

T R A N S

F O R M A

T I V E

P R A K

T I K

E N

ALLE SPRECHEN VON Transformation.

A Während die digitale Transformation vielerorts noch stockt, rollt bereits die KI-Welle über uns hinweg. Die ökologische Transformation wird mehr beschworen als umgesetzt und Soziolog*innen konstatieren – vielleicht auch auf Grund des inflationären Gebrauchs des Wortes – eine Transformationsmüdigkeit bei den Menschen. Doch welche Rolle können – oder sollen – die Künste in diesem Geflecht einnehmen? In einer Publikation des Deutschen Kulturrats 2022 heißt es: »Kunst und Kultur sind prädestiniert für Veränderungsprozesse, in denen es darum geht, Neues zu wagen, Grenzen zu überschreiten und Unbekanntes zu erkunden. Kunst und Kultur verkörpern eine Haltung und liefern einen Raum, in dem Bilder und Symbole der Nachhaltigkeit entstehen können.« Das ist dann wohl die Bürokratisierung der Kunst, vor der wir sie in Schutz nehmen müssen. An dieser Frage prallen also Grundannahmen aufeinander: Hat Kunst überhaupt eine Funktion? Schon an der Definition von »Funktion« und »Kunst« entzündeten sich endlose Debatten. Vertreter*innen der Autonomie-These betonen die Zweckfreiheit der Kunst und verneinen jede Instrumentalisierung. Die Gegenseite verweist hingegen auf zahlreiche Beispiele engagierter künstlerischer Praxis, die zeigen, wie Kunst gesellschaftliche Spielräume eröffnet und gestaltet. Wenn wir der zunehmenden Polarisierung etwas entgegensetzen wollen, müssen wir lernen, weniger in Gegensätzen zu denken. Florian Malzacher zeigt in seinem Essay in dieser *Lerchenfeld*-Ausgabe, wie vielfältig diese Ansätze transformativer künstlerischer Praxis sind – historisch wie gegenwärtig – und wie weit sie über das bloße »Erfüllen sozialdemokratischer Ansprüche an symbolische Gesten« hinausreichen. In diesem Sinne lassen sich auch die Arbeiten der neuen Design-Professorinnen Anne Duk Hee Jordan und Anne Femmer verstehen: Ihre Projekte greifen ökologische Fragestellungen nicht nur symbolisch auf, sondern entwickeln neue Formen der Beziehung zu natürlichen Systemen und Umgebungen. Im Gespräch mit Katja Lonzeck, der neuen Leiterin der Werkstatt für Nachhaltigkeit, geht es um den verantwortungsvollen Umgang mit Rohstoffen und Materialien. Und Larissa-Diana Fuhrmann und Amna Elhassan eröffnen Perspektiven darauf, welches Potenzial Kunst selbst in Zeiten des Krieges entfalten kann.

- 4 **Autor*innen und Mitwirkende**
- 6 **Wenn Gewalt Gestalt annimmt**
Larissa-Diana Fuhrmann und Amna Elhassan sprechen über Kunst im Kontext von Krieg und Fluchterfahrungen
- 14 **A Different Sense of Scale**
Boris Magrini in conversation with Anne Duk Hee Jordan, new professor of Design at HFBK Hamburg
- 21 **Agent*innen der Verflechtung**
Lisa Marie Zander portraitiert die Architektin Anne Femmer, die neue Professorin für Sustainable Practices an der HFBK Hamburg
- 28 **Lebendiges Material und transformative Potenziale**
Ein Gespräch mit der Leiterin der neuen Werkstatt für Nachhaltigkeit, Katja Lonzeck
- 35 **Die Poesie der Entropie**
Eva Scharrer stellt das Werk von Cyprien Gaillard vor, dem neuen Professor für Bildhauerei
- 42 **Putting the urinal back in the restroom**
Florian Malzacher
- 63 **Zwischen Skulptur und Alltag**
Die neue Grundlagenprofessorin Jasmin Werner im Gespräch mit Jule Hillgärtner
- 72 **On Filmmaking Along Desire Lines**
Eva Königshofen talks to Dane Komljen, the new professor for Introduction to Artistic Work in Film
- 78 **Notes on A Surface**
Taylor Jasper portrays the work of the new visiting professor for Time-based Media, Kandis Williams
- 85 **Learning to See With Duckrabbits and Cleaning Robots**
Marco De Mutiis introduces the work of Simone C Niquille, the new PhD in Art Practice Fellow
- 91 **Über den Wolken**
Anne Meerpohl über die Ausstellung *Vom Himmel gefallen* in der Overbeck-Gesellschaft in Lübeck
- 99 **Reading List**
- 103 **Impressum**

Amna Elhassan ist eine sudanesische Künstlerin, die sich in ihrer Arbeit mit den Überschneidungen von Erinnerung, Gewalt und Heilung auseinandersetzt. 2022 war sie Artist in Residence und Gastdozentin an der HFBK Hamburg.

Die Architektin **Anne Femmer** ist ab Oktober 2025 neue Professorin für Sustainable Practices an der HFBK Hamburg.

Larissa-Diana Fuhrmann ist Wissenschaftlerin und Kuratorin mit Fokus auf politische Gewalt, Kunst und Ko-Produktion von Wissen. Aktuell arbeitet sie am Peace Research Institute in Frankfurt (PRIF).

Jule Hillgärtner leitet seit 2024 das Science and Art Lab der TU Braunschweig. Zuvor war sie neun Jahre lang Direktorin am Kunstverein Braunschweig und realisierte dort zusammen mit ihrem Team ein internationales Ausstellungsprogramm.

Taylor Jasper is Assistant Curator of Visual Arts at Walker Art Center, Minneapolis.

Anne Duk Hee Jordan's sculptures are intended to draw the viewer into the present and open a dialogue between natural phenomena, philosophy

and art. At the start of the new academic year, she will take up the position of Professor of Environmental Intervention at HFBK Hamburg.

The filmmaker **Dane Komljen** takes over the professorship for Introduction to Artistic Work (Film) at HFBK Hamburg.

Eva Königshofen works in dramaturgy and art education and writes primarily about film. She is part of the team at Duisburger Filmwoche.

Katja Lonzeck leitet seit August 2025 die Werkstatt für Nachhaltigkeit an der HFBK Hamburg. Zuvor hat sie ihr Studium im Fach Produktdesign an der Kunsthochschule Kassel absolviert und in diesem Rahmen diverse Initiativen wie das Biolab oder den Offspace Autohaus Autohaus co-initiiert und etabliert.

Boris Magrini is a Swiss curator and art historian, currently based in Berlin. He is the former Head of Programme at HEK in Basel and former Senior Curator at the LAS Art Foundation in Berlin.

Florian Malzacher is a curator, author and professor of dramaturgy and curatorial practice at the Karlsruhe University of Arts and Design.

Anne Meerpohl ist kuratorische
Assistenz im ICAT der HFBK
Hamburg.

Marco De Mutiis is Digital Curator at
Fotomuseum Winterthur, where
he leads the museum research
on algorithmic and networked
images.

Eva Scharrer ist Kunsthistorikerin,
freie Autorin und Kuratorin und
lebt in Berlin.

Jasmin Werner übernimmt zum
Oktober 2025 die Professur für
Einführung in das künstlerische
Arbeiten (Bildhauerei) an der
HFBK Hamburg.

Lisa Marie Zander studierte
Architektur und Design in
Hamburg. Mit ihrem Architektur
und Urban Design Studio
projektbüro arbeitet sie
interdisziplinär sowohl in den
klassischen Leistungsphasen
der Architektur als auch an
Schnittstellen von Urbaner
Praxis. 2016 gründet sie das
Mikropol, welches sie seither
mitbetreibt.

W E N N
G E W A L T
G E S T A L T
A N N I M M T :
K U N S T
A L S

T R A N S F O R M A T I O N S R A U M

A m n a E l h a s s a n ,
L a r i s s a - D i a n a F u h r m a n n

Seit Jahrhunderten steht Kunst in einem spannungsvollen Dialog mit Gewalt: Sie dokumentiert, widerspricht und verwandelt. Doch was geschieht, wenn Krieg unmittelbar in das Leben von Künstler*innen einbricht? Und wie vermag Kunst die Wahrnehmung von Gewalt ästhetisch zu verändern? Diesen Fragen widmen sich die Kuratorin und Wissenschaftlerin Larissa-Diana Fuhrmann sowie die Künstlerin Amna Elhassan im gemeinsamen Gespräch



Fragile Spuren: Archive im Konflikt, Ausstellungsansicht Kurzfilmfestival Hamburg, 2024; Foto: Claudia Höhne

M J A H R 2023 dokumentierte das Uppsala Conflict Data Programm 59 Konflikte in 34 Ländern – die höchste Zahl seit Beginn der Erfassung im Jahr 1946. Aufmerksamkeit bleibt oft selektiv: Medienzyklen und geopolitische Interessen bestimmen, welche Krisen sichtbar werden. Zahlen verdeutlichen eine Dimension, aber kaum die dahinterliegende Erfahrung. Künstler*innen hingegen machen das für viele Menschen Unsichtbare greifbar und eröffnen emotionale Zugänge. Kunst besitzt eine besondere Fähigkeit, Gewalt und Krieg anders sichtbar und erfahrbar zu machen. Sie eröffnet Zugänge, die weder Zahlen noch Sprache vermitteln können: Sie berührt, irritiert, hält Widersprüche aus und schafft Verbindungen über Distanzen hinweg. Angesichts von Konflikten ist das nicht nur ein Akt des Widerstands, sondern auch ein Möglichkeitsraum, unser Verhältnis zu Gewalt zu hinterfragen – jenseits der Logik von Schlagzeilen und geopolitischer Aufmerksamkeit. Zugleich liegt hier ein Moment der Transformation: Aus Erfahrungen von Zerstörung und Verlust entstehen Bilder, Formen und Praktiken, die neue Bedeutungen tragen. Kunst verwandelt Gewalt nicht in etwas Harmloses, sondern in etwas Sichtbares, Teilbares – und damit in eine Ressource für Erinnerung, Widerstand und Zukunft. Für uns bedeutet das, dass künstlerische Praxis und Forschung sich nicht gegenüberstehen, sondern einander ergänzen können. Der seit April 2023 andauernde Krieg im Sudan gehört zu den größten humanitären Katastrophen, bleibt im internationalen Diskurs jedoch randständig. Die Künstlerin Amna Elhassan musste kurz nach Ausbruch des Krieges fliehen. 2022 war sie Gastlektorin an der HFBK Hamburg im Rahmen des Artist in Residence-Programms. Hatte sie bis zu ihrer Flucht die Widerstandskraft von Frauen im Sudan porträtiert, rückten nun Erfahrungen von Hunger, Vertreibung und das Schicksal von Kindern in ihr visuelles Vokabular. Seit ihrer ersten Begegnung mit der Kuratorin und Wissenschaftlerin Larissa-Diana Fuhrmann in Khartum 2015 arbeiten sie immer wieder zusammen, unter anderem um Konflikte sichtbar zu machen, ihre Realitäten zu dokumentieren und den Kreislauf der Gewalt zu durchbrechen. Dadurch entstehen Formen des Erzählens und Zuhörens, die sowohl Erfahrungen festhalten als auch neue Perspektiven eröffnen.

Larissa-Diana Fuhrmann

Du hast ursprünglich Architektur studiert, bevor du dich ganz der Kunst gewidmet hast. Inwiefern beeinflusst dieser Hintergrund heute deine künstlerische Praxis?

Amna Elhassan

Die Architektur beeinflusst mein künstlerisches Arbeiten bis heute – sowohl in der Wahl meiner Materialien als auch im strukturellen Aufbau meiner Werke. In den letzten vier Jahren



Amna Elhassan, *Deconstructed Bodies – In Search of Home*, Installationsansicht, Schirn Kunsthalle, Frankfurt, 2022 ; Foto: Norbert Miguletz

habe ich mit verschiedenen Medien gearbeitet, was für die Flexibilität spricht, die ich durch das Architekturstudium entwickelt habe. Ich arbeite oft in Etappen, plane sorgfältig, und meine Kompositionen folgen einer architektonischen Logik. Die Figuren in meinen Bildern sind fast wie architektonische Formen konstruiert – ich denke oft darüber nach, welchen Raum sie brauchen.

Larissa-Diana Fuhrmann

Der Krieg im Sudan hat die Räume verändert, in denen Kunst überhaupt noch entstehen und gezeigt werden kann. Wie hat das deine Praxis beeinflusst?

Amna Elhassan

Mit dem Ausbruch des Krieges kam es zu unermesslichem Leid und schwere Gräueltaten wurden begangen: Gewalt, Tötungen, Vergewaltigungen. Wie viele andere Menschen in Khartum mussten auch meine Familie und ich fliehen. Dabei verlor ich mein Zuhause, mein Atelier und meine Arbeit an der Universität. Galerien wurden geschlossen oder geplündert, und Khartum verwandelte sich in eine Geisterstadt. Unsere Flucht führte uns zunächst über Wadi Halfa (Nord-Sudan) nach Ägypten, dann weiter nach Saudi-Arabien und schließlich nach Deutschland. In Ägypten konnte ich wenigstens noch Skizzen anfertigen, in Saudi-Arabien war selbst das

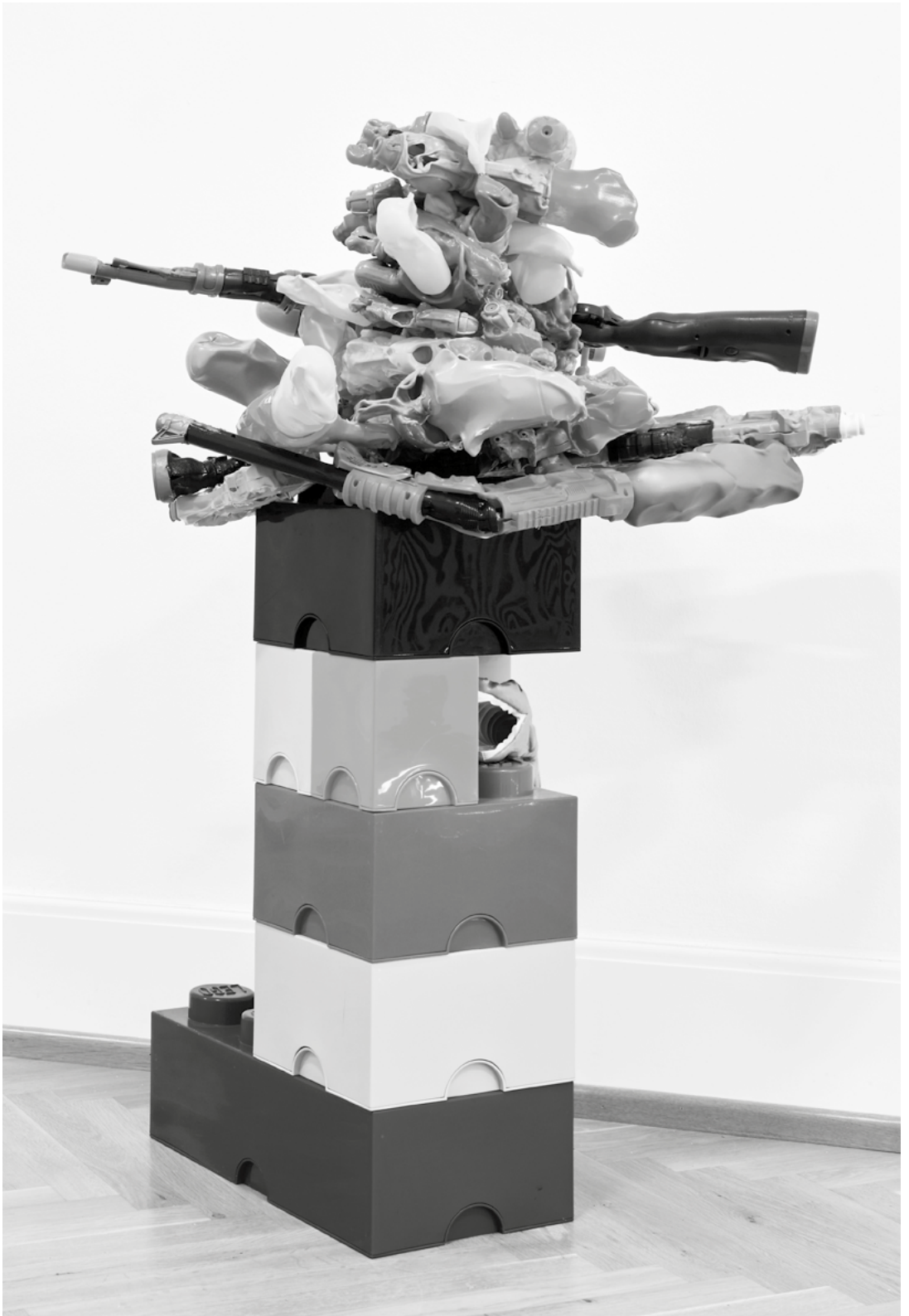
kaum möglich – und doch habe ich nicht aufgehört zu arbeiten, denn Kunst ist für mich überlebenswichtig. Heute in Deutschland habe ich endlich wieder ein Atelier, finanzielle Unterstützung und vor allem sichere Räume, in denen ich meine künstlerische Arbeit fortsetzen kann. Was hat dich, Larissa-Diana, dazu bewogen, dich in deiner Forschung mit künstlerischer Transformation im Sudan zu beschäftigen – und wie arbeitest du mit Künstler*innen in solch sensiblen Kontexten?

Larissa-Diana Fuhrmann

Im Sudan erlebte ich 2009 als Bachelor-Studentin an der Universität Khartum, wie Kunst in Phasen politischer Umbrüche kollektiven Widerstand sichtbar macht: Poesie, Graffiti, Malerei und Performance transformierten dabei politische Handlungsmacht ästhetisch. Diese Erfahrung prägte mein Verständnis von Kunst – nicht als Beiwerk, sondern als zentrales Medium gesellschaftlicher Auseinandersetzung. In den folgenden Jahren arbeitete ich in Khartum als Kulturmanagerin mit Künstler*innen, die trotz Zensur, Überwachung und struktureller Gewalt ihre Praxis fortführten. Diese Erfahrungen prägen meine Forschung bis heute, insbesondere die Frage, wie Kunst im Spannungsfeld von Repression, Öffentlichkeit und internationaler Aufmerksamkeit wirkt und koloniale Repräsentationsmuster kritisch transformieren kann. Ein Beispiel meiner Arbeit ist das langjährige Projekt *Sudan Retold*, an dem wir beide mitwirken und bei dem die Transformation von Geschichte(n) im Mittelpunkt steht: Mehr als 30 Künstler*innen verwandeln historische Momente und Figuren sowie persönliche Erfahrungen in ästhetische Erzählungen, die Erinnerung, Kritik und Imagination verbinden. In meinem aktuellen Projekt am Peace Research Institut Frankfurt (PRIF) forsche ich dazu, welches Wissen Kunst im Kontext von Gewalt produziert und wie sie menschliche Erfahrungen im Krieg vermitteln kann – auf eine Weise, die journalistische, akademische oder politische Sprache oft nicht erreicht. Wie würdest du, Amna, diesen Unterschied beschreiben?

Amna Elhassan

Kunst arbeitet mit Imagination und folgt oft einer eigenen ästhetischen Logik. Sie bewahrt Geschichte in visuellen Bildern und vermittelt Wahrheiten – jedoch aus einer anderen Perspektive als konventionelle Narrative. Bei der Ausstellung *Politics of Love* (2024/25) im Kunsthaus Hamburg etwa beschäftigte ich mich mit Gemeinschaftsküchen im Sudan während des Krieges. Auch die Performance *Cooking with Mama* von Hiwa K, an der ich beteiligt war, schuf durch das gemeinsame Kochen einen emotionalen Zugang für ein Hamburger Publikum. Solche Verbindungen kann politische Rhetorik allein nicht herstellen – ebenso wenig wie der abstrakte Informationsstil des Journalismus und der Wissenschaft.



Amna Elhassan, *Watergun II*, 2024, Courtesy Sakhile&Me; Foto: Jens Gerber

Larissa-Diana Fuhrmann

Könntest du ein Beispiel aus deiner Arbeit nennen, das diese Art von Botschaft vermittelt?

