

Als gute Gastgeberin nimmt sich Steffi Parlow zurück und verschafft Dingen, die vergessen oder oft übersehen werden, die nötige Aufmerksamkeit. Sie ermöglicht den Austausch der Anwesenden mit ihr selbst und untereinander. Denn die in der Ausstellung in Einmachgläser aufbewahrten Speisen sind nicht nur Gegenstände, die betrachtet werden wollen, sondern sie warten darauf, gegessen zu werden, genauso wie die Regalbretter darauf warten, bedeutsame Dinge aufzunehmen. Denn die Besucher*innen können im Austausch mit einem von Steffi Parlows Gläsern Gegenstände in den Kunstraum Lakeside einbringen. Dieses Teilen und Tauschen versteht sie dabei als grundlegende Elemente einer solidarischen Praxis, die sich wie ein Netzwerk über mehrere Orte verteilt.



For Kunstraum Lakeside, Steffi Parlow has developed a new installation about tangible memories and how they are attached to food. Her formal starting point is her childhood room, which had a hatch in the floor that led to the family pantry. Inside, hand-made shelves were lined with glass jars of pickled fruit and vegetables from their own garden. Born in 1983 in the former GDR, the artist recalls an act of family stockpiling, which is no longer deemed necessary today given the steady availability of fresh food. In her memory, however, it was never just about securing food in an uncertain supply situation: above all, it was about the comfort of family, togetherness, lineages, and shared (hi)stories. And all this, as it were, took the shape of preserving jars.

Drawing on the spatial-architectural setting of her childhood room and the pantry below with its curry yellow carpet and shelves, Parlow creates a platform for practices of care that are essential to human communal life, yet seldom negotiated in the realm of visual art. Although the artist revisits specific aspects of her personal biography, her aim is not merely to share her recollections in detail. Rather, she conjures an atmosphere that allows visitors to reflect on their own memories of food. For instance, the floor plan of the pantry and children's room has been enlarged by a factor of 1.5, the sculptural elements of the installations are abstract representations as opposed to exact replicas, and even the reproduced sausage papers do not originate from her childhood. All these elements serve as catalysts to invoke embodied knowledge—embodied knowledge of the artist as well as knowledge of the visitors.

Like any good host, Steffi Parlow steps into the background, devoting attention to things that are forgotten or often overlooked. She encourages visitors to interact with her and with other visitors at the same time: the foods stored in the preserving jars in the exhibition display are not just objects to be looked at; they await to be eaten, just as the shelves are there to hold meaningful things added by visitors. Anyone who wishes can bring objects to the Kunstraum and swap it for one of Parlow's jars. For the artist, sharing and exchanging are fundamental ingredients in a practice of solidarity distributed across multiple locations like a network.



Das Einkochen von Lebensmitteln und ihr Einlagern im familiären Keller wird in dieser Arbeit zur Metapher für ein nichthierarchisches Depot, in dem Dinge, die für das Leben einer Gemeinschaft zu-träglich sind, bewahrt und bei Bedarf verwendet werden können. Die Speisen werden zum Informationsspeicher, ruft doch Geruch, Haptik und Geschmack bei jeder Person, die sie probiert, unwill-kürlich Erinnerungen hervor, die niemals ident mit jenen anderer sind. Die von den Besucher*innen mitgebrachten Gegenstände fungieren daher auch als nonverbale Botschaften nicht-kodifizier-ten Wissens.

Der Titel der Ausstellung *Ware nur auf Nachfrage. Auslage in Arbeit* unterstreicht das Prozesshafte des gesamten künstlerischen Settings. Die Versatzstücke aus der Kindheit der Künstlerin in der Installation werden mit solchen aus der Welt des Konsums und der Werbe-strategien ergänzt. Sie eröffnen neue Assoziationen und Möglich-keiten, das Präsentierte zu verstehen – und im wahrsten Sinne des Wortes zu begreifen. Steffi Parlow stellt Situationen her, die sich durch ihre Uneindeutigkeit auszeichnen. Diese wahrzunehmen, ohne sie aufzulösen, macht deren Reiz aus.

In this work, preserving food and storing it in the family cellar become a metaphor for a heterarchical depot where things beneficial to community life can be preserved and used as needed. Food be-comes a repository of information as the smell, feel, and taste of food can involuntarily evoke memories in every person who tastes it, memories never identical to those of others. The items added by the visitors, too, serve as silent messengers of non-codified knowledge.

The title of the exhibition *Goods only upon request. Window in progress* highlights the processual nature of this holistic artistic setting. The set pieces from the artist's childhood in the installation are complemented by others from the worlds of consumerism and advertising strategies. This in turn opens up new associations and ways of interpreting what is presented—and grasping it, in the true sense of the word. Steffi Parlow creates situations marked by ambiguity. The trick is letting us perceive them without resolving them.













Dušan Barok

Dušan Barok / Monoskop mit | *with:*
Aymeric Mansoux and Delisa Fuller / permacomputing.net
Cristina Cochior / Varia
Ellef Prestsæter and Michael Murtaugh / Institute for Computational Vandalism
Femke Snelting / The Institute for Technology in the Public Interest (TITIPI)
Karin Nygård
Marcell Mars and Tomislav Medak / Memory of the World



Eröffnung, 24. September 2024, 18 Uhr
Ausstellung, 25. September – 15. November 2024

Dušan Barok (* 1979 in der Slowakei) lebt und arbeitet in Oslo und Bratislava.
www.monoskop.org/Dušan_Barok
www.monoskop.org

*Opening, September 24, 2024, 6 pm
Exhibition, September 25 – November 15, 2024*

*Dušan Barok (b. 1979 in Slovakia) lives and works in Oslo and Bratislava.
www.monoskop.org/Dušan_Barok
www.monoskop.org*

Read Write Run

Digitale Artefakte auswählen, sammeln und bewahren, Informationen bewerten, kompilieren und beschlagworten, vernetzen, Räume schaffen und Plattformen der Öffentlichkeit zur Verfügung stellen. All dies gehört seit langem zur künstlerischen wie wissenschaftlichen Praxis von Dušan Barok. So ist *Monoskop* „Teil von Google und anderen Suchindizes und trägt dazu bei, Menschen, Ideen und Dinge in den Fokus zu rücken, ihnen Aufmerksamkeit zuteil werden zu lassen“, so der Künstler und Netzaktivist zu der von ihm seit 2004 betriebenen Recherche- und Bibliotheksplattform. Mit der Entscheidung, Öffentlichkeit zu nutzen und herzustellen, ist dem Künstler zufolge die Verantwortung verbunden, „das Unbekannte, das Nicht-Prominente oder auch das Dringende aufzudecken, neue Beziehungen und Kontexte zu schaffen, Blasen zum Platzen zu bringen“.*

Für den Kunstraum Lakeside kreiert Dušan Barok, der sich als Künstler, Forscher und Provider mit digitaler Kultur, Gedächtnisforschung sowie Aktivismus beschäftigt, eine Situation, in der vom Ausstellungspublikum zentrale Fragen rund um gerechtere Zugänge zu Informationen verhandelt werden können. Seine Installation, die ebenso gut als Setting für ein Seminar oder eine Leserunde fungieren könnte wie sie als skulpturale Form im Raum steht, stellt Publikationen und Kataloge sowie Filme und andere Ressourcen für eine vertiefte Auseinandersetzung zur Verfügung.

Vier Textkonvolute von Webpages mit Verbindung zu *Monoskop* liegen ausgedruckt auf einem Tisch und geben Einblick in den gegenwärtigen Kontext der Plattform. Es handelt sich dabei, so Barok, um „künstlerische Auseinandersetzungen mit vernetzter Technologie jenseits der Mainstream-Social-Media und der Computerindustrie, die auf der Extraktion persönlicher Daten und der geplanten Obsoleszenz digitaler Geräte basiert“. Die Textsammlung *Everything Is Temporary* imaginiert eine mögliche Zukunft des vom amerikanischen Künstler Kenneth Goldsmith bis 2024 betriebenen *UbuWeb*. Diese Schattenbibliothek macht hunderttausende Avantgarde-Artefakte, die aus unzähligen, verstreuten Sammlungen stammen, ungeachtet von Besitzverhältnissen oder Wiederveröffentlichungsgenehmigungen an einem zentralen Ort zugänglich. Das Buch *Infrables: The Cloud is not an Option* beschreibt entlang ausgewählter Anekdoten die extraktivistischen Praktiken großer Technologieunternehmen wie Amazon und Facebook, die soziale Medien und digitales Hosting als Dienstleistung anbieten, und regt dazu an, sich unsere Präsenz und soziale Interaktionen im Internet auch in anderer Form vorzustellen. *Permacomputing wiki* entstammt der Praxis von Communitys, die in Anlehnung an die Permakultur zu einer nachhaltigeren Interaktion mit Computer- und Netzwerktechnologien aufrufen. Die Publikation *A Traversal Network of Feminist Servers* ist schließlich ein Projektbericht, der Initiativen und Workshops zum Aufbau und Betrieb feministischer Servernetzwerke präsentiert.

