

# Körper und Territorium

Die Begriffe Körper und Territorium unterliegen immer wieder Zuschreibungen, sowohl eigenen als auch fremden. Sie werden politisiert, ökonomisiert, fetischisiert, vereinnahmt, verhandelt und manchmal sogar verboten. Sie dienen als Projektionsfläche für geschlechtliche Rollenbilder und nationale Stereotypen. Doch sie teilen auch ihr unglaubliches Potenzial, solche Prozesse aufzudecken, sie zu durchbrechen oder neu zu verhandeln. Dem Körper gelingt es in der und durch die Kunst, Tabus zu brechen, Widerstand zu leisten und sich zu emanzipieren.

Davon erzählt die Ausstellung in subjektiven Zugängen und jeweils durch den Blick von außen. Die österreichischen Positionen waren Teil einer Ausstellung im Muzej suvremene umjetnosti (MSU) in Zagreb, die aus dem Forschungsaufenthalt zweier kroatischer Kuratorinnen in Graz resultierte. Das Kunsthaus Graz erweitert diesen Blick um Werke aus dem ehemaligen Jugoslawien und lässt damit einen Dialog zwischen den Künstler\*innen entstehen. Ein Dialog, der sowohl die häufigen formalen Gemeinsamkeiten aufgreift wie auch die unterschiedlichen politischen Kontexte und sozialen Umstände erkennt: die am Kapitalismus orientierte Politik des Westens im Gegensatz zum starren sozialistischen System im ehemaligen Jugoslawien mit ihren jeweiligen sozialen Implikationen.

Die Ausstellung umspannt dabei einen Zeitraum von über fünf Jahrzehnten. Von den 1960er-Jahren bis heute hat sich viel geändert. Es entstanden neue Ländergrenzen, die Globalisierung hat zu veränderten Arbeits- und Beschäftigungsstrukturen geführt und die zweite, dritte und vierte Welle der Frauenbewegung zu einem neuen Umgang mit Geschlechterrollen. Immer wieder geht es um Identität. Wie entsteht sie, wie schreibt sie sich dem Körper ein und wie kann sie überwunden werden? In fünf verschiedenen, aber ineinander übergreifenden Bereichen thematisiert die Ausstellung eine Vielzahl an Fragen, die sich im Spannungsfeld zwischen Körper und Identität auftun.

Dieses Heft kann Sie auf Ihrem Rundgang begleiten und vertiefende Informationen zu den einzelnen Werken bieten. Bitte legen Sie es nach dem Rundgang wieder zurück. Vielen Dank!

# Marina Abramović

\* 1946 in Belgrad, Serbien

*Rythm 0*, 1974

Performance, Studio Morra, Neapel, 6 Stunden

72 Objekte, Performance-Anweisungen, 25 Dias und Diaprojektor

Moderna galerija, Ljubljana

*Anweisungen.*

*Auf dem Tisch liegen 72 Gegenstände, die man nach Belieben auf mich anwenden kann.*

*Aufführung.*

*Ich bin das Objekt.*

*Während dieser Zeit übernehme ich die volle Verantwortung.*

Marina Abramovićs berühmte Performance mit dem Titel *Rhythm 0* fand 1974 im Studio Morra in Neapel statt und dauerte sechs Stunden. Den Anweisungen der Künstlerin folgend, kam es zu gewalttätigen und sogar lebensbedrohlichen Interaktionen zwischen dem Publikum und der passiv dulddenden Künstlerin. Die lange Liste der 72 Gegenstände, die dem Publikum zur Verfügung standen, umfasste eine Pistole, eine Peitsche, Lippenstift, ein Taschenmesser, weiße, blaue und rote Farbe, Parfüm, Watte, Blumen, Honig, Seife, eine Axt, Alkohol, einen Apfel ...

Die Arbeit ist Teil von Abramovićs *Rhythm*-Serie, einer Gruppe von Performances, die Abramović in den 1970er-Jahren durchführte. Die Künstlerin ging darin erhebliche Risiken ein und verletzte sich oft selbst, um Themen wie Kontrolle, Kontrollverlust und die Grenzen des menschlichen Körpers zu erkunden. Es gibt drei Dinge, die sie öffentlich zeigen möchte, um einen Prozess zu durchlaufen und frei von ihren eigenen Ängsten aus der Performance herauszukommen, sagt Marina Abramović: Schmerz, Angst vor dem Leiden und Angst vor dem Tod.

# Josef Bauer

*Ulli, Körperskulptur*, 1972

(Nachdruck 2022)

S/W-Druck auf Papier, 4 × (60 × 60 cm)

Courtesy der Familie Bauer

Die Bedeutung des Werks von Josef Bauer, einem der wichtigsten Protagonisten der Konzeptkunst in Österreich, wurde erst unlängst erkannt. Der zurückhaltende Künstler, der in der kleinen Stadt Gunskirchen bei Wels lebte und arbeitete, begann seinen künstlerischen Weg mit dem Kontakt zu neoavantgardistischen Dichtern der berühmten Wiener Gruppe. Dies prägte sein Werk, das er unter dem Begriff „taktile Poesie“ zusammenfasste. Seine Suche nach einer Versöhnung zwischen Bild und Schrift ist oft verbunden mit dem Versuch, sich mit der Geschichte zu versöhnen; denn wie andere seiner Zeitgenossen auch, war Josef Bauer auf der Suche nach einer künstlerischen Sprache, die es ihm ermöglichen sollte, die Welt im Nachkriegsösterreich wieder zu verstehen.

In der Arbeit *Ulli, Körperskulptur* regte ihn eine alltägliche Situation – die Szene einer Frau am Strand, die in einem Umkleide-Tuch ständig ihre Körperposition verändert, um das Gleichgewicht zu halten – dazu an, den Körper als Skulptur zu betrachten; was 20 Jahre später von Erwin Wurm auf ähnliche Art in der berühmten Arbeit *59 Positions* erneuert wurde.

## Günter Brus

*Wiener Spaziergang*, 1965

S/W-Fotografien, 9 × (60,5 × 50,5 × 2, cm), gerahmt

8-mm-Film (digitale Kopie), s/w, stumm, 01:52 min

Kamera: Otto Muehl

BRUSEUM/Neue Galerie Graz, Universalmuseum Joanneum

## Anna Brus

*Pullover*, 1967

16-mm-Film (digitale Kopie), s/w, stumm, 02:40 min

Kamera: Helmut Kronberger

BRUSEUM/Neue Galerie Graz, Universalmuseum Joanneum

Günter Brus ist ein Vertreter des Wiener Aktionismus, einer der radikalsten Kunstbewegungen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. *Wiener Spaziergang* war seine erste öffentliche Performance, bei der er als „bewegtes Bild“ und ohne vorherige Ankündigung durch die Stadt spazierte, weswegen er auch bald verhaftet wurde. Auch in den folgenden Performances ersetzte er malerische Leinwände durch den Körper und thematisierte so elementare Funktionen und Stadien des Lebens – sexuelles Begehren, Geburt und Tod.

Im Gegensatz zum ausgeprägten Macho-Image, das bei anderen Vertretern des Wiener Aktionismus oft anzutreffen ist, hat Brus' Lebensgefährtin Anna eine nahezu gleichberechtigte Rolle in seinen Performances und war selbst Autorin einer Videoperformance (*Pullover*, 1967). Der rebellische Künstler, der in den Revolutionswirren von 1968 wegen einer umstrittenen Performance, in der er die nationalsozialistische Vergangenheit seines Landes thematisierte, zu einer sechsmonatigen Haftstrafe verurteilt wurde, ist 1997 mit dem Großen Österreichischen Staatspreis ausgezeichnet worden.

# CLUB FORTUNA

*Futur Perfekt*, 2022

Ferngesteuerte Buggys: Keramik, Glasur, Lack, Lacke, Fahrradschlösser, motorisiert (im Bau), 5× (80 × 40 × 50 cm)

Wandarbeiten: Keramik, Glasur, Lack, Firnis, 6× (60 × 50 cm)

Das Künstlerkollektiv CLUB FORTUNA, bestehend aus den Mitgliedern Xenia Lesniewski, Nana Mandl, Verena Preininger und Sarah Sternat, hat für das Museum für zeitgenössische Kunst in Zagreb im Jahr 2022 ein neues Werk konzipiert und produziert. Die Arbeit besteht aus fünf Spielzeugbuggys aus Keramik und sechs Abgüssen von kompakten Buggys aus gebranntem, glasiertem und teilweise bemaltem Steingut. Die Ambivalenz des Körpers in seiner Abwesenheit, aber auch in seiner Beziehung zu Bewegung, Lebensstil, Transformation, Mutterschaft/Elternschaft, Kontrolle und Schmerz ist ein wesentlicher Bestandteil dieser Intervention. In Anlehnung an den Wiener Aktionismus, die feministische Avantgarde und das Ausstellungsthema selbst, bezieht sich ihre Intervention *Futur Perfekt* direkt auf den Körper und das Territorium, in das er sich einschreibt. Die Buggys können als eine Erweiterung unseres Körpers gesehen werden, da sie uns ermöglichen, unsere Babys und Kinder vor uns herzuschieben, anstatt sie selbst zu tragen. Sie nehmen uns die Last von den Schultern und werden zu einem weiteren Instrument der Sicherheit und des Schutzes für unsere Kleinen. Das ausgeführte Keramikmodell basiert auf modernen kompakten Buggys. Die Buggys stehen für Mobilität, Flexibilität und Schutz; sie sind gleichzeitig Objekte, die wir mit dem Leben in der Stadt, dem Transport, der Prothese und dem Schutz für das Kind assoziieren. In dieser Ausführung sind sie leer und mit einem Motor ausgestattet. Bei der Ausführung des Keramikmodells entschied sich CLUB FORTUNA für den Gold Buggy Pockit. Dieses Modell ist speziell für Stadteltern konzipiert; es lässt sich in Sekunden auf Handtaschengröße zusammenfalten und ist derzeit der kleinste handelsübliche Kompaktbuggy der Welt.