Amna Elhassan

Meine Arbeit *Watergun II* (2024) zeigt geschmolzenes Kinderspielzeug – eine direkte Aussage über die Veränderungen, die Kinder im Krieg durchmachen. Die Kinder haben die Möglichkeit verloren, friedlich zu spielen, und ihre Spielsachen haben ihre ursprüngliche Funktion eingebüßt. Diese Arbeit thematisiert ein in den Medien selten behandeltes Thema: das Recht der Kinder auf Spiel. Der Krieg hat ihnen dieses Recht genommen. Viele Künstler*innen sprechen über ihre Kindheit und den Einfluss, den sie auf ihre Arbeit hat. Dabei wird oft betont, wie prägend das Spielen für die Persönlichkeitsentwicklung ist. Kannst du aus deiner Forschungspraxis ein Beispiel nennen, das zeigt, welche Wirkung künstlerische Arbeiten zum Krieg im Sudan entfalten können?

Larissa-Diana Fuhrmann

Mich interessiert unter anderem, wie Kunst Menschen erreicht, die geografisch und emotional weit entfernt von einem Konflikt leben – und wie sie Empathie und kritisches Nachdenken hervorrufen kann. Auch im Kontext des Sudan zeigt sich, dass künstlerische Arbeiten über bloße Information hinausgehen: Sie schaffen Räume für Erfahrung, Reflexion und emotionale Resonanz. Beim Kurzfilmfestival in Hamburg ko-kuratierte ich im vergangenen Jahr eine Ausstellung zu sudanesischen Archiven des Widerstands. Gezeigt wurden Fotografien, Materialien revolutionärer Bewegungen und die Dokumentation *Suddenly TV* von Roopa Gogineni, die die Performances junger Sudanese*innen während des revolutionären Sit-ins in Khartum 2019 zeigt. Die Werke in der Ausstellung wirkten eigenständig, entfalteten narrative und ästhetische Kräfte und machten den Konflikt erfahrbar – ohne dass Kunst sich einem Zweck unterordnen musste. Sie traten nicht an die Stelle anderer Wissensformen, sondern erschlossen neue Räume der Wahrnehmung und Reflexion. Besonders im Fall des Sudans, wo internationale Aufmerksamkeit oft selektiv oder distanziert bleibt, wird deutlich, welches Potenzial Kunst als eigenständige, transformative Erfahrung entfalten kann. Wenn du deine Arbeiten international zeigst – denkst du dabei daran, dass sich ihre Bedeutung in verschiedenen kulturellen Kontexten verändern könnte?

Amna Elhassan

Das geschieht ganz automatisch, wenn ich in unterschiedlichen Kontexten und Ländern ausstelle. Aber die Aussage meiner Werke bleibt gleich – lediglich die Mittel und Präsentationsformen ändern sich, um diese Aussage dem jeweiligen Publikum näherzubringen.



Installation von Amna Elhassan im Rahmen der Ausstellung *Politics of Love* im Kunsthaus Hamburg, 2024; Foto: Antje Sauer

Amna Elhassan ist eine sudanesische Künstlerin, die sich in ihrer Arbeit mit den Überschneidungen von Erinnerung, Gewalt und Heilung auseinandersetzt, wobei ihr besonderes Augenmerk den gelebten Erfahrungen von Frauen im Sudan und in der Diaspora gilt. Sie arbeitet in den Berei-

chen Malerei, Druckgrafik und Installation, um diese Themen zu erforschen. 2022 war sie als Gastdozentin an der HFBK Hamburg, wo sie das Seminar »Kunst in Zeiten der Krise« anbot. Zurzeit absolviert sie ein Aufbaustudium an der HfG Offenbach und lebt und arbeitet in Frankfurt am Main.

Dr. Larissa-Diana Fuhrmann ist Wissenschaftlerin und Kuratorin mit Fokus auf politische Gewalt, Kunst und Ko-Produktion von Wissen. Sie untersucht, wie politische Gewalt verhandelt, dargestellt und durch verschiedene Wissensformen erfahrbar gemacht wird. In den letzten Jahren publizierte sie in

unterschiedlichen Medien, kuratierte zahlreiche Ausstellungen, beriet Kulturinstitutionen und leitete Workshops zu kritischer kuratorischer Praxis sowie politisch engagierter Kunst. Aktuell arbeitet sie am Peace Research Institute in Frankfurt (PRIF).

A
D I F F E R E N T
S E N S E
O F
S C A L E :
T R A N S F O R M A T I V E
P R A C T I C E S
I N
T H E
W O R K
O F
A N N E
D U K
H E E
J O R D A N

B o r i s M a g r i n i ,

A n n e D u k H e e J o r d a n

Traversing ecology, technology and deep time, Anne Duk Hee Jordan creates worlds where algae meet batteries, snails become storytellers, and colours act as portals into multispecies realities. In conversation with Boris Magrini, the new professor of Environmental Intervention at HFBK Hamburg reflects on »Artificial Stupidity« the collapse of cultural dichotomies, and the transformative potential of art inside and outside institutions



Anne Duk Hee Jordan, *I will always weather with you*, 2023, exhibition view The Bass, Miami Beach;
photo: Zaire Aranguren/The Bass

Boris Magrini

While working on your solo exhibition at HEK (House of Electronic Arts) in Basel, I remember us discussing artificial intelligence, which you referred to as *Artificial Stupidity*, the title of one of your ongoing projects. Have your ideas about artificial intelligence and similar technologies changed over time, particularly in light of the wider population's increasing use of tools such as large language models and video generators? Do you find yourself using such AI tools more often?

Anne Duk Hee Jordan

My view hasn't really changed since we first spoke about *Artificial Stupidity*. These systems grew out of histories of colonialism and cybernetic control, extraction, governance. Their architecture carries those genealogies. Of course, I also use AI tools, but they remain tools, not the work itself. If you look at large language models, they are built on everything already written, scraped and digested. They don't invent; they remix. In that sense, artificial intelligence as such doesn't exist, yet it is still a mirror of human archives, with all the biases and violences embedded.

Boris Magrini

The topics you approach are interconnected, and so you create meta-narratives through your work, touching on and correlating different areas ranging from information technologies to the environment, interspecies relations, and cultural heritage. When preparing institutional shows, what role do storytelling and scenography play in presenting your work? How relevant is the visitor's journey to your presentation choices?

Anne Duk Hee Jordan

Storytelling and scenography are central to my work. When I build an institutional show, I think of it as world-building, a stage where visitors become travellers. The path matters: how someone enters, what they encounter first, how the senses are activated. This journey is important not only for communicating an idea, but also for opening up the possibility of seeing beyond human perspectives into non-human relations, into multispecies realities. Without that dramaturgy, the work would remain flat.

Boris Magrini

Your multimedia works often combine organic materials with off-the-shelf industrial products, such as plastic toys, DIY electronics and inflatables. I sense a clash not only of aesthetics and materialities, but also of ideologies: nature versus technology; arts and crafts versus consumer goods; high culture versus low culture, and so on. Is your work an attempt to transcend these dichotomies, or are you looking to exploit their tensions?

Anne Duk Hee Jordan

I combine organic and industrial materials because they already belong together. A laptop exists only because of minerals, lithium and rare earths: It is nature reorganized. The distinction between technology and organic life is artificial. By placing



Anne Duk Hee Jordan, *I must alter myself into a life-form which can exist on this planet*, 2023, exhibition view HEK Basel; Photo: Franz Wamhof

algae next to a battery, or inflatables next to wood, I want to show these entanglements. The categories we create such as nature versus culture, high versus low collapse when you look at the origins. Here, I think of Dipesh Chakrabarty's climate histories: Everything is planetary and interconnected.

Boris Magrini

Just as you mix varied and often contrasting materials in your sculptures, you also pay close attention to colours and how they interact with each other. This ranges from the vibrant, semi-transparent colours of plastic surfaces and LED lights to the more natural colours of organic materials, wood, leaves, rusted metal surfaces and water basins. Exhibitions such as *I must alter myself into a life-form which can exist on this planet* (2023) and *Snailing (Slippy Slimy Slug Slut)* (2024) are exemplary in this respect. How do you approach these formal elements in your work?

Anne Duk Hee Jordan

Colours seduce, they shape our moods, our emotions. I use them deliberately because they alter how we feel, how we perceive. Neon and fluorescent hues, like those of the deep sea, reveal organisms that communicate with light in total darkness. For me, colour is not surface decoration but a medium of encounter. Fluorescent pinks or toxic greens are both beautiful and unsettling. They remind us that perception itself is a fragile contract.

Boris Magrini

Some of the artefacts that you incorporate into your sculptures, installations and video works have significant cultural value and history. Examples include the obsidian stone you found in the mountains of Iceland after the eruption of the Eyjafjallajökull volcano in *Obsidian* (2014), stones from Kandahar in *Taliban Last Stand* (2013/14), and a fallen tree used in the living sculpture and video *Brakfesten – La Grande Bouffe* (2022/23). How do you integrate the histories of these objects into your narratives?

Anne Duk Hee Jordan

Stones, trees and fossils are all carriers of deep time. A small stone has lived through millions of years, carrying memories of earth, trauma, violence, survival. I often integrate these materials into my practice, not as props, but as witnesses. They bring a sense of scale: Our human life is short, their time is vast. In works like *Bodies of Water: I travelled 66 million years to be with you and then you came* (2025), or *Snail on Me* (upcoming 2025), they become mediators between past and future. They hold history, but also point towards regeneration and repair.

Boris Magrini

While your work in institutions focuses on more conceptual topics and world-building approaches, you have also developed an important body of work in public spaces. Here, you create process-oriented and interactive projects, such as: *Metrotopie* (2011) and *Into the Wild* (2017-present). These works are closer to artistic activism. Do you believe that art has a stronger and more honourable function outside of institutions?

Anne Duk Hee Jordan

Projects in public spaces like *Metrotopie* or *Into the Wild* are closer to activism. They are processual: growing, eating, building, sharing. I also made a book-manifesto, *A Human Reconciliation with Water, Plop, Drop, Slop* (2025) which functions as a contract, a legal and poetic proposal for granting rights to non-human entities. These works create conditions where art is less staged and more lived. Outside institutions, art can become water infrastructure, or legal argument, or social practice. That's important to me.





Anne Duk Hee Jordan, *I travelled 66 million years to be with you and then you came*, 2025, UP Projects, Exmouth and Haigh Hall, Wigan; Photo: Simon Tutty

Boris Magrini

Your institutional work and public interventions both address relevant and pressing topics, offering a critical yet constructive perspective on the exponential progress of science and technology and its implications for our lives and those of other species. How do you think your work has the greatest impact?

Anne Duk Hee Jordan

Impact is difficult to measure. If I can shift someone's perspective, create an opening through which they feel

connected to a snail, or a stone, or a river then maybe that's impact. I don't think art »solves« problems, but it can destabilise opinions, question habits, create empathy. Sometimes it's enough if someone leaves with a different sense of time, or care, or responsibility.

Boris Magrini

Lastly, could you tell us about your upcoming projects and activities?

Anne Duk Hee Jordan

I'm collaborating with Asian Cultural Council (ACC), M+, Hong Kong and Zentrum für Kunst und Medien (ZKM), Karlsruhe on a project in Gwangju, and a new public sculpture in the UK, alongside a dedicated symposium. I will also take part in the Liverpool Biennial, and then join a Schmidt Ocean Institute research vessel in Antarctica for one month to study methane vents and craters. And yes, 2026 is already moving towards the Venice Biennale. In between, I will keep working on living sculptures, barnacles, ponds, Roman concrete and biochar. There's always another tide coming.

Anne Duk Hee Jordan (* 1978 in Korea) is an artist living and working in Berlin. She studied at the Kunsthochschule Berlin-Weißensee and the Institut für Raumexperimente with Olafur Eliasson at the Berlin University of the Arts.

Since 2023, she has been a Professor of Digital Media at the Hochschule für Gestaltung Karlsruhe. In the winter semester of 2025/26, she will take on the Professorship for Environmental Practice at HFBK Hamburg. Her artistic practice encompasses sculpture, robotics, edible landscapes, and immersive installations, all rooted in regenerative art. She creates works that move beyond symbolic representation, engaging directly with ecological concerns and proposing new ways of relating to natural systems and

environments. On one hand, her approach is both activist and material, focusing on reimagining the relationship between technology and ecology. At the same time, her work is narrative and speculative, building worlds that make the urgency of today's ecological crises tangible. Through humour and a poetic sensibility, her machines and environments open spaces of connection between human and non-human life, inviting a move away from human-centred thinking toward ecological interdependence and shared survival.

Dr Boris Magrini is a Swiss curator and art historian, currently based in Berlin. He is the former Head of Programme at HEK in Basel and former Senior Curator at the LAS Art Foundation in Berlin. He studied art history at the University of Geneva and completed his PhD at the University of Zurich. He has curated group exhibitions on the topics of ecology, artificial intelligence, art games, and counter-cartography, and frequently contributes articles on contemporary and new media art in magazines and catalogues.

A G E N T * I N N E N

D E R

V E R F L E C H T U N G

L i s a M a r i e Z a n d e r

Die Architektin Anne Femmer überschreitet immer wieder die Grenzen ihres Berufs und beschäftigt sich mit alternativen Ansätzen, wie gebaute Umwelten entworfen, hergestellt und genutzt werden können. Im Oktober 2025 wird sie neue Professorin für Sustainable Practices an der HFBK Hamburg



Die Studierenden Leonardo Haglmüller und Kristina Sauer reparieren eine Tür für einen Hühnerstall, Universität der Künste, Berlin, Masterstudio Sommersemester 2023; Foto: Anne Femmer

INE TÜR, EIN FENSTER. Nähert man sich der Arbeit von Anne Femmer, treten solche Elemente immer wieder hervor. Viel ließe sich schreiben über das Sichtbare, das offensichtlich Gestaltete daran. Noch mehr aber ließe sich erzählen über die Praktiken, die hinter der Oberfläche solcher »Dinge« wie Türen oder Fenstern stehen und zu ihren Erscheinungen führen. Es sind experimentelle Praktiken des gleichzeitigen Entwerfens, Bauens, Benutzens, Reparierens und Korrigierens, die Anne Femmer umtreiben. Wer beginnt, den Blick von der äußeren Erscheinung zu lösen, stößt auf ein Netz unzähliger einzelner Fäden, die tief in gesellschaftliche Mechanismen und Verschränkungen hinein führen.

Ich recherchiere zu ihrer Praxis, um dieses Porträt zu schreiben, und bin überrascht von ihren Beschreibungen, die häufig ihren Ausgangspunkt in kleinen Dingen wie beispielsweise einer Wohnungseingangstür nehmen – um schließlich bei nichts Geringerem als der Frage nach dem gemeinschaftlichen Zusammenleben in einer Welt kontinuierlichen Wandels zu enden. Anne Femmer schlüpft bei ihren Erzählungen immer wieder in unterschiedliche Rollen: Von der Tür erzählt sie als Gestalterin mit dem Wunsch, einer kleinen Türöffnung durch ein ungleich größeres, vorgeblendetes Türblatt mehr Präsenz zu verleihen. Von derselben Tür erzählt sie aber auch als Handwerkerin, die sie hier ebenfalls war und in deren Rolle sie sich überhaupt erst »ermächtigt« fühlte, ihre Neugierde zu verstofflichen. Und sie erzählt von der Tür aus der Perspektive der Bewohnerin, deren Bedürfnisse sich über die Zeit hinweg änderten: Für das erste Jahr war die Tür eine einfache Holztafel mit einem Loch darin als Fenster, die das »Bewohnen« eines alten Hauses ermöglichte. Wie viel oder wenig »Tür« braucht man zum Zusammenleben? Im Herbst des zweiten Jahres kam eine Plane vor die Öffnung in der Tür, die ein weiteres Jahr Bestand hatte. Eine Korrektur, die in vielerlei Hinsicht noch Dinge »offen« hielt. Erst im dritten Jahr ersetzte schließlich eine Glasscheibe die Plane, von außen aufgeklebt, gleichsam als konventionalisierte Verstetigung des Vorangegangenen.

Wenn Anne Femmer aus all diesen unterschiedlichen Perspektiven heraus berichtet, so ist es der Prozess über die Zeit hinweg, der alles zusammenhält – nicht einzelne Ergebnisse. Jeder Zustand der Tür ist für sie gleichermaßen interessant, selbst noch im Zustand des Verfalls, wenn beispielsweise die zaghaft befestigte Glasscheibe wieder herabfällt, weil die Tür nun plötzlich von hinzugekommenen Bewohnenden anders behandelt wird. Dass sie möglichst auf allen Ebenen an ihrer Gestaltung und deren Konsequenzen teilhaben will, unterstreicht ihren Drang fortlaufend auf der Suche zu sein: Wohin

treibt es uns, wenn »Vorläufigkeit« zur obersten Maxime des persönlichen Handelns wird?

Anne Femmer gerät mit dieser Praxis immer wieder an die Grenzen ihrer Profession, der Architektur. Spätestens seit der Renaissance ist diese Profession geprägt von der Figur der intellektuell-kreativen Schöpfer*in, die Distanz hält zur materiellen Ausführung. Hier wird gedacht und (fertig) entworfen, dort wird von anderen gebaut. Dazwischen Pläne und Zeichnungen zum Vermitteln. Sie drängt weg von dieser scharfen Trennung, sucht nach neuen Rollen, neuen Allianzen und Komplizenschaften im System Baustelle. Denn wie können wir noch trennen zwischen Entwerfen und Bauen, wenn uns neue, normierte und einfach verplanbare Ressourcen gar nicht mehr unlimitiert zur Verfügung stehen – Sondern wir zurechtkommen müssen mit dem Vorhandenen, so brüchig und kaputt es auch sein mag? Müssen wir solch Material nicht selber in die Hand nehmen, um überhaupt erst herauszufinden, was damit zu tun ist?

Vielleicht ist es deshalb nicht verwunderlich, dass Femmers Praxis an der HFBK Hamburg gut aufgehoben ist – einer Hochschule mit vielen Werkstätten und dem Anspruch, Dinge nicht nur zu entwerfen, sondern auch selber herzustellen. Gut vorstellbar, dass die Design-Studierenden das Arbeiten in den Werkstätten dabei weniger als »finalen« Produktionsakt praktizieren werden. Sondern dass Werkstätten für sie Orte des Korrigierens, Reparierens und Transformierens werden. Dass materielle Stoffströme in die HFBK Hamburg hineingeleitet werden – um dann wieder in überraschend neuen Formen in die »Realität« außerhalb der Hochschule zu gelangen. Denn genau jene Momente des physischen Umlenkens sind es, die Anne Femmer auch als politische Praxis interessiert. Wer über Fähigkeiten und Werkzeuge der Umwandlung verfügt, besitzt Gestaltungsspielraum, sicherlich auch Macht. Aus dem Gestalten wiederum entsteht Verantwortung für die daraus resultierenden Konsequenzen. Diesen Fäden der Verantwortung zu folgen, sie möglichst lange persönlich zu begleiten – involviert zu bleiben – sieht die Architektin als Kern ihrer Praxis.

Anne Femmer studierte an der ETH Zürich und an der TU Dresden. Anschließend arbeitete sie in internationalen Architekturbüros in Gent, Zürich, Wien und Tokio. 2015 gründete sie gemeinsam mit Florian Summa in Leipzig das Büro SUMMACUMFEMMER, das seitdem für eine experimentelle, präzise und zugleich kontextbezogene Haltung steht. Für ihr kollaborativ erarbeitetes Werk wurde sie 2024 mit





Studierende und Auszubildende in der Werkstatt des deutschen Pavillons auf der Architekturbiennale Venedig 2023; Foto: *ARCH+*, SUMMACUMFEMMER, BUERO JULIANE GREB

dem renommierten Kunstpreis Berlin in der Sektion Baukunst ausgezeichnet und erhielt 2023 den DAM Preis für herausragende Bauten des Deutschen Architekturmuseums. Internationale Aufmerksamkeit erlangte sie im selben Jahr, als sie gemeinsam mit *ARCH+* und dem Büro Juliane Greb den Deutschen Pavillon der Architekturbiennale in Venedig kuratierte. Parallel zur eigenen Praxis engagiert sich Femmer kontinuierlich in der Lehre. Seit 2017 unterrichtet sie an verschiedenen europäischen Hochschulen; von 2020 bis 2022 als Professorin



Anne Femmer an der Sandsteinreparatur von Fensterbögen und bei der Erstellung einer Strohleichtlehmwand; Foto: Florian Summa

an der TU Graz und von 2022 bis 2025 als Gastprofessorin an der Universität der Künste Berlin.

