When Dust Rises,
a Cloud Appears
en Dust Rises,
oud Appears
When Dust Rises,
a Cloud Appears
n Dust Rises,
oud Appears
When Dust Rises,
a Cloud Appears
hen Dust Rises,
Cloud Appears
When Dust Rises



Inhaltsverzeichnis

[01]

When Dust Rises, a Cloud Appears 6

[02]

Perspektivwechsel oder wie Kunst Raum produziert – Marie Schütz 12

Have a Seat – Anita Buss & Camilla Hagenauer 16
neglected area – Laura Sofia Oyuela Flores 20
The Shroud of Turin – Yevheniia Pavlova 24

[03]

Wessen Wahrheit? Institutionskritik als künstlerische und soziale Praxis – Annkathrin Weber 30

Maraude – Anna Mielke 34
Monument to what Grows Back – David Carol Fedders 38
horseland, horseland yeah 4x – Emilia Teresa Scharabi 42

[04]

Make strange and question what you know – Franz Bedau 48

A Pear of One's – Frederike Gordillo 52
Disturbed Soil – Anna Marie Aquino Lutz 56

[05]

Raum-Zeit-Materie – Zum Verhältnis von Präsenz und Absenz – Josephine Engelmeier 62

Flickering Wor(l)ds – Maria Harrison 66
Zungen-Bekenntnis – Maryam Shahidifar 70
the-images-of-me-thing – Peter Bitte 74

[06]

Bibliografie 80
Werkverzeichnis 81
Raumplan & Austellungsansichten 82
Impressum 98

Table of Content

[01]

When Dust Rises, a Cloud Appears 8

[02]

A Shift in Perspective, or How Art Produces Space – Marie Schütz 14

Have a Seat – Anita Buss & Camilla Hagenauer 17
neglected area – Laura Sofia Oyuela Flores 21
The Shroud of Turin – Yevheniia Pavlova 25

[03]

Whose Truth? Institutional Critique as an Artistic and Social Practice – Annkathrin Weber 32

Maraude – Anna Mielke 35
Monument to what Grows Back – David Carol Fedders 39
horseland, horseland yeah 4x – Emilia Teresa Scharabi 43

[04]

Make strange and question what you know – Franz Bedau 50

A Pear of One's – Frederike Gordillo 53
Disturbed Soil – Anna Marie Aquino Lutz 57

[05]

Spacetimemattering – On the relation of presence and absence – Josephine Engelmeier 64

Flickering Wor(l)ds – Maria Harrison 67
Zungen-Bekenntnis – Maryam Shahidifar 71
the-images-of-me-thing – Peter Bitte 75

[06]

Bibliography 80
List of works 81
Floor plan & Exhibition views 82
Imprint 98

When Dust Rises, a Cloud Appears

When Dust Rises, A Cloud Appears versammelt Beiträge von Studierenden aus dem Master Kunst- und Kulturwissenschaften und unterschiedlichen Abteilungen der bildenden Kunst. Sie wurde im Rahmen der Lehrveranstaltung *Bodyscapes* unter der Leitung von Georgia Holz & Anita Hosseini realisiert.

Thema der Ausstellung ist, wie Wirklichkeit(en) räumlich, materiell, sprachlich und politisch produziert werden. Sie fragt danach, welche Strukturen unser Wahrnehmen, Denken und Handeln formen. Welche Geschichten erinnern wir, welche werden ausgelassen oder vergessen (gemacht)? Welche Machtverhältnisse schreiben sich in Räumen, Körpern, Infrastrukturen und Bildern ein?

Staub und Wolke fungieren hier als erweiterte Denkfiguren: Materiell lagert sich Staub zum Beispiel auf ungelesenen oder längst weggelegten Büchern ab, er sammelt sich unter unseren Betten und in den Zimmerecken. Metaphorisch kann er auf starre Strukturen hindeuten, im Sinne verstaubter Institutionen, oder auf nicht zeitgemäße Vorstellungen wie etwa im Sprachgebrauch und in Bildern. Staub ist die materielle Spur von Vergangenem in der Gegenwart. Er erinnert uns an das, was verdrängt und vergessen wurde. Wird er aufgewirbelt, kann man unter die Oberfläche blicken, zugleich entsteht eine Wolke.