# Lea Culetto

\* 1995 in Trbovlje, Slowenien

*Stitches*, 2021

Garn, Polyesterfaden, Kunststoffperlen, Filz, Maße variabel

Courtesy der Künstlerin

Die Intermedia-Künstlerin Lea Culetto (\* 1995) verwendet Textilien und Mischtechniken wie etwa Stickerei und Assemblage und kreiert damit Objekte und Installationen mit einem feministischen Schwerpunkt. Ihre Arbeiten, die oft von persönlichen Erfahrungen inspiriert sind, hinterfragen Ideale, Tabus und Vorstellungen von Weiblichkeit und des weiblichen Körpers.

*Stitches* (Maschen) zeigt gestrickte Textilobjekte mit codierten Botschaften. Wurden in Kriegszeiten Informationen und Nachrichten über Muster oder Knotenfolgen in Gewand eingestrickt oder -gewebt, greift Culetto auf das Binärsystem zurück, um auf intime, manchmal unsagbare oder gesellschaftlich noch immer tabuisierte Themen oder geschlechternormative Stereotype – Menstruation, PMS, Gefühls- und Angstzustände – hinzuweisen. 0 wird für sie dabei zur Strickmasche und 1 zur Krausmasche. Die für den Betrachtenden unsichtbaren, eingewebten Codes spiegeln sich auf dem Boden des Ausstellungsraums wider. Jedes gestrickte Objekt kann aber auch als Verkörperung von persönlicher Geschichte gelesen werden, die oft für Mitmenschen, aber auch für einen selbst verschlüsselt wirkt.

# Josef Dabernig

*Heavy Metal Detox*, 2019

HD-Video-Transfer eines S16-mm-Films (16:9), Stereoton, 12 min

„Über ein Jahr lang litt ich unter einer heftigen Gürtelrose im Gesichtsbereich. Als Maßnahme zur Stärkung meines Immunsystems rieten die Ärzte zum Ersatz meiner Amalgamplomben. Dieses sich über Monate erstreckende Unterfangen kann wiederum mit akuten Quecksilberbelastungen einhergehen. Ich entschied mich, die entsprechende Tortur in einen Film *Heavy Metal Detox* zu kanalisieren. Der mittels Handschuhe, Schutzbrille sowie Mundschutz abgeschirmte Zahnarzt bedient sich eines Instrumentariums mit so anschaulichen Namen wie Absaugung, Exkavator, Feile, Fräser, Kofferdamm, Meißel, Messer, Schaber, Spritze und Zange. In der filmischen Umsetzung geht es allerdings weniger um die Dokumentation einer medizinischen Maßnahme, vielmehr um deren ästhetische Paraphrase in Form einer filmischen Interpretation. Schwarz-Weiß Material, analoge Kamera, präziser Schnitt, speziell komponierte Musik und Original-Tonaufnahmen sind die mit akzentuiert strukturellem Anspruch geordneten medialen Komponenten. So gesehen verdichtet sich eine profan medizinische Maßnahme ins künstlerische Konzentrat. Die Quälerei kippt unter spirituell-, sarkastisch-, existenziell- bis nihilistisch gefärbten Prämissen zur Kantate im Filmformat.“

# Katrina Daschner

POMP, 2020

Video, digitale Kopie, 8 min

© Katrina Daschner / sixpackfilm

*Perlenmeere* und POMP sind Teile des Films *Hiding in the Lights*, der auf der bekannten *Traumnovelle* des österreichischen Schriftstellers Arthur Schnitzler basiert. Die Geschichte widmet sich den verborgenen Sehnsüchten eines Wiener Ehepaars in den 1920er-Jahren und verhandelt in acht kurzen Kapiteln erotische Fantasien, Sehnsüchte und Gefühle, die in einer queeren Tonart neu interpretiert werden. In *Perlenmeere* ziehen neben der Hauptfigur Hyo Lee Lebewesen aus den Tiefen des Meeres – Algen und Nesseltiere – durch das Bild. Mit ihrer Form, ihrer Beschaffenheit und ihrem langsamen rhythmischen Bewegungen evozieren sie erotisch aufgeladene Empfindungen. Man sieht sie abwechselnd mit fragmentierten Großaufnahmen nackter Haut, zusammen verschmelzen sie zu einem fluid-hybriden Filmkörper.

Der Film POMP, das sechste Kapitel von *Hiding in the Lights*, ist eine Ode an das Nachtleben. Glamouröse Szenen, etwa von Kristallgläsern, in welche Champagner gegossen wird, der dann vermischt mit goldenem Glitzer an den Oberschenkeln der Performerinnen hinabrinnt, reihen sich aneinander. Die Künstlerin lässt sich von frühen Hollywood-Filmen inspirieren und zeigt die Performerinnen aus der Vogelperspektive, die in glänzenden, hautengen Kostümen synchron-symmetrische Choreografien ausführen.

In diesen wie auch in allen anderen kurzen Teilen des zwischen 2012 und 2020 entstandenen Films *Hiding in the Lights* wechseln sich Bilder blitzartig assoziativ ab. Belebtes und Unbelebtes vermischen sich: Architekturelemente, Interieurdetails, Requisiten, Menschliches, Pflanzliches, Tierisches. Trotz der auffälligen Bezüge zum Theater und Film baut Katrina Daschner keine regulären Narrative auf, sondern kreierte in Zusammenarbeit mit der Queer-Community (der sie selbst auch angehört) hybride Vorstellungen und provoziert damit auf verfremdete Weise die Selbstgenügsamkeit gesellschaftlicher Normen, insbesondere von jener, die die Binarität von Geschlechteridentitäten definieren.

# Vlasta Delimar

\* 1956 in Zagreb, Kroatien

*Pregnancy (Trudnoća)*, 1987

S/W Fotografie, goldene Körner, Kunstseide, Tüll, 260 × 170 × 50 cm

Sammlung MSU – Museum of Contemporary Art Zagreb

Die bildende Künstlerin und Performerin Vlasta Delimar (\* 1956) gilt als eine der radikalsten Performancekünstlerinnen im ehemaligen Jugoslawien und zusammen mit Sanja Iveković als feministische Impulsgeberin für die dortige bildende Kunst. Indem sie ihren eigenen nackten Körper radikal als primäres Medium für ihre Arbeit wählt, versucht sie Tabus und stereotype Kodifizierungen des weiblichen Körpers zu brechen und setzt damit Statements für die Freiheit weiblicher Sexualität. Politische oder etwa religiöse Dogmen bedeuten grundsätzlich immer auch einen Ausschluss, weswegen sich die Künstlerin gegen jegliche ideologische Zuschreibungen verwehrt.

In der Installation *Pregnancy (Trudnoća)* dokumentiert und inszeniert sie ihre eigene Schwangerschaft über Fotos und Fotoperformances – als erste Künstlerin im jugoslawischen/kroatischen Kontext. Die Arbeit zeigt sie nackt und madonnenhaft, mit Babybauch und gespreizten Beinen, maskiert von weißem Tüll und scheinbar gestützt von zwei weißen Würfeln, während ein goldener Strom aus ihrem Schoß fließt. Indem sie sich so präsentiert, unterläuft sie das gesellschaftlich idealisierte, asexuelle Bild von Mutterschaft und zeigt sich als schwangere Frau, die ein Recht auf (körperliche) Lust hat. Delimar arbeitet bewusst mit weiblich konnotierten Materialien und spielt mit mythischen Posen – wie mit der sexualisierten Position der sitzenden Baubo oder dem religiös-keuschen Bild der Jungfrau Maria.

# Ines Doujak, John Barker

*Masterless Voices (Carnival)*, 2014

*Masterless Voices* ist ein musikalisches Gedicht rund um die Themen Karneval, Utopie und Rebellion. In ihm treten Darsteller\*innen auf, die alle mit „störenden Mustern“ bekleidet sind. Darunter Flüchtlingsriesen, ein singender DJ, ein tief singender Berg und FunkPerformer aus Cidade Alta, Rio de Janeiro. Störende Muster sind eine Form der Maskierung, die im Ersten Weltkrieg zur Tarnung von Schiffen verwendet wurde. Sie brechen die Regeln der Perspektive, indem sie Unsichtbarkeit durch Übersichtbarkeit schaffen. [...] Der Karneval hat eine Geschichte des kollektiven Maskierens, Tanzens und Trommelns, konträr zu Alltagsroutinen in hierarchischen Gesellschaften, in denen „Zeit Geld ist“. Er ist ein Fest der Zeit, des Wandels und des Werdens, ablehnend gegenüber allem, was verewigt und abgeschlossen ist. Er lässt Momente zu, die es Menschen ermöglichen, Identitäten, Haltungen und soziale Beziehungen zu testen. Dabei wird sichtbar, „wie viel die Menschen über die Welt erfahren, was die Mächtigen ihnen gar nicht erst mitteilen wollten“. [...] Mit Trommeln, Heilpflanzen und magisch-halluzinatorischen Mitteln amerikanischer Ureinwohner\*innen entstehen im afro-brasilianischen Candomblé und seinem Karneval Momente der kollektiven Ekstase und Gemeinschaft. [...]

(Ines Doujak und John Barker)

## Ana Nuša Dragan

\* 1943 in Jesenice, Slowenien

## Srečo Dragan

\* 1944, Spodnji Hrastnik, Slowenien

*Belo Mleko Beli Prsi (White Milk of White Breasts)*, 1969

Video BETA, 03:15 min

UGM | Maribor Art Gallery Collection

Das Video *Belo Mleko Beli Prsi* des Künstlerpaars Ana Nuša Dragan und Srečo Dragan gilt als Pionierarbeit der osteuropäischen Medienkunst und war das erste Kunstvideo Jugoslawiens überhaupt. Es zeigt ein Standbild einer Frauenbrust mit einem glitzernden Milchtropfen, das von einer Folge von Texten und Zeichen und – auf der Tonebene – von mehrsprachigen Gesprächsfetzen zum Thema Videokunst überlagert und dynamisiert wird. Der wiederkehrende Satz „We talk about the picture and through this picture about ourselves“ fasst die Kernaussage des Werkes auf geradezu philosophische Weise zusammen.