Der Beitrag im Deutschen Pavillon auf der Architekturbiennale 2023 markiert einen wichtigen Punkt in ihrer Praxis, führt er doch

verschiedenen Stränge des »Involviertseins« zusammen. Ausgangspunkt war die »Instandbesetzung« des Deutschen Pavillons als Gebäude, welches eigentlich ein reines Repräsentationsgebäude ist. Für ein halbes Jahr verwandelte das kuratorische Team es in das genaue Gegenteil: einen Ort der Produktion und Benutzung. Es ging ums Aktivwerden, nicht ums Reden und Darstellen. Dazu bauten sie in den Pavillon eine große Werkstatt ein. Der Hauptraum war gefüllt mit gebrauchten Materialien, die das Team nach dem Ende der vorangegangenen Kunstbiennale über Monate hinweg von unzähligen Länderpavillons gesammelt hatte. Dieses Material wurde in der Pavillonwerkstatt von mehr als 700 Studierenden und Auszubildenden weiterverarbeitet und schließlich für die Reparatur, Instandhaltung und Transformation gemeinnütziger Gebäudebestände in ganz Venedig verwendet. Am letzten Tag der Biennale war alles Material verbraucht.

Eine solche alternative Praktik des Kuratierens funktioniert nur, wenn immer wieder neue Grenzen mutig überschritten werden. Dies zeigt sich auch am Beispiel der Trockentoilettenanlage, welche das kuratorische Team in Zusammenarbeit mit vielen anderen Wissenschaftler*innen und Gestalter*innen ebenfalls im Deutschen Pavillon einbaute. Das Team übernahm nicht nur den Bau, sondern auch den vollständigen Betrieb der wasserlosen Toiletten für ein halbes Jahr – einschließlich nachgeschalteter Aufbereitung der ausgeschiedenen Hinterlassenschaften zehntausender Besucher*innen zu wertvollem Dünger. Und so gehörte die Praktik des täglichen Reinigens der Sanitärbereiche genauso zu den kuratorischen Pflichten wie das Führen von Besucher*innen durch den Pavillon.

Anne Femmer selber beschreibt ihre Arbeit als gestaltendes Lenken von Strömen. In ihrer Arbeit als Architektin sind die materiellen Ströme oft gewaltig, nicht wenige Professionen beeinflussen die Verteilung physischer Masse mehr als diese Disziplin. Umso stärker fühlt sie sich in die Pflicht genommen: Was lenken wir wohin? Was müssen wir umlenken, was aber vielleicht auch gar nicht erst in Bewegung bringen, weil es besser ist so wie es ist? Anne Femmer wird immer dann euphorisch, wenn sich aus genau diesen Prozessen »Agent*innen« materialisieren. Wenn alltägliche Fenster, Türen, Rampen und Toiletten im Sinne von Bruno Latour zu handelnden Instanzen werden, so wie wir es selber auch sind. Als Agent*innen sind sie nicht nur unbeteiligte Objekte, sondern entfalten selber Wirkungsmacht: In ihrer Anwesenheit bewegen wir uns anders, handeln anders oder denken anders – kurz, wir praktizieren anders.

Lisa Marie Zander studierte Architektur und Design in Hamburg. Mit ihrem Architektur und Urban Design Studio projektbüro arbeitet sie interdisziplinär sowohl in den klassischen Leistungsphasen der Architektur als auch an Schnittstellen von Urbaner Praxis. 2016 gründet sie das Mikropol, welches sie seither mitbetreibt. Im Oktober erscheint die gemeinsame Publikation *Versammlung der Mikropolitiken* im adocs Verlag. Sie ist Rompreisträgerin der Architektur 2026/27.

L E B E N D I G E S

M A T E R I A L

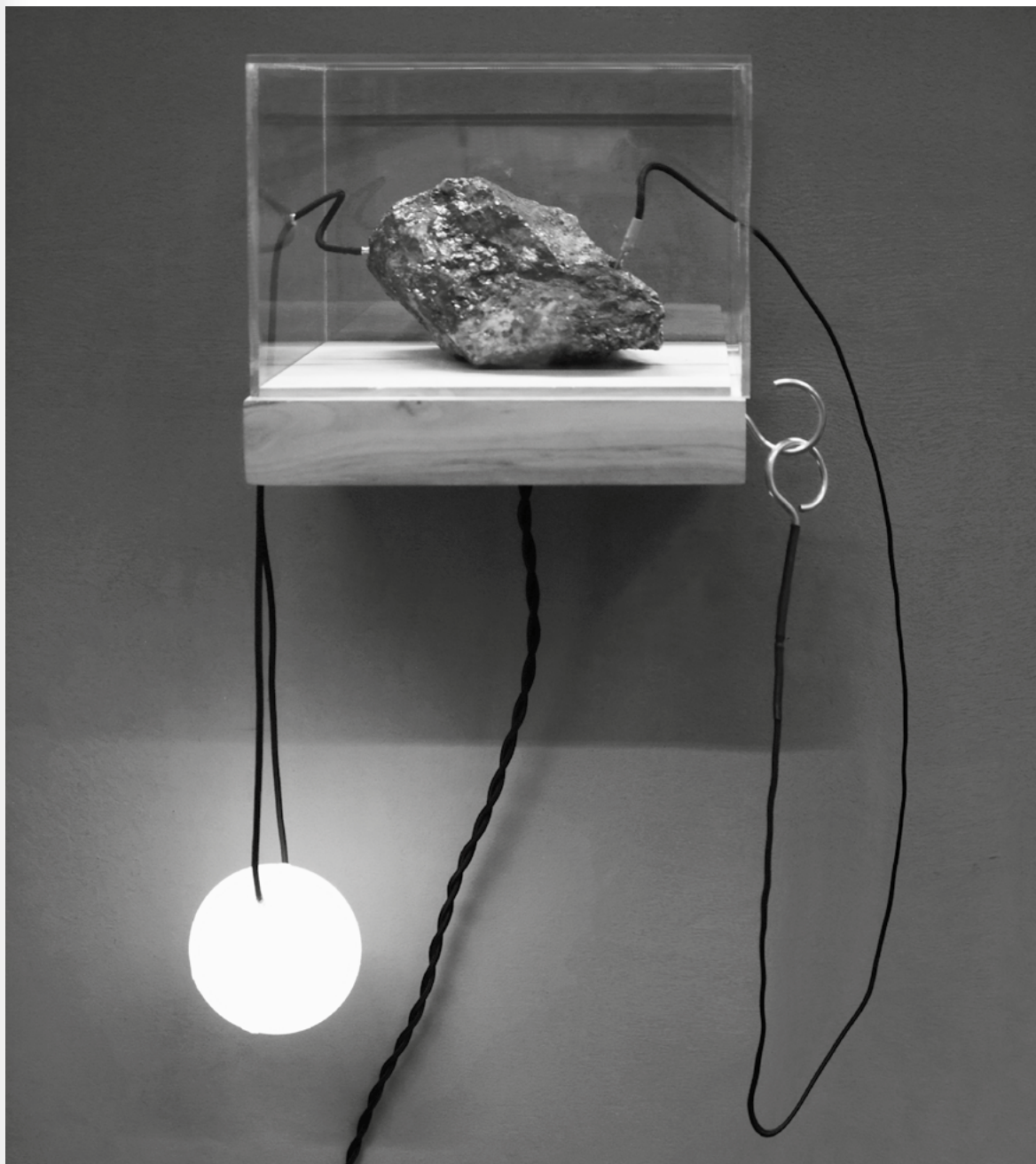
U N D

T R A N S F O R M A T I V E

P O T E N Z I A L E

A n n e M e e r p o h l ,
K a t j a L o n z e c k

Die HFBK Hamburg hat eine neue Werkstatt für Nachhaltigkeit eingerichtet, die zum Oktober 2025 ihren Betrieb aufnimmt. Die neue Leiterin Katja Lonzeck spricht über ihre Erfahrungen mit Materialien und dessen gesellschaftliche Verantwortung



Ein Mineral leitet den Strom, 2018; Foto: Katja Lonzeck

- Anne Meerpohl Was sind deine bisherigen Zugänge zu Materialien und Nachhaltigkeit – wie hast du bisher dazu gearbeitet?
- Katja Lonzeck Ich habe an der Kunsthochschule Kassel Produktdesign studiert. Der Studiengang ist dort sehr offen angelegt, ohne feste Anbindung an eine bestimmte Professur. Dadurch hatte ich die Möglichkeit, jedes Semester unterschiedliche Projekte auszuprobieren und viele Perspektiven kennenzulernen. Ich habe schnell gemerkt, wie sehr mich das Erforschen von Materialien interessiert. Ich habe begonnen, ihre Ursprünge und Eigenschaften zu untersuchen: Aus welchen Rohstoffen bestehen sie und woher kommen sie? Wie lassen sie sich verarbeiten? Wie werden sie eingesetzt? Und vor allem: Was geschieht mit ihnen nach der Nutzung? Der Gedanke an den Lebenszyklus eines Materials war für mich von Anfang an zentral – ebenso wie die Frage nach der Sinnhaftigkeit ihrer Einsatzgebiete.
- Anne Meerpohl Wie bist du vorgegangen?
- Katja Lonzeck Zuerst waren das vor allem Materialsammlungen und Experimente, die in meinen Projekten entstanden sind. Zum Beispiel habe ich zum Thema Glas und Licht gearbeitet und versucht herauszufinden, wie buntes Glas eigentlich genau funktioniert – auf einer molekularen Ebene. Ich habe viel dazu recherchiert, wie das Glas industriell hergestellt und gefärbt wird. Am Ende ist eine Serie entstanden, die das Einfärben von Glas durch Metalloxide während des Glasblaseprozesses untersucht.
- Anne Meerpohl Hat der Aspekt der Nachhaltigkeit für dich schon immer eine Rolle gespielt?
- Katja Lonzeck Ja, für mich ist der Nachhaltigkeitsbegriff in Bezug auf Material besonders durch Aspekte wie Langlebigkeit und einen sinnvollen Einsatz geprägt. Ich frage mich stets, ob ich ein Material wirklich gemäß seiner Potenziale einsetze – also so, dass es durch seine spezifischen Eigenschaften eine bestimmte Funktion erfüllt. Gerade bei Kunststoffen wird das deutlich: Sie werden häufig als Imitat eines viel geeigneteren natürlichen Materials eingesetzt. Statt etwa eine Küche aus massivem Holz zu bauen, verarbeitet man Holzspäne, klebt sie zusammen und überzieht sie mit einer dünnen Kunststoffschicht, die wiederum ein Holzdekor imitiert. Für mich zeigt sich darin die Absurdität: Materialien werden in der Industrie aus Gründen der Skalierbarkeit und Wirtschaftlichkeit nachgeahmt – am Ende geschieht das häufig auf Kosten unserer Umwelt.
- Anne Meerpohl Inwiefern spiegelt sich diese Auseinandersetzung mit der Sinnhaftigkeit des Materials und Nachhaltigkeit in deiner eigenen künstlerischen Praxis wider?
- Katja Lonzeck Ein Beispiel ist ein Licht-Objekt, für das ich mich mit Kupfer und seiner Herstellungsweise beschäftigt habe und



Pilzkultivierung auf Nährboden, 2020; Foto: Katja Lonzeck

dabei herausgefunden habe, dass das Kupfererz Chalkopyrit ebenso wie das raffinierte Kupfer leitfähig ist. Am Ende des Prozesses habe ich einen abstrahierten Stromkreislauf mit einem Chalkopyrit Mineral, Kabeln und einem Leuchtmittel entwickelt. Dadurch kann man visuell nachempfinden, dass der Strom mithilfe der Kabel durch den Stein hindurch geleitet wird. In diesem speziellen Fall hat mich auf konzeptioneller Ebene die Frage interessiert, inwiefern man Kupfer eigentlich hochindustriell verarbeitet. Müssen wir überhaupt Kabel daraus machen oder was passiert, wenn wir das eben nicht tun?

Anne Meerpohl

Wie möchtest du den Studierenden das Forschen an und mit Materialien und Aspekte von Nachhaltigkeit näherbringen? Inwiefern stellst du dir die Zusammenarbeit mit den anderen Werkstätten vor?

Katja Lonzeck

Ich möchte gerne eng mit den anderen Werkstätten der HFBK Hamburg zusammenarbeiten und gar nicht einen



Farbglasexperimente mit Kupfer und diversen Additiven, 2017; Foto: Katja Lonzeck

parallelen Nachhaltigkeit-Ort aufbauen. Zum Beispiel denke ich an Workshopformate, die verschiedene Werkstätten oder Lehrangebote mit dem Thema Nachhaltigkeit verbinden. Hier in diesem konkreten Raum im Pavillon im Innenhof der HFBK Hamburg kann ich mir langfristig vorstellen, neben der Information zu unterschiedlichsten Materialien und Prozessen, auch das Arbeiten mit bio-basiertem und lebendigem Material zu vermitteln, was eine spannende Perspektive für eine Kunsthochschule und ihre unterschiedlichen Disziplinen sein kann. Einerseits natürlich im Design, aber auch in der bildenden Kunst ist die Auseinandersetzung mit Mikroorganismen, Pilzen, Algen, Pflanzen und ihren wachsenden Strukturen auch unter ästhetischen Gesichtspunkten äußerst spannend. Aber viel hängt einfach von den Interessen der Studierenden ab.

Anne Meerpohl

Wie kann man sich die Arbeit mit lebendigem Material vorstellen?

Katja Lonzeck

An der Kunsthochschule in Kassel habe ich das Biolab mit aufgebaut, ein Labor für Pilze und Mikroorganismen. In einer Gruppe Studierender hatten wir uns eigenständig mit der Kultivierung von Pilzen auseinandergesetzt und über DIY-Ansätze erste Erfahrungen gesammelt. Dabei haben wir gemerkt, dass wir eine professionelle Infrastruktur sowie einen sterilen Ort brauchen.



Katja Lonzeck in der neuen Werkstatt für Nachhaltigkeit; Foto: Tim Albrecht

Denn wenn man spezifische Organismen kultiviert, konkurrieren sie mit den Mikroorganismen um uns herum, wie zum Beispiel Schimmelsporen. Um dabei Verunreinigungen und Gesundheitsgefährdungen zu vermeiden benötigt man eine entsprechende Ausstattung und Umgebung, die unter anderem auch das sichere Entsorgen der Proben ermöglicht.

Anne Meerpohl

Die Materialien, mit denen du arbeitest, tragen nicht nur eine künstlerisch-forschende Dimension in sich, sondern auch eine gesellschaftliche Ebene: Verantwortung, Funktion und eine transformierende Wirkung. Welche Bedeutung hat diese Dimension in deiner Praxis – und wie zeigt sie sich konkret?

Katja Lonzeck

Gerade in den letzten Jahren hat dieser Aspekt in meiner künstlerischen Praxis zunehmend an Bedeutung gewonnen. Es geht mir darum, dass wir gesellschaftlich wieder einen unmittelbaren Zugang zu den uns umgebenden Materialien entwickeln. Schließlich leben wir in einer physischen Realität, in der wir Dinge wie einen Stuhl oder ein Bett tatsächlich benötigen. Essenziell ist daher für mich neben politischen und gesellschaftlichen Aspekten die Frage, woher diese alltäglichen Gegenstände kommen, wie sie funktionieren und benutzt werden. Ein prägnantes Beispiel ist die Teflonpfanne: Sie verdankt ihre Verbreitung einer scheinbaren Nut-

zerfreundlichkeit, stellt jedoch sowohl in der Produktion als auch in der Lebenserwartung und Entsorgung ein massives Problem dar. Im Gegensatz dazu erweist sich eine gusseiserne Pfanne als weitaus nachhaltiger – und liefert zudem die besseren Ergebnisse, vorausgesetzt, man verfügt über das Wissen im Umgang und der Pflege mit ihr.

Anne Meerpohl

Aspekte von Nachhaltigkeit können in künstlerischen Prozessen auch zu Spannungen führen – etwa indem die Frage nach Form und Inhalt um die Dimension des Materials erweitert wird. Wie gehst du mit solchen Widersprüchen um, oder wie verhandelst du, inwieweit diese Überlegungen in künstlerische Auseinandersetzungen eingreifen dürfen?

Katja Lonzeck

Es gibt viele Möglichkeiten, das Thema Nachhaltigkeit in die eigene Arbeit einfließen zu lassen. Die eine ist, Nachhaltigkeit selbst zum Thema zu machen und daraus eine gezielte Ästhetik abzuleiten – etwa, indem man mit biologischen oder recycelten Materialien arbeitet. Eine andere wäre, unabhängig vom Medium auf ökologische Herausforderungen aufmerksam zu machen, zum Beispiel, indem man einen brennenden Wald malt. Aber selbst ohne expliziten thematischen Bezug kann man nachhaltig handeln – etwa, indem man sich bewusst macht, woher die Materialien kommen, welche Funktion sie erfüllen sollen und was mit ihnen nach der Verwendung passiert. Auch die Lebensdauer eines Werkes spielt dabei eine Rolle: Soll es nur für die Dauer einer kurzen Ausstellung oder Performance bestehen oder dauerhaft benutzt werden? Manche Stoffe sind leicht zugänglich, aus nachhaltiger Sicht aber hoch problematisch: Epoxidharz ist – einmal ausgehärtet – nur schwierig zu verwerten und kann so gut wie nicht recycelt werden. Dieser daraus entstehenden Verantwortung sollten wir uns bewusst sein. Für mich ist entscheidend, den Einsatz von bestimmten Materialien und technischen Prozess bewusst begründen zu können: Warum ist genau dieses Material für ein Werk notwendig? Stehen Materialwahl mit dem eigenem Anspruch und Ressourcen in einem ausgewogenen Verhältnis? Bin ich mir über die Konsequenzen meiner Entscheidungen bewusst und kann ich diese verantworten? Wichtig ist, all diese Fragen im Vorfeld durchzudenken und eine reflektierte Entscheidung zu treffen.

Katja Lonzeck ist seit August 2025 die Leiterin der Werkstatt für Nachhaltigkeit an der HFBK Hamburg. Zuvor hat sie ihr Studium im Fach Produktdesign an der Kunsthochschule Kassel absolviert und in diesem Rahmen diverse Initiativen wie das Biolab oder den Offspace Autohaus Autohaus co-initiiert

und etabliert. Zudem arbeitet sie seit Jahren freiberuflich, um textile Objekte im Kunst- und Ausstellungskontext zu realisieren und Ausstel-

lungen zu konzeptionieren. Bei der documenta fifteen im Jahr 2022 war sie als Koordinatorin der working group »Lumbung Kios« tätig.

Anne Meerpohl ist kuratorische Assistenz an der HFBK Hamburg.