Die Materialität der Wolke hingegen ist kaum greifbar – ein Objekt ohne unmittelbare haptische Präsenz, das Assoziationen wachruft: Als Regenwolke steht sie metaphorisch für Übergang und Veränderung, aber auch für Neues und Wachstum. Manchmal verdeckt sie die Sonne, verdunkelt und verändert den Blick und das Feld der Sichtbarkeit. Im Digitalen wird die Wolke zur Cloud und verspricht als scheinbar immaterieller Speicher Demokratisierung von Informationen. Sie ist aber das Resultat der materiellen Wirklichkeit extraktiver Infrastrukturen, globaler Ausbeutungsverhältnisse und Instrument geopolitischer Interessen. So wird die Wolke zur ambivalenten Figur zwischen Potenzial und Verschleierung, zwischen Zugänglichkeit und materieller Unsichtbarkeit.

Die künstlerischen Arbeiten lassen sich als Verkörperungen der verschiedenen Aggregatzustände einer Wolke lesen, indem sie jeweils eine eigene Form, Medialität und Materialität annehmen. Manche erscheinen als flüchtige Lichtbilder, andere verdichten sich zu materiellen Objekten oder treten für einen Moment im performativen Körper in Erscheinung. Bilder flimmern, werden gespeichert, übertragen oder verschwinden. Wie die Wolke selbst bewegen sich die Arbeiten zwischen Präsenz und Auflösung, zwischen Archivierung und Flüchtigkeit. So werden zum Beispiel Kapitalismus, Patriarchat und Kolonialismus im Hinblick auf Alltagspraktiken, institutionelle Strukturen sowie Sprache und Erinnerungskultur aufgerufen und befragt.

When Dust Rises, A Cloud Appears verweist auf Prozesse der Wahrnehmungsverschiebung, Transformation, Sichtbarmachung und Spurensuche. In vier Abschnitten, die auf den Seminarinhalten aufbauen, möchten wir aus einer machtkritischen Perspektive auf Materialität, Institutionen, Geschichtsschreibung, Wissensproduktion und Zeitregime blicken. Jeder Sektion liegt ein in der Lehrveranstaltung gelesener und diskutierter Text zu Grunde: Der erste Abschnitt *Perspektivwechsel oder wie Kunst Raum produziert* befasst sich mit Trevor Paglens „Experimental Geography“ und öffnet den Fragehorizont in Richtung Raum und Materialität. Der zweite Abschnitt *Wessen Wahrheit? Institutionskritik als künstlerische und soziale Praxis* fußt auf Nicholas Gamsos „Truth, Politics, Disintegration“ und thematisiert Institutionskritik und Verschleierungspraktiken. Der dritte Abschnitt *Make strange and question what you know* zeigt mit Banu Subramaniams „Queering Global Flora“ auf, dass unser Denken und unsere Geschichtsschreibung von imperialen und politischen Ambitionen geprägt sind. Im vierten und letzten Abschnitt *Raum-Zeit-Materie – Zum Verhältnis von Präsenz und Absenz* blicken wir mit Karen Barads „No Small Matter“ auf Fragen der Zeitlichkeit und fokussieren uns auf die Spuren des Abwesenden im Gegebenen.

Die Verortung der künstlerischen Arbeiten in einem dieser Abschnitte soll neue Perspektiven eröffnen, diese aber nicht allein auf einen der Fragehorizonte limitieren. Vielmehr laden wir dazu ein, die Beiträge genau zu betrachten, sich auf sie einzulassen, sie in (andere) Kontexte zu setzen, sie miteiander und gegeneinander zu lesen.

Franz Bedau, Josephine Engelmeier,
Marie Schütz, Annkathrin Weber

When Dust Rises, a Cloud Appears

When Dust Rises, A Cloud Appears brings together contributions by students from the Master's program in Studies in Art and Culture and various departments of the visual arts. It was realized within the framework of the course *Bodyscapes* under the supervision of Georgia Holz & Anita Hosseini.

The exhibition explores how realities are produced spatially, materially, linguistically, and politically. It asks which structures shape our perception, thinking, and actions. Which stories do we remember, and which are omitted or (made) forgotten? Which power relations become inscribed into spaces, bodies, infrastructures, and images?