Ana Nuša Dragan und Srečo Dragan arbeiteten zwischen 1967 und 1988 zusammen; 1968 und 1969 waren sie auch Mitglieder der OHO-Bewegung, die sich mit Konzeptkunst, der Kontextualisierung von Sprache und dem Einsatz neuer Technologien wie Video und Film befasste.

# Susanna Flock

*Forming Storming Norming Performing*, 2017

Zweikanalvideo

Courtesy der Künstlerin

Die Videoinstallation *Forming Storming Norming Performing* konzentriert sich auf den Teambuildingprozess und greift dessen visuelle Sprache auf. Das Ziel von Teambuilding-Workshops ist die Steigerung der Effizienz innerhalb einer Gruppe von Angestellten. Die Teilnehmenden werden in Spiele einbezogen, die skulpturale Körperformationen schaffen. *Forming Storming Norming Performing* prüft diese Methoden, hinterfragt sie kritisch und akzentuiert und verdichtet sie gleichzeitig zu einem absurden Bild. Flock nähert sich auf humorvolle Weise der endlosen Optimierungswahnschleife, die durch neue Managementmethoden erzwungen wird.

# Gelitin

*Ständerfotos (Mikroskulpturen)*, 2000

Gelitin Archiv Nr. 56 / 57 / 58 / 59 / 61 / 78 / 599

Lambda-C-Druck, 40 × 60 cm

Courtesy MEYER\*KAINER, Wien

*Golem*, 2017

Glasierte Keramik

Gelitin Archiv Nr. 2052 113 × 42 × 28 cm; Nr. 2018 109 × 43 × 45 cm;

Nr. 2019 109 × 43 × 45 cm; Nr. 2009 121 × 27 × 31; Nr.1972 53 × 44 × 40;

Nr. 2059 124 × 50 × 72 cm

Courtesy Massimo De Ca

Das Gelitin-Kollektiv besteht aus den Künstlern Ali Janka, Florian Reither, Tobias Urban und Wolfgang Gantner. In ihrer offiziellen Biografie geben sie an, sich 1978 in einem Sommerlager kennengelernt und gemeinsam gespielt und gearbeitet zu haben. Ihre Werke, Projekte und Interventionen weisen die Merkmale kollektiver Arbeit auf, die sich von den Künstlern selbst auch auf die breitere Gemeinschaft erstreckt. Bei der Ausführung ihrer Kunstwerke wenden sie wiederum die Strategien des Humors, der unkonventionellen Erotik und der kindlichen Naivität an. Sie führen die von ihrer Werkstatt produzierten Werke und Interventionen häufig in Materialien aus, die das längst vergangene, wenn auch noch immer widerstandsfähige Simulakrum des künstlerischen Genies und die Großartigkeit und Zeitlosigkeit seiner Geste und seines Werks untergraben.

Hinter dem Zyklus mit dem recht formalistischen Titel *Ständerfotos (Mikroskulpturen)* verbergen sich Fotografien der halbnackten Mitglieder des Kollektivs in priapischen Posen, aufgenommen im Jahr 2000 während einer Reise durch die Vereinigten Staaten. Das Bild einer männlichen, auf historische rituelle Fertilität verweisende Gestalt in Landschaften, die dem kollektiven Bewusstsein aus der Geschichte des Westens vertraut sind, entthront die Figur des einsamen Helden oder Denkers und macht diesen exponiert und verletzlich. Über den Skulpturenzyklus *Golem* aus dem Jahr 2017 schreiben die Mitglieder der Gruppe, dass er mit Leidenschaft ausgeführt wurde – genauer gesagt, buchstäblich mit Leib und Seele, denn die abstrakten keramischen Formen entstanden in direkter Interaktion mit ihren Körpern, nämlich den Genitalien, und manchmal auch mit den Hinterteilen des Quartetts. Sie sind ihr untrennbares Element in der besten Tradition der minimalistischen Skulptur: sorgfältig ausgewählte und komponierte Sockel, meist aus gar nicht repräsentativem, gefundenem und Verbrauchsmaterial.

# Tomislav Gotovac

Sombor, Serbien 1937 – 2010 Zagreb, Kroatien

*Zagreb, I love you!*, 1981

Fotoserie der Performance, 9 S/W-Fotografien, je 50 × 60 cm

Fotograf: Milisav Vesović

Sammlung MSU – Museum of Contemporary Art Zagreb

*Marshal Tito Square I Love You*, 1997

Fotoserie der Performance, 22 Farbfotografien, je 20,2 × 30,4 cm

(ungerahmt)

Courtesy Tomislav Gotovac Institute

Tomislav Gotovac (1937–2010) arbeitete zunächst fotografisch, ab Anfang der 1960er-Jahre produzierte er Collagen, experimentell-strukturalistische Filme und Körperperformances im urbanen Raum. Seine Arbeiten verbinden Privates und Öffentliches radikal miteinander, decken dabei u. a. das (Manipulativ-)Politische des Alltags auf und examinieren Möglichkeiten der absoluten Freiheit der\*des Einzelnen zu einem bestimmten Zeitpunkt an einem bestimmten Ort.

1981 performte er seine wohl bekannteste Straßenintervention, als er – bis auf seine Armbanduhr – unbekleidet von seiner Haustür weg durch Zagreb ging, fotografisch festgehalten von Ivan Posavec, Mio Vesović und Boris Turković. Nachdem er „Zagreb, I love you!“ gesagt hatte, legte er sich auf den Asphalt und küsste diesen. Seine Aktion wurde nach wenigen Minuten durch die Polizei abgebrochen, Gotovac wurde in Gewahrsam genommen.

Fast jedes von Gotovacs Werken enthält konzeptuell und ikonografisch auch Elemente von Referenzen und Widmungen an Filme und auch Künstler\*innen. So ist *Zagreb, I love you!* eine Hommage an Howard Hawks und dessen Film *Hatari*. 1997 performte Gotovac erneut in Zagreb, rund um den (ehemaligen) Marschall-Tito-Platz, während der *Week of Performance: Public Body*. Einen orangen Overall tragend – angezogen, um, wie er selbst sagte, keine Konflikte zu provozieren – versuchte er, „seinen Körper in jede einzelne Spalte dieses Platzes zu zwängen, der ihm so am Herzen lag“ (Zitat Gotovac).

# Igor Grubić

\* 1969 in Zagreb, Kroatien

*East Side Story*, 2006–2008

Zweikanalvideo (4:3)

Courtesy des Künstlers

Igor Grubić (\* 1969) ist Multimediakünstler, Performer und auch künstlerisch-aktivistisch tätig. In seiner sozial engagierten Zwei-Kanal-Videoinstallation konfrontiert der Künstler dokumentarisches Material mit einem stark stilisierten künstlerischen Video – er wirbt so für Toleranz und Verständnis gegenüber einer Gruppe von Menschen, die aufgrund ihrer sexuellen Orientierung den Widerstand zahlreicher Einzelpersonen und gesellschaftlicher Gruppen hervorrufen.

Im ersten Video zeigt der Künstler TV-Aufnahmen von Demonstrationen, die Aktivist\*innen bei der Gay Pride 2001 in Belgrad und 2002 in Zagreb behinderten; der zweite Teil der Installation besteht aus einer künstlerischen Intervention in Form einer Tanzchoreografie, die am Ort der Demonstrationen in Zagreb aufgeführt wurde. Das Ausmaß an Aggressivität und Brutalität der Demonstrationen, das der Künstler kommentarlos aufzeichnet, verwandelt die Betrachter\*innen in passive, hilflose Voyeur\*innen. Die choreografierte Version dieser Gewalt verstärkt die Wirkung der realen Gewaltszenen auf den Straßen zusätzlich. Grubić kritisiert unser Hinnehmen von Gewalt und zeigt, dass die politische Sprache der Kunst in Zeiten allgegenwärtiger medialer Aufweichung noch möglich ist.

# Marina Gržinić

\* 1953 in Rijeka, Kroatien

# Aina Šmid

\* 1957 in Ljubljana, Slowenien

*Labirint (Labyrinth)*, 1993

Video, Betacam SP PAL, Farbe, Stereo, 11:45 min

Produziert von TV Slovenia, 1993

Choreografie: Tanja Zgonc

Tänzer\*innen: Matjaz Faric, Fredi Fontanot, Dominika Kacin, Vesna Lavrac,  
Sinja Ozbolt, Mateja Rebolj

Musik: Borut Krzisinik

Kamera: Andrej Lupinc

Ton: Drago Kocis

Schnitt: Zdene Kuzmic, Milan Milosevic, Andrej Modic

Courtesy der Künstlerinnen

Seit 1982 arbeiten Marina Gržinić und Aina Šmid zusammen im Bereich der Videokunst. Ihre politische Kunst greift die vielschichtigen Wurzeln des Mediums Video und sein Verhältnis zu den Massenmedien auf. Mit Querverweisen auf Kino, Literatur, Theater, bildende Kunst und Philosophie mobilisieren Gržinić und Šmid einen großen kulturellen Fundus, den sie in der sozialen und politischen Realität des Postsozialismus neu interpretieren.

In *Labyrinth* sehen wir die Gegenüberstellung von künstlich konstruierten surrealistischen Bildern, die auf dem Werk von Magritte basieren (z. B. *Young Girl Eating A Bird (Pleasure)*, *The Heart of the Matter*, *The Lovers* usw.) und Dokumentaraufnahmen von Flüchtlingslagern in Ljubljana, in denen bosnische Geflüchtete leben. Wir werden Zeug\*innen eines beunruhigenden psychologischen Spiels, das zwischen der Striptease-Tänzerin und dem Publikum stattfindet. Der entscheidende Moment der Videoarbeit ist die „Installation“ des Körpers an den traumatischen Orten der äußeren und inneren Welt. Die Architektur des Elends und der Entbehrung: Flüchtlingslager, zoologische Gärten, Räume mit gefundenen Bildern usw. bilden ein spezifisches Territorium, das den Körper, die Psyche und die Erinnerung (der Tänzer\*innen) zu endgültigen Lösungen zwingt.