D

I

E

P

O

E

S

I

E

D

E

R

E

N

T

R

O

P

I

E

E v a S c h a r r e r

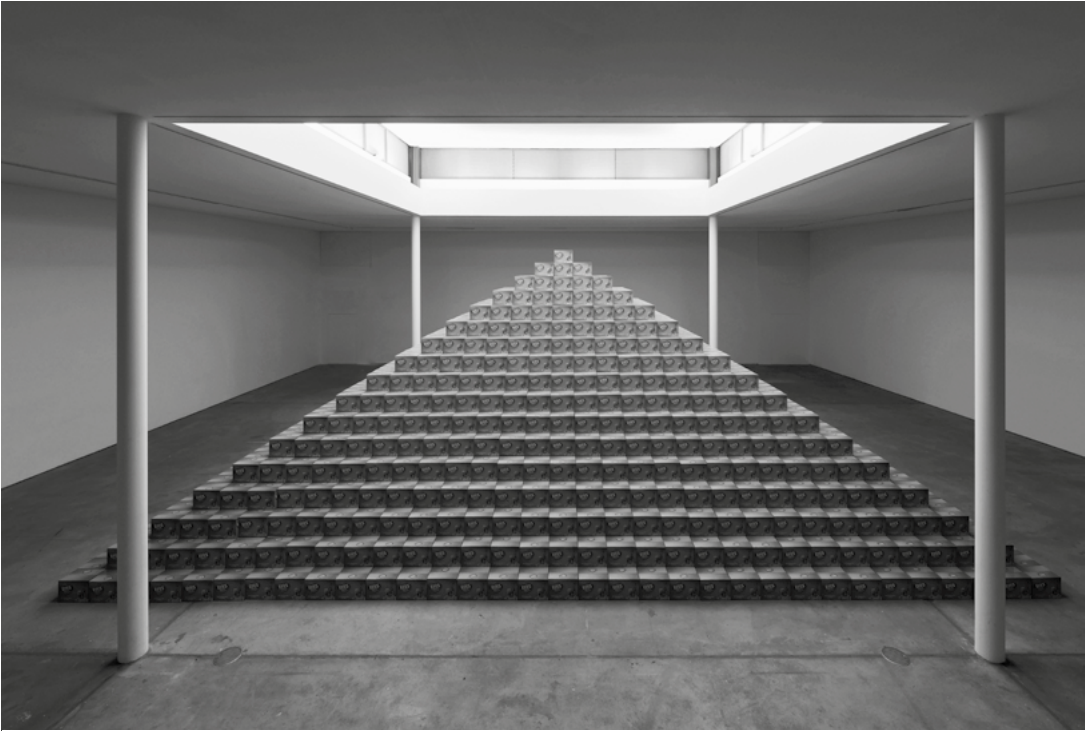
Mit spektakulären 3D-Filmen, sozialen Skulpturen und poetischen Interventionen spürt Cyprien Gaillard den Bruchlinien der Moderne nach. Zwischen Rausch, Ruinen und High-Tech entfaltet sich eine Kunstpraxis, die Geschichte auf den Straßen sucht – und dabei ebenso kritisch wie hypnotisch ist. Zum Oktober wird er Professor für Bildhauerei an der HFBK Hamburg



Cyprien Gaillard, *Nightlife*, 2015; Filmstill, Courtesy Sprüth Magers, Gladstone Gallery

EIT CYPRIEN GAILLARD (*1980) gegen Ende der Nullerjahre mit spektakulären fotografischen und video-basierten Arbeiten wie *Real Remnants of Fictive Wars* (2003/08) oder *Desniansky Raion* (2007) einem breiteren Publikum in Erscheinung trat, zählt er zu den profiliertesten Positionen der zeitgenössischen Kunstszene. Mit seinen zunehmend monumentalen 3D-Filminstallationen lotet Gaillard die skulpturale Qualität bewegter Bilder aus, während er in seinen skulpturalen Interventionen Vergessenes freilegt – etwa einen deutschen Militärbunker an der niederländischen Küste ausgräbt (*Dunepark*, 2009) – oder in sozialen Plastiken zur Partizipation am Verfall einlädt.

In seiner Lehre gehe es ihm darum, die Augen zu schärfen – das sei das, was er selbst seit mehr als zwanzig Jahren jeden Tag versuche, sagte der in Paris und Berlin lebende Künstler kürzlich im Interview mit dem Wochenmagazin *Die Zeit*. Er müsse draußen sein, in den nun 20 Jahren seines Kunstschaffens habe er nicht eine einzige Idee für eine Arbeit im Studio gehabt, sondern immer draußen, beim Herumstreifen durch den städtischen Raum – dort, wo Geschichte vor Ort stattfindet. Gaillards Praxis ist so etwas wie eine Archäologie der jüngeren Geschichte und ihrer oft skurrilen Schichtungen. Sein Interesse gilt dabei insbesondere den Trümmern der Moderne, den Schnittstellen und Überlagerungen zivilisatorischer und natürlicher Geografien und der damit verbundenen Psychologie von Orten. Die dreiteilige Filmoper *Desniansky Raion*, eine Kooperation mit dem Musiker Koudlam, wurde an Schauplätzen in Serbien, Russland, Frankreich und der Ukraine gedreht. Triste Häuserblocks in St. Petersburg bilden die Kulisse für Straßenschlachten jugendlicher Gangs, von der Kamera in Szene gesetzt wie die Schlachtenbilder des 18. Jahrhunderts. In einem Pariser Vorort filmte Gaillard die kontrollierte, durch eine multimediale Lightshow noch zusätzlich spektakulär inszenierte Detonation eines modernistischen Wohnkomplexes – das Schauspiel sollte wohl Anwohner*innen für den Verlust kompensieren. Im dritten Akt erinnern Luftaufnahmen des Kyiver Stadtteils Desniansky an das archaische Stonehenge. Derlei Anachronismen ziehen sich durch Gaillards Werk. »Das Zukünftige sei nur die Umkehrung des Veralteten«, statuierte Wladimir Nabokov – ein Lieblingszitat auch von Robert Smithson, einem erklärten Vorbild Gaillards. Die mal meditative, mal hypnotisch-treibende Musik Koudlams wiederum findet ihre Referenz in Philip Glass' Soundtrack zu Godfrey Reggios *Koyaanisqatsi* (1982). In der nonverbalen Erzählung des Films, dem Wechsel von Zeitlupe und Zeitraffer-Aufnahmen sowie der übergreifenden Thematik – dem menschlichen Einfluss auf die Natur – kann *Koyaanisqatsi* in vielerlei Hinsicht als einflussreich auf Gaillards



Cyprien Gaillard, *The Recovery of Discovery*, 2011, Installationsansicht KW Institute for Contemporary Art, Berlin; Foto: Uwe Walter, Courtesy Sprüth Magers, Gladstone Gallery

filmisches Werk gesehen werden, nicht zuletzt in den Aufnahmen der ikonischen Sprengung des Pruitt-Igoe-Wohnkomplex in St. Louis von 1972, der Gaillard einen eigenen Film widmete (*Pruitt-Igoe Falls*, 2009).

Unvergessen in Berlin ist die Installation *The Recovery of Discovery*, die er 2011 im Erdgeschoss des KW Institute for Contemporary Art errichtete. Blaue Pappkartons mit insgesamt 72.000 Flaschen der türkischen Biermarke Efes – benannt nach der antiken griechischen Stadt Ephesus in Kleinasien, der heutigen Türkei – wurden zu einer monumentalen Pyramide errichtet, auf deren Stufen sich Besucher*innen niederlassen konnten, um sich während der Laufzeit von zwei Monaten an dem Bier zu bedienen. Zurück blieb ein Schlachtfeld aus zerrissenem Karton, leeren und kaputten Bierflaschen und der Geruch von schalem Bier und kaltem Rauch. Neben dem Rausch zelebrierter Entropie verwies die Arbeit auf kolonialen Kulturraub und den oft fragwürdigen Umgang mit Kulturgütern – etwa am Beispiel des Pergamon Altars aus der gleichnamigen, kleinasiatischen antiken Stadt, der in den 1880er Jahren exkaviert und in Einzelteilen von seinem Originalstandort auf die Berliner Museumsinsel verfrachtet und teilerrekonstruiert wurde (wie auch das babylonische Ishtar-Tor, dessen blaue Farbe ebenfalls in der Skulptur anklingt).

Das »High and Low« hat für Gaillard nicht nur im kulturellen Sinn



Cyprien Gaillard, *The Recovery of Discovery*, 2011, Installationsansicht KW Institute for Contemporary Art, Berlin; Foto: Uwe Walter, Courtesy Sprüth Magers, Gladstone Gallery

Bedeutung, sondern wird auch wörtlich erprobt. In stereoskopischen 3D-Filmen erhält der sezierende Blick durch moderne Technologie geradezu übermenschliche Qualitäten, gleitet in rasanten Fahrten aus schwindelerregender Höhe hinab in den Untergrund, geht durch Mauern und dringt bis in das Innenleben seiner Sujets ein – sei es ein Feuerwerk, das Innere eines Altglas-Containers oder der Kopf einer Monumentalplastik.

Gaillards erster 3D-Film, *Nightlife* (2015), wurde über zwei Jahre hinweg ausschließlich nachts gedreht und verband Szenen aus Cleveland, Los Angeles und Berlin zu einer komplexen Erzählung des Widerstands. Der Film beginnt mit einer Einstellung auf Rodins Skulptur *Le Penseur* (1880), die 1970 durch einen Sprengstoffanschlag der radikalen Untergrundbewegung The Weather Underground in Cleveland teilweise zerstört wurde. Zu dem hypnotischen Soundtrack der endlos geloopten und technisch verfremdeten Worte »I Was Born A Loser« aus Alton Ellis' *Blackman's Word*, einem Klassiker des Jamaikanischen Rocksteady, bewegen sich die Blätter der Hollywood Juniper-Palme im Wind, einer nicht-indigenen Baumart, die anlässlich der Olympischen Spiele von 1932 nach Los Angeles eingeführt wurde. Nach einer spektakulären Drohnenfahrt durch ein nächtliches Feuerwerk schwenkt die Kamera nach unten auf das beleuchtete

Berliner Olympiastadion und erinnert an die Olympischen Spiele von 1936, bei denen der Schwarze Athlet Jesse Owens vier Goldmedaillen gewann. Außerdem nahm er einen Eichensetzling mit zurück in seine Heimatstadt Cleveland und pflanzte ihn vor seinem Heimatstadion ein.

Gaillards jüngste 3D-Filminstallation *Retinal Rivalry* (2024) verzichtet auf eine in sich geschlossene Narration. Die technischen Möglichkeiten aufwendiger Filmproduktionsmittel auslotend, begibt sich der Film auf eine Reise durch Deutschland, auf der Suche nach dem Obskuren am Rande der Touristenpfade. Der Titel verweist auf das verwirrende Phänomen visueller Wahrnehmung, das auftritt, wenn das Auge zwei widersprüchliche Bilder zur gleichen Zeit empfängt. Die 3D-Filmindustrie nutzt die Fähigkeit des menschlichen Gehirns, aus zwei Bildern eine dreidimensionale Szenerie zu erzeugen. Er habe das Gefühl, dass der psychedelische Affekt von 3D im Mainstream noch nicht ausreichend erforscht wurde, sagt Gaillard, und fordert den neuronalen Trick mit speziellster Technik heraus. Gefilmt mit zwei Arri Alexa 35 Kameras in einer Auflösung von 4K und 120 Bildern pro Sekunde (im Standardkino sind es 24) erzeugt der Film eine hyper-reale bis surreale Seherfahrung. Eine der ersten Einstellungen zeigt leere Flaschen in einem Altglas-Container. Dass diese in Deutschland wie ein Tonstudio schallgedämpft sind, ist ein Detail, das seiner durch Interesse an Materialität geschulter Aufmerksamkeit nicht entgeht.

Eine »Affenkapelle« aus Meissner Porzellan mischt sich in Überblendung unter die leeren Flaschen, die wiederum die Eisformationen von Caspar David Friedrichs *Das Eismeer* (1823/24) evozieren. Dann entleert sich der Container und die runde Öffnung wird zum Vollmond in der Dunkelheit. Immer wieder kehrt der Film zum Münchner Oktoberfest zurück, dessen nächtlich beleuchtete Kulisse mit Riesenrad wir aus 18 Meter Höhe durch zwei Löcher im Helm der Bavaria sehen, während unter ihr, auf dem sogenannten Kotzhügel am Rande der Theresienwiese, ein Besucher in volkstümlicher Tracht seinen Rausch ausschläft – zu Fuße eines Baums drapiert wie eine Figur aus einem Bruegel-Gemälde. Auf dem Display eines verlorenen iPhones pulsiert ein leuchtendes 3D-Mandelbrot Fraktal, bevor es durch ein Treppenhaus in abgründige Tiefe stürzt – wir finden uns wieder unter dem Kölner Dom, wo sich in den Ruinen der antiken Stadtmauer, die einst das militärische Hauptquartier der römischen Provinz Germania inferior umgab, heute eine Tiefgarage befindet. In vermüllten Ecken liegt Junkbesteck, unter Gittern klebt ein ACAB-Sticker. So geht die psychedelische Deutschlandreise weiter, ständig die Perspektive wechselnd und gegenläufigen Bewegungen folgend, hinaus- und hineinzoomend in die oft grotesken Überlagerungen deutscher Ge-



Cyprien Gaillard, *Retinal Rivalry*, 2025; Installationsansicht Galerie Sprüth Magers, Berlin, 2025; Foto: Timo Ohler. Courtesy Sprüth Magers, Gladstone Gallery

schichte zwischen Romantik und NS-Zeit, Trash und Erhabenheit. Wir blicken in die ikonischen Felsformationen der Sächsischen Schweiz mit der Bastei, deren Mauern hinter Plexiglas geschützt sind, und begegnen schrägen Skulpturen, die den öffentlichen Raum deutscher Innenstädte schmücken – etwa Karl-Henning Seemanns Brunenskulptur *Kreislauf des Geldes* (1976) in Aachen, ein Geschenk der örtlichen Stadtparkasse. Am ehemaligen Trafoshaus des Nürnberger Reichsparteitagsgeländes verweist Leuchtreklame auf einen darin befindlichen Burger King, während der Reichsadler noch als Schatten an der Fassade erkennbar ist. Und plötzlich assoziieren auch die roten Fahnen an der Fassade einer Sparkassenfiliale andere Bilder – untermalt von düsteren Klängen. Der Soundtrack speist sich aus unterschiedlichen Quellen – sudanesisches Instrumentalmusik oder Sequenzen aus Werner Herzogs *Aguirre, der Zorn Gottes* (1972) –, die jedoch keine Verbindung zu den gezeigten Bildern haben. Außer an der Stelle, als ein geschientes Bein das Pedal einer interaktiven Orgel bedient und stockend Orgelklänge von Johann Sebastian Bach erklingen. Wieder in München tastet die Kamera die Devotionalien und laminierten Fotografien des von Fans um den Sockel der Statue des Renaissance-Musikers Orlando di Lasso errichteten Michael-Jackson-Memorials vor dem Bayrischen Hof ab – so nah, dass jeder Lichtreflex in der Folie zum visuellen Ereignis wird. Zuletzt erscheint in zuckender Überblendung eine japanische Edo-Elfenbeinplastik, die in karikaturesker Überzeichnung einen niederländischen Bauern darstellt – der exotisierende Blick wird hier zurückgeworfen.

17.10.25 – 22.3.26

Cyprien Gaillard. *Retinal Rivalry*
Haus der Kunst, München

Eva Scharrer ist Kunsthistorikerin, freie Autorin und Kuratorin und lebt in Berlin.

**PUTTING THE URINAL BACK
IN THE RESTROOM**

**The symbolic and the direct power of
art and activism**

Florian Malzacher

*Art is not a mirror to hold up to reality,
but a hammer with which to shape it.*
(Attributed to Marx, Brecht, Mayakovsky ...)

HEN MATHEMATICIAN and philosopher Antanas Mockus became mayor of Bogotá in 1995, the city was considered one of the most dangerous in the world, a community destroyed by drugs, crime, corruption, and machismo. Mockus, not a professional politician at all, had run his campaign with no party support and virtually no budget but with the strong belief in the possibility of convincing people that a different world was possible. He believed that the most important thing to do as a mayor was to encourage people to trust themselves, to take their lives in their own hands and to strengthen their feeling of responsibility for the society they were part of. And he invented the concept of citizen culture, *cultura ciudadana*: a kind of civic selfeducation method based on play, symbolic actions, and staged situations. But most significantly he claimed: »When I am trapped, I do what an artist would do.« Borrowing strategies from contemporary art meant for him decontextualizing everyday situations, framing them, making them graspable. And, at the same time, it meant a feeling of internal freedom, the ability to see things in their complexity from a distance, and thereby making change possible. He called his strategy *subart*: a modest art without symbolic pretensions, a way of borrowing from *high art* whatever could be useful and introduced into direct political action. His measures as mayor became world famous. He exchanged weapons for toys (counting on kids to put pressure on their parents), he publicly wore a »super citizen« costume to make fun of

his own presumed power, as well as to illustrate that everybody in democracy has the ability to govern, that power should always be shared. He cut the form of a heart out of his bulletproof vest to demonstrate his commitment to nonviolence—and actually risked his life. He founded libraries in the most neglected parts of the city, running completely on trust, with no need to show ID to borrow a book. He organized performances at open graves to talk about violence and homicide, and he fired the corrupt traffic police and replaced them with more than 400 mimes in the belief that being ridiculed would be more of a deterrent for Columbians than any fine. And ... he succeeded. Within three years water usage dropped forty percent, traffic fatalities over fifty percent, and the homicide rate fell seventy percent. 63,000 Bogotá citizens voluntarily agreed to pay ten percent higher taxes. Mimes, cutout hearts, performances at open gravesides—all this might not exactly be considered good art by the standards of our esthetic discourses. But how often does art have such a direct impact? Art and politics have always had an intense love-hate relationship. Artists positioned—or sometimes just found—themselves between servile obedience to the powers-that-be and critical distance, between constructive cooperation and outright antagonism. There is no way to place oneself outside the empire, even as an artist, hard as some might have tried. Even inner exile exists only in relation to the outer world. But, despite repeated claims, this does not mean all art is political. Engaged art is more than mere relational reflection or esthetics. It takes a stand, or provokes others to take a stand. It does not only want change; it wants to be an active part of this change, or even to initiate it. It is not by chance that the artistic tools used in this struggle are often developed, or at least radicalized, at moments of social turmoil, at moments

when the relationship between art and society is at a turning point in general: right before and after WWI (Dada, futurism, constructivism...), the 1960s, and the early 1970s (performance, concept, installation art...)—these were times of artistic and philosophical but also political avantgardes. So it is not surprising that politically and socially engaged art gained fresh momentum after 1989, with the fall of the eastern bloc, the end of the cold war, the acceleration of capitalism and the corresponding rise of anti or alterglobalization movements. But only with the manifold political and economic crises all over the world in the last couple of years has the idea of activist art become more pointed and recently even a main topic even within the more mainstream contemporary art world. Whether in Tahrir, Zuccotti, Syntagma, Taksim, or Majdan Squares, in front of the Kremlin, in Japan after Fukushima, or in the midst of the iconic architecture of Brasilia, artists are always among the first to get involved. But one question constantly reoccurs: what role should art play in this? It looks like we are witnessing another paradigm shift in the relationship of art and politics. A generation of philosophers who derived their theoretical concepts from their very own concrete political experiences and engagements (Michel Foucault fighting for human rights in prisons with the »Groupe d'information sur les prisons,« Alain Badiou being engaged in migration and asylum policies in the »Organization politique,« Jacques Rancière as a short term member in a Maoist group, Antonio Negri even sentenced to prison for his engagement in »Autonomia Organizzata,« to name but a few) was followed by new generations of philosophers (and artists, curators, etc.) who built on these thoughts and abstracted them further—but too often without binding them back to their own contemporary reality. So we got used to calling philosophical theo-

ries and art works »political,« even if they are only very distantly based on thoughts that themselves were already abstracted from the concrete political impulses that sparked them. A homeopathic, secondhand idea of political philosophy and art has become the main line of contemporary cultural discourse. That classic leftist idea of the 1970s—»the personal is political«—was meant to politicize the private. But by now it seems rather to have privatized the political. The idea of »the esthetic is the political« was meant to politicize the esthetic. But it seems that over the years the political has been estheticized instead. The constant awareness of the complexity of the notions of truth, reality, or even politics seem to have maneuvered us into a blind alley: either we are too simple or we are too complex, too populist or too stuck in hermetic eremitism. Either we include too much or we exclude too many. We have reached a point where the necessary awareness that everything is contingent has often become an excuse for intellectual relativism.