Dust and cloud function here as expanded figures of thought. Materially, dust settles, for example, on unread or long-abandoned books; it accumulates beneath our beds and in the corners of rooms. Metaphorically, it can point to rigid structures, such as outdated institutions, or to notions that are no longer contemporary, as reflected in language and imagery. Dust is the material trace of the past within the present. It reminds us of that which has been repressed and forgotten. When stirred up, it allows us to look beneath the surface, while at the same time a cloud emerges.

The materiality of the cloud, by contrast, is hardly tangible, an object without immediate haptic presence that evokes associations: As a rain cloud, it metaphorically represents transition and change, but also new beginnings and growth. Sometimes it obscures the sun, darkening the view and altering the field of vision. In the digital realm, a cloud becomes the Cloud and promises, as an apparently immaterial storage, the democratisation of information. Yet it is the result of the material reality of extractive infrastructures, global relations of exploitation, and an instrument of geopolitical interests. The cloud thus becomes an ambivalent figure between potential and concealment, between accessibility and material invisibility.

The artistic works may be read as embodiments of the different states of aggregation of a cloud, each assuming its own form, mediality, and materiality. Some appear as fleeting images of light; others condense into material objects or manifest themselves momentarily through the performative body. Images flicker, are stored, transmitted, or disappear. Like the cloud itself, the works move between presence and dissolution, between archiving and ephemerality. In this way, capitalism, patriarchy, and colonialism are invoked and interrogated with regard to everyday practices, institutional structures, as well as language and cultures of remembrance.

When Dust Rises, A Cloud Appears refers to processes of shifts in perception, transformation, making visible, and tracing. In four sections, which build upon the seminar's contents, we seek to examine materiality, institutions, historiography, knowledge production, and temporal regimes from a critical perspective on power. Each section is based on a text that was read and discussed during the course. The first section, *A Shift in Perspective, or How Art Produces Space*, engages with Trevor Paglen's "Experimental Geography" and opens up a horizon of inquiry towards space and materiality. The second section, *Whose Truth? Institutional Critique as an Artistic and Social Practice*, is grounded in Nicholas Gamso's "Truth, Politics, Disintegration" and addresses institutional critique and practices of concealment. The third section, *Make strange and question what you know*, draws on Banu Subramaniam's "Queering Global Flora" to demonstrate that our thinking and historiography are shaped by imperial and political ambitions. In the fourth and final section, *Spacetimemattering – On the relation of presence and absence*, we consider questions of temporality by focusing on the traces of the absent within the given, as discussed in Karen Barad's "No Small Matter."

The placement of the artistic works within one of these sections is intended to open up new perspectives without limiting them solely to a single horizon of inquiry. Rather, we invite visitors to look closely at the contributions, to engage with them, to place them in (other) contexts, and to read them alongside and against one another.

Franz Bedau, Josephine Engelmeier,
Marie Schütz, Annkathrin Weber

A Shift in Perspective
A Shift in Perspective
A Shift in Perspective
A Shift in Perspective
A Shift in Perspective
A Shift in Perspective

Perspektivwechsel oder wie Kunst Raum produziert

Die 2000er Jahre sind von einem neu entdeckten Interesse an Geografie geprägt. Software Programme, wie Google Earth oder Apple Maps, sind aus unserem Alltag nicht mehr wegzudenken; wir nutzen sie, um uns zu unbekannten Adressen zu navigieren oder um die Welt virtuell zu erkunden. In der bildenden Kunst haben sich lokative Medien als eine Form der techno-ortsspezifischen Kunst etabliert und in der Wissenschaft wurden geografische Informationssysteme zur neuen *lingua franca* für das Sammeln und Darstellen von Datensätzen. Ausgehend von diesen Beobachtungen entfaltet der Künstler und Geograf Trevor Paglen in seinem Essay *Experimental Geography: From Cultural Production to the Production of Space* (2008) ein methodisches Gedankenexperiment: Was wäre, wenn wir die Relationalitäten der Welt auf die gleiche Weise betrachteten, wie die Geografie ihre Untersuchungsgegenstände?