# Nilbar Güreş

*Stranger (Yabraci)*, 2006

Einkanalvideo, 4 Videos (*Person of Cloth, Mirror, Turk Head, Stairs*),

jedes Video 3 min, im Loop

Courtesy Galerie Martin Janda, Wien

Die türkische Künstlerin, die sowohl in Istanbul als auch in Wien ausgebildet wurde, bringt ihre Kreativität äußerst produktiv in verschiedenen Medien zum Ausdruck – Malerei, Zeichnung, Collage, Objekte, Video, Fotografie und Performances im öffentlichen Raum. Indem sie in der ersten Person spricht – d. h. mit ihrem eigenen Körper, der als Protagonist ihrer bitterbösen Videos auftritt –, beginnt Nilbar Güreş ein Spiel vor der Kamera, in dem sie den Handlungsspielraum ihrer eigenen Identität vermisst. Im ersten Video *Person of Cloth* unterstreicht die Künstlerin den visuellen Eindruck von „Fremdheit“ in einer scheinbar desinteressierten Umgebung, indem sie ihr Gesicht und ihren Körper vollständig mit zahlreichen Stoffschichten bedeckt, unter denen sie kaum atmen kann – etwas, das auch in anderen Sequenzen von *Stranger* auf verschiedene Weise humorvoll thematisiert wird. Indem sie die Reaktionen der Passant\*innen auf ihre Erscheinung provoziert, thematisiert sie vor allem den Grad der Beeinflussung des eigenen Selbstbildes durch die Fremdwahrnehmung hinsichtlich der Erzeugung eines tiefen inneren Gefühls der Isolation und Entfremdung.

# Peter Gerwin Hoffmann

*Spuren Körperfotogramm I, II, III, IV, 1974*

Fotogramm auf Fotopapier, Dispersion, Fixativ, Ölkreide

Für jedes der vier Fotogramme, in denen der Körper sowohl Subjekt als auch Objekt der Handlung ist, wurden unterschiedliche prozesshafte Methoden in körperlichem Kontakt mit einem großformatigen Schwarz-Weiß-Papier verwendet. Im ersten Fotogramm gelingt es dem Künstler, seine Bewegung ins Fotopapier einzuschreiben, indem er die Position seines Körpers darauf liegend langsam verändert. Im zweiten Fotogramm zieht er die Konturen seines liegenden Körpers während der Belichtung mit Kreide nach, was an eine polizeiliche Tatortszene erinnert. Sein in Dispersionsfarbe getauchter Unterarm hinterlässt eine gelbe Spur. In der dritten Arbeit entzündet er Streichhölzer und beleuchtet damit einzelne Körperpartien. Die verglimmenden Streichhölzer hinterlassen selbst eine Spur auf dem Fotopapier – als wenn sie neben die „Leiche“ geworfen worden wären. In der vierten Arbeit bestreicht er seinen gesamten Körper mit Fixiermittel und klebt sich – so fotochemisch interagierend – auf das Fotopapier. Mit der letzten Geste emanzipiert sich Hoffmann von der direkten körperlichen (Aus-)Wirkung, indem er mit einem in Farbe getauchten Pinsel eine Spur hinterlässt. Obwohl dies, wie er selbst sagt, von der Anthropometrie Yves Kleins inspiriert wurde und nicht von den früheren oder zeitgenössischen Experimenten von Künstler\*innen mit dem Körper und der Technik des Fotogramms, ist es unbestreitbar, dass sein performativer Akt auf den Spuren der Wiener Aktionisten erfolgt, die den Fokus radikal vom Symbolismus und der Abstraktion in der Kunst auf die Realität des Körpers verschoben haben.

# IRWIN

## *Ikonen*

3–5 kleine Jagdtrophäen, 4 Gemälde

IRWIN (Dušan Mandić), *Malevich Between Two Wars*, 1984 /1986

Mischtechnik, 68 × 48 × 5 cm

IRWIN (Borut Vogelnik), *Cross*, 2000

Mischtechnik, 80 × 60 × 15 cm

IRWIN (Miran Mohar), *Electrification*, 1988/2018

Mischtechnik, 75 × 71 cm × 5 cm

IRWIN (Andrej Savski), *Cup of Coffee*, 2018

Mischtechnik, 69 × 58 × 10 cm

Courtesy Galerija Gregor Podnar und die Künstler

Die Künstlergruppe IRWIN wurde von Dusan Mandic, Miran Mohar, Andrej Savski, Roman Uranjek und Borut Vogelnik in Ljubljana gegründet und versteht sich als Teil des Kollektivs Neue Slowenische Kunst (NSK). Die 1984 gegründete NSK besteht neben IRWIN (hauptsächlich) aus der Band Laibach und der Theatergruppe NOORDUNG (ehemals Gedališče Sester Scipion Nasice), später kamen das Designstudio Novi Kolektivizem (NK) und das „Department of Pure and Applied Philosophy“ als weitere Hauptakteure hinzu.

In ihren Projekten setzt sich die aus der Malerei kommende Gruppe IRWIN intensiv mit der europäischen Kunstgeschichte auseinander, insbesondere mit dem ambivalenten Erbe der historischen Avantgarde und ihrer totalitären Nachfolger. Dabei ist IRWIN – nach Eigendefinition – dem so genannten Retro-Prinzip verpflichtet, das „kein Stil oder eine Kunstrichtung ist, sondern ein Denkprinzip, eine Art, sich zu verhalten und zu handeln“. Gemäß dem künstlerischen Ansatz, „totaler als der Totalitarismus“ zu sein, verschmelzen gezielte Zugriffe auf faschistische Ästhetik und kommunistische Propaganda in dem „Retro-Avantgarde“ genannten Repertoire mit Aspekten der Volkskunst, der Ikonenmalerei und des Suprematismus. Seit den 1990er-Jahren konzentriert sich IRWIN auf eine kritische Auseinandersetzung mit der Kunstgeschichte der „westlichen Moderne“ und setzt ihr eine fiktive „östliche Moderne“ entgegen, die in ihrer offensichtlichen Überzeichnung auf die Künstlichkeit westlicher kunsthistorischer Strukturen verweist, die die zeitgenössische Kunst Osteuropas bis heute ausgrenzen.

So sehr sich die NSK im Allgemeinen und IRWIN im Besonderen einer eindeutigen Aussage ihrer Kunst verweigern (was nicht selten zu großem Unbehagen bei der Betrachtung der Werke führt), so sehr wird an diesen Arbeiten deutlich, wie obsolet die Klassifizierung von Kunst und Künstler\*innen nach Nationalitäten eigentlich ist.

# Sanja Iveković

\* 1949 in Zagreb, Kroatien

*Trokut (Triangle)*, 1979

4 Silbergelatine-Prints, 27 × 40 cm, 29,4 × 39,9 cm, 40 × 30 cm (2×)

Moderna galerija, Ljubljana

Sanja Iveković gilt als Pionierin der feministischen Kunst Ex-Jugoslawiens. In ihrem Werk der 1970er- und 1980er-Jahre griff sie häufig auf ihr eigenes Bild und ihre persönlichen Erfahrungen als Frau und Bürgerin eines kommunistischen Regimes zurück, um die Konstruktion von Identität im Einfluss von öffentlichen, politischen und sozialen Gegebenheiten zu veranschaulichen.

*Trokut* (Dreieck) ist die fotografische Dokumentation einer Performance in Zagreb, die Sanja Iveković am 10. Mai 1979 anlässlich einer Parade von Präsident Tito durchführte. „Die Aktion beginnt damit, dass ich auf den Balkon gehe und mich auf einen Stuhl setze, einen Schluck Whiskey trinke, ein Buch lese und Gesten mache, als ob ich masturbiere. Nach einer gewissen Zeit klingelt der Polizist an meiner Tür und ordnet an, dass ‚Personen und Gegenstände vom Balkon zu entfernen sind‘“, heißt es im Begleittext zu den Fotografien. Die vier Fotos inszenieren die Dreiecks-Konstellation zwischen Iveković auf dem Balkon ihrer Wohnung, einer Person auf dem Dach eines Hauses, die auf die Künstlerin hinabzublicken scheint, und einem Polizisten, der angeblich über ein Walkie-Talkie mit dieser Person kommuniziert. Wie in vielen von Ivekovićs Arbeiten, die in den 1970er-Jahren entstanden und die Darstellung des Staates in den Fokus rücken, setzt die Künstlerin mit provokativer Geste privaten und öffentlichen Raum in ein Spannungsfeld, das historische und soziale Perspektiven öffnet. Sie verdeutlicht damit sowohl ihre politische Motivation im Kampf für das Streben nach Selbstverwirklichung als auch ihre stete Auseinandersetzung mit dem Verhältnis zwischen Geschlecht und Macht.

# Željko Jerman

Zagreb, Kroatien 1949 – 2006 Korčula, Kroatien

*Triptych (From the cycle I leave traces), 1977*

a) Natural imprint of my body on photographic paper (Natürlicher Abdruck meines Körpers auf Fotopapier), 1975

b) Imprint of my body in reinforced concrete (Abdruck meines Körpers in Stahlbeton), 1976

c) X-rays of my body (Röntgenbilder von meinem Körper), 1977

Fotopapier (176 × 106 cm); Stahlbeton (214 × 88 × 6 cm),

Röntgenbilder (210 × 84 cm)

Sammlung MSU – Museum of Contemporary Art Zagreb

Željko Jerman (1949–2006) war ein kroatischer Fotograf und mit Mladen Stilinović u. a. Gründungsmitglied der informellen neoavantgardistischen Grupa šestorice autora (aktiv von 1975–1979), die aus Unzufriedenheit mit der vorgefundenen kulturellen Situation unabhängig organisierte Ausstellungsaktionen umsetzte.