ART, ACTIVISM, ARTIVISM

Against the backdrop of these confrontations with social and political realities, as well as philosophical and ethical dissatisfactions with the predominant discourses, all kinds of new or renewed alliances between art and activism have emerged. And some have become so close, so inseparable, that they merge into one concept—art activism—and even one word—artivism. Underlining the idea of using artistic skills, tools, tactics, and strategies to advance or achieve activist goals, this term brings together what does not always go together well. Just as artists reject the notion of giving up

complexity and ambiguity, activists are likewise alienated by the traditional role of the artist as lone author—and even more by the market s/he is usually part of. At the core of activism stands the concept of direct action: an action with the very concrete goal of pointing out a problem, showing an alternative or even a possible solution. Direct actions can be violent or explicitly nonviolent. Strikes in all forms might be direct actions, as well as occupations, squattings, acts of civil disobedience or resistance. Sabotages, blockades, assaults. But also interventions on the Internet—hackings, for example. The »direct« points at the idea of a nonmediated action—in short: the time for talking, for negotiating, is over or at least suspended. Direct action is the opposite of hesitation, of ambivalence. Reflection—to a degree—is postponed. In this regard, direct action might feel like the moment where activism is farthest apart from art. On the other hand, there is also a moment when a performance gains momentum and there is a point of no return. Where it is all about the here and now. In this regard, direct action might feel like the moment when art is closest to activism. Many radical moments of live art might very well be considered direct actions. In any case, direct actions are usually not spontaneous; they are often meticulously prepared, mapped out and staged. Different possible developments are considered, and possible encounters, coincidences; mistakes are anticipated. They are planned like a military action—or like a piece of performance art. Pussy Riot did not just march into Cathedral of Christ the Savior and spontaneously decide what to do. They chose the setting carefully, rehearsed text and movements. Obviously, the contexts these artists and activists are working in are diverse—they range from straightforward dictatorships like Belarus to authoritarian governments like in

Russia, to societies in transition as Egypt, to the strongholds of supposed democracies in the north and west. While in non or less democratic states the danger is often incomparably higher, and the protagonists frequently and bravely risk their freedom, health, or even their lives, the lines of confrontation are usually also more clearly defined: there is still a goal to be reached, a goal that in other societies is already achieved, at least on paper: democracy. But it is important to bear in mind that—for better or worse—this democracy is a form of ideology in itself, which is why artist Jonas Staal calls it »democratism.« It is a moral construction that many contemporary theorists from Noam Chomsky to Slavoj Žižek or Alain Badiou—regardless of their different analyses and conclusions—have described as a kind of pacifier, which, by offering the treat of minimal participation, delegates with almost Beckettian absurdity the responsibility for what is happening to the citizens—and thus is able to continue more or less undisturbed with the task of maintaining the capitalist system we are part of. Rare elections, basic social care, here and there some small measures against climate change and human rights violations—and our conscience is satisfied. Žižek calls this procedure cultural capitalism. Within this scenario, activism often tries to create highly concrete, achievable change: the Austrian group WochenKlausur, for example, aims at improving the lives of at least some people—e.g. immigrants, sex workers, or drug addicts—by shifting money and attention from other fields (like the arts) to social causes; the ongoing project of Michal Murin, now entering its tenth year, is directed at raising one single person's quality of life of: Milan Adamčiak was a well known conceptual artist, poet, and musicologist in the 1970s and '80s, before he fell through the gaps in time and life. From 2005 on, Murin

started to support the forgotten and broke artist and friend by slowly restoring his financial situation, reconnecting him to the art world and taking care of his artistic heritage—and declared this a work of art, or even an artistic genre: artruism. Other actions aim for awareness, working with propaganda or counterpropaganda (like Marina Naprushkina's *Office for Anti-Propaganda*, or many street artists the world over), or are trying to make visible the invisible (like Moseireen's *Tahrir Cinema*, which screened testimonials against the Egyptian military and police), by documenting, leaking, or reinterpreting. And sometimes it is just about performing a short moment of normality in a permanent state of exception: Khaled Hourani, director of the Art Academy in Ramallah, managed in a two-year process to bring an iconic Picasso from Eindhoven to the West Bank to be exhibited there for a couple of weeks. Many of these works can be described the way WochenKlausur introduces itself: as an artist group that »develops concrete proposals aimed at small, but nevertheless effective improvements to sociopolitical deficiencies.« There is always the paradoxical risk that striving toward achievable, small scale change, especially when it is successful, might just prolong and cover the very nuisances and ethical disasters it is aiming to fight—a danger of which most activists are well aware. Therefore the best examples of artistic activism at the same time open up a space for radical imagination. After all, as Žižek pointed out in his speech at Occupy Wall Street: it is today actually easier to imagine the end of the world (as done in so many Hollywood blockbusters) than the end of capitalism. At a time where we even lost »the language to articulate our nonfreedom« (Žižek), radical imagination is sometimes already to remember that there is still the possibility to act at all.

SOCIAL TURN

The rise of artistic activism and politically engaged art in general since the 1990s is closely connected to the »social turn« in the arts that art historian Claire Bishop unfolds in her book *Artificial Hells*—a shift in a direction where close encounters or even mergers of art and activism often become inevitable. Artists' increased interest in collaborative practices, and in the participation of the public, especially in the field of visual arts, has led to an »expanded field of poststudio practices« that have a lot of different names: »socially engaged art, community based art, experimental communities, dialogic art, littoral art, interventionist art, participatory art, collaborative art, contextual art, and (most recently) social practice.« The explosion of names is more than just a symptom of a young art form's growing pains; it points at conflict lines, different constructions of (self)identifications, assumed heritages, and discursive roots. In this regard, it is important to note that many of these practices, and the theories accompanying them, are in explicit opposition to Nicolas Bourriaud's concept of »relational esthetics,« which, on the one hand, points out how artistic processes are based on human relations and their social contexts, but, on the other, obviously emphasizes mainly the esthetic aspect of these relations and stays within the realm of the art world, rather than pointing towards more substantial participation and the possibility of change. Within the field of participatory arts, this disagreement is perhaps most consequently described by the increasingly popular term »social practice,« a term that doesn't even bother to reference art at all. For the artist and theorist Pablo Helguera, this is a positive move, since it avoids connotations with oldfashioned concepts like beauty or

the traditional role of the artist as author as he describes in *Education for Socially Engaged Art*: »The term democratizes the construct, making the artist into an individual whose specialty includes working with society in a professional capacity.« Furthermore, the concept of participation, as well as that of the collective or community, is often seen as a counterproposal to capitalist societies of the spectacle (to quote Guy Debord, the crown witness for this line of argument), as well as to the consumerist individual formed by neoliberalism (following postoperaist theories like those of Paolo Virno, in which the virtuous contemporary artist is the role model for the desired hyperflexibility of all workers, employed or freelancing). But while participatory art practices constitute a significant critique of all kinds of representational arts, the shift towards creating real social situations also brings to the fore the very questions that accompany all socially motivated initiatives: To what degree are the people involved selfdetermined? How long does a commitment have to last? Who is profiting most? Is it sustainable? It soon becomes clear that such questions don't always have the same answers when looked at from the perspective of art, or from activism, or even from that of social work. After all, participatory art not only stays within the field of art—it is an art »in which people constitute the central artistic medium and material, in the manner of theater and performance« (Bishop). And this is most likely not the way activists would describe their practice.

CARE & CONFRONTATION

People as medium and material: this rather sober description might be exactly one of the points where many would draw a line between social engaged art and activism. Even though activism also deals with people, organizes them, uses them, perhaps even manipulates them, this definition would be considered cynical by most. And even though many artists would also tend to avoid phrasing it like this, it is important to underline the fact that socially engaged art does not have to happen in consensus with the people involved; it does not even have to be a positive experience for them. It can also aim at direct confrontation, play with miscommunication, manipulation or even abuse. The works of Spanish artist Santiago Sierra, for example, are known for their conceptual and minimalist clarity—but mostly for the disturbing radicality with which he uses people as material, paying them minimum wages for obviously meaningless or humiliating actions when, for example, hiring six young Cubans to tattoo a line on their backs (*250cm Line Tattooed on 6 Paid People*, 1999). By reproducing injustices, financial dependencies, power abuse by (mostly Western) society within the frame of an artwork, Sierra repeats the mechanisms he despises in order to criticize them. And makes us part of the dilemma. Pablo Helguera differentiates between nonvoluntary (with no negotiation or agreement involved), voluntary (with a clear agreement or even contract as in the case of Sierra), and involuntary participation—the negotiations in the latter being rather subtle, not direct, a play of hidden agendas in which »deceit and seduction play a central role.« Even more provoking are many works by Polish artist Artur Zmijewski, in which the protagonists, to apply Helguera's definition, »at first

willingly engage but later become involuntary participants or actors.« In Zmijewski's video *80064* (2004), Holocaust survivor Jozef Tarnawa is not literally forced to retattoo his faded concentration camp number—but he clearly only does so after much persuading. Such works are not aimed at achieving or introducing possible change themselves, but want rather to produce a critical awareness. They unveil what society would prefer to keep hidden. Drawing from concepts of performance art of the 1960s and '70s, artists like Sierra and Zmijewski change our role from spectators to witnesses—as famously Chris Burden called the audience of his performance *Shoot* (1971), in which he had himself shot with a gun in his left arm, from a distance of 5 meters. The spectator becomes an active witness—and by this a countermodel to the passive spectator in Guy Debord's *The Society of the Spectacle*, who is taken to »have no idea and no claim to anything« and who »watches always only so as not to miss the sequel.« But we are not good witnesses, since we get drawn into the situation: scopophiles in the Freudian sense, actively watching something we are not supposed to and taking pleasure in it. The mediated form of participation, by watching the video rather than the live act, gives us—differently from the live encounter of such scenes—no possibility of direct intervention. But it does not relieve us from that fact that we should be doing something: because we ourselves—as part of our societies—are committing the very crimes we are witnessing. We are, at the same time, the accused. At the other end of the scale of dealing with human beings stand artists who are obviously driven by empathy, those who put care, service, and humility at the center of their work: Mierle Laderman Ukeles invented the genre of Maintenance Art when she was a young mother, confronted with the fact that sud-

denly supporting and maintaining another human being became her primary work. While her approach is clearly rooted in second wave feminism, she opened our view of »care« to a wider understanding of how society functions. Today she is still, after more than 35 years, an unsalaried Artist in Residence at the New York City Department of Sanitation, where she has realized several long term projects. But are such works actually so opposite to those focusing on confrontation and dissensus? While their strategic approaches are obviously different—directly engaging with the situation and trying to make it better on one side, unveiling the wounds and crimes of society, and forcing the audience to take up a position on the other—the motivation behind them is often similar—as is the direct personal involvement. Many works which play with controversy and even antagonism are also works of deep care, almost a cry to pay attention to the miseries and ethical crimes in the world. This is perhaps manifested most clearly in the works of the late German theater, film, and performance artist Christoph Schlingensief—a deeply rooted love for people and a hatred of injustice was the driving force behind very different works. In *Bitte liebt Österreich!* (Please Love Austria!, 2000), he staged a »Big Brother« game with asylum seekers: containers placed right in the center of Vienna housed a group of immigrants who could be watched via CCTV on the Internet—and the Austrian population was invited to vote them out of the country one by one. The scandal was enormous: not only did patriots feel insulted (while simultaneously arguing that Austria actually should not take in any more immigrants), the left was also upset by the supposedly cynical display. But Schlingensief never was a cynic—even when he brought a group of neo-Nazis on stage to perform as »The Players« in his *Hamlet* interpretation in Zurich

(2001): he saw the provocation, of course, but believed strongly, at the same time, that they might actually change. This work too found opponents on all sides of the political spectrum. For Schlingensief, the loud controversies, which he knew very well how to stoke and handle, the media debates and even the physical confrontations he sometimes provoked, were no contradiction to being a caring, sensitive artist. For many years, he worked together with handicapped actors, whom he admired for their different presence and straightforwardness. Of course, he was also accused of misusing them, but his friendship and his desire to make them visible in the center of society has outlasted these criticisms. As did the compassion with which he included people on the fringes of society, or life: For *Kunst und Gemüse* (Art and Vegetables, 2004), Angela Jansen, who suffers from ALS—an almost total and usually fatal muscular paralysis—had to be brought to the theater every evening by ambulance. There she was, lying in bed, in the midst of the audience and all the action, calmly commenting on the show through a special machine that translated her eye movements into letters, like SMS. While *Kunst und Gemüse* dealt with the art world, Bayreuth, Schönberg's opera *From Today to Tomorrow*, the centenarian entertainer Johannes Heesters, and much more, at its center stood the provocative, moving, and barely visible presence of Angela Jansen and her illness. Most of the more powerful works dealing with care and empathy are not without provocation: »People constitute the central artistic medium and material.« Even Michal Murin's »artruism« is not only an act of friendship. Its artistic strength is, at the same time, its moral problem. Is it okay to expose the mischief of Adamčiak in this way, to make him a subject in this resocialization, to expose him and his life as an artwork? Obviously both Murin and Adamč

iak are fully aware of this question, as the work deals with it directly: help and the patronizing aspects of this help. It is a staged situation, or as Polish artist Pawel Althamer, who, for almost fifteen years, has worked with his many neighbors in a housing block in Warsaw (*The Golden People*), calls it: »directed reality.« However caring or confrontational artistic works might be, in the end, as Helguera states, it is wrong »to create a division between controversial or confrontational works and nonconfrontational ones. Antagonism is not a genre but rather a quality of artmaking that is simply more exacerbated in some practices than others.«

ART AS INSTITUTIONS

For years, two artistic production strategies have dominated in the attempt to escape consumer capitalist demands for readymade products to be infused into the art market. One has been to focus on the unfinished, on the process—keeping works forever in progress or not even really starting them, and sticking to neverending research in all kinds of laboratories. The other has been to create precarious forms of project based work, finding ever smaller and smaller manifestations that are still financeable without having to be commercially successful. But recently the wish for more continuity, for sustainability, seems to be growing. A lot of engaged art boldly assumes the form, or at least the façade, of institutions or organizations, sometimes symbolically—for example, on the level of naming—sometimes testing the dramaturgies and structures that this might imply, but more and more also as the founding of real, fully functioning organizations. The idea of an organization or in-

stitution that brings stability to a project, signals gravity and states the will to last. At the same time organizations are living organisms and stress the collective aspect of many contemporary artistic works, however hierarchically or horizontally they might actually function. While Israeli artist Yael Bartana's *Jewish Renaissance Movement in Poland*, with its call for the return of 3,300,000 Jews to Poland in order to reestablish the annihilated Jewish community, remains in the realm of fiction and gains its provocative potential largely via esthetic means, Tania Bruguera's *Immigrant Movement International* is a very real political tool. Reverend Billy's *Church of Stop Shopping* plays with the organizational and esthetic means of US-American TV churches, when he publicly exorcises cash machines or the BP sponsor logo at Tate London. Marina Naprushkina uses her artistic skills to run the *Office of Anti-Propaganda* against the Belarusian dictatorship, while the »Center for Political Beauty« initiates subversive political campaigns in Germany. *The International Institute for Political Murder* uses theater as a means of investigation and Jonas Staal's *New World Summit* creates alternative political spheres for organizations banned from democratic discourse (meaning those considered »terrorist« by Western democracies). Different as all these organizations, offices, movements, institutes, churches are, they are all political instruments, as well as being defined as works of art by their originators—even though they might develop lives of their own. They all combine—with different emphases—symbolic practice and structural effect. Perhaps the most clear tradition of creating artist organizations exists in the field of education and knowledge transfer. Already Joseph Beuys, founder of the *Free International University for Creativity and Interdisciplinary Research* (1973), was convinced: »To be a teacher

is my greatest work of art.« Along these lines, many alternative academies, schools, residencies, and laboratories have been founded in recent years, but only a few of them also with political ambitions outside of the field of art, like Kurdish artist Ahmet Ögüt's *Silent University*: established in several European cities, he creates alternative educational structures in order to allow refugees to teach in their profession, which they are often denied in their »host« countries, due to their illegal or undefined legal status. He does not consider this necessarily an artwork, but it is through art institutions (and his name as a recognized artist) that it is made possible. And it is through the label of »art« that it can claim a certain freedom within the restrictions of migration laws. But there is not only the option of establishing new institutions, there is also, still, the possibility of entering the ones that already exist, to work, to change from within—an often tricky and ambivalent attempt that Israeli artist Omer Krieger addresses when he tries to render the term »state art« positive again. Not only did Mierle Laderman Ukeles implant herself—unmasked and unsalaried—into the heart of the NYC Sanitation Department, but in the field of representational politics there have been repeated attempts to introduce artistic strategies into governing institutions. It is not by chance that this mostly happens on the communal level, since the role of mayors often has the most direct influence of any political office and is less dependent on parliamentary procedures. Antanas Mockus aside—the most radical example of a politician employing artistic strategies—there are many more: the painter Edi Rama famously made the headlines when, as mayor of Tirana, he ordered grey housing blocks to be repainted in bright colors, while daily life remained rather dull. In the meantime, he became prime minister of Albania. And comedi-

an Jón Gnarr, with the »Best Party,« won the city elections in Reykjavik in 2010, when both the city and the country were so ruined by the financial crisis that people thought it might be a good idea to elect a party run by artists. Joseph Beuys's role in founding the Green Party in Germany in 1980 was not as central as is often claimed today, but still, he was another artist who took his political beliefs to the institutional level. Maybe this trend to invent, to try out, test, and play with new institutions is part of what political theorist Chantal Mouffe argues: a new kind of critical engagement from within. Her »hegemonic approach envisions radical politics as an articulation of parliamentary and extraparliamentary struggles, and aims to establish a synergy between parties and social movements. Challenging the view that institutions cannot be transformed and that resistances can only develop and be successful by deserting them, the hegemonic strategy of ›war of position‹ stresses the need to combine political strategies in art and art strategies in politics.«

USEFUL ART

Still, despite all these examples of very different forms of socially and politically engaged art, despite all these strong proposals for how to use creativity as a tool for concrete change—after hundreds of years of struggle for the autonomy of art, after decades of learning that its main quality is ambiguity, after years of repeating that art is about asking questions, not about giving answers—this seemingly sudden and persistent call for an art that doesn't shy away from clear statements and even clearer engagement is often per-

ceived as a mere provocation. But the strongest provocation, though, seems to be the call for art to simply be useful, as done most prominently by Tania Brugera. As declared in her »Introduction to Useful Art«: »It has been too long since we have made the gesture of the French Revolution the epitome of the democratization of art. We do not have to enter the Louvre or the castles, we have to enter people's houses, people's lives, this is where useful art is. We should not care for how many people are going to museums. We need to focus on the quality of the exchange between art and its audience.« This claim for usefulness is not new, of course. It has its predecessors. The productivists, for example. In clear opposition to Naum Gabo's dictum that constructivism (the most en vogue art trend of postrevolutionary Russia) should exclusively stay in the realm of abstraction, artists like Aleksei Gan, Alexander Rodchenko, and Varvara Stepanova demanded that art should play a practical, a useful role in society. Despite such traditions, the call for usefulness reflexively brings back the same old question that has accompanied all avantgardes and that has defined the esthetic discourse of the twentieth century: Is this still art? But repeating this question is even more redundant since answers have usually already been given: socially engaged and participatory, as well as useful, art practices are frequently based on artistic strategies of the '60s and '70s: Installation art, performance art, conceptual art, all focused on creating situations (creating »reality«) rather than representing them. They emphasized process and social relations, and they questioned the notions of authorship and individualism (thereby critiquing the capitalist system). Site specific practices not only taught us how to use non art spaces, but also to understand the theater stage as a specific site. The idea of participation and intervention radicalized

the understanding of audiences—and redefined the very subtle (and often misconceived) differences between voluntary and involuntary participation. Obviously the claim for »usefulness« is problematic—it seems to agree with the social democratic instrumentalization of art as a mere tool for social work and as an appeasement strategy. Especially in recent years, after the rise of Tony Blair's »New Labour,« for example, the idea that the positive effects of art should be measurable has become a common trope. Art should either fit seamlessly into governmental concepts or it should stay in the realm of symbolic gestures, reminding us politely of our shortcomings (such as crimes of the past) and thereby giving us the feeling that we have already acted. But one should not underestimate the subversive qualities of art. The most powerful examples of socially engaged art are far from fulfilling social democratic demands for symbolic gestures: Tania Bruguera giving illegal immigrants a voice, Jonas Staal making visible groups excluded from democratic discourse, WochenKlausur moving money and attention to social causes. Santiago Sierra, or Artur Zmijewski point in uncanny ways at wounds we try so hard to ignore, while Pawel Althamer or Christoph Schlingensiefel want to be part of the complex process of healing. These works as many others introduced here offer no easy answers, they give no easy comfort. They are useful not only through their direct engagement, but also through—subtly or polemically—their critique of the capitalist status quo. Their practice is symbolic and direct at the same time. And they shift the emphasis from the ambiguity of the artwork to the ambiguity of our own lives. They all underline, in very different ways, Tania Bruguera's claim: »We need to put Duchamp's urinal back in the rest room, where it can be of use again.«

FLORIAN MALZACHER

is a curator, author and professor of dramaturgy and curatorial practice at the Karlsruhe University of Arts and Design. His most recent publications include *The Art of Assembly. Political Theatre Today* (Alexander Verlag, 2023).