Selecting, collecting, and preserving digital artefacts, evaluating, compiling, and indexing information, interconnecting it, creating spaces and platforms open to the public. All this is intrinsic to Dušan Barok's artistic and scientific practice. *Monoskop* "has been part of Google and other search indexes and it does have a share in bringing people, ideas, and things into focus, to attention," says the artist and net activist about the research and library platform he has been operating since 2004. Along with the decision to use and shape the public sphere, Barok stresses, comes the responsibility "to unveil, unearth what is not established, prominent, what is urgent, bring about new relations and contexts, burst bubbles."*

For Kunstraum Lakeside, Dušan Barok, who engages with digital culture, memory research, and activism in the role of an artist, researcher, and provider, has devised a situation in which the exhibition audience can negotiate key issues concerning more equitable access to information. His installation, which could just as well serve as a setting for a seminar or a reading session while standing in the room as a sculptural form, invites visitors to delve into an array of publications and catalogs as well as films and other resources.

Four sets of printed texts on tables present web pages with links related to *Monoskop* and insights into the current context of the platform. As Barok explains: it is "an artistic exploration of networked technology beyond mainstream social media and the computer industry, which is based on the extraction of personal data and the planned obsolescence of digital devices." The text compilation *Everything Is Temporary* imagines the future of *UbuWeb*, run by American artist Kenneth Goldsmith until 2024. This shadow library makes hundreds of thousands of avant-garde artefacts from countless scattered collections freely accessible at one central location, regardless of ownership or republication permissions. Drawing on selected anecdotes, the book *Infrables: The Cloud is not an Option* describes the extractivist practices of large technology corporations such as Amazon and Facebook, which offer social media and digital hosting as a service, and invites us to imagine how our presence and social interaction on the Internet could work differently. *Permacomputing wiki* comes from a community of practice inspired by the principles of permaculture, which seeks a more sustainable interaction with computer and network technologies. And finally, the publication *A Traversal Network of Feminist Servers* is a project report introducing initiatives and workshops centered on building and operating feminist server networks.

All diese Textsammlungen und Veröffentlichungen, die sich in Form und Ansprache stark unterschieden, werden als Arbeitsexemplare für die Besucher*innen des Kunstraum Lakeside, diesem temporären Knotenpunkt in einem Netzwerk informeller Bibliotheken, bereitgestellt. Da sämtliche Werke unter freien Lizenzen veröffentlicht wurden, können sie von anderen fortgeführt werden. Die bereitgestellten Schreibstifte regen dazu an, die Materialien noch in der Ausstellung mit Notizen, Kommentaren oder Zeichnungen zu versehen. Auf Monitoren laufen Gespräche und Präsentationen zu den vier Konvoluten sowie deren Aufgabe, über die Quellen ihrer zur Verfügung gestellten Inhalte Aufschluss zu geben und somit auch die Strategien kollektiven Publizierens in einem digitalen Umfeld zu beleuchten, das bewusst außerhalb der Cloud operiert. In diesem Zusammenhang ist es, so Barok, nicht unerheblich, dass „die vier Publikationen von den Kollektiven im Web selbst gehostet werden und in dieser Ausstellung nun auch physisch ‚zu Gast‘ sind.“

Auf einem weiteren Bildschirm zeigt Dušan Barok eine Webpage des Institute for Computational Vandalism & Karin Nygård: Während der Psychiater und Kybernetiker Warren Brodey aus seinem Buch *Earthchild* vorliest, sind parallel am Screen seine originalen, über die Jahrzehnte hinweg hinzugefügten Annotationen auf den Buchseiten zu sehen und zu lesen. „*Earthchild* schildert eine Welt, wie wir sie heute kennen. Zugleich führt es uns vor Augen, dass unsere gegenwärtigen Netzwerke, Schnittstellen und künstlichen Intelligenzen auch ganz anders gestaltet sein könnten“, **so Nygård & Prestsæter. Mit der Wiederaufnahme von *Earthchild* einschließlich der Annotationen und mündlichen Kommentare von Brodey wollen die beiden das Buch nicht als historisches Dokument, sondern als „Zeitschleife und ein Buch, an dem Brodey immer noch schreibt“****verstanden wissen, eine Art Hypertext, der sich ins Unendliche fortsetzen ließe.

Lange Papierbögen, die Fragestellungen aus den Büchern und Videos aufgreifen, durchziehen den Kunstraum. Weiterführende Infos und Quellen zu Themen wie Schattenbibliotheken, Cyberfeminismus, Gemeinschaftsserver oder das Fediverse sind darauf zu finden. Damit verräumt Dušan Barok die zentralen Funktionen von *Monoskop* als Wiki, Bibliothek und Katalog. Mit diesen Formaten geht zudem eine andere Art des Schreibens einher als die ansonsten in Büchern oder Artikeln übliche. Zwar ist dieses Schreiben in seiner Abfolge von Zeichen nach wie vor linear, doch öffnet es sich mit den weiterführenden Links sowie steten Aktualisierungen und Ergänzungen auf sowohl räumlicher als auch zeitlicher Ebene. Das Buch als konstante Einheit von Wissen wird abgelöst von anderen Einheiten, deren Autor*innenschaft nicht mehr eindeutig konkreten Personen zugeordnet werden kann. Wie tiefgreifend diese Transformation ist, die sich spätestens seit der Popularisierung des World Wide Webs Ende der 1990er Jahre vollzieht, wird Barok zufolge deutlich, wenn man sich vorstelle, „keine Bibliothek, sondern eine Suchmaschine zu betreiben, die in einem von der Logik eines Index und der Mechanik von Bots bestimmten Bereich operiert“, oder auch „eine Content-Farm in einer Welt, in der der einzige Inhalt, auf den es ankommt, entweder aus einem riesigen Datensatz oder einem viralen Informationshäppchen besteht“.

All of these collections of texts and publications, differing greatly in form and approach, will be prepared as working copies for visitors to Kunstraum Lakeside, this temporary hub in a network of informal libraries. As all works have been published under free licenses, they can be continued by others. The pens provided encourage visitors to add notes, comments, or drawings to the materials while present in the exhibition context. Monitors display talks and presentations about the four compendiums: their role is to convey the origins of the content and to reflect on collective approaches to publishing in a digital domain where “the Cloud is not an Option.” In this context, says Barok, it is not insignificant that “they are all self-hosted by collectives” and are now “hosted in their physicality in this exhibition.”

On another screen, Dušan Barok shows a webpage from the Institute for Computational Vandalism & Karin Nygård, where psychiatrist and cyberneticist Warren Brodey verbally comments his book *Earthchild*. His annotations have been added successively to the book over several decades and can also be seen and read on the screen. “*Earthchild* portrays a world that is recognizable to us today. At the same time, it tells us that our contemporary networks, interfaces, and artificial intelligence could have been otherwise,”** state Nygård & Prestsæter. In this revisitation combined with Brodey’s annotations and oral comments, the two do not conceive of the book as a historical document, rather “*Earthchild* is a loop in time and a book Brodey is still writing,”**** it is a kind of hypertext that could be continued ad infinitum.