Folgten Jermans frühe Arbeiten noch den klassischen Konventionen der Fotografie, so experimentierte er bald intensiv mit den prozessbetonten Möglichkeiten dieses Mediums. Er manipulierte Fotos etwa durch die Verwendung verschiedener Techniken und Fotochemikalien, intervenierte mit Texten, Zeichnungen und Tempera, verwendete gleichzeitig mehrere Negative und zerschnitt, zerriss oder verbrannte die fertigen Fotos sogar. Teilweise trug er Chemikalien direkt auf die Fotooberfläche auf, ohne überhaupt eine Kamera zu verwenden. *Triptych* zeigt solche Experimente anhand des eigenen Körpers und über das Spiel mit dessen Konturen auf Fotopapier, in Beton und über Röntgenaufnahmen. Von 1979 bis 1983 wandte er sich der Performancekunst zu und performte gemeinsam mit der Künstlerin Vlasta Delimar, seiner damaligen Frau.

# Anna Jermolaewa

*Hostile Architecture*, 2019

Einkanal-Videoprojektion (Slideshow)

Courtesy der Künstlerin

*Der Berg ruft / The Mountain Calls*, 2008–2012

Digitaldruck, 47 × 82 cm (ungerahmt)

Courtesy der Künstlerin

Heute eine renommierte österreichische Künstlerin, kommt Anna Jermolaewa mit nur 18 Jahren als politische Immigrantin nach Wien. Ihre Videoinstallation *Research for Sleeping Positions* ist eine Erinnerung an die ersten Tage, die sie auf einer Bank am Wiener Westbahnhof verbrachte. Wir sehen sie in einem Trainingsanzug und übergroßen Mantel beim vergeblichen Versuch, eine bequeme Position zu finden, damit sie auf der harten Holzbank einschlafen kann. Auf einer Bank, die so gestaltet ist, dass ein längeres Verweilen darauf verhindert wird. Ein Echo dieser Arbeit ist auch in der Diaprojektion *Hostile Architecture* zu erkennen: einer prozesshaften Arbeit, die während des Aufenthalts der Künstlerin in London entstand, als sie die Auswirkungen des Sitzens auf Spikes und Keilen – Zeichen einer immer häufigeren „defensiven Stadtgestaltung“ in Großstädten – dokumentierte. Beide Arbeiten entstanden als Hommage an all diejenigen, die nirgendwohin können und als unerwünscht gelten.

Der Körper der Künstlerin ist auch Protagonist im Werk *The Mountain Calls*. Jermolaewa stimmt hier die Position ihres Körpers auf die postkartenidyllische Zillertaler Bergwelt ab. Mit ihrer an Aktdarstellungen von Renaissancemeistern erinnernden Komposition thematisiert sie auf humorvolle Weise die immerwährende Frage, die sich Zuwandernde stellen: Wie viel Anpassung ist genug?

# Birgit Jürgenssen

*Hausfrauen-Küchenschürze*, 1975

S/W-Fotografie, 2× (50 × 40 cm)

Nachlass Birgit Jürgenssen

*Nest*, 1979–2002

S/W-Fotografie auf Barytpapier, ungerahmt: 30,5 × 41,5 cm,

gerahmt: 54 × 66 cm

Nachlass Birgit Jürgenssen

Eine Schürze in Form eines Herdes der Künstlerin Birgit Jürgenssen wurde in der berühmten feministischen Ausstellung von VALIE EXPORT 1975 in der Galerie nächst St. Stephan gezeigt. Direkt neben dem Objekt waren Fotografien platziert, auf denen die Künstlerin in einer Küchenschürze Arbeit, Sorgen und Fortpflanzung in Körpersprache übersetzte und so buchstäblich die Brot-Kind-Phallus-Metapher darstellte. Es handelt sich um eine ihrer fotografischen Performances, auf die Jürgenssen neben ihren Zeichnungen und Skulpturen – nicht selten widerlich attraktive und bedrohliche Schuhe – die Erfahrungen des Surrealismus, seine Beziehung zum Körper und das Aufdecken menschlichen Begehrens anwendet. Der Schuh in der Zeichnung ist zugleich Fetisch und Fluchtmittel, während Werke wie *Nest* das Körperliche durch die Verschränkung der Elemente Distanz und Nähe als einen Schritt über die Grenzen der jüdisch-christlichen Zivilisation, aber auch über die Unterscheidung zwischen Mensch und Tier hinaus übersetzen.

# Richard Kriesche

*Grenzen jug-aust*, 1981

Video, 06:59 min

Der Videokünstler Richard Kriesche hat die täglichen Nachrichtensendungen des österreichischen Fernsehens und des Zagreber Fernsehens innerhalb eines Tagesintervalls in Form einer Collage bearbeitet. Anschließend las der Künstler in Zusammenarbeit mit der Galerie für Zeitgenössische Kunst 1981 im Studio des Zagreber Fernsehens selbst die Nachrichten, während die Nachrichten aus beiden Ländern zu einem Ganzen zusammengeschnitten und in das Bild selbst, d. h. auf sein Gesicht, projiziert wurden. Die Grenze war gleichzeitig Ausgangspunkt und Thema, um dann durch den nachfolgenden Eingriff aufgehoben zu werden. In einer Zeit, in der Informationen langsamer zirkulierten und die Reichweite des Fernseh- und Radiosignals einer stärkeren staatlichen und politischen Kontrolle unterlag, kündigte Kriesches Arbeit nicht nur die globale Verbreitung von Informationen und Bildern an, sondern auch den Fall und die Veränderung von Grenzen, die im folgenden Jahrzehnt folgten.

# Nina Kurtela

\* 1981 in Zagreb, Kroatien

*Silent Talks*, 2022

Video, 02:30 min

Produziert von Fondazione Pistoletto, Courtesy der Künstlerin

Nina Kurtela ist bildende Künstlerin und Tanzschaffende und bedient sich in ihrer Kunst choreografischer und ortsspezifischer Praktiken. Ihre konzeptionellen, oft immateriellen und zeitbasierten Werke basieren auf Ausdauer, Präsenz, Beharrlichkeit, Ritualen und nicht zuletzt Zufall. Dabei hinterfragt sie Begriffe wie (monetäre) Werte, immaterielle Arbeit, Identität, Zugehörigkeit, Heimat und deren Fiktionen.

In ihrer neuen experimentellen Arbeit *Silent Talks* – der ersten einer Serie aus geplanten „Landschaftsinterventionen“ – multipliziert Kurtela sich selbst insgesamt acht Mal, um schließlich inmitten einer malerischen Berglandschaft mit ihrem Körper das Wort VIOLENCE zu bilden. Die Themen Krieg, Gewalt und Migration, die in der postjugoslawischen Kunstszene nach dem Zerfall Jugoslawiens besonders präsent waren, werden so von Kurtela durch ihre vorherrschende performative Praxis fortgeführt und erweitert.

# Katalin Ladik

\* 1942 in Újvidék, heute Novi Sad, Serbien

*Identification, Akademie der bildenden Künste Wien, 1972*

Gelatinesilberdruck, je 18 × 13

Courtesy der Künstlerin und acb Gallery Budapest

*Poemim, 1979*

Video, VHS, Farbe, 10:41 min

Videorealisation: Bogdanka Poznanović

Sammlung MSUV Novi Sad

Katalin Ladiks (\* 1942) neoavantgardistische künstlerische Praxis ist geprägt von einem genreübergreifenden und feministischen Ansatz und einer intermedialen Neuinterpretation von Körper und Sprache, Poesie, Klang und Visuellem. Vor allem ihre frühen Performances fokussierten auf eine erweiterte Konzeption des Mediums der (Visuellen) Poesie und trotz der Heterogenität ihres Schaffens sieht sie sich in erster Linie als Poetin. In ihren Arbeiten wird ihr Körper zum Resonanzkörper, gleichermaßen zum Werkzeug und zum Medium.

In den 1970er-/1980er-Jahren realisierte Katalin Ladik zahlreiche Foto-Performances, in denen sie nur für die Kamera und ohne Publikum mimisch und gestisch Posen inszenierte. *Identification* entstand im Rahmen einer Ausstellung jugoslawischer Kunst an der Akademie der bildenden Künste in Wien, an der die Künstlerin mit dem Kollektiv Bosch+Bosch teilnahm. Ladik posiert in dieser Arbeit vor und hinter einer monumentalen jugoslawischen Flagge, die vor dem Eingang des Akademiegebäudes angebracht war und setzte so ihren eigenen Körper in Relation zu diesem nationalstaatlichen Symbol. Auf dem zweiten Foto verdeckt die Flagge das Gesicht der Künstlerin – eine Anspielung auf das prekäre Gleichgewicht zwischen Individuum und Ideologie innerhalb politisch aufgeladener Territorien.

Von radikal-feministischen Aktionen wollte sich Katalin Ladik bewusst absetzen. In *Poemim*, das an verschiedenen Orten in (Ex-)Jugoslawien und Ungarn unterschiedlich performt wurde, drückt Ladik ihren Protest gegen medial und soziopolitisch konstruierte weibliche Schönheitsideale und Vorurteile durch visuell-rituelle Gesichtsverformungen aus: „Wie hat ein schönes Frauengesicht denn auszuschauen?“ (Zitat Ladik) Die Künstlerin quetscht ihr *schönes* Gesicht gegen ein Stück Fensterglas und deformiert es dadurch grotesk, trägt diverse Brillenmodelle oder besprüht sich – zunächst Brille tragend – mit Schaum. Später wurde *Poemim* als sequenzielles Vorspiel zu anderen Performances verwendet.