This text is a slightly shortened version of an introductory essay in *Truth is concrete. A handbook for artistic strategies in real politics* (Eds. Florian Malzacher & steirischer herbst, Berlin: Sternberg Press, 2014.)

Z W I S C H E N

S K U L P T U R

U N D

A L L T A G

J a s m i n W e r n e r ,
J u l e H i l l g ä r t n e r

Im Gespräch erzählt die Künstlerin und neue Professorin für Bildhauerei, Jasmin Werner, wie ihre Arbeit persönliche Geschichten mit globalen Themen verbindet und gibt Einblicke in ihre skulpturale Praxis, den Umgang mit Raum und Material sowie ihren eigenen künstlerischen Weg



Jasmin Werner, *The Wheel of Life*, 2018, Installationsansicht Kunstverein Braunschweig, Courtesy Friedrich-Mielke-Institut für Scalalogie, OTH Regensburg;

Foto: Stefan Stark

- Jule Hillgärtner Ich nehme unser Gespräch gerade mit dem Smartphone auf – einem ständigen Begleiter im Alltag, das auch in einigen deiner Arbeiten auftaucht. Wie kam es dazu?
- Jasmin Werner In meiner Praxis bewege ich mich oft fließend von einem Projekt zum nächsten, tauche in Recherchen ein und folge neuen Gedanken. Mit dem Smartphone habe ich mich intensiver nach meiner Ausstellung im KW Institute for Contemporary Art 2023 beschäftigt. Dort ließ ich die Schriftzüge von Rücküberweisungsdiens-ten (Remittances) wie Western Union oder Small World von einem Schildermaler auf Rollos malen. Er arbeitet in einem Second Hand-Handyladen in meiner Nachbarschaft in Moabit. Bei Remittances geht es um das Geld, das Migrant*innen im Ausland verdienen und an ihre Familien in ihrem Heimatland schicken. Das Smartphone spielt dabei eine doppelte Rolle: Es ist Werkzeug für den Geldtransfer und zugleich Verbindung zur Familie – über Nachrichten, Anrufe, Videocalls. Ich habe mich viel mit der philippinischen Diaspora beschäftigt – meine Mutter kam in den 1970er Jahren als Krankenschwester aus den Phi-lippinen nach Deutschland. Das Land ist stark auf Rücküberweisun-gen angewiesen, sie machen rund zehn Prozent des BIP aus. Was mich an den Smartphones als Thema besonders interessiert hat, ist die politische Dimension. Auf den Philippinen etwa beeinflusst Facebook massiv die öffentliche Meinung – dort wird über soziale Medien aktiv gesteuert, was als Wahrheit gilt. Für meine Arbeit *Direct Line* (2024) habe ich Repliken von Mobiltelefonen aus handbemaltem Pappmaché anfertigen lassen – in der Werkstatt des philippinischen Ortes, aus dem meine Mutter stammt. Dieser Ort ist bekannt für Holz- und Papp-maché-Arbeiten. Manche Motive habe ich vorgegeben, andere stam-men direkt von den Arbeiter*innen selbst. Interessant war für mich, welche Bilder sie wählten: oft europäische, westliche Motive – als würden sie sich vorstellen, in welchem Kontext diese Objekte später auftauchen würden.
- Jule Hillgärtner Du hast erwähnt, dass diese Werkstatt mit deiner Familie verbunden ist. Kannst du das näher erklären?
- Jasmin Werner Meine Familie war lange selbst in der Holz-schnitzerei tätig und arbeitet bis heute mit Handwerker*innen zu-sammen, die Heiligenfiguren oder Pappmaché-Arbeiten anfertigen – vieles für religiöse Anlässe wie Prozessionen.
- Jule Hillgärtner Durch diesen familiären Bezug – zunächst auf der handwerklichen Ebene – war Bildhauerei also eigentlich schon immer Teil deines Lebens. Oder hast du das erst später als künstle-rische Praxis wahrgenommen?
- Jasmin Werner Es war Teil meiner Kindheit. Bei uns zu Hau-se standen oft Figuren oder Spielzeuge aus den Werkstätten, die ich

als Kind geschenkt bekommen habe. Es hat mich immer umgeben. Aber das künstlerische Interesse daran kam erst im Studium.

Jule Hillgärtner Wie hat sich mit Beginn deines Studiums deine künstlerische Praxis verändert?

Jasmin Werner Die erste Arbeit, für die ich meine Familie einbezogen habe, entstand während meines Studiums an der Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe, wo ich Fotografie bei Elger Esser studierte. Für eine Ausstellung in Spanien – in einem Ort namens Almagro – habe ich eine Collage erstellt, die ich an die Werkstatt meiner Familie auf den Philippinen geschickt habe. Dort gibt es nämlich auch einen Ort, der Almagro heißt. Erst dadurch wurde mir der koloniale Zusammenhang zwischen Spanien und den Philippinen bewusst – über König Philipp II., nach dem das Land benannt ist. Das war der Ausgangspunkt meines Interesses an postkolonialen Themen. Ich bat meinen Onkel, der die Werkstatt damals leitete, eine Büste aus der Collage – ein Porträt von Philipp II. – zu fertigen und für die Ausstellung in Spanien zu realisieren.

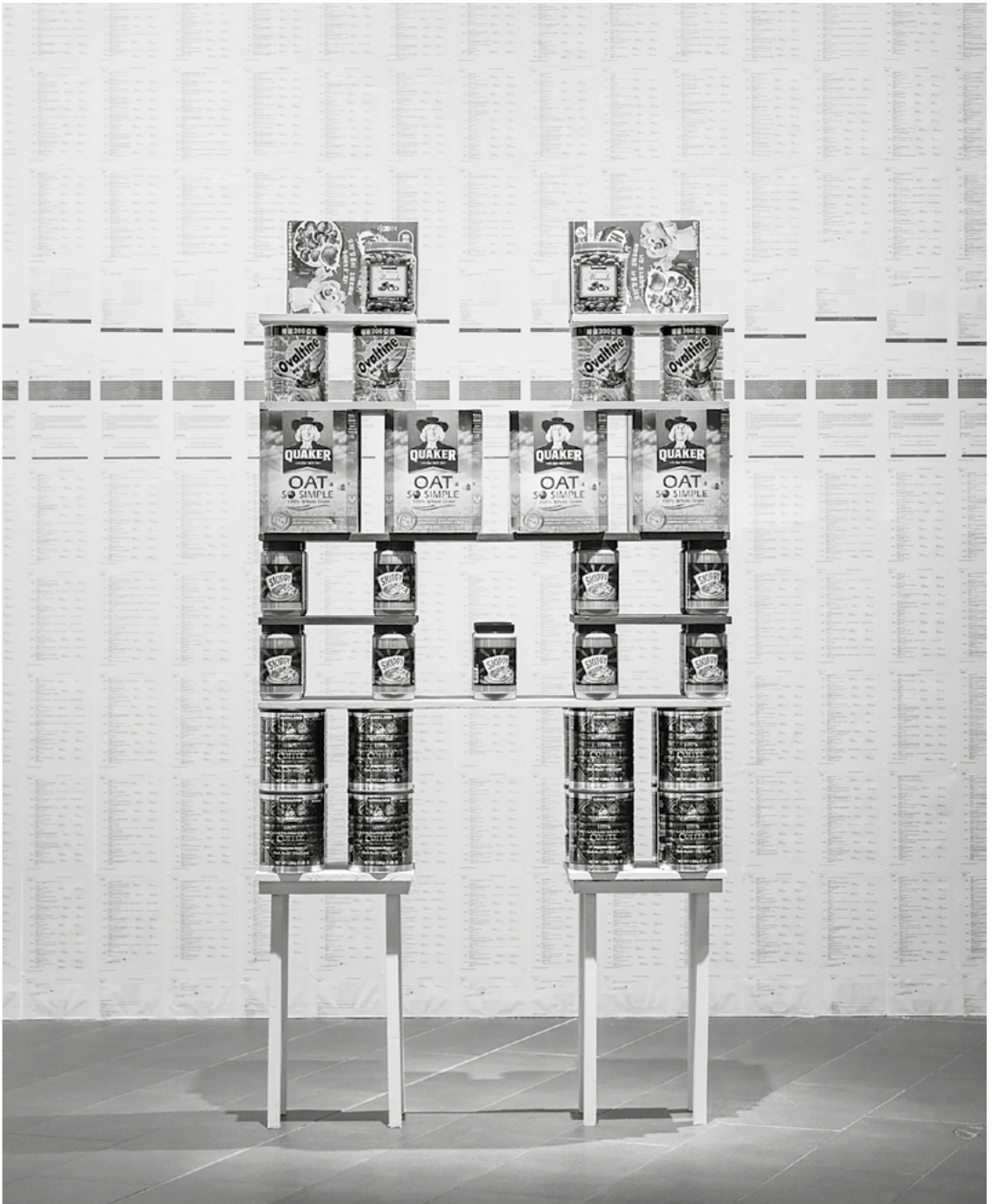
Jule Hillgärtner Das heißt, die Arbeit nahm fotografisch ihren Anfang, wurde dann aber skulptural. Ein Schritt aus der Fläche in den Raum. Wie ging es von da aus weiter?

Jasmin Werner Danach bin ich an die Rietveld-Akademie in Amsterdam gewechselt und habe dort erstmals freie Kunst studiert. Das war auch der Moment, in dem ich mich mehr für Skulptur geöffnet habe. In der Zeit habe ich mich intensiv mit der Arbeit von Simon Starling beschäftigt. Ich war überglücklich, als er mich im Anschluss als Gaststudentin an der Städelschule in Frankfurt aufgenommen hat.

Jule Hillgärtner Du hast gesagt, du hast dich »mehr für die Skulptur geöffnet«. Was genau meinst du damit? Was hat dich daran gereizt?

Jasmin Werner Mich hat zunehmend der Raum interessiert. Ich wollte etwas, das körperlich erfahrbar ist. Im Ausstellungsraum soll man sich im Verhältnis zum Objekt bewegen können, es umkreisen, ihm begegnen. Skulpturen können eine eigene Präsenz haben, eine Geschichte mitbringen. Das hat mich fasziniert.

Jule Hillgärtner Wenn du vom Raumbezug sprichst, denke ich sofort an *The Wheel of Life* (2018) – die Arbeit, durch die wir uns am Kunstverein Braunschweig kennengelernt haben. Du hast dort Skulpturen mit Architekturmodellen des Friedrich-Mielke-Instituts für Scalalogie in Regensburg kombiniert. Auch wenn die Besucher*innen die Treppe als Ausstellungsobjekt nicht betreten konnten, verbanden sie damit eine körperliche Erfahrung. Eine Treppe ist ja per se ein räumlich aufgeladenes Objekt – wir gehen nicht nur um sie herum,

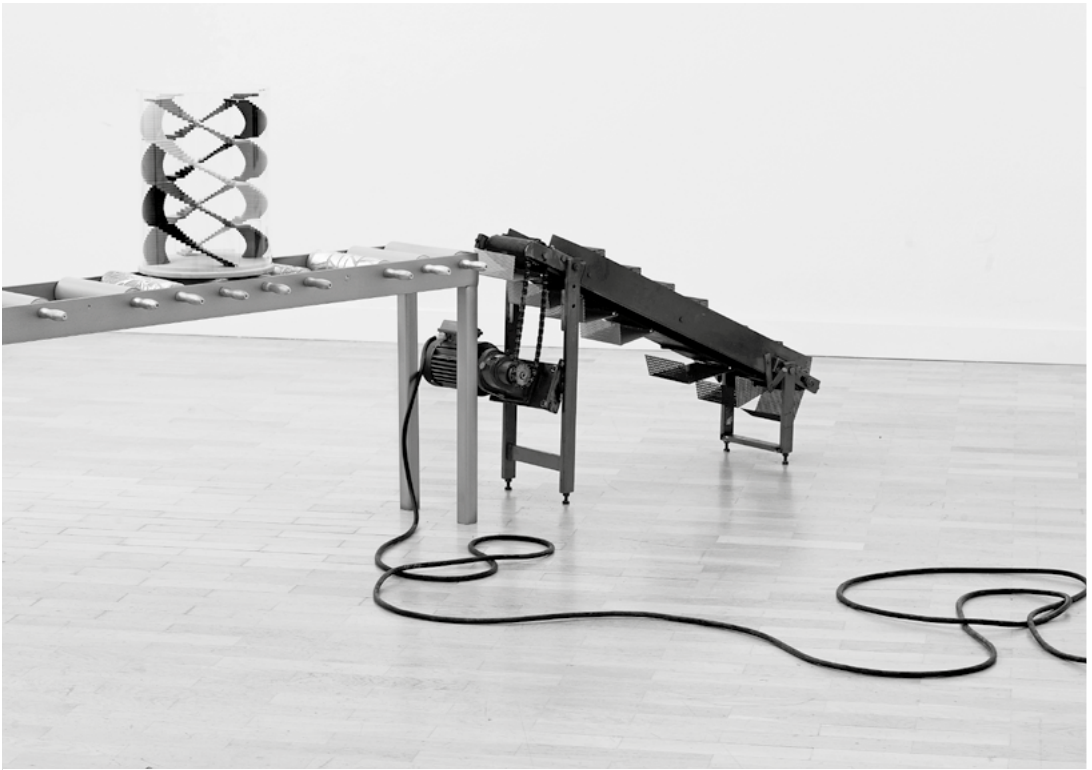


Jasmin Werner, *self supporting*, 2024, Installationsansicht Asian Art Biennial, Taiwan; Foto: National Taiwan Museum of Fine Arts, Taiwan

wir stellen uns auch vor, wie wir sie hinauf- oder hinabsteigen. Was fasziniert dich an der Treppe, gerade im Hinblick auf den Schritt von der Fläche in die dritte Dimension?

Jasmin Werner

Die Treppe kam mit meiner Abschlussausstellung in Frankfurt ins Spiel. Etwa einen Monat vor der Eröffnung



Jasmin Werner, *The Wheel of Life*, 2018, Installationsansicht Kunstverein Braunschweig, Courtesy Friedrich-Mielke-Institut für Scalalogie, OTH Regensburg; Foto: Stefan Stark

habe ich alles umgeworfen und kurzfristig beschlossen, Treppenskulpturen für die Ein- und Ausgänge der Ausstellung zu entwickeln. Sie bestanden aus Aluminiumteilen, erinnerten formal an schlichte Dachbodenleitern, zitierten aber auch herrschaftliche Treppen – etwa aus Schloss Sanssouci oder der Kaskade von Jerewan⁰¹ in Armenien. Die Skulpturen wirkten filigran, fast technisch – mit Schrauben, Flügelschrauben und Gewindestangen erinnerten sie an Zahnspangen. Inspiriert war ich von Martin Kippenbergers⁰² U-Bahn Ein- und Ausgängen, die er weltweit verteilt hat. Die Idee eines tragbaren, inszenierten Ein- oder Ausgangs hat mich in dieser Übergangsphase besonders interessiert. Aufstieg und Abstieg waren in diesem Moment des Abschlusses sehr präsent – verbunden mit all den offenen Fragen und Erwartungen, die mit dem Danach einhergehen.

- 01 Der aufwändige Treppenkomplex in der armenischen Hauptstadt geht auf Entwürfe von Alexander Tamajan aus den 1930er Jahren zurück. Der 1971 begonnene und in den 2010er Jahren (fast) fertiggestellte Bau besteht aus 572 Stufen, sieben Rolltreppen, fünf Plattformen und beherbergt unter anderem ein Museum für moderne Kunst.
- 02 Für das Projekt *Metro-Ner* (1993–2003) platzierte Martin Kippenberger letztlich funktionslose Attrappen von U-Bahn-Eingängen und Lüftungsschächten an mehreren Orten. Dank Sound und Ventilatoren wirkten die Installationen täuschend echt und standen für die Idee eines weltweiten Metro-Netzes. Teilweise wurde die Serie auch noch nach Martin Kippenbergers Tod posthum fortgeführt.

- Jule Hillgärtner Es geht also um die räumliche, vielleicht sogar performative Erfahrung des Treppensteigens – und gleichzeitig um die Symbolik dieser Architektur?
- Jasmin Werner Ja, ich habe die Arbeit mehrmals erweitert – zum Beispiel für die Ausstellung in Braunschweig. Ich habe eigene Modelle angefertigt, mich im Deutschen Architekturmuseum in Frankfurt intensiv eingelesen und Rem Koolhaas' Publikation *Elements of Architecture* studiert⁰³. Dabei bin ich auch auf das Scalalogie-Institut gestoßen, das die Geschichte der Treppe versucht zu archivieren und wissenschaftlich aufzuarbeiten.
- Jule Hillgärtner Die Kooperation mit dem Scalalogie-Institut steht stellvertretend für den kollaborativen Ansatz, der viele deiner Projekte prägt. Was bedeutet dieser kollaborative Ansatz für dich?
- Jasmin Werner Er hat sich entwickelt, als ich gemerkt habe, dass es mir weniger um meine eigene Formfindung geht – sondern um das, was durch die Zusammenarbeit dazukommt. Diese Erweiterung interessiert mich.
- Jule Hillgärtner Vielleicht ist das ein guter Moment, um über deine Arbeit *self supporting* (2024) zu sprechen, die du in Taiwan gezeigt hast.
- Jasmin Werner Die Arbeit entstand im Rahmen der Asian Art Biennale. Ich habe den Großteil meines Budgets an Mitglieder eines Shelters für Oversea Filipino Workers gegeben, damit sie Alltagsprodukte kaufen konnten – Dinge, die sie sonst in sogenannte Balikbayan-Boxen⁰⁴ packen würden. Diese Pakete dienen als Unterstützung im Alltag, zusätzlich zu dem Geld, das sie nach Hause schicken. Für viele, die über Jahre nicht zurückkehren können, sind sie eine wichtige Geste der Verbindung. Auch während meines Studiums hat meine Mutter mir solche Pakete geschickt – mit Lebensmitteln, Haushaltsartikeln, sogar Küchenschwämmen.
- Jule Hillgärtner Wir haben jetzt einige Aspekte deiner Praxis besprochen. Lass uns noch über deine neue Rolle sprechen: Ab dem Wintersemester übernimmst du eine Professur für Bildhauerei und Bühnenbild – in gewisser Weise schließt das an deine Familiengeschichte an. Die Lehre wird dabei zentral. Du hast vorhin Simon Star-

03 Die Publikation erschien erstmals 2014 anlässlich seiner Beteiligung bei der Venedig Biennale. In seinem umfangreichen Buch widmet sich Rem Koolhaas architektonischen Elementen wie Fenstern, Türen, Balkonen, Korridoren, die collagenartig in einer Architektur zusammenkommen. Auch die Treppe, die für Jasmin Werner immer wieder eine so zentrale Rolle spielt, wird von Koolhaas erwähnt.

04 In Balikbayan verbinden sich zwei Wörter des Tagalog: »balik« steht für »zurückkehren«, oder »zurückgehen«, »bayan« bedeutet »Heimat« bzw. »Gemeinde«. Monatlich werden ca. 400.000 Balikbayan-Boxen aus verschiedenen Erdteilen in die Philippinen geschickt.



Jasmin Werner, *Direct Line*, 2024, Installationsansicht KW Berlin; Foto: Roman Merz
Courtesy Galerie Guido W. Baudach

ling erwähnt, aber auch deine Studienstationen. Was möchtest du davon in deine eigene Lehre einbringen?

Jasmin Werner

Für mich war es entscheidend, unterschiedliche Orte und Studiengänge kennenzulernen – so konnte ich herausfinden, was mich wirklich interessiert. Der Wechsel der Kontexte, aber auch der Professor*innen, war dabei sehr prägend. An der Rietveld-Akademie war alles stark strukturiert, an der Städelschule dagegen extrem offen. Was mich am meisten beeinflusst hat, war die intensive Arbeit in den Werkstätten – vor allem zum Ende meines Studiums. Selber in der Metallwerkstatt zu stehen, Dinge auszuprobieren, mit dem Material zu kommunizieren – das war prägend. Ich möchte meine Studierenden früh dazu ermutigen, die Werkstätten zu nutzen und eigene Wege zu finden. Und: Literatur ist mir wichtig. Ich möchte ihnen einen kleinen Handapparat an die Seite stellen und sie motivieren, auch über Texte ins Gespräch zu kommen – und in die Bibliothek zu gehen.