Long sheets of paper picking up on themes tackled in the books and videos run throughout the Kunstraum. They carry further information and sources on topics such as shadow libraries, cyberfeminism, community servers, and the fediverse. In this way, Dušan Barok transfers the core functions of *Monoskop* as a wiki, library, and catalog into a spatial setting. Moreover, these formats call for a different type of writing to that which is otherwise customary in books or articles. Although this writing is still linear in its sequence of characters, the related links, constant updates, and amendments lend it a spatial and temporal dimension. The book as a fixed unit of knowledge is being succeeded by other forms whose authorship can no longer be clearly attributed to specific individuals. Just how profound this transformation is, which commenced with the popularization of the World Wide Web at end of the 1990s at the latest, becomes clear when, as Barok suggests, one imagines “not running a library but a search engine, operating in a field governed by the logic of an index and the mechanics of bots.” Or: “that you are running a content farm, in a world where the only content that matters is either a massive dataset or a viral titbit of information.”



Und noch weitere Anwendungsformen von *Monoskop* werden in den Ausstellungsraum übertragen. So gibt es etwa die Möglichkeit, Baroks Installation digital zu „spiegeln“, d.h. die Besucher*innen können mittels angebotener Schnittstellen Kopien des präsentierten Materials sowie weiterführende Ressourcen herunterladen und auf ihren eigenen Geräten nutzen. Eine Version des Projekts *Exhibition Library* beinhaltet wiederum eine Sammlung von Katalogen zu imaginären Ausstellungen, die Barok 2018 unter Beteiligung von 40 Personen und Kollektiven für die Seoul Mediacity Biennale schuf und danach Eingang in das Archiv von *Monoskop* fand.

In ihrer Gesamtheit bietet Dušan Baroks Ausstellung *Read Write Run* mit seinen vielfältigen Transfers und Remediatierungen die Möglichkeit, nicht nur spannende Einblicke in die Themen und Funktionsweisen von *Monoskop* zu bekommen, sondern auch aktuelle Veränderungsprozesse an der Schnittstelle digitaler und analoger Welten im Spiegel ausgewählter Projekte zu reflektieren. Dušan Barok hosted in *Read Write Run* Initiativen, die, von den Rändern kommend, Alternativen zum Status Quo eines kommerzialisierten und warenförmigen Internets aufzeigen und damit Verantwortung für unsere Welt im Kleinen wie im Großen übernehmen. Das Potenzial für die Vervielfältigung derartiger Entwürfe ist vorhanden. Es liegt nun auch bei den Besucher*innen des Kunstraum Lakeside, den Ball aufzunehmen und den Ausstellungstitel wörtlich zu begreifen: *Read Write Run* ist dem Künstler zufolge „ein Verweis auf die von der Systemadministration erteilten Berechtigungen für die Arbeit mit einer bestimmten Datei. Die Berechtigung ‚Read‘ bedeutet, dass Sie den Inhalt der Datei ansehen können. Die Berechtigung ‚Write‘ bedeutet, dass Sie die Datei ändern können. Die Berechtigung ‚Run‘ schließlich heißt, dass Sie die Datei als Programm ausführen können.“

In diesem Sinne: Read! Write! Run!

And there are more applications of *Monoskop* available in the exhibition space. For example, how to “mirror” Barok’s installation digitally: copies of the presented material and additional resources can be downloaded via interfaces and used on the visitors’ own devices. Or a version of the *Exhibition Library* project featuring a collection of catalogs about imaginary exhibitions that Barok created in 2018 with the participation of 40 people and collectives for the Seoul Mediacity Biennale, which subsequently found its way into the *Monoskop* archive.

As a whole, Dušan Barok’s exhibition *Read Write Run*, with its multifaceted transfers and remediatizations, represents an opportunity to gain insights into the core subject matter and functions of *Monoskop*, but also to reflect on current transformative processes at the interface of digital and analog worlds through the lens of selected projects. In *Read Write Run*, Barok hosts initiatives that come from the fringes to reveal alternatives to the status quo of a commercialized and commodified Internet and thereby take responsibility for our world on a small and large scale. The potential for the proliferation of such designs is out there. Now it is up to the visitors to Kunstraum Lakeside to pick up the ball and take the exhibition title literally: as the artist puts it, *Read Write Run* makes “a reference to the permissions granted by system administrators to work with a given file. ‘Read’ permission means you can look at the file’s contents. ‘Write’ permission means you can modify the file. ‘Run’ permission means you can run (execute) the file as a program.”

In this spirit: Read! Write! Run!

* Dušan Barok, „Interview with: Dušan Barok“, in: *The Library is Open*, Sonderausgabe, Nr. 09, Rotterdam: Piet Zwart Institute, 2019, 70, https://monoskop.org/File:The_Library_Is_Open_2019.pdf.

** Karin Nygård & Ellef Prestsæter, „Warren Brodey: Earthchild – A Time Journey“, <https://www.guttormsgaardsarkiv.no/program/event-two-pytr7-jeefb-k7m8x-e25h8-c798k-ckmrm-k7yy2-49wra-xmph8-7c6fn-45xtg>.

*** Ebd.

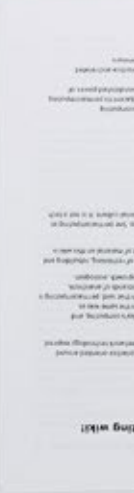
* Dušan Barok, „Interview with: Dušan Barok“, in: *The Library is Open*, special, no. 09 (Rotterdam: Piet Zwart Institute, 2019), 70, https://monoskop.org/File:The_Library_Is_Open_2019.pdf.

** Karin Nygård & Ellef Prestsæter, „Warren Brodey: Earthchild – A Time Journey“, <https://www.guttormsgaardsarkiv.no/program/event-two-pytr7-jeefb-k7m8x-e25h8-c798k-ckmrm-k7yy2-49wra-xmph8-7c6fn-45xtg>.

*** Ibid.







Welcome to the Permacomput

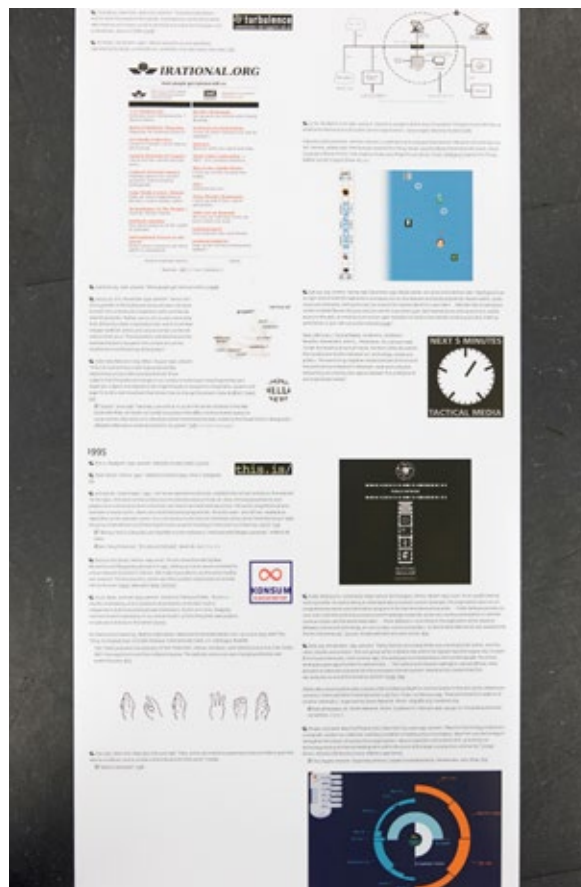
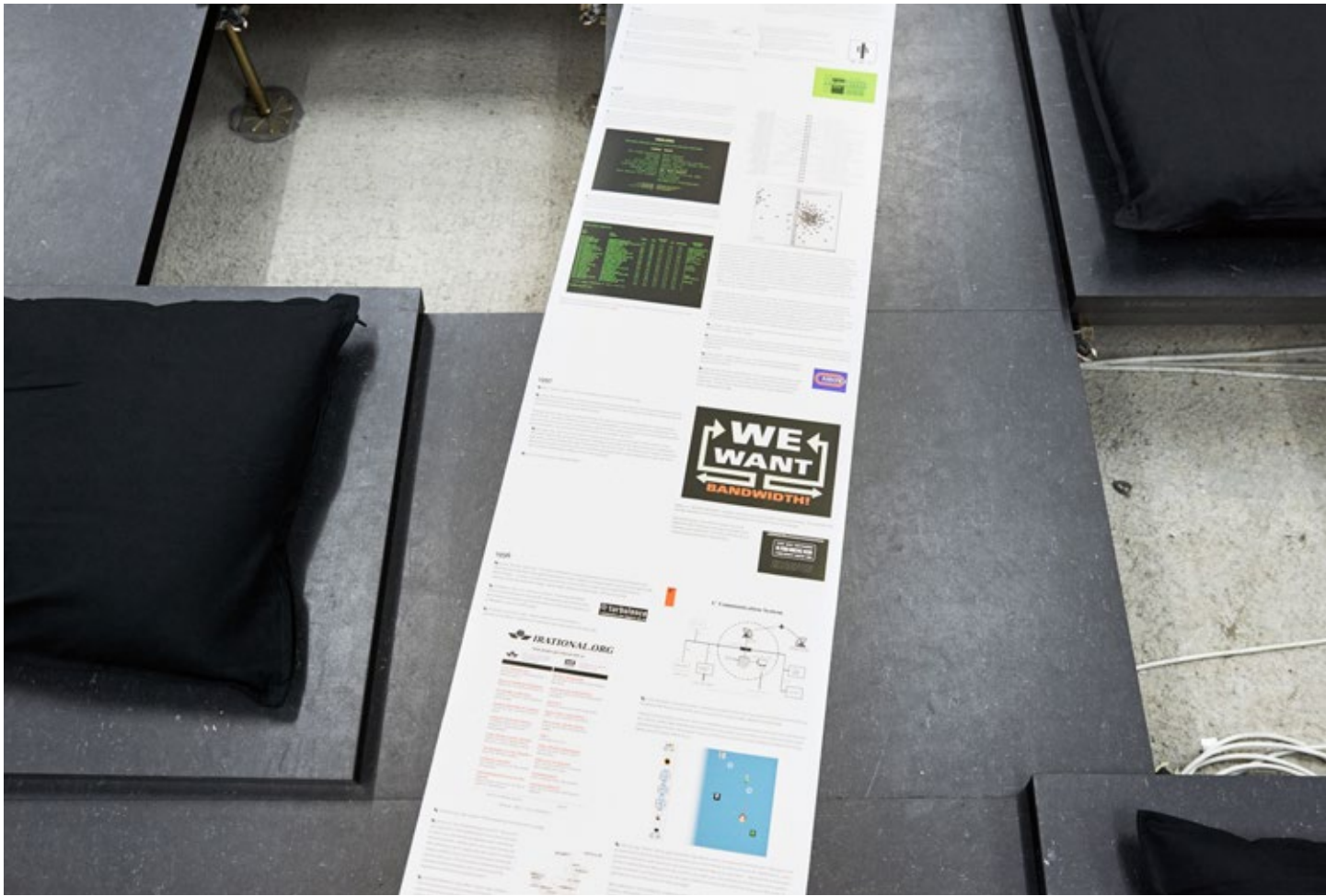
Stage: Everything Is Temporary