# Laibach

*Geburt einer Nation (Opus Dei)*, 1987

Musikvideo, 04:21 min, Regie: Daniel Landin

Die slowenische Heavy-Metal-Band Laibach gründete 1984 gemeinsam mit IRWIN und der Theatergruppe Gledališče Sester Scipion Nasice (heute NOORDUNG) das interdisziplinäre Kollektiv Neue Slowenische Kunst, abgekürzt NSK, deren Mitglieder getrennt, aber mit gemeinsamen Prinzipien agieren. Der Bandname spielt mit dem deutschsprachigen, im Jugoslawien der Post-Tito-Ära unerwünschten Namen Ljubljanas. Über den provokanten Gebrauch unterschiedlichster ideologischer, politischer und religiöser Symbole und das bewusste Spiel mit einer vermeintlich faschistoiden Aura provozieren die Musiker bewusst Reibungspunkte. Aufgrund der mit totalitären Elementen überladenen Inszenierungen fanden Laibach-Konzerte in der Diktatur meist ein schnelles Ende, während sich die Band spätestens seit ihrer *Occupied Europe Tour* 1983 im Ausland eine solide Fangemeinde aufbaute. *Geburt einer Nation* ist die Coverversion von *One Vision* von Queen, erschienen auf dem 1987 veröffentlichten Album *Opus Dei* (das auch zwei Überarbeitungen des One-Hit-Wonders *Live Is Life* von Opus enthält).

# Luiza Margan

*Das Gespenstische und das Goldene*, 2015

Fotoserie (Auswahl von 2) 170 × 130 cm, Video, HD, Farbe, Ton, 07:32 min

Courtesy der Künstlerin

Die Fotoserie und der Film entstanden, während die Künstlerin Luiza Margan illegal auf der Baustelle eines der Luxus-Design-Geschäfte im Zentrum Wiens arbeitete, in jenem Teil der Innenstadt, der seit Kurzem „Goldenes Quartier“ heißt. Die Künstlerin zeichnete hierbei voyeuristisch verschiedene Seiten der Arbeit und der Konstruktion von Räumen sowie der unmittelbaren Umgebung der Stadt auf. Das durch die physische Arbeit erworbene „schwarze“ Geld wurde als Startkapital für das Projekt verwendet. Diese Arbeit ist eine Fortsetzung der Auseinandersetzung der Künstlerin mit den Bedingungen der Arbeit und den Beziehungen zwischen verschiedenen Arbeitsformen, der „toten Arbeit“ der Arbeiter\*innen einerseits und der Arbeit der Kulturproduzent\*innen andererseits, dem Verhältnis zwischen der konkreten physischen Arbeit und der immateriellen Schaffung von Werten. Indem sie die Arbeiter\*innen nur als bloße Spiegelungen zeigen, als geisterhafte Körper auf der Oberfläche der teuren Marmorsteinplatten, welche die Ästhetik des Goldenen Viertels bestimmen, verhandeln die Fotoserie und der Film auch die vielen Ebenen des Verschwindens und der Kommerzialisierung des öffentlichen Raums.

# Marko Marković

\* 1983 in Osijek, Kroatien

*Iron Waterfall*, 2022

Installation, Eisen, 400 × 258 × 60,5 cm

Im Auftrag der Sammlung Friedrichshof, Courtesy des Künstlers

Marko Markovićs (\* 1983) Arbeiten sind Reflexionen historisch-aktueller Ereignisse, sozialer Gefüge und hierarchischer Strukturen von Politik, Wirtschaft und Status sowie von Machtverhältnissen. Seine Skulptur *Iron Waterfall* besteht aus mehreren Tausend Eisenblättchen, die der Künstler als lineare Stränge vorhanggleich aneinanderhängt. Sind es Miniaturelemente, die uns schützen sollen, oder rasierklingengleiche Fragmente, die uns verletzen? Marković zieht Fragen eindeutigen Antworten vor. Die Arbeit orientiert sich am Konzept des Eisernen Vorhangs – der Begriff bezeichnete ursprünglich ein bauliches Trennelement in Veranstaltungsräumen, das Bühne und Zuschauerraum brandschutztechnisch trennte, bevor er sich letztendlich als Terminus einer ideologischen und physischen Grenze etablierte. So kann Markovićs Installation als Metapher für die ständige Veränderung des Eisernen Vorhangs im Laufe der Zeit gelesen werden, die sich konzeptionell an der Idee des Wasserfalls orientiert. Bei näherer Betrachtung der Skulptur erkennt man, dass die sich miteinander verbindenden Eisenteilchen die Form von Hakenkreuzen andeuten. Oder auch von Mäandern, einem beliebten Ornament der griechischen Antike, das die Ursprünge der westlichen, eurozentrischen Kultur symbolisiert. Ambivalenzen prägen Markovićs Kunst und verweisen auch auf seine eigene Person und eine „Zwischenposition“ zwischen Ost und West.

# Branko Milisković

\* 1982 in Belgrad, Serbien

*THE FUTURE BELONGS TO THEM (Todesmarsch/Labour camp)*, 2022

Zwei Monitore, 4-K-Videoinstallation, Maße variabel, 04:58 min, 4 min

Kamera: Maryam Mohammadi, Graz, 2023

Mit Unterstützung von Styria A.i.R

Courtesy des Künstlers

In seinen Performances verwendet Branko Milisković seinen eigenen Körper als Hauptmedium. Stets tritt er in Kommunikation mit dem Publikum – auch wenn er regungslos verharrt, wie in der „Living Installation“ *710196*, in der Miliskovićs nackter Körper stundenlang auf einem Tisch im Ausstellungsraum liegt (der Titel zitiert übrigens seine Sozialversicherungsnummer). Dabei verhandelt Milisković Fragen von Identität und Nation, indem er meist in Rollen schlüpft, rätselhafte Figuren oder ein Alter Ego schafft, das er in langfristigen Konzepten immer wieder auferstehen lässt. Sein Interesse gilt der „individuellen und sozialen Choreografie“, der „Kraft der Stille und der Wiederholung“, was sich auch in seiner aktuellen Videoserie *THE FUTURE BELONGS TO THEM* widerspiegelt. Wie ein Mahnmal hält der Künstler mit Texttafeln in der Hand an verschiedenen Orten von historischer Bedeutung inne – auch wenn diese Bedeutung nicht unbedingt auf den ersten Blick sichtbar ist, wie etwa bei *Todesmarsch/Labour camp*. Die Videos entstanden im Rahmen eines Künstleraufenthalts in Graz und wurden auf dem Gelände eines ehemaligen Arbeitslagers aufgenommen, in dem 1945 kurzzeitig ungarische Juden auf einem Todesmarsch ins Konzentrationslager Mauthausen untergebracht waren. In der Geste des Innehaltens wird Miliskovićs Praxis zu einem System selbstbestimmter und selbstgesteuerter Situationen, die der Künstler durchläuft, um bleibende Spuren zu hinterlassen.

## F. J. Nestler-Rebeau

*Garderobenobjekt*, Anfang der 1970er-Jahre  
Plexiglas mit Perylfäden, 67 × 46 × 25 cm (3×)  
Courtesy Michael Nestler

Die Grazerin Friederike Jeanne Nestler-Rebeau, die 1964 ihr Studium an der Akademie der bildenden Künste in Wien abschloss, sollte eigentlich ihre Karriere als freischaffende Künstlerin beginnen, stieß dabei aber auf alle Einschränkungen, die die Rolle als Ehefrau und Mutter in einem patriarchalischen Umfeld mit sich brachte. Was sie einschränkte, verwandelte sie jedoch bald in einen Vorteil, indem sie sich von der Welt der Gegenstände im häuslichen Alltag inspirieren ließ. Während sie im Schatten ihres berühmten Ehemanns, des Künstlers Norbert Nestler, arbeitete, studierte sie neugierig und frei die Möglichkeiten verschiedener Medien und Techniken – von traditionellen bis zu zeitgenössischen – und entwickelte ein reiches und spielerisches künstlerisches Vokabular, mit dem sie die Rolle der Frau in der Gesellschaft anhand von politischen und universellen Themen untersuchte.

Motivisch dominiert der menschliche Körper das Werk der Künstlerin, den sie oft in Terrakotta materialisiert (indem sie damit buchstäblich das Alphabet schafft), aber auch in ganz zeitgenössischen Materialien, wovon ihr *Garderobenobjekt* zeugt. Schon der Titel macht deutlich, dass dieses reizvoll-bizarre und wahrscheinlich etwas ironische dreiteilige Objekt (mit unverhohlenen sexuellen Anspielungen) tatsächlich als Teil eines Möbels konzipiert worden war. Konkret hatte Nestler-Rebeau die verfremdeten Formen aus Plexiglas ursprünglich auf einen eigens dafür entworfenen Spiegelsockel montiert und in einen Kleiderschrank eingebaut. Im Foyer, in dem sich die funktionale Skulptur befunden hatte, gab es zudem eine speziell entworfene Beleuchtung, die die ohnehin schon intensive rosa Farbe und die filigrane Struktur aus ätherischen synthetischen Fäden betont hatte.

# Skupina OHO

*Triglav*, 1968

Dokumentation des Happenings im Zvezda-Park, Ljubljana, Slowenien

8 mm auf digital, s/w, stumm, 04:26 min

Kamera: Naško Križnar

Moderna galerija, Ljubljana

Die visionäre slowenische Künstlergruppe OHO – der Name ist eine Wortschöpfung aus den slowenischen Begriffen für Auge (oko) und Ohr (uho) – war von 1966 bis 1971 in unterschiedlichen Konstellationen aktiv und brachte neben bildenden Künstler\*innen auch Schriftsteller\*innen und Filmschaffende zusammen, die mit der sozialistischen Gesellschaft, in der sie lebten und arbeiteten, unzufrieden waren. Ihre vielfältige avantgardistische Praxis entwickelte sich spontan im Zeitgeist der späten 1960er-Jahre und äußerte sich in Form von Konzeptkunst, Performance, Happenings, konkreter Poesie, Arte Povera oder Experimentalfilm. Kennzeichnend für OHO ist unter anderem die Verwendung von Readymades, bei denen das Objekt seiner ursprünglichen Funktion beraubt wird und eine neue erhält.