Jule Hillgärtner

Also einerseits der direkte Weg ins Material – und zugleich ein diskursiver Zugang. Eine wichtige Verbindung.

Jasmin Werner

Ja, das Machen ist für mich zentral – ob händisch oder digital. Es führt zu neuen Ideen und Techniken, die man im Tun erst entdeckt. Im Zusammenspiel mit Recherche entsteht so ein produktives Verhältnis von Theorie und Praxis. Genau das möchte ich auch an meine Studierenden weitergeben: dass sie herausfinden, wie sie arbeiten wollen – und wohin sie sich entwickeln möchten.

Jule Hillgärtner leitet seit 2024 das Science and Art Lab der TU Braunschweig. Zuvor war sie neun Jahre lang Direktorin am Kunstverein Braunschweig und realisierte dort zusammen mit ihrem Team ein internationales Ausstellungsprogramm. Dort präsentierte Jasmin Werner 2018 ihre Solo-Ausstellung *The Wheel of Life*.

Jasmin Werner studierte an der Hochschule für Gestaltung, Karlsruhe, der Gerrit Rietveld Akademie, Amsterdam und an der Städelschule, Frankfurt/Main. Ihre Arbeiten waren in zahlreichen Einzel- und Gruppenausstellungen zu sehen, darunter im Neuen Berliner Kunstverein (n.b.k.), bei Galerie Guido W. Baudach (Berlin), im National Taiwan Museum of Fine Arts (Taichung), in der Kunsthalle Thy (Jütland), im Hamburger Bahnhof und im KW Institute for

Contemporary Art (beide Berlin), bei Damien & The Love Guru (Brüssel) sowie im Projektraum des LWL-Museums für Kunst und Kultur und im Westfälischen Kunstverein (Münster).

O

N

F I L M M A K I N G

A L O N G

D E S I R E

L I N E S

E v a K ö n i g s h o f e n ,

D a n e K o m l j e n

Dane Komljen will take over the professorship for Introduction to Artistic Work in Film at the HFBK Hamburg in the upcoming winter semester. In conversation with our author, he talks about his path to filmmaking, his filmic approach, and his initial ideas for teaching



Dane Komljen, *All the Cities of the North*, 2016; Filmstill

Eva Königshofen

You'll be starting this winter semester as new professor for film. Let's begin with a basic question: How did you first start making films?

Dane Komljen

Filmmaking was something I always wanted. There wasn't a specific film that clicked in some way. It was somehow just there, this desire. But it took time to figure out that this was truly what I wanted, and then work out how to do it. I do not come from a family of artists and the idea that filmmaking is a possible option for my life was never something that I saw. I moved from my hometown to Belgrade to attend film school. Once there, I quickly began to feel confined by its traditional approach. That's why I decided to go to the art school Le Fresnoy, which I saw as a space with a more open understanding of what moving images could be. After that, I moved to Berlin. I've always known I wanted to make films, but I'm still exploring what kind of films I want to make, it is an ongoing question for me. I give a lot to every film and I also change a lot with every film.

Eva Königshofen

Looking back, what has shaped your artistic practice over the years? I feel like you have a very significant signature. Your long films—*Afterwater* (2022), *The Garden Cadences* (2024), and your latest, *Desire Lines* (2025)—all seem to explore nature, or rather, think through and make film through nature.

Dane Komljen

My »signature« comes from the questions I'm drawn to. Of course, there were artists who influenced me, but influences are part of a journey, you move through them. Some feel like parents, others like siblings, but over time they become distant, and I arrive somewhere that's my own. Nature is an important thread, but I approach it as a relationship rather than as »nature versus culture.« Especially from a queer perspective, the idea of what is »natural« or »unnatural« can be used as a weapon. My work often asks how to create a queer experience of nature—one that refuses binary thinking and instead sees nature and culture as intertwined processes. This is not just a theme in my work; it's also a question I live with personally.

Eva Königshofen

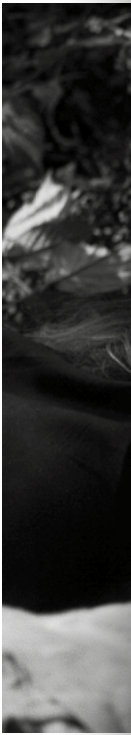
In *Desire Lines*, I felt that the protagonists weren't just people but also the environment. You can really sense that nature has its own erotic agency, a forest is cruising, stones are making out and so on.

Dane Komljen

The film plays with the idea of porous borders—between beings, things, and places—so you can't quite tell where one ends and another begins, or what each can become. It's also about the ecstasy of opening yourself to something.

Eva Königshofen

How do you open yourself up to a new project? Do you work on multiple projects at once?





Dane Komljen, *Desire Lines*, 2025; Filmstill

Dane Komljen

Desire Lines was supposed to be my second feature after *All the Cities of the North* (2016), but feature films require time, effort, and funding, like constructing a building. I'm not the most patient person, so I made other works in the meantime, including *Afterwater*, *The Garden Cadences*, and several shorts. The starting point for *Desire Lines* was the feeling you get in your late twenties when you're pushed to become »something concrete.« There's this vertigo of possibilities in your twenties, and then the pressure to choose one life, one identity. The film explores how to keep living in multiple possibilities, resisting the pressure to follow a single prescribed path. I think that may have been the starting point, and then other things followed. I began noticing physical paths in landscapes, like writing traced through movement.

Eva Königshofen

In her book *Queer Phenomenology* writer and scholar Sara Ahmed talks about »desire lines« as deviant paths that eventually become established routes. In German you might call it a »Trampelpfad«—a path that is shaped by humans or animals who are not following the route that lies somewhat ahead of you, but choose to leave it, in order to make a shortcut or a detour, while taking the risk of getting lost, ending up in an impasse or else: profiting from an extraordinary view or establishing a sort of independent infrastruc-

ture, etcetera. To Ahmed, »desire lines« are a literal concept, shaping architectures and landscapes as well as a metaphorical one, where the lines represent non-straight orientations, deviations from prescribed societal norms.

Dane Komljen

Absolutely, but for me the focus is less on the path changing and more on the change in the walker. You start as one person and arrive as another. The route may be fixed, but you yourself change. It is something that is just there, this change. It's not linear. Thinking of the Ahmeds notion, the concept speaks a lot about our need to follow. Desire lines are often described as shortcuts, but sometimes they're longer. They reflect a refusal to follow what's given, a small act of disobedience.

Eva Königshofen

I also wanted to make the connection to Sara Ahmed, because she uses the notion of »desire lines« to self-reflect on her own work in an institution such as the university, that comes with its own confinements and rules, obstacles and possibilities. Teaching at HFBK Hamburg will be quite different from a guest professorship, such as the one you had at the HFG in Karlsruhe.

Dane Komljen

In Karlsruhe, the position was semester-based. At HFBK Hamburg, I'll have a six-year framework, with students I can follow over time. That creates a greater sense of responsibility. I'll teach introduction to film in the orientation year, where first-year classes are mixed across departments, and also my own film seminars. Teaching, to me, is a privilege. It's a space to ask questions that matter to me in a group setting, not to deliver answers. I bring my own experience, but students bring theirs, and it's an exchange. I'll have new students each year, so each group will have its own dynamic. My seminars, which I can shape more precisely, will be different each semester. The first seminar is called »Only Skin«. I want to question the idea that art must »go deep.« Film only records surfaces—the »skin« of the world. We'll look at how to film surfaces: our own skin, the skin of others, the skin of objects, and the camera as skin itself. The aim is to explore film as something tactile and haptic, resisting the hierarchy that places depth above surface.

Eva Königshofen

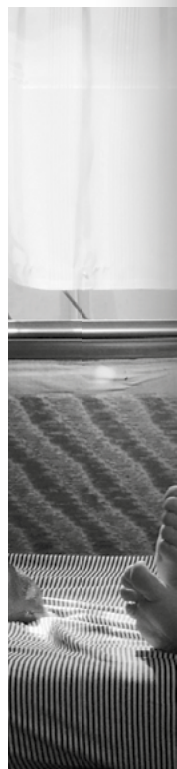
Will it be open to all departments?

Dane Komljen

Yes, though most participants will likely be first-year film students. My only requirement is that they work with moving images, regardless of their background. I don't know what a sculpture student, for example, might create, and that's exciting.

Eva Königshofen

This reminds me of the recent symposium for the 60th anniversary of the film class: *Cine*Ami*es*. They framed the





Dane Komljen, *The Garden Cadences*, 2024; Filmstill

class's history as one of »friendship,« not in an idealized way, but as a mix of collaboration, rivalry, precarity, and connection.

Dane Komljen

Yes, like any institution, it's a mix of support and tension. Revisiting decades of student films—including works never shown beyond the classroom—offers a view into the school's evolving aesthetics. All students are going somewhere with their work and this somewhere might be unknown to me. I think this is what the exciting process of teaching is for me—a mutual process of learning.

Dane Komljen studied at the Faculty of Dramatic Art in Belgrade, Le Fresnoy in Tourcoing and Universität der Künste in Berlin. He made three feature films, *Desire Lines* (2025), *Afterwater* (2022) and *All The Cities Of The North* (2016), one documentary, *The Garden*

Cadences (2024), and numerous shorts exploring notions of body, space, utopia and being together. His films were awarded at Festival del Film Locarno, International Film Festival Rotterdam, Festival de Cannes, among others,

and shown at Berlinale, FID Marseille, Toronto International Film Festival, among others. His work has been presented at the ICA, London, Volksbühne, Berlin, Centre Pompidou, Paris, Lagos Biennale and elsewhere.

Eva Königshofen works in dramaturgy and art education and writes primarily about film. She is part of the team at Duisburger Filmwoche.

N O T E S

O N

A

S U R F A C E

T a y l o r J a s p e r

Across paper, video, performance, and installation, the American artist Kandis Williams treats the surface as a site where power is exposed and reassembled—where myths unravel, movement is mapped, and new archives of Black life emerge. Our author introduces the work of the new visiting professor for Time-based Media at the HFBK Hamburg



Kandis Williams, *Visage, uses of portrait and mask from rulers to icons through Primitivism and phenotypical hierarchy*, 2021; photo: Kandis Williams. Courtesy Heidi, Berlin; and Galerie Hubert Winter, Vienna

PRESENTED AT THE WALKER ART CENTER,
 P multidisciplinary artist Kandis Williams's first museum survey, *A Surface*, proposes collage as more than an image-making technique; it is a method for thinking, a pedagogy, and politics. Across works on paper, video, performance, and installation, Williams treats the surface—literal and conceptual—as a site where dominant visual codes can be cut, sutured, and reorganized to make other histories legible. Disassembly and reassembly become epistemological acts: they expose how images underwrite power and, equally, how images can be redeployed to unmake and remake the terms of seeing. In this sense, collage functions as a counter-archive that dislodges linear, universalizing narratives in favor of layered temporalities and situated knowledge. This methodological claim structures *A Surface*. For Williams, research is not preliminary but constitutive: Image-gathering—poised between critical theory, popular media, and historical archives—feeds a practice of radical reassembly in which friction and adjacency do analytic work that discursive explanation cannot. Titles elongate into essays; scripts braid quotation and original text; and adjacent screens, slides, and pages stage simultaneities that model how memory and power circulate. The exhibition's thesis is thus precise: collage, in Williams's hands, operates as technique, method, and counternarrative device—wresting agency from hegemonic archives to articulate forms of Black life that standard visual regimes would render invisible or monstrous. The survey's four thematic constellations—Politics of the Gaze; Mapping Power Through Movement; Plots of Resistance; and Myth, Media, and the Monstrous Other—trace sustained arcs across a decade of work, clarifying how Williams revisits core problems (spectatorship, choreography, labor, myth) across media and time. What follows elaborates each section and its stake in the exhibition's overarching proposition: surfaces are never merely optical; they are political infrastructures through which representation, discipline, and resistance are organized.

I. Politics of the Gaze

Williams's earliest works in *A Surface* construe the body—especially the feminized body—as both surface and screen upon which patriarchal and racial fantasies are projected. In *Cervical Smile* (2016), clusters of perfected, cosmetically enhanced mouths orbit an endoscopic image of a cervix, the collage sealed beneath mirrored plexiglass so that spectators literally confront themselves while gazing. The piece stages a collision between internal anatomy and outward display, making the »ideal« white smile—policed for legibility and



Kandis Williams, *Going Thru It / Working Girl Color Theory / A Monologue – Thy Hand Belinda*, 2023, installation view, *A / The*, Heidi, Berlin; photo: Marjorie Brunet Plaza

is guided and constrained by the set's design. Behind her, alternating clips—the Nicholas Brothers' tap virtuosity, a military parade, Janet Jackson's *Rhythm Nation*, Rodney King's beating—compose a visual ledger of social choreographies, from entertainment to militarized order to state violence. Movement's seeming freedom is revealed as



patterned within grids of discipline; expressive potential exists inside, not outside, these structures. The video's grammar is Williams's method in miniature. By placing vernacular dance, spectacular tap, pop choreography, and police brutality on a single timeline, the work proposes that choreography is a technology for managing bodies across domains—stage, street, drill, and cell. It is not incidental that the dancer is Black: The piece stages what Michel Foucault might call the microphysics of power as they traverse the racialized body, while refusing a simple narrative of subjugation. Within constraint, the dancer carves an arc of resilience and refusal. Williams's studio practice with Black dancers—discussing training, phenotypic stereotypes, and institutional reception—feeds a counter-archive of forms that neither deny constraint nor cede agency. The cut, here, is choreographic: Sequences begin, transform, and resolve through deliberate phrasing that compresses historical and contemporary idioms into a single, charged surface.

III. Plots of Resistance

Williams's collages and videos also link the disciplining of bodies to the disciplining of land. Plants and plantations recur—not as scenery but as actors and surfaces for reading how extraction, carcerality, and racial subjugation interlock. The *Exotica* works collage porn actresses and prisoners onto silk plants, yoking two forms of hypervisible, undervalued labor to a botanical imaginary shaped by colonial classification and displacement. The point is not analogy but structure: Both the plant and the body are managed to maximize value and minimize autonomy. *Annexation Tango* (2020) literalizes this structure by overlaying a Black dancer onto the agricultural fields of Virginia prison farms—contemporary afterlives of plantation capitalism. The tango, with its roots in enslaved African and Afro-Latin culture, is embellished with voguing and pop choreography, while a green-screened partner intermittently appears and vanishes, supporting dips and extensions as if the land itself were both co-conspirator and captor. Williams notes the heartbreak of searching for records of incarcerated people and find-

ing only field recordings of their singing; the work’s spectral part-
nering renders that archival absence felt at the level of motion.

IV. Myth, Media, and the Monstrous Other

The final section of the exhibition asks how myths and mass media manufacture the figure of the monster—how »otherness,« in a white supremacist order, is made terrifying so that domination can appear defensive. In the series *gods and monsters that white people make up to kill us all* (2024), Williams layers stills from *Night of the Living Dead* with images of the Haitian Revolution and Black uprisings to show how Hollywood’s zombie horde encodes fears of Black emancipation. Horror, here, is not a mere genre but a coping mechanism for perpetrators—a way for whiteness to disavow its own violence by externalizing it onto racialized bodies. Slow looking reveals the dense cross-referencing through which these images perform ideology and, crucially, how they can be re-performed as critique. In *Going Thru It / Working Girl Color Theory / A Monologue – Thy Hand Belinda* (2023), Williams stages three acts of refusal. Found interview clips lay bare the humiliations directed at Black women and the tactical ways they answer back; a fictional audition exposes the tight casting of Black femininity; and the concluding monologue, recasting »Dido’s Lament,« crowns a solitary actress as queen. Flanking slide projections offer a contrapuntal archive—protests, divas, suffragettes, scenes of appropriation—that keeps visibility historical rather than merely spectacular. Formally, the work’s misalignment between subtitles and audio makes legible the gap between what is said, what is heard, and who controls the caption. Across this section, Williams returns to a central claim: monsters are manufactured to police borders—of race, gender, nation, class. The counternarrative is not to deny monstrosity as a cultural form but to retell it, to disclose the production line that turns Blackness into a threat, and to reroute those energies toward other lineages, other queens, other insurgent collectives.

Taylor Jasper is Assistant Curator of Visual Arts at Walker Art Center Minneapolis. She joined from The Momentary, affiliated with Crystal Bridges Museum of American	Art, where she was Curatorial Associate and focused on emerging artists, site-specific projects, and multidisciplinary interventions. At The Momentary, Jasper	co-curated and supported seven seasons of exhibitions, residencies, and public art projects with artists including Doug Aitken, Martine Gutierrez, Eric N. Mack, Troy Montes-Michie, and	Xaviera Simmons. Previously, Jasper was Curatorial Research Assistant at the Virginia Museum of Fine Arts (VMFA).
---	--	--	---

L E A R N I N G

T O

S E E

W I T H

D U C K R A B B I T S

A N D

C L E A N I N G

R O B O T S

M a r c o D e M u t i i s

Our author introduces the work of Simone C Niquille, the new PhD in Art Practice Fellow. Her practice opens up the black boxes of digital imaging technologies and reveals the political as well as poetic consequences of computer vision



Simone C Niquille/technoflesh Studio, *Beauty & The Beep*, 2024; Still

THE WORLDS OF Simone C Niquille unfold with a deceiving, almost childlike innocence. Their protagonists, seemingly harmless, disarm with a cuteness that conceals something more unsettling beneath the surface. A naïve household cleaning robot learning to see, a duckrabbit on a journey of self-discovery, and an autonomous chair attempting to navigate a domestic space are among the figures that inhabit Niquille's environments. Through uneasy movements and childlike voices, these characters question how they perceive and interpret the world, probing the very structures that shape their design. »Objects in the mirror are closer than they appear. But where do these objects appear?« wonders a bewildered Computer Generated Imagery (CGI) rendition of the duck-rabbit, a character first made famous by Ludwig Wittgenstein's work on perception. The domestic floor-cleaning robot is surprised by what appears inside the home, and hesitates before a simple object, unsure if it is a vase, a bowl, or a cup.

Yet slowly, out of this cuteness and tender helplessness, unease begins to surface. As we are drawn into computational ways of seeing—experiencing the world in first person through machinic eyes that govern contemporary systems—we begin to grasp the consequences of living alongside computer vision and imaging technology. In *duckrabbit.tv* (2023), behind the playful question »Am I rabbit or am I duck?« lies the erasure of ambiguous entities, liminal spaces and queer identities as incomputable states from the perspectives of machines. As these imaging systems often act as substitutes for what's real, machine vision does not allow the duckrabbit to ever be both, only either duck or rabbit. This new »real« is precisely what Simone C Niquille so skillfully is able to depict, opening up the black boxes to reveal the invisible processes of computational photography, the politics of datasets and digital renders.

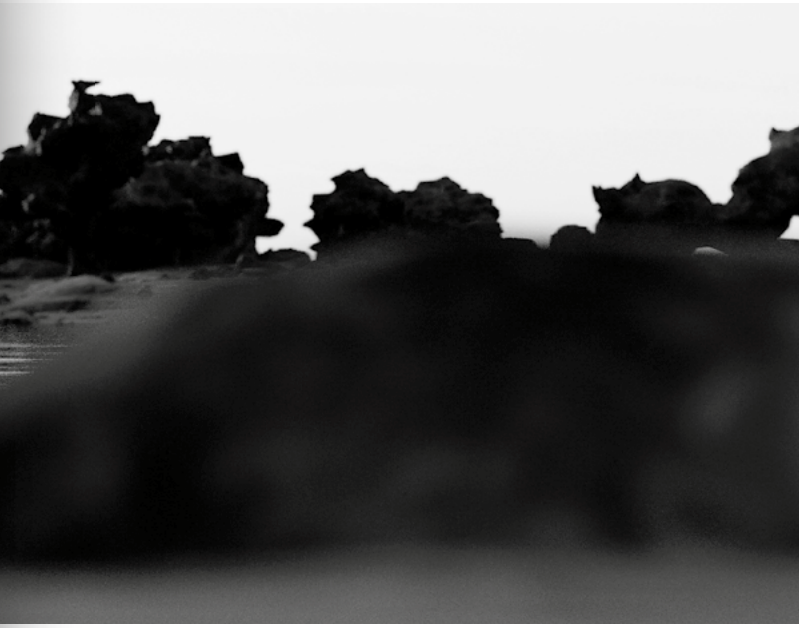
The childlike narrator's voice, that accompanies many of the artist's characters, immediately draws us back to the process of learning, to the act of being taught the order of things, and to the ways this process underpins contemporary devices and vision technologies. Who decides what is a face, what is a body, that a box is a chest but not a mailbox, or that a chair must have four legs rather than being any object we can sit on? When a cleaning robot tries to understand what an object is, the issue is not merely semantic. Behind each definition lie subjective and sensorial experiences, cultural contexts, and relational meaning-making. The hidden processes and labor behind machine vision systems suddenly come into view: the assembling of vast datasets, with millions of annotated photorealistic images and 3D scans captured from domestic spaces. This data, moving from



Simone C Niquille/technoflesh Studio, *duckrabbit.tv* »1-800-Dont-Assume«, 2023; Still

photographs annotated by a global workforce of distributed »cloud workers« (in the case of datasets like ImageNet) to automated synthetic datasets (which is the case for SceneNet RGB-D), produces the abstracted references and raw material on which machine learning systems base their understanding of the world.