Graduate Faculty
 Graduate Science Department
 Graduate Studies
 Helen Boyd
 John Boyd
 Michael Shaw
 Mark Thompson
 Clay Thompson
 Joseph Rogers
 John Thompson
 Judith Threlk
 Lawrence Threlk

Setting Up the Network

Transcription factors in tumor control
A number of transcription factors (TFs) are involved in the regulation of genes that control cell growth and differentiation. Some of these TFs are known to be involved in the regulation of the cell cycle, and others are known to be involved in the regulation of the cell's response to DNA damage. The TFs that are involved in the regulation of the cell cycle are known as cell cycle regulatory proteins (CCRP). The TFs that are involved in the regulation of the cell's response to DNA damage are known as DNA damage response proteins (DDR).





Salome Dumbadze, Ana Gzirishvili, Nina Kintsurashvili



Eröffnung, 26. November 2024, 18 Uhr
Ausstellung, 27. November 2024 – 10. Jänner 2025

Salome Dumbadze სალომე დუმბაძე, Ana Gzirishvili ანა გზირიშვილი,
Nina Kintsurashvili ნინა კინსურაშვილი
(alle geboren 1992 in Tiflis, Georgien) leben und arbeiten in Tiflis.
www.anagzirishvili.com
www.ninakintsurashvili.com

Opening, November 26, 2024, 6 pm
Exhibition, November 26, 2024 – January 10, 2025

Salome Dumbadze სალომე დუმბაძე, Ana Gzirishvili ანა გზირიშვილი,
Nina Kintsurashvili ნინა კინსურაშვილი
(all b. 1992 in Tbilisi, Georgia) live and work in Tbilisi
www.anagzirishvili.com
www.ninakintsurashvili.com

Expelled Grounds

Östlich des Schwarzen Meeres und südlich vom Großen Kaukasus gelegen, wird Georgien im Norden von Russland, im Süden von der Türkei und Armenien und im Osten von Aserbaidschan begrenzt. Die Landesteile Abchasien und Südossetien sind seit mehr als zwei Jahrzehnten von russischen Streitkräften besetzt. Der Krieg in der Ukraine ist ganz nah – nicht zuletzt auch deswegen, weil seit Kriegsausbruch sowohl zehntausende ukrainische Flüchtlinge als auch russische Migrant*innen in das lediglich rund 3,7 Millionen Einwohner*innen zählende Land gekommen sind. Während die georgische Regierung versucht, das Land an Russland anzunähern, sehen vor allem viele junge Georgier*innen ihre Zukunft als Teil Europas in einer demokratischen Europäischen Union.

In dieser von Unsicherheit und Instabilität geprägten Situation arbeiten Salome Dumbadze, Ana Gzirishvili und Nina Kintsurashvili mit dem Ziel zusammen, ein auf eingehenden Recherchen basierendes und experimentelles Kunstschaffen zu ermöglichen. Der inhaltliche Fokus der Zusammenarbeit liegt auf dem geschlechtsspezifischen Kulturerbe im Kaukasus und der postsowjetischen und postkolonialen Gesellschaft Georgiens. Das Teilen von Ressourcen und der gemeinsame, theoretische Austausch werden von den Künstlerinnen ebenso angestrebt wie die Dokumentation gegenwärtiger gesellschaftlicher Phänomene, die nicht der offiziellen georgischen Politik entsprechen. Sie fokussieren dabei insbesondere auf das materielle Kulturerbe, als Spur verschiedener ethnischer Gemeinschaften, aber auch als Kristallisationspunkt für die anhaltenden Konflikte.

Da sich im postsowjetischen Georgien keine unabhängige Geschichtswissenschaft etablieren konnte und in diesem Land nationale „Geschichte“ buchstäblich mit dem Bau oder der Umwidmung von Kirchen geschrieben wird, ist es nur folgerichtig, dass die drei Künstlerinnen bei ihrer ersten gemeinsamen Ausstellung außerhalb Georgiens eine Kirche zum Ausgangspunkt ihrer Beschäftigung mit den materiellen Überlieferungen des Kaukasus nehmen. Es handelt sich um die Ruine der Karmir Avetaran Kirche im Zentrum von Tiflis. Die Anfänge dieser armenischen Kirche liegen im 18. Jahrhundert, als Armenier*innen als Arbeitskräfte und Wirtschaftstreibende gesucht wurden. In einer Sammlung an georgischen Gesetzesentwürfen aus der Zeit der Regentschaft von König Erekle II. heißt es etwa: „Alle diejenigen, die aus fremden Ländern kommen, sollen von uns und unseren treuen Richtern, Beamten oder anderen so geehrt und unterstützt werden, dass fortan mehr Menschen aus fremden Ländern versucht sein werden, unter unseren Schutz zu kommen.“

To the east of the Black Sea and south of the Greater Caucasus, Georgia shares a border with Russia in the north, Turkey and Armenia in the south, and Azerbaijan in the east. The parts of the country known as Abkhazia and South Ossetia have been occupied by Russian forces for more than two decades. The war in Ukraine is very close: not least because tens of thousands of Ukrainian refugees and Russian migrants have arrived in the country, which has a population of only 3.7 million, since the outbreak of the war. While the Georgian government is trying to align the country with Russia, many young Georgians, in particular, see their future as part of Europe in a democratic European Union.