Dabei bilden Materialismus und Produktion von Raum die zentralen, theoretischen Grundkonzepte. Materialismus meint, stark vereinfacht, dass alle Phänomene aus den Wechselwirkungen der Materie in der Welt entstehen – es ist also ein empirischer (aber nicht notwendigerweise positivistischer) Anspruch die Welt zu verstehen. Die Produktion von Raum beschreibt, dass alle Menschen die Welt erschaffen und ihrerseits wiederum von der Welt erschaffen werden, im Sinne einer Rückkopplungsschleife zwischen menschlichem Handeln und unserer materiellen Umgebung als *conditio humana.*

Betrachten wir zum Beispiel die Universität für angewandten Kunst: Auf der Karte erscheint diese als eine Anordnung von Gebäuden und Gebäudekomplexen im Stadtraum und eingebettet in die Infrastruktur, in Form von Straßen, Gehwegen und Schienen, die neben und unter dem Gebäude verlaufen. Erst durch die Studierenden, das Lehr- und Hauspersonal, Gäst*innen, usw. wird sie zu ebenjenem Raum, wie er uns vorliegt. Gleichzeitig prägt die Angewandte durch ihre physischen und bürokratischen Strukturen, unser Lernen und Lehren, unser Lesen und Schreiben, unser Teilhaben an Diskursen, wie wir bewertet werden, also allgemeiner unser Handeln. In diesen Feedback-Loops wird der Raum überhaupt erst produziert.

„But what does all of this have to do with art? What does this have to do with ‚cultural production?' [...] A geographer looking into art would begin with very different premises than those of an art critic." (Paglen, 2008)

Paglen schlägt nun vor, Fragen und Probleme von Repräsentation und deren Konsequenzen, die eine Ontologie der Kunst als Ausgangspunkt voraussetzen, nämlich was Kunst ist und wodurch sie erfolgreich wird, durch einen geografischen Ansatz zu ersetzen: „Wie wird dieser Raum ‚Kunst' produziert? Welche konkreten historischen, wirtschaftlichen, kulturellen und diskursiven Zusammenhänge fügen sich zu dem, was wir als ‚Kunst' bezeichnen, und schaffen darüber hinaus einen Raum, den wir umgangssprachlich als ‚Kunstwelt' kennen?" (Paglen 2008) Damit wird die Frage nach der Kunst im Hinblick auf eine räumliche Praxis neu formuliert und folglich kulturelle Produktion als räumliche Praxis betrachtet.

„How is this space called 'art' produced? In other words, what are the specific historical, economic, cultural, and discursive conjunctions that come together to form something called ‚art' and, moreover, to produce a space that we colloquially know as an ‚art world'? The geographic question is not ‚What is art?' but ‚How is art'?'" (Paglen, 2008)

Unter *experimental geography* versteht Paglen solche Praktiken, die sich selbstreflexiv mit der Gestaltung von Raum auseinandersetzen. Praktiken, die anerkennen, dass kulturelle Produktion und die Gestaltung von Raum untrennbar miteinander verbunden sind und dass kulturelle (und intellektuelle) Produktion eine räumliche Praxis ist. Experimentelle Geografie bedeutet aber auch, die Produktion von Raum nicht nur als ontologische Bedingung zu begreifen, sondern mit der Produktion von Raum, als integraler Bestandteil der eigenen kulturellen (und intellektuellen) Praxis zu experimentieren.

Die zentrale Stellung von Materialismus und Raumproduktion, wie sie von Paglen im Sinne einer experimentellen Geografie definiert wird, bildet die Grundlage für einen Perspektivwechsel, der ebenso in der Hinterfragung von Subjekt-Objekt-Relationen mündet wie er neue Fragestellungen und mögliche Auseinandersetzungen hervorbringt. Dieser Prozess ermöglicht einen bekannten Sachverhalte und feste Definitionen zu erschüttern, wie es durch die in dieser Ausstellung versammelten Arbeiten geschieht: Yevheniia Pavlova bricht zum Beispiel mit Erwartungen und zersetzt in ihrer Arbeit *Shroud of Turin* den Spiegel als bildgebendes Medium in seine materiellen Bestandteile. So macht sie ihn zum blinden Objekt, das nun mehr an die Funktion einer Militärtrage erinnert, wie sie derzeit in der Ukraine, dem Heimatland der Künstlerin, intensiv zum Einsatz kommt, als an das abbildende Medium selbst.