Die lebende Skulptur *Triglav* wurde von David Nez, Milenko Matanović und Drago Dellabernardina am 30. Dezember 1968 im Zentrum Ljubljanas, in einem Park, in dem mehrere Aktionen und Happenings der Gruppe OHO stattfanden, aufgeführt. Die Aktion war als Neujahrs Geschenk für die Einwohner\*innen von Ljubljana gedacht und spielte auf den höchsten Berg Sloweniens – den Triglav – an, dessen ikonische Form ihn zum Nationalsymbol und auch zum Bestandteil des slowenischen Wappens gemacht hat. Die drei OHO-Künstler inkorporierten die wörtliche Bedeutung des Bergnamens – „Drei Köpfe“ –, indem sie mehrere Stunden lang auf einer Leiter saßen, die mit einer Plastikplane abgedeckt war, sodass nur ihre Köpfe sichtbar waren. So schufen sie auf humorvolle und spielerische Weise eine Ikone der avantgardistischen osteuropäischen Kunst, die später zu einem der wichtigsten Werke der slowenischen Kunstgeschichte erklärt wurde.

# Friederike Pezold

*Die neue leibhaftige Zeichensprache nach den Gesetzen von Anatomie, Geometrie und Kinetik*, 1973

S/W-Videos, Ton, je ca. 10 min, Monitore, Maße divers

Lenbachhaus, München

Körperteile, vor allem sensible Bereiche wie Mund, Brüste und Genitalien, in Großaufnahme fotografiert und als abstrahierte Schwarz-Weiß-Formen wie minimalistische grafische Zeichen in den Raum gestellt: Wie in anderen, ebenfalls in den 1970er-Jahren entstandenen Arbeiten von Friederike Pezold sind auch in dieser Arbeit segmentierte Ausschnitte ihres nackten Körpers zu sehen. Jede der vier Videosequenzen zeigt eine sich langsam bewegende und den Bildschirm ausfüllende Körperzone, fast geometrisch reduziert und in Endlosschleife. Die Künstlerin gliedert die Körperteile – auf die die Betrachtenden wie durch ein Vergrößerungsglas blicken – auch namentlich, indem sie Wörter wie „Arbeit“ oder „Stück“ hinzufügt: *Augenwerk, Mundwerk, Bruststück* und *Schamwerk*. In Sequenzen verbindet Pezold den Körper mit Monitoren, die nach Belieben zu neuen, hybriden Körpern zusammengestellt werden können. Mit *Die neue leibhaftige Zeichensprache* entsexualisiert die Künstlerin den „male gaze“ (männlichen Blick) und verweist auch auf die mediale Aushöhlung einer vollständigen körperlichen Erfahrung, wie sie durch Fernsehen und Video unterstützt wird und die Frauen auf erotisch besetzte Zonen reduziert.

# Neli Ružić

\* 1966 in Split, Kroatien

*Ana (Till the End of the Thread)*, 2019

Video, 20 min

Courtesy der Künstlerin

Neli Ružić (\* 1966), die ab den 1990er-Jahren bis zu ihrer Rückkehr nach Kroatien 2012 in Mexiko lebte und arbeitete, thematisiert in ihren filmischen Arbeiten u. a. persönliches und kollektives Erinnern/Vergessen sowie Probleme der Zeit, der Heterochronie und des Gedächtnisses, oft im Kontext sozialistischer und postsozialistischer Geschichtsschreibung(en). Ružić interessiert sich für die intimen Schichten der Geschichte, wie sie sagt, und die ständige Präsenz der Vergangenheit in der Gegenwart.

So porträtiert sie etwa in ihren Experimentalfilmen, wie in *Ana (Till the End of the Thread)* (Bis zum Ende des Fadens) die Spinn- und Fadenfabrik Dalmatinka in Sinj, eine ehemalige und vormalig erfolgreiche Textilfabrik im damaligen Jugoslawien, die eine wesentliche Grundlage des wirtschaftlichen Lebens in dieser Stadt darstellte und Ende der 1990er-Jahre nach einem Konkursverfahren den Betrieb einstellen musste. Textilfabriken wie Dalmatinka spielten eine Schlüsselrolle für die Emanzipation der dort lebenden Frauen, die oft eine Mehrheit der Belegschaft ausmachten. Ružićs Filme zeigen die Fabriken in ihrem End- und Transformationszustand. *Ana* zeigt uns die monoton-alltägliche und dadurch fast verinnerlichte Bewegung einer Mitarbeiterin einer solchen Textilfabrik.

# Toni Schmale

*ach ach ach*, 2017

Stahl sandgestrahlt, brüniert, gewachst, 120 × 115 × 60 cm (3×)

Courtesy Christine König Galerie Wien und der Künstlerin

Toni Schmale beschäftigt sich in ihrer künstlerischen Praxis auf indirekte Weise mit dem Verhältnis von gesellschaftlicher Macht und stereotypen Geschlechterrollen. Ihre minimalistischen Skulpturen, oft aus schweren oder robusten Materialien wie Beton oder Metall, erinnern an Turngeräte, Folterinstrumente oder Requisiten für BDSM-Séancen. Sie bezeichnet sie als „Übergangsobjekte“, in Anlehnung an den vom Psychoanalytiker Donald Winnicott geprägten Begriff, mit dem er Übergangsphänomene zwischen dem Subjektiven und dem Objektiven, der inneren und der äußeren Welt beschreibt. Die ehemalige Sportlerin und Künstlerin spielt mit verschiedenen Konnotationen – dem Streben nach körperlicher Perfektion, der Körperbeherrschung und der Monotonie von Wiederholung.

# Mladen Stilinović

Belgrad, Serbien 1947 – 2016 ebd.

*An Artist Who Cannot Speak English is No Artist*, 1993

Banner, Acryl, Kunstseide, 135 × 285 cm

Sammlung MSU – Museum of Contemporary Art Zagreb

*8 Polaroids on the subject of red colour*, 1978

8 Polaroids, 34 × 83 cm

Sammlung MSU – Museum of Contemporary Art Zagreb

„Als Künstler habe ich sowohl vom Osten (Sozialismus) als auch vom Westen (Kapitalismus) gelernt. Jetzt, wo sich die Grenzen und politischen Systeme geändert haben, ist eine solche Erfahrung natürlich nicht mehr möglich. Aber was ich aus diesem Dialog gelernt habe, bleibt bei mir.“

Die Einflüsse und Erfahrungen, die Mladen Stilinović in diesem Künstlerstatement für sein Schaffen einräumt, werden in seiner auf Konzepte beruhenden Kunst deutlich spürbar. Stilinović zählte zu den aktivsten Figuren der sogenannten „Neuen Kunstpraxis“ in Kroatien, war 1975 Gründungsmitglied der Group of Six Artists (Grupa šestorice autora) und betrieb – neben seiner eigenen künstlerischen Arbeit – die kurzlebige Podroom Gallery sowie (von 1981 bis 1991) den alternativen Kunstraum Extended Media Gallery.

Seine Werke basieren auf der Idee der Sozial- und Kunstkritik und befassen sich, angereichert mit einer Portion Ironie und Absurdität, mit der Bedeutung von Arbeit und der Rolle des Künstlers. Eines seiner wohl meistzitierten Werke, *An Artist Who Cannot Speak English is No Artist* entstand im Jahr 1993. Es war eine Zeit, in der kurz nach dem Fall der Berliner Mauer Künstler\*innen aus Osteuropa zunehmend in der westlichen Kunstszene präsent waren und in die Systeme des Kunstmarktes eindringen. Die Voraussetzung dafür war die Kenntnis der englischen Sprache, zumal die traditionellen Sprachen der Kunst und Philosophie wie Französisch, Italienisch, Deutsch oder Russisch ihre führende Rolle verloren hatten. Stilinović reduziert damit die Frage der Kunst auf die Frage der Sprache oder – damit einhergehend – der Akzeptanz des Systems. Die pinke oder rosarote Farbgebung (eine Abstufung des revolutionären Rots) der Kunstseide, aus der das Banner gefertigt wurde, ist ein wiederkehrendes Element in Stilinovićs Werken. Indem Stilinović Rot in verschiedenen Inhalten und Techniken verwendet, entsymbolisiert er die Farbe und befreit sie von ihren ideologischen Anspielungen. So zeigt auch seine frühe Fotoserie *8 Polaroids on the Topic of Red* das Porträt des Künstlers in dunkel-monotoner Farbigkeit – mit jeweils einem roten Akzent im Gesicht.

# Ingeborg Strobl

*Silberkriecherl*, 1976

Keramik, Holz, 20 × 18 × 8 cm (5×)

mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien,  
Schenkung von Ingeborg Strobl 2017

Indem Sie in ihren keramischen Objekten akribische Ausführung und ein Gefühl des Unbehagens verbindet, hat die Künstlerin und Designerin Ingeborg Strobl seit den 1970er-Jahren eine Form perfektioniert, die mit kleinbürgerlichem Kitsch gleichgesetzt wird. Als Künstlerin und Designerin hat sich Strobl zusammen mit Birgit Jürgenssen, Evelyn Egerer und Ona B. von 1987 bis 1993 auch feministisch engagiert und darüber hinaus das Bewusstsein für Umweltschutz gefördert, wobei sie dem Kitsch des Öfteren die Schockästhetik gegenüberstellte. Indem sie das Kitschobjekt aus seiner Sicherheitszone drängt, wird die Rezeptivität zu einer Waffe der Provokation.