In this situation marked by uncertainty and instability, Salome Dumbadze, Ana Gzirishvili, and Nina Kintsurashvili have been cultivating an intensively research-based and experimental artistic practice. In their collaborative works, the collective focuses on the gendered cultural heritage in the Caucasus and post-Soviet and post-colonial Georgian society. Sharing resources and mutual theoretical exchanges are as intrinsic to their artistic engagement as documenting contemporary social phenomena that do not conform to official Georgian politics. A particular focus is devoted to the region's material cultural heritage both as a trace of different ethnic communities and as a crystallization point for ongoing conflicts.

As no independent historiography has been able to establish itself in post-Soviet Georgia, and national “history” in this country is literally written along the lines of church construction or rededication, it is only logical for the three artists to take a church as the departure point for their engagement with the material traditions of the Caucasus in their first joint exhibition outside Georgia—specifically, the ruin of the Karmir Avetaran Church in the heart of Tbilisi. The beginnings of this Armenian church date back to the eighteenth century, when Armenians were sought after as workers and tradespeople. For example, in a collection of Georgian draft laws during the reign of King Heraclius II, it says: “All those who come from foreign lands shall be honored and supported by us and our loyal judges, officials, and others in such a way that henceforth more people from foreign lands will be tempted to seek our protection.”



Das aktive Bemühen um Migrant*innen, die großen Anteil am wirtschaftlichen und kulturellen Aufschwung Tiflis im 18. Jahrhundert hatten, schloss die Anerkennung ihrer religiösen wie kulturellen Identität mit ein. So erbaute die armenische Gemeinschaft die Karmir Avetaran Kirche, deren Fertigstellung mit diversen Erweiterungen, Umbauten und Renovierungen über zwei Jahrhunderte dauern sollte. Während der Sowjetzeit wurde sie von verschiedenen Organisationen genutzt. Die zu dieser Zeit wiederholt geäußerte Bitte der armenischen Gemeinde an die städtischen Organisationen, auf eigene Kosten Verstärkungsarbeiten an der Kirche durchzuführen, blieb erfolglos. Im April 1989 stürzte die Kuppel nach einem starken Erdbeben ein. Seither verschlechtert sich der Zustand der Kirche zusehends, während in den letzten Jahren das in der unmittelbaren Nachbarschaft liegende Viertel einen rasanten, durch den Tourismus befeuerten Gentrifizierungsprozess durchläuft. Vertreter*innen der armenischen Gemeinschaft sehen darin eine Fortführung einer Politik der Vernachlässigung, wenn nicht sogar Georgisierung und/oder Zerstörung historisch und kulturell wertvoller armenischer Stätten in Georgien.

Am Beispiel der komplexen Geschichte dieser verlassenen und vergessenen Kirche stellen Salome Dumbadze, Ana Gzirishvili und Nina Kintsurashvili die Frage, wie ein scheinbar prägendes kulturelles Erbe im Zentrum der Stadt Opfer andauernder ethnischer und religiöser Konflikte werden kann. Sie fragen, „was geschieht, wenn etwas, das als monumentale Markierung eines kulturellen Weges dienen sollte, durch Vernachlässigung und im Zuge ethnischer Streitigkeiten vorsätzlich dem Verfall und dem Verschwinden preisgegeben wird? Wie können Gebäude zu Einwandernden werden, wenn sie das Land, auf dem sie errichtet wurden, nicht vollständig beanspruchen und wechselnden politischen Agenden ausgeliefert sind?“

Ana Gzirishvili schafft Leerformen der Kirche aus Leder. Mittels einer alten Handwerkstechnik formt sie Modelle der Kirche mit nassem Leder ab. Einmal getrocknet, bleibt die organische Hülle des Gebäudes über. Flexibel und leicht transportierbar liegen die verkleinerten Strukturen gleich abgelegter Schlangenhäute oder Muschelschalen im Ausstellungsraum. Nur ungenügend lassen sich aus ihnen architektonische Besonderheiten des Gebäudes ablesen. Vielmehr legen diese Leerformen aus Leder Zeugnis ab. Zeugnis von dem, was war – eine lebendige armenische Gemeinde in einer georgischen Stadt –, wie auch vom Verlust dieses multiethnischen Miteinanders.

The proactive efforts to attract migrants, who played a major role in Tbilisi's economic and cultural upswing in the eighteenth century, also included the recognition of their religious and cultural identity. As one such example, the Armenian community founded the Karmir Avetaran Church, which would be extended, remodeled, and renovated over the course of two centuries. During the Soviet era, it was used by various organizations. The Armenian community repeatedly approached the municipal authorities with requests to carry out reinforcement work on the church at their own expense, but to no avail. In April 1989, the dome collapsed after a massive earthquake. Since then, the condition of the church has deteriorated significantly, while the district in the immediate vicinity has undergone a rapid gentrification process in recent years, fueled by tourism. Representatives of the Armenian community perceive this as a sustained policy of neglect, if not an outright Georgization and/or destruction of Armenian historical and cultural sites in Georgia.

Salome Dumbadze, Ana Gzirishvili, and Nina Kintsurashvili take the complex history of this abandoned and forgotten church as an impulse to ask how such an influential cultural heritage in the center of the city can fall victim to ongoing ethnic and religious conflicts: “What happens when something intended to serve as a monumental marker of a cultural trail is deliberately subjected to decay and disappearance due to negligence and ethnic disputes? How can buildings become immigrants—not fully having claimed the land they have been built on and at the mercy of changing political agendas?”

Ana Gzirishvili employs an old craft technique to mold empty models of the church out of wet leather. Once dry, an organic shell of the building remains. Flexible and easy to transport, the miniature structures scattered in the exhibition space resemble shed snake skins or mussel shells. The architectural features of the building can only be vaguely deciphered. What these hollow leather forms bear witness to goes deeper: they are a testimony to what was—a vibrant Armenian community in a Georgian city—and to the loss of this multi-ethnic coexistence.

Nina Kintsurashvili's bildnerische Untersuchung setzt bei einem kleinen erhaltenen Fragment der malerischen Ausstattung an der nördlichen Wand der Kirche an: Sie fertigt farbige Wiederholungen von überlieferten Formen und nimmt davon Monotypien mit Maulbeerpapier ab. Aus der inneren Rinde des Maulbeerbaums hergestellt, verleihen dessen lange Fasern dem Papier eine hohe Beständigkeit. Indem sie tradierte malerische Fragmente wiederholt und dabei abwandelt, führt Kintsurashvili eine Arbeit fort, die jahrhundertlang (männlichen) Kirchengestaltungen vorbehalten war. Sie schreibt sich in eine Reihe jener ein, die existierende Traditionen aufführen und in die Gegenwart tragen. Durch das Abnehmen der Formen mittels eines Druckverfahrens macht sie zusätzlich deutlich, dass Rekonstruktionen wie sie von Restaurator*innen vorgenommen werden, im Fall der Karmir Avetaran Kirche zu kurz greifen, gilt es doch zunächst überhaupt ein Bewusstsein dafür zu schaffen, was unwiederbringlich zu verschwinden droht.

Salome Dumbadze schließlich schafft bewegliche Skulpturen aus Versatzstücken der gegenwärtigen Konsumkultur. Mittels einer Scheibenwischermechanik setzt sie ein Gemälde, eine Flagge oder einige vor Ort gesammelte Readymade-Objekte in Bewegung. Anders als in kulturhistorischen Museen üblich, umgeht sie die museale Stilllegung und damit Aufladung der gezeigten Gegenstände und transferiert sie in einen beweglichen Zusammenhang – ihr autonomer, selbstreferentieller Status wird aufgehoben. Die von Dumbadze zusammengestellten Gefüge werden zu Metaphern für die materielle Gegenwartskultur im Kaukasus, die von austauschbaren Konsumgütern mit begrenzter Lebensdauer und der Glorifizierung nationaler wie religiöser Denkmäler gleichermaßen gekennzeichnet ist.

In der Recherche zur Karmir Avetaran Kirche und den darauf aufbauenden künstlerischen Auseinandersetzungen mit dem dort noch vorhandenen materiellen Erbe lenken die drei Künstlerinnen den Blick auf jene Bedingungen, die es Migrant*innen ermöglichen, anzukommen und zugleich ihre kulturelle Eigenständigkeit zu bewahren. Dabei liegt ihr besonderer Fokus auf dem prekären Status, den die georgische Mehrheitsgesellschaft als „Host“ der armenischen Gemeinschaft selbst nach deren jahrhundertlangen Existenz in Georgien zuweist. Mit der Ausstellung *Expelled Grounds* eignen sie sich nicht die Stimmen oder Artefakte der armenischen Kirchengemeinde auf symbolhafte Weise an. Vielmehr tragen sie dafür Sorge, dass ein zum Verschwinden gebrachtes kulturelles Erbe in seiner Absenz gegenwärtig bleibt. Sie fungieren als Gastgeberinnen für eine kulturelle Leerstelle sowie als Zeuginnen dafür, wie selbst der feste Boden der historischen Tatsache armenischen Lebens im Herzen von Tiflis an Halt verlieren kann und ein Gebäude migrantisch wird.