These digital imaging technologies are the product of different economies and political forces, and have been developed by both scientific disciplines and entertainment companies. In fact, it's precisely the intersections between these approaches that render their ubiquitous adoptions dangerous and important to investigate. Writing about the 2012 shooting of Trayvon Martin by George Zimmerman, Simone C Niquille has shown how 3D animated reconstruction of the crime used the same motion capture technology employed in the entertainment industry to surpass the human body and inhabit any fantastical creature. Similarly, the political implications embedded within datasets used for face recognition and object detection, as well as the constant attempts of developers to categorize the world, are a consistent focus in the artist's research. In video works such as *Homeschool* (2019) and *Sorting Song* (2021), Niquille takes us to the boundaries of categorization, revealing the impossibility of drawing objective lines between one definition and the next. We are dropped into these ambiguous spaces, where friction emerges between models of reality and reality itself. Here, we witness the glitches and failures of the computational eyes entrusted to govern society. And



when the clueless children's voices, guessing at what lies before them, are revealed as stand-ins for systems tied to governance, security, surveillance, and justice, the playground quickly turns nightmarish.

Niquille's video work *Elephant Juice* (2020) stages a person nervously preparing for an automated job interview in front of a mirror, training their facial muscles to be legible to a webcam. Moving the focus from objects to human emotions, this work explores

algorithmic evaluation of qualities such as trustworthiness, compatibility, or diligence in the workplace. Such systems translate facial expressions into emotional categories by relying on taxonomies like the Facial Action Coding System (FACS), a system developed in the 1970s, which divides the human face into discrete zones of movement that are assigned specific emotions. Once again, this technology is widely adopted in fields as diverse as computer animation, advertising metrics, police profiling, and human resources, embodying the enduring belief that emotions can be quantified and reduced to measurable signs. *Elephant Juice* challenges this assumption by exposing the fragility of such systems through their glitches—beginning with the work's very title. In lip-syncing technologies, the phrase »I love you« is often mistranscribed as »elephant juice.« This absurd mistranslation, at once meaningless and strangely poetic, becomes a reminder of the impossibility of fully interpreting a body. It echoes philosopher Thomas Nagel's seminal essay »What Is It Like To Be a Bat?«, where the limits of empathy and perception are confronted. A bat, in fact, is also the unlikely narrator of *Elephant Juice*, a potent metaphor for AI systems programmed to see without eyes, forever fumbling at the edges of understanding.

The final turn, after inhabiting the worlds of Simone C Niquille and stepping back into our own, is the unsettling realization that these are not whimsical fairy tales populated by cute robots and charming creatures, but the actors of our everyday reality. As the world is increasingly »seen« and understood through these processes, machinic perception becomes not just a way of looking but the



Simone C Niquille, *Sorting Song*, 2021, exhibition view *Schweizer Medienkunst. Pax Art Awards 2020*, HeK, Basel, 2021; photo: Franz Wamhof

dominant force shaping reality itself. This compels us not only to join the duckrabbit and Niquille's characters in questioning which places we are permitted to inhabit, but also to resist the erasure of ambiguity—embracing glitches and moving through errors as sites of resistance and refusal. Tender and cute though it may be, a resistance both necessary and unstoppable.

Marco De Mutiis is Digital Curator at Fotomuseum Winterthur in Switzerland, where he leads the museum research on algorithmic and networked images. He develops and co-curates different digital projects and online platforms expanding the role and the space of the

museum. He co-curated the exhibition *The Lure of the Image* (with Doris Gassert and Alessandra Nappo), and the exhibition *How to Win at Photography – Image-making as Play* (with Matteo Bittanti). He has written, edited and contributed to

several publications, including the recent volumes *Screen Images – In-Game Photography*, *Screenshot*, *Screenecast* (co-edited with Winfried Gerling and Sebastian Möring) and *The Photographer's Guide to Los Santos* (co-authored with Matteo Bittanti).

Ü

B

E

R

D

E

N

W

O

L

K

E

N

A n n e M e e r p o h l

Die Gruppenausstellung *Vom Himmel
gefallen* in der Overbeck-Gesellschaft und der St. Petri
Kirche zu Lübeck untersuchte die interspezifischen
Beziehungen von Menschen und Vögeln



Annika Kahrs, *A Big Year*, 2025, Ausstellungsansicht *Vom Himmel gefallen*, Overbeck-Gesellschaft, St. Petri zu
Lübeck; Foto Eric Bell

Ü N F S P I T Z E T Ü R M E ragen aus der Altstadt Lübeck empor, strecken sich in die Höhe und prägen so die Kontur der Stadt, wie vielerorts auch Hochhäuser und Wolkenkratzer. Ihre Spitzen zeigen gen Himmel, wollen ihn berühren, stehen sinnbildlich für die Verbindung des Göttlichen mit der Erde. Die Ausstellung *Vom Himmel gefallen* der Overbeck-Gesellschaft in Lübeck widmete sich einem in der Architektur der Kirche bereits angelegten Themenfeld – dem Blick nach oben, sowie einer schon lange andauernden Sehnsucht, sich mit dieser scheinbar unerreichbaren Sphäre verbinden zu wollen: spirituell, wissenschaftlich oder in diesem Fall in der alltäglichen Gestalt des Vogels. Die sieben Künstler*innen Yalda Afsah, Maximiliane Baumgartner, Gerrit Frohne-Brinkmann, Richard Frater, Annika Kahrs, Almut Linde und Hemansingh Lutchmun setzten sich auf unterschiedlichen Ebenen mit den Bewohner*innen des Himmels auseinander und dabei auch unweigerlich mit der Befragung des Ausstellungsortes.

Die St. Petri Kirche versteht sich seit ihrer Umwidmung im Jahr 1987 zu einer »leeren Kirche« ohne eigene Gemeinde als Ort der Begegnung von Kultur, Wissenschaft und Religion und bietet regelmäßig Raum für vielfältige Diskurs- und Veranstaltungsformate. Seit einigen Jahrzehnten gibt es bereits derlei Konzepte der Kirchenumnutzung, sogenannte Sakralraumtransformationen, die Platz für Kletterhallen, Museen oder Skateparks schaffen. Die Ausstellung *Vom Himmel gefallen* kreierte durch ihren Titel einen engen Dialog mit der Situierung im Kirchenschiff und warf Fragen auf nach einer säkularen Gegenwart. Was fällt vom Himmel? Eine Erleuchtung, etwas Spirituelles, gar Göttliches oder ein toter Vogel als schlechtes Omen?

Nicht nur religiöse Vorstellungen oder Sagen bevölkern den Himmel – auch Vögel haben seit jeher Künstler*innen wie Wissenschaftler*innen inspiriert und bilden gewissermaßen ein interdisziplinäres Forschungsfeld. Ein eindrucksvolles Beispiel hierfür setzte Annika Kahrs (HFBK-Absolventin 2012 bei Prof. Andreas Slominski): Ihre Performance jeweils zur Eröffnung und Finissage thematisierte die sinnliche und forschende Methode des Hörens, konkreter innerhalb der Ornithologie. Allein am Klang konnte der Ornithologe Ted Parker III. wohl über 4.000 Vogelarten erkennen. Mithilfe von Archivaufnahmen seines eigenen Gesanges sowie dem von Vögeln inszenierte Kahrs mit vier weiteren Musiker*innen eine akustische Zusammenführung verschiedener Disziplinen zu einem poetischen Gezwitscher. Der Titel der Arbeit *A Big Year* bezog sich dabei auf einen Wettbewerb, in dem Vogelbeobachter*innen innerhalb eines Jahres so viele Arten wie nur möglich ausfindig machen und dokumentieren.

Ebenfalls hörbar waren die kleinen Schneeeulen von Gerrit

Frohne-Brinkmann (HFBK-Absolvent 2015 bei Prof. Andreas Slominski). In einer Ecke des Kirchenraumes saßen zehn plüschige Tiere auf einer Stange, wie zur kurzen Pause, aber ungewöhnlich in ihrer Art als Schwarm vorzufinden. Immer wieder gaben sie ein Geräusch von sich, drehten roboterhaft ihre Köpfe. Nicht selten weisen Kuscheltiere anthropomorphe Züge auf, stimulieren die Fantasie und werden vor allem von Kindern zu eigenen Charakteren geformt. Frohne-Brinkmanns Eulen scheinen zwar weich und nahbar, aber trotz der regelmäßigen Bewegung, ihrer Rolle als Spielzeug enthoben. Eine popkulturelle Referenz stellt Hedwig dar, die Eule aus der Welt von Harry Potter, die dort wie eine Brieftaube domestiziert Post verschickt. Sie symbolisiert in den Romanen vor allem eine enge Vertraute und weise Weggefährtin des Protagonisten und wird ansonsten als Einzelgängerin dargestellt. In Frohne-Brinkmanns Installation fehlt diese Implikation und die Eulen wirken wie in einer gegenseitigen Bezugnahme und einem kollektiven Miteinander. Sind sie stille Beobachterinnen des irdischen Geschehens?

In der realen Welt war vor allem die Brieftaube viele Jahrhunderte zur Nachrichtenübermittlung im Einsatz. In ihrer Videoinstallation *SSRC* (2022) richtete Yalda Afsah (Professorin für Zeitbezogene Medien) ihren Blick auf das Spannungsfeld zwischen Beobachtung, Distanz und Nähe, während sie Mitglieder des »Secret Society Roller Clubs«, einem Verein für Taubenzucht südlich von Los Angeles, portraitierte. Die Gruppe männlicher Protagonisten im Video scheint in tiefer Verbundenheit zu den Tieren, zärtlich und einfühlsam und gleichzeitig inmitten einer klaren Hierarchie, die das Training erfordert. Die Kamera tastet sich nahezu behutsam vor, wird Teil eines komplexen Beziehungsgeflechts zwischen Mensch, Tier und ihren Dynamiken. Hände, Federn, Berührungen und Flügelschläge bestimmen das Bild. Afsah erzeugt durch Rhythmus, Nähe, Wiederholung dieser Sequenzen eine intime Atmosphäre des Bildmaterials. So wird das Video weniger zur direkten Erzählung über eine Gruppe männlicher Personen als zu einem forschenden Suchen nach Formen des Zeigens zwischenmenschlicher und interspezifischer Beziehungsweisen. Anstelle eines Altars war die Leinwand zentriert und dem Eingang zugewandt im Kirchenschiff installiert und unterstrich die Ruhe und Ehrfurcht, die der Arbeit innewohnt.

Die sehr unterschiedlichen Konnotationen von Vögeln, besonders Tauben, wirken sinnbildlich für Widersprüche in der Gegenwart. Zum einen stehen Tauben für Verschmutzung und Verdichtung in der Stadt,





Yalda Afsah, *SSCR*, 2022, Ausstellungsansicht *Vom Himmel gefallen*, Overbeck-Gesellschaft, St. Petri zu Lübeck; Foto Eric Bell. © VG Bild Kunst Bonn, 2025

sie werden als die »Ratten der Lüfte« abgewertet und vielerorts bekämpft. Zum anderen werden sie zum Symbol des Friedens oder der Unschuld und Liebe erhoben. Zu guter Letzt können sie sogar in der Kunstbetrachtung geschult werden, wie ein Experiment des Psychologen Shigeru Watanabe aus dem Jahr 1995 zeigt, in dem Tauben trainiert wurden, Gemälde von Monet und Picasso erfolgreich zu unterscheiden. Verschiedene Formen von Wissen über die Tiere im Himmel, Stereotypen und Symboliken durchziehen die sieben künstlerischen Positionen der Ausstellung. Weniger große Fragen an die Verbindung zwischen Himmel und Erde, die die Tiere als einzige



Gerrit Frohne-Brinkmann, *Snowy Owl Sancturary*, 2025, Ausstellungsansicht *Vom Himmel gefallen*, Overbeck-Gesellschaft, St. Petri zu Lübeck; Foto: Eric Bell

ihrer Art tagtäglich physisch erleben, als verschiedene Ebenen zur Dynamik zwischen Mensch und Tier tauchten aus unterschiedlichen Perspektiven auf. Der Slogan »Yes, it is a church« leuchtete in Neonbuchstaben am Eingang der St. Petri Kirche, eine Installation von Christian Jankowski (ebenfalls HFBK-Alumni). Auch wenn die Arbeit der Ausstellung nicht zugehörig war, schien der Satz in sie hineinzuwirken und die Frage unbeantwortet zu lassen, inwiefern der Kontext



der Räumlichkeiten und Architektur in den Auseinandersetzungen um den leibhaftigen Bewohner des Himmels überhaupt eine Rolle spielte. Aus allen Wolken fiel man vielleicht nicht, dennoch waren die Auseinandersetzungen um »das da oben«, das menschliche Bestreben, Verbindungen zu ziehen, die Verstrickungen mit dem Geschehen auf der Erde, eine Vogelperspektive wert.

Vom Himmel gefallen

Yalda Afsah, Gerrit

Frohne-Brinkmann,

Annika Kahrs, Almut

Linde u. a.

27.7. – 31.8.2025

Overbeck-Gesellschaft,

St. Petri Kirche zu

Lübeck



Annika Kahrs, *A Big Year*, 2025, Ausstellungsansicht *Vom Himmel gefallen*, Overbeck-Gesellschaft, St. Petri zu Lübeck; Foto: Eric Bell

R E A D I N G

L I S T

Rajkamal Kahlon

Which Side Are You On?

Kerber Verlag, 2025



The question in the title of the exhibition catalogue by Rajkamal Kahlon, a cooperation between the Kunsthalle Wien and the HFBK Hamburg, seems more present than ever and everywhere. Kahlon (Professor of Painting) has been researching visual narratives of the colonial past and present for over twenty years. She uses historical material and interweaves, glues and paints it together with captivating portraits and pictorial motifs that she applies to the surface. The gazes thus appear autonomous and always in dialogue with the viewer—as if they were asking a question. Various aspects surrounding identity and the complex entanglement of past and present emerge again and again from her body of work, resulting in a multi-layered structure of text, image, collage and painting and, above all, one thing: constant and critical questioning. The exhibition and publication collaboration also included Kahlon's first solo exhibition at ICAT of HFBK Hamburg in autumn 2023. (AM)

Juliane Rebentisch

Das ökologisch Unheimliche – The Ecological Uncanny

Materialverlag der HFBK Hamburg, 2025

*Das ökologisch
Unheimliche*
Juliane
Rebentisch

Der Text geht zurück auf die Antrittsvorlesung von Prof. Dr. Juliane Rebentisch an der HFBK Hamburg und bringt das klassische philosophische Motiv des »Unheimlichen« (beispielsweise bei Martin Heidegger oder Sigmund Freud) mit den gegenwärtigen Herausforderungen der Klimakrise in Verbindung. Rebentisch stellt fest, dass gerade in dem Diskurs über das Anthropozän, Aspekte des Unheimlichen (wie Animismus oder die Präsenz nichtmenschlicher Wesen) eine Neubewertung erfahren. An Beispielen wie *Landkrank* von Nikolaj Schulz, Amitav Gosh's *Die große Verblendung* oder Mark Fishers *The Weird and the Eerie* zeigt sie auf, dass in dem Konzept des Unheimlichen eine Chance liegt, »dass in der Tat dann zur Welt zurückführt, wenn man seine Erfahrung so kultiviert, dass sie ihren Schrecken verliert.« (BA)

Judith Siegmund, Birgit Eusterschulte, Christian Krüger (Hrsg.)

Funktionen der Künste - Transformatorische Potentiale künstlerischer Praktiken

J.B. Metzler, 2020



Der Sammelband untersucht aus verschiedenen Perspektiven mögliche Funktionen und Rollen der Kunst im gesellschaftlichen Kontext. Wozu ist Kunst gut? Was kann sie leisten, welche Rolle kann ihr zugeschrieben werden? Wenn Kunst transformatives Potenzial besitzt, wie sieht es aus? Besonders an der Kunsthochschule, wo ein Verständnis von künstlerischem Handeln immer wieder neu gelernt, gelehrt und ausgelotet werden kann, stellt das Buch neue Fragen und gibt vielschichtige Antworten. Beispielsweise plädiert die Philosophin Judith Siegmund für eine aktualisierte Untersuchung des Funktionsbegriffes und seiner dualistischen Ausprägungen. Vielmehr könnten künstlerische Praxen auch abseits autonomer Ausdrucksformen betrachtet und weniger in Oppositionen von »nichtfunktionale Künste vs. funktionaler Kapitalismus« gedacht werden. (AM)

Birgit Eusterschulte, Christian Krüger (Hrsg.)

Involvierte Autonomie

transcript, 2022



Die Beiträge der Publikation beschäftigen sich mit der Frage, wie sich künstlerische Praxis heute zwischen gesellschaftlichem Engagement und dem Anspruch auf Eigenständigkeit bewegt. Im Zentrum steht die Revision des klassischen Autonomiebegriffs in der Kunst. Während Kunst traditionell als selbstbestimmt gilt, ist sie heute vielfach in gesellschaftliche, politische, ökonomische und ökologische Zusammenhänge eingebunden. Die Autor*innen (unter anderem Sophia Prinz, Rahel Mader, Elke Bippus oder Fiona McGovern) widmen sich aus verschiedenen Blickwinkeln und Disziplinen Fragen nach dem Verhältnis von Autonomie und Engagement und nehmen eine explizit vermittelnde, involvierte, Position ein – entgegen der sonst so weit verbreiteten Tendenz zu Polaritäten. (BA)

Herausgeber

Prof. Martin Köttering
Präsident der Hochschule für
bildende Künste Hamburg
Lerchenfeld 2
22081 Hamburg

Redaktionsleitung

Beate Anspach
Tel.: (040) 23 85 82-123
beate.anspach@hfbk.hamburg.de

Redaktion

Anne Meerpohl

Autor*innen dieser Ausgabe

Amna Elhassan, Dr. Larissa-Diana
Fuhrmann, Jule Hillgärtner, Taylor
Jasper, Anne Duk Hee Jordan, Dane
Kohljen, Eva Königshofen, Katja
Lonzeck, Dr. Boris Magrini, Florian
Malzacher, Anne Meerpohl, Marco
De Mutiis, Eva Scharrer, Jasmin
Werner, Lisa Marie Zander

Schlussredaktion

Patricia Ratzel

Bildredaktion

Patricia Ratzel, Tim Albrecht

Konzeption & Realisierung

Jan Dufke, Yoav Perry (Klasse
Grafik von Prof. Ingo Offermanns)

Umsetzung

Tim Albrecht

Schriften

Itera (Samara Keller)
Remix A (OutOfTheDark)
Stellar (Pia Schröer)

Abbildung Cover, Rückseite

Amna Elhassan, *Hair!*, 2019

Druck und Verarbeitung

Pöge Druck, Leipzig

Soweit nicht anders bezeichnet,

liegen die Rechte für die Bilder
und Texte bei den Künstler*innen
und Autor*innen.

Das nächste Heft erscheint im
Februar 2026

ISSN 2511-2872

Die PDF-Version des Lerchenfeld

finden Sie unter:

www.hfbk-hamburg.de/lerchenfeld



Andalucía

1/1