# Slaven Tolj

\* 1964 in Dubrovnik, Kroatien

*Food for Survival*, 1993 (2023)

Foto einer Performance mit Marija Grazio, Cable Factory, Helsinki, 1993,  
100 × 70 cm

Courtesy der Künstler\*innen

Slaven Tolj (\* 1964) ist einer der radikalsten Vertreter der Konzept- und Körperkunst in der kroatischen Gegenwartskunst. In der Performance *Food for Survival*, die 1993 in der Cable Factory in Helsinki und in Zusammenarbeit mit Marija Grazio gezeigt wurde, thematisiert er das Kriegsdrama seiner Heimatstadt Dubrovnik, die Ende 1991 monatelang belagert und isoliert war. Zwei junge Menschen sitzen an einem kleinen Tisch, auf dem eine weiße Dose steht, die der Künstler mit einem Messer öffnet. Die Inschrift darauf lautet *Überlebensnahrung* (Food for Survival). Diese Art von Dosen wurde Anfang der 1990er-Jahre von einigen westlichen Ländern als humanitäre Hilfe an die Bevölkerung in den Kriegsgebieten Kroatiens und Bosnien und Herzegowinas geschickt. Das rituelle Füttern beginnt damit, dass das Paar die „Nahrung“ auf ihre entblößten Körper aufträgt und diese dann gegenseitig vom jeweils anderen ableckt. Aus diesem scheinbaren Liebesakt können wir existenzielle Angst, Erstaunen, Resignation oder auch Verzweiflung herauslesen. Könnte der Hunger nach Liebe den wirklichen Hunger stillen, mitten im heutigen Europa, das seinen Überfluss in Form von ungenießbaren Lebensmitteln so selbstlos mit den vom Krieg Bedrohten teilt? Die Erotik wird ironisch, während der Hunger nach Mitgefühl heuchlerisch und pathetisch wird. (Text: Nada Berosi)

# Milica Tomić

\* 1960 in Belgrad, Serbien

*I am Milica Tomić*, 1998

Videoinstallation, Auflage: 3/30, 19:01 min

Sammlung Neue Galerie Graz, UMJ

Milica Tomić (\* 1960) untersucht in ihrer genre- und methoden-  
übergreifenden künstlerischen Praxis Themen rund um politische Gewalt,  
wirtschaftliche Zusammenhänge und soziale Amnesie und versucht, diese  
über ihre Arbeiten freizulegen und öffentlich zur Diskussion zu stellen.

*I am Milica Tomić* handelt wie viele andere Arbeiten der Künstlerin  
von Identität und Gewalt. Man sieht die Künstlerin, die sich in einem  
weißen Kleid vor den Augen der Betrachtenden im Kreis dreht und  
sich in verschiedenen Sprachen als Milica Tomić vorstellt, wobei sie  
unterschiedliche Nationalitätszugehörigkeiten angibt. Tomićs Körper  
ist zunehmend mit Wunden übersät, für deren Auftauchen es keinen  
sichtbaren Anhaltspunkt gibt. Das Video handelt von kollektiven –  
nationalen, religiösen, sozialen, geschlechtlichen – Identitäten, die das  
Individuum unweigerlich zur\* zum Außenseiter\*in oder sogar Feind\*in vor  
den Augen der\*des jeweils anderen machen. Die Wunden drücken dabei  
sowohl innere, seelische, als auch äußere, körperliche Gewalt aus. Ihre  
eigenen Lebenserfahrungen als ex-jugoslawische Staatsbürgerin prägen  
Milica Tomićs Zugang zu dieser Thematik.

# VALIE EXPORT

*Körperfigurationen*, 1982

S/W-Fotografien, 124 × 187 cm, 126,5 × 190 cm, 124 × 187 cm, 124 × 187 cm  
(ungerahmt)

Courtesy der Künstlerin

Mit der selbstbestimmten Geste der Änderung ihres Namens in VALIE EXPORT im Jahr 1967 – als Konzept und Logo – schlug die Künstlerin ein neues Kapitel in der österreichischen Kunst auf. In einer Zeit, in der die Kunstszene von den Wiener Aktionisten dominiert wurde, setzte sie dem Konformismus der österreichischen Nachkriegskunst eine expressive Körpersprache als Frau entgegen, mit radikalen Performances, in denen sie sich Gefahren und Schmerzen aussetzte oder das Publikum mit expliziten Nacktszenen konfrontierte.

Im Zyklus *Körperfigurationen*, den sie 1972 begann, passte sie ihren Körper an eine repräsentative Stadtarchitektur an. Der Körper, der sich „jedem“ und „allem“ anpasst, ist – wie der Theoretiker Hene Loreck beschreibt – ein eleganter, elastischer weiblicher Körper. Indem sie die Beziehung zwischen dem Körper und dem, was ihn einschränkt oder dem, woran er sich anpassen muss, untersucht, spricht sie indirekt die Stellung der Frau im öffentlichen Raum an. Ihr Mimikry-Spiel ist ernst und zugleich humorvoll. Indem sie die architektonischen Teile dieser monumentalen und repräsentativen Gebäude durch verschiedene Körperpositionen nachstellt, betrachtet und zeigt sie diese aus einer anderen, „unangemesseneren“ Perspektive, wodurch sie deren tatsächliche wie auch symbolische Vorherrschaft leugnet und zähmt.

# Peter Weibel

*Polizei lügt*, 1967

S/W-Foto auf Aluminium, 120 × 60 cm

Neue Galerie Graz, Universalmuseum Joanneum

Der vielseitig interessierte und gebildete Peter Weibel war in seiner künstlerischen Arbeit ein Wissenschaftler, während er sich der Wissenschaft mit künstlerischer Intuition näherte. Als Künstler, Dichter und Kurator wurde er in den Avantgardekreisen der Wiener Gruppe und später des Wiener Aktionismus geformt und nahm an einigen der zentralen, heute historischen Ereignisse im Zusammenhang mit deren radikalen künstlerischen Praktiken teil – wie dem Symposium *Destruction in Art (DIAS)* in London 1966 oder der Aktion *Kunst und Revolution* an der Universität Wien 1968. Neben der ikonisch-poetischen Performance *Polizei lügt* zeigte die Ausstellung *Body and Territory: Art and Borders in Today's Austria* im MSU Zagreb auch konzeptuelle Arbeiten, die davon zeugen, dass jeder künstlerische Akt eine strenge und eifrige mentale Praxis voraussetzt.

Sprache und Identität gehörten seit den 1970er-Jahren zu den wichtigsten Themen, mit denen sich Weibel als Künstler auseinandersetzte und die ihn nicht nur zu einer kritischen Betrachtung der Realität, sondern auch zur Analyse der Mechanismen, die diese Realität aufbauen und erzeugen, führten. Indem er Identität „als Form, als Funktion der Zeit“ interpretierte, näherte sich Weibel jeder seiner eigenen möglichen Zugehörigkeiten in erster Linie analytisch und kritisch, während er sich gegen ungeschriebene Regeln, Mystifikationen und falsche Wahrheiten wehrte. Viele der in der Ausstellung gezeigten Künstler\*innen kannte Weibel persönlich, unterstützte sie und beschrieb sie mit hervorragenden, luziden Texten. Mit einigen von ihnen, z. B. mit Günter Brus, verband ihn eine jahrelange Freundschaft, während VALIE EXPORT eine Zeit lang seine Lebens- und Kunstpartnerin war. Auch wenn er in erster Linie ein internationaler Künstler und Theoretiker war, gehörte er zu den großen Persönlichkeiten, die die Kulturen, aus denen sie stammten und in denen sie arbeiteten, öffneten und erweiterten.

# Erwin Wurm

*59 Stellungen*, 1992

Farbfilm, Ton, 59:57 min

Neue Galerie Graz, Universalmuseum Joanneum

Machen Kleider Leute? Sicherlich nicht. Allerdings ist es im öffentlichen Raum nicht erwünscht, seine ganze Haut zu zeigen, und so wird Kleidung zu unserer zweiten Haut, mit der wir unseren Körper nicht nur bedecken, sondern auch jeden Tag gestalten. Indem Erwin Wurm die skulpturalen Qualitäten des menschlichen Körpers in Verbindung mit Kleidung bringt, nähert er sich dieser Tatsache auf skurrile Weise an – indem er den in Kleidung gehüllten Körper buchstäblich in eine Skulptur verwandelt. Genauer gesagt in eine performative Skulptur, denn die Menschen, die sich umziehen und in Pullover, Hemden oder andere Textilien hineinsteigen, sollen in unterschiedlichen grotesken Verrenkungen verharren, was ihnen aber nur kurz, etwa zwanzig Sekunden lang, gelingt. Mit der humorvollen Inszenierung von lebenden Körpern als Skulpturen an der Grenze zwischen Figuration und Abstraktion entsteht eine Vielzahl aus 59 Formen, die in der Fantasie der Betrachter\*innen assoziativ weitergebaut werden.

# Vlasta Žanić

\* 1966 in Zagreb, Kroatien

*Time is faster, space is tighter*, 1996

Kinetische Skulptur, korrodierter Stahl, Gummibänder, zwei Elektromotoren,  
180 × 180 × 25 cm

Courtesy der Künstlerin

Ausgebildet als Bildhauerin, beschäftigt sich Vlasta Žanić heute vorwiegend mit Performance- und Videokunst. In ihren Arbeiten geht es vor allem um Fragen der Selbstreferenz und der sich entwickelnden Beziehungen zu ihrem Umfeld und ihrem Publikum. Ihre frühe Beschäftigung mit dem Objekt im Raum scheint auf ihren späteren Fokus als Performerin einzuwirken, denn viele ihrer Werke befassen sich mit Fragen des Körpers im Verhältnis zu einem Raum oder einem anderen Objekt. Viele ihrer Arbeiten drücken ein übergeordnetes Verlangen oder eine Sehnsucht nach Gleichgewicht und Stabilität aus, ein Thema, das sich sowohl auf persönliche Erfahrungen als auch auf die Erfahrung des Krieges zurückführen lässt.

Die kinetische Skulptur *Time is faster, space is tighter* besteht aus einem dreieckigen Stahlrahmen, in dessen Inneren sich zwei schwarze Gummibänder vertikal gegeneinander bewegen. Am Treffpunkt scheinen sie zu verschwinden, während sie sich „gegenseitig durchdringen“. Der Blick sickert, gleitet und kommt immer wieder zurück. Wir bleiben in dieser unnatürlichen Atmosphäre gefangen. Durch ihre einzigartige skulpturale Intervention aktiviert Žanić die Raumverdichtung und begrenzt damit die Bewegung. Vor allem aber verinnerlicht sie die psychische Verunsicherung während dieser Wahrnehmungspatrouille.