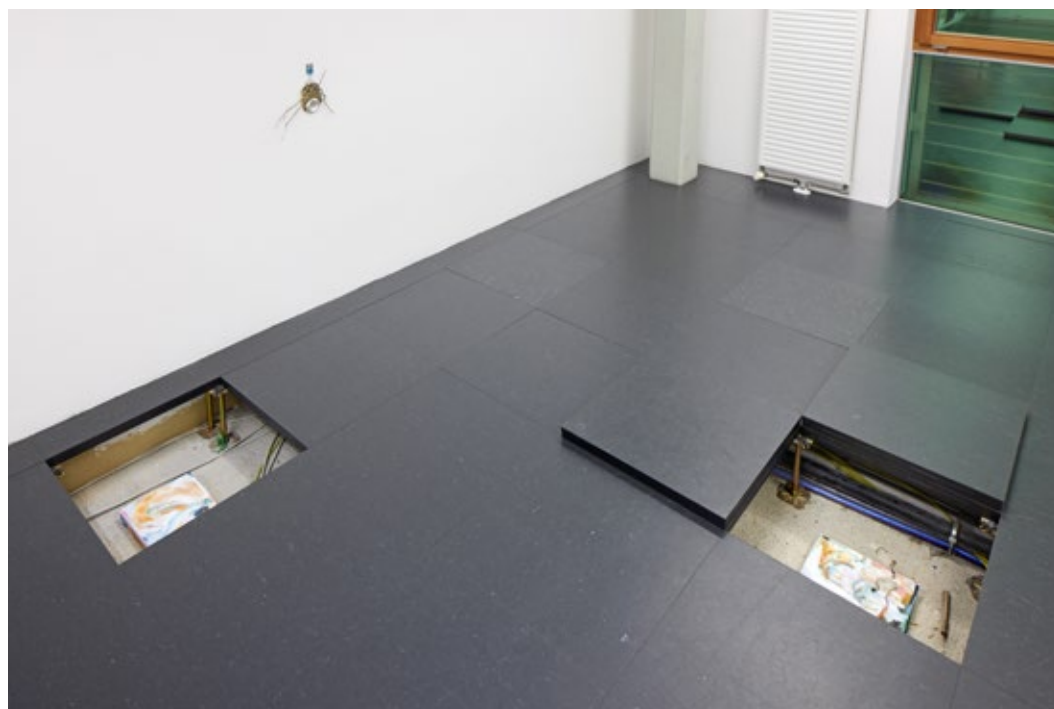
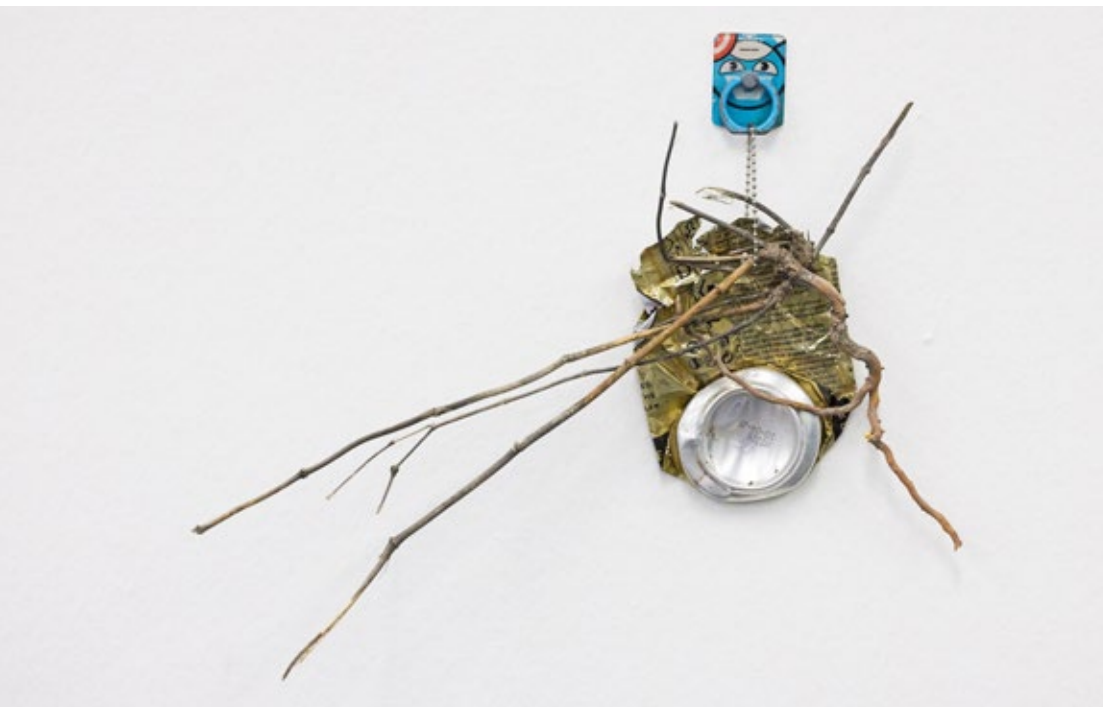


Nina Kintsurashvili's pictorial investigation begins with a small surviving detail of a painted decoration on the northern wall of the church: using color paints, she creates repetitions of these traditional forms and then prints monotypes on mulberry paper. Made from the inner bark of the mulberry tree, its long fibers lend the paper a high degree of durability. By repeating and thus modifying the traditional pattern, Kintsurashvili continues a work in the present time that for centuries was reserved for (male) church decorators. Using a printing process to extract the forms, she also points out that reconstructions such as those performed by restorers fall short in the case of the Karmir Avetaran Church: what is needed here is an awareness of what is at risk to disappear irretrievably.

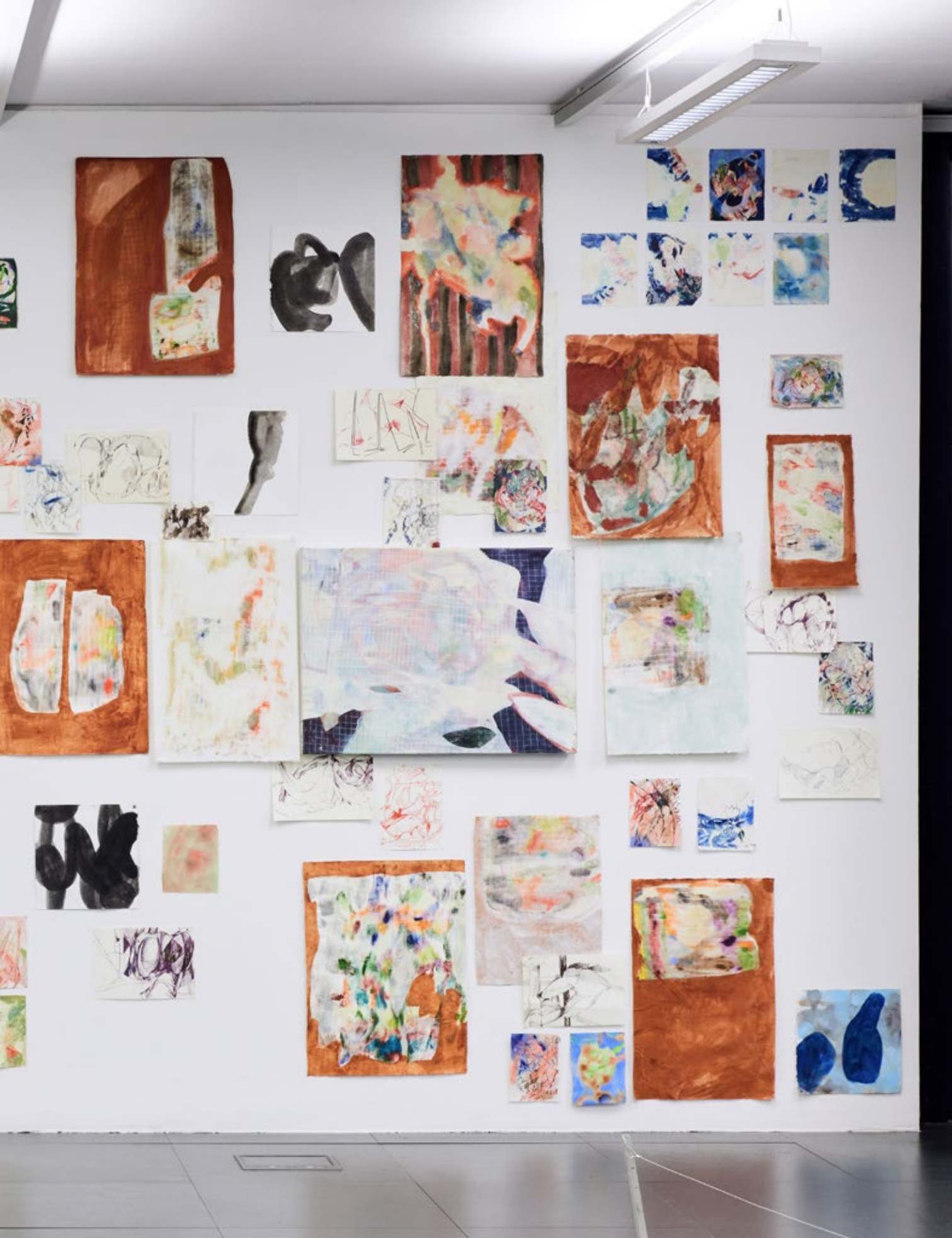
Salome Dumbadze, in turn, makes moving sculptures from artifacts of contemporary consumer culture. A windshield wiper mechanism sets a painting, a flag, or readymade objects found on site in motion. In contrast to the customary practice in cultural history museums to conserve and thus charge the exhibits with a more universal meaning, these objects are put into a state of movement that suspends their autonomous, self-referential status. Dumbadze's assemblages become metaphors for contemporary material culture in the Caucasus, which is characterized by fungible consumer goods with a narrow lifespan and the glorification of national and religious monuments.

In their research on the Karmir Avetaran Church and artistic explorations building upon the surviving material heritage, the three artists highlight the conditions that enable migrants to arrive in a new social context while preserving their cultural autonomy. Their specific focus is the precarious status of the Armenian community in Georgian majority society—their “host”—even after centuries of co-existence in the country. With the *Expelled Grounds* exhibition, they do not symbolically appropriate the voices or artifacts of the Armenian church community. Rather, they ensure that a cultural heritage that has been driven to the brink of disappearance remains present in its absence. They are the hosts of a cultural void and witnesses to how even the historical solid ground of Armenian life in the heart of Tbilisi can crumble and a building becomes migrant.













Julia Hohenwarter



Eröffnung, 26. November 2024, 18 Uhr
Permanentes Projekt

Julia Hohenwarter (* 1980 in Österreich)
lebt und arbeitet in Wien.
www.juliahohenwarter.com

Otvoritev, 26. novembra 2024, ob 18.00 uri
Stalni projekt

Julia Hohenwarter (* 1980 v Avstriji)
živi in dela na Dunaju.
www.juliahohenwarter.com

*Opening, November 26, 2024, 6 pm
Permanent project*

*Julia Hohenwarter (b. 1980 in Austria)
lives and works in Vienna.
www.juliahohenwarter.com*

Die permanente Installation O-O-O von Julia Hohenwarter im Lakeside Science & Technology Park bringt all jene Momente des Gastgebens, für die das Programm des Kunstraums seit seiner Gründung steht, mit nur einem Wort auf den Punkt: „Open – Offen – Odprto“. Gleich einer Fahnenstange, die vom Kunstraum Lakeside selbst ebenso als Kommunikationsplattform genutzt werden kann wie von Passant*innen, setzt die Skulptur eine subtile Markierung in den (semi-) öffentlichen Raum. Durch die Eingriffe der Nutzer*innen vor Ort in den kommenden Jahren stets in Verwandlung begriffen, steht O-O-O für Offenheit, Veränderungsbereitschaft und Großzügigkeit, für Bedingungen also, die Gastfreundschaft erst ermöglichen, aber auch das Gast-Sein gelingen lassen. In beiden Fällen geht es schließlich darum, sich in Relation zu anderen zu verstehen, Verantwortung für die potenzielle gegenseitige Verwundbarkeit anzunehmen und sich so im positiven Sinne „befremden“ zu lassen.

Im Oktober 2005 wurde der von Josef Dabernig entworfene und eingerichtete Kunstraum Lakeside nach einer zweijährigen Entwicklungsphase als Ergebnis eines „Kunst-am-Bau“-Konzepts eröffnet. Seither ermöglicht der Raum die Auseinandersetzung mit den spezifischen Gegebenheiten und Funktionen des Lakeside Science & Technology Parks, also einer Organisation, die den Kunstraum beherbergt und teils finanziert. Die Realisierung von temporären Projekten wie Ausstellungen, diskursiven Veranstaltungen und Performances sowie die Implementierung von permanenten künstlerischen Projekten in den öffentlichen Bereichen des Parks dienen dabei nicht einer selbstreflexiven Nabelschau, sondern umkreisen konkret wie beiläufig grundlegende Aspekte rund um Wissenschaft, Technik, Wirtschaft und Gesellschaft.

Stalna inštalacija O-O-O Julie Hohenwarter v Lakeside Science & Technology Parku zadane vse odtenke gostoljubnosti, za katere stoji program Umetniškega prostora že od vsega začetka, z eno samo besedo: „Open – Offen – Odprto“. Tako kot palica za zastavo, ki jo Umetniški prostor Lakeside lahko uporablja za komunikacijsko platformo prav tako kot mimoidoči, postavlja skulptura subtilno markacijo v (napol) javni prostor. S posegi uporabnic in uporabnikov v naslednjih letih na kraju samem se bo O-O-O nenehno spreminjala in stoji za odprtost, pripravljenost na spremembe in širokogrudnost, torej za pogoje, ki gostoljubnost omogočajo. To pa so tudi tisti pogoji, ki dopuščajo biti gost. V obeh primerih gre navsezadnje za to, da se razumeš v relaciji do drugih, da prevzameš odgovornost za obojestransko potencialno ranljivost in da se tako v pozitivnem smislu pustiš „potujčiti“.

Oktobra 2005 so po dvoletni razvojni fazi odprli Umetniški prostor Lakeside, ki ga je osnoval in opremil Josef Dabernig. Ta prostor je rezultat koncepta umetnost-na-gradnji in omo-goča od tedaj soočanje s specifičnimi danostmi in funkcijami Lakeside Science & Technology Parka, torej tistega kompleksa, v katerem je Umetniški prostor in ki ga tudi deloma financira. Realizacija občasnih projektov kot so razstave, diskurzivne prireditve in performansi ter implementiranje stalnih umetniških projektov na javnih predelih parka pri tem ne služi samovšečnosti, temveč se vrtijo konkretno ali kot mimogrede okrog osnovnih aspektov znanosti, tehnike, gospodarstva in družbe.

The permanent installation O-O-O by Julia Hohenwarter in Lakeside Science & Technology Park sums up all the moments of hospitality that have been negotiated at the Kunstraum since its founding in a single word: “Open – Offen – Odprto.” Like a flagpole that can be used as a communication platform by passersby and the Kunstraum Lakeside alike, the sculpture serves as a subtle signpost in (semi-) public space. In its state of perpetual transformation in the coming years through interventions by local users, O-O-O stands for openness, a willingness to change, and generosity—the very prerequisites for successful hospitality, but also for *being* a guest. In both cases, it is ultimately about understanding oneself in relation to others, accepting responsibility for potential mutual vulnerabilities, and consequently allowing oneself to be “alienated” in a positive sense.

In October 2005, Kunstraum Lakeside, designed and furnished by Josef Dabernig, officially opened after a two-year development phase based on a “percent-for-art” concept. Since then, the space has facilitated reflections on the specific conditions and functions of Lakeside Science & Technology Park—nota bene, a setting that hosts and co-finances the Kunstraum. The aim of temporary projects such as exhibitions, discursive events, and performances or implementing permanent artistic works in the public areas of the park is not self-reflective introspection but rather to address, concretely or more subtly, fundamental interwoven aspects of science, technology, economy, and society.

Julia Hohenwarter setzt nun mit der Skulptur O-O-O die Idee des Kunstraums als sich dauerhaft im Wandel und je nach thematischen Voraussetzungen in Veränderung befindlicher Ort im Außenraum – direkt vor dem Kunstraum Lakeside – fort. Indem sie Teile der vertikalen Struktur des Ausstellungsraums, eine der markanten Betonsäulen, das Lüftungsrohr im Zentrum und die Stromversorgungsleiste im Eingangsbereich, abstrahierend aufgreift und vom Inneren nach außen führt, schafft sie ein materielles Raumzitat, von dem sich auch Hinweise auf die Funktionen des Kunstraums ablesen lassen. „In meiner Arbeitsweise“, so die Künstlerin über ihre Praxis, „möchte ich die Volatilität und Prekarität, das solidarische Moment im Material, das Erstarren und Besetzen von Räumen hervorheben; dass alles ständig in Veränderung ist. Und damit die Instabilität und Fragilität unserer architektonischen Realität.“

Es ist davon auszugehen, dass die exakt in der Höhe des Kunstraums bemessene Skulptur O-O-O im Lauf der Zeit mit Aufklebern, Tags und sonstigen Elementen übersät sein wird, wie das bei Stangen von Straßenschildern im urbanen Raum häufig zu beobachten ist. Mehr noch: Passant*innen sind explizit eingeladen, ihre Spuren auf dem vertikalen Element zu hinterlassen. Auch der Kunstraum wird die mit Bändern, geflochtenem Draht und Ösen versehene und im Ganzen feuerverzinkte Metallstange, die aus einem Fundament ragt, nutzen, um sein Programm anzukündigen. Die zur Installation gehörenden slowenisch-, deutsch- und englischsprachigen Aufkleber „Open – Offen – Odprto“ bekräftigen die Bereitschaft des Kunstraums, nach den Prinzipien der Gastfreundschaft zu agieren. Die dort ausstellenden Künstler*innen schließlich haben die Möglichkeit, Julia Hohenwarter's Skulptur als Raumerweiterung zu nutzen, um in den Außenraum zu intervenieren und damit die Öffnung des Kunstraums zu seiner Umgebung weiter zu stärken.



Julia Hohenwarter nadaljuje s skulpturo O-O-O idejo zunanjega Umetniškega prostora – neposredno pred Umetniškim prostorom Lakeside – nenehno razvijajočega se in, odvisno od tematskih pogojev, predrugačenega. S tem, da se z abstrahiranjem loti delov vertikalne strukture razstavnega prostora, enega od markantnih betonskih stebrov, prezračevalnega jaška v centru in letvice čez električno napeljavo ob vhodu ter jih vodi iz notranjosti navzven, ustvari materialni prostorski citat, kjer je se da prebrati tudi namige na funkcije Umetniškega prostora. „V svojem načinu dela,“ pravi umetnica, „želim poudariti volatilnost in prekarnost, solidarni element v materialu, otrplost, zasedanje prostorov, da je vse v nenehnem procesu spreminjanja. In s tem v nestabilnosti in fragilnosti naše arhitektonske realnosti.“

Pričakovati je, da bo skulptura, visoka natančno toliko kot Umetniški prostor, sčasoma prepleljena z nalepkami, etiketami in drugimi elementi, kakor jih pogosto vidimo po palicah na prometnih znakih v urbanem prostoru. Še več: mimoidoči so še posebej nagovorjeni, da puščajo sledove na vertikalnem elementu. Tudi Umetniški prostor se bo posluževal pocinkane metalne palice, štrleče iz temelja in opremljene s trakovi, sponkami in zankami, da bo najavljala svoj program. K instalaciji spadajo nalepke „Open – Offen – Odprto“ v slovenščini, nemščini in angleščini in podčrtavajo pripravljenost Umetniškega prostora, da agira po načelih gostoljubja. Umetniki in umetnice, ki razstavljajo v Umetniškem prostoru, imajo tudi možnost, da se poslužijo skulpture Julie Hohenwarter v smislu razširitev prostora, da intervenirajo v zunanjem prostoru in s tem krepijo povezavo med Umetniškim prostorom in okolico.

Now, Julia Hohenwarter's sculpture *O-O-O* expands on the idea of the Kunstraum as a space that changes along with and in response to various thematic inputs: right in front of Kunstraum Lakeside. By abstracting vertical elements of the exhibition space—one of the characteristic concrete columns, the ventilation pipe in the middle, and the power supply panel in the entrance area—and transferring them from within to the outside, she achieves a material reference to the space that also bears witness to its functions. “In my way of working,” says the artist about her practice, “I would like to emphasize volatility and precarity, the solidary moment in material, the stiffening, the occupying of spaces; that everything is in a constant process of change. And with it, the instability and fragility of our architectural reality.”

It can be expected that the *O-O-O* sculpture, which is exactly the same height as the Kunstraum, will be adorned with stickers, tags, and other elements over time, as is often the case with street sign poles in urban areas. What's more: passersby are expressly invited to leave their mark on the vertical element. We will also use the galvanized metal pole, which is fitted with straps, lugs, and braided wire, to announce our program. The “Open – Offen – Odprto” stickers in English, German, and Slovenian as part of the installation reiterate the Kunstraum's willingness to uphold the principles of hospitality. Last but not least, exhibiting artists also have the opportunity to appropriate Julia Hohenwarter's sculpture as a spatial extension and to intervene in the outdoor space, further enhancing Kunstraum Lakeside's openness towards its surroundings.











Impressum Imprint

Herausgeber*innen, Texte

Gudrun Ratzinger & Franz Thalmair

Editors, texts

Übersetzung

Christine Schöffler & Peter Blakeney, Sonja Wakounig

Translation

Ausstellungsansichten

Johannes Puch

Exhibition views

Grafische Gestaltung

Studio Kehrer

Graphic design

Bildredaktion und Lithografie

Lea Lugarič

Image editing and lithography

Schrifttypen

Cooper Black

Typefaces

Arial

Times New Roman

Arial Narrow

Times New Roman Condensed

Papier

Munken Polar, 150 g

Paper

Druck

Gutenberg-Werbering GmbH

Printing

Auflage

700

Print run

Kunstraum Lakeside

Eigentümer	Lakeside Science & Technology Park GmbH www.lakeside-scitec.com	<i>Owner</i>
Geschäftsführer	Bernhard Lamprecht	<i>General manager</i>
Künstlerische Leitung	Gudrun Ratzinger	<i>Artistic director</i>
Kurator*innen	Gudrun Ratzinger & Franz Thalmair	<i>Curators</i>
Administrative Leitung	Lea Lugarič	<i>Administrative management</i>
Technische Betreuung	Fritz Hock, Gerhard Wabnig	<i>Technical management</i>

© 2024 Verlag für moderne Kunst und | and Kunstraum Lakeside

Erschienen bei	VfmK Verlag für moderne Kunst GmbH Schwedenplatz 2/24 1010 Wien Vienna hello@vfmk.org www.vfmk.org	<i>Published by</i>
	ISBN 978-3-99153-153-1	

Alle Rechte vorbehalten.
Gedruckt in Österreich.

*All rights reserved.
Printed in Austria.*

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<https://www.dnb.de> abrufbar.

*Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche
Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the Internet at
<https://www.dnb.de>.*

Vertrieb	Europa Europe: LKG, www.lkg.va.de USA: D.A.P., www.artbook.com	<i>Distribution</i>
----------	---	---------------------

Mit finanzieller Unterstützung von

With financial support by

Host



Kunstraum Lakeside

Current
Exhibitions
Publications
Permanent

Newsletter
Contact
Press

About
Legal notice
Deutsch

www.lakeside-kunstraum.at

ISBN 9783991531531



Lisl Ponger

Huda Takriti

Steffi Parlow

Dušan Barok

Salome Dumbadze სალომე დუმბაძე
Ana Gzirishvili ანა გზირიშვილი
Nina Kintsurashvili ნინა კინსურაშვილი

Julia Hohenwarter