Die raumgreifende Installation *neglected area* von Laura Sofia Oyuela Flores hingegen macht Sägemehl aus den Werkstätten der Angewandten als Neben- oder Abfallprodukt zum eigentlichen Protagonisten ihrer künstlerischen Arbeit. Dieses unbeachtete Material wird zum Aushandlungsort von Arbeitstechniken, Ressourcen und Praktiken. Damit wird durch das Material die Institution als Arbeitsort veranschaulicht.

Die Sound Installation *Have A Seat* von Anita Buss und Camilla Hagenauer hingegen fragt insbesondere nach äußeren Einflüssen auf die Institution. Geräusche und Erschütterungen erzeugt durch die unter der Angewandten durchfahrenden U-Bahn werden durch die Künstlerinnen verstärkt und körperlich erfahrbar gemacht. Ganz im Sinne Paglens lenken sie alle den Fokus auf das Übersehene, irritieren und inspirieren die Betrachtenden durch einen in ihren Werken angelegten und evozierten Perspektivwechsel.

Marie Schütz

A Shift in Perspective, or How Art Produces Space

The first decade of the 21st century has been characterised by a renewed interest in geography. Software programmes such as Google Earth and Apple Maps have grown indispensable in our daily lives; we use them to navigate to unfamiliar locations or to explore the world virtually. In the visual arts, locative media have established themselves as a form of techno-site-specific art, and in academia, geographic information systems have become the new lingua franca for collecting and presenting datasets. Building on these observations, the artist and geographer Trevor Paglen develops a methodological thought experiment in his essay *Experimental Geography: From Cultural Production to the Production of Space* (2008): What if we were to view the relationalities of the world in the same way that geography views its objects of study?

Materialism and the production of space form the central theoretical concepts here. Put very simply, materialism holds that all phenomena arise from the interactions of matter in the world – it is therefore an empirical (though not necessarily positivist) approach to understanding the world. The production of space describes how all people create the world and are in turn created by the world, in the sense of a feedback loop between human action and our material environment as *conditio humana*.

Let us consider, for example, the University of Applied Arts: on a map, it appears as an arrangement of buildings and building complexes within the urban landscape, embedded in the infrastructure in the form of roads, pavements and railways running alongside and beneath the buildings. It is only through the students, the teaching and support staff, visitors, etc., that it is transformed into the very space we experience. At the same time, the University of Applied Arts, through its physical and bureaucratic structures, shapes our learning and teaching, our reading and writing, our participation in discourses, how we are assessed – in other words, our actions in general. It is within these feedback loops that the space is produced in the first place.

Paglen then suggests replacing questions and issues of representation and their consequences—which presuppose an ontology of art as a starting point, namely what art is and what makes it successful – with a geographical approach: But what does all of this have to do with art? What does this have to do with "cultural production? [...] A geographer looking into art would begin with very different premises than those of an art critic." (Paglen, 2008)

„How is this space called 'art' produced?" In other words, what are the specific historical, economic, cultural, and discursive conjunctions that come together to form something called "art" and, moreover, to produce a space that we colloquially know as an ‚art world'? The geographic question is not ‚What is art?' but ‚How is art?' (Paglen 2008)

Paglen then suggests replacing questions and issues of representation and their consequences – which presuppose an ontology of art as a starting point, namely what art is and what makes it successful – with a geographical approach: This allows the question of art to be reframed in terms of spatial practice and, consequently, cultural production to be viewed as a spatial practice.

„How is this space of 'art' produced? What specific historical, economic, cultural and discursive contexts come together to form what we call 'art', and furthermore create a space that we colloquially know as the 'art world'?" (Paglen 2008)

By *experimental geography*, Paglen refers to practices that engage in a self-reflective examination of the shaping of space. Practices that recognise that cultural production and the shaping of space are inextricably linked, and that cultural (and intellectual) production is a spatial practice. However, experimental geography also means not only understanding the production of space as an ontological condition, but also experimenting with the production of space as an integral part of one's own cultural (and intellectual) practice.

The central role of materialism and spatial production, as defined by Paglen in the sense of an experimental geography, forms the basis for a shift in perspective that leads to a re-examination of subject-object relations whilst also giving rise to new questions and potential debates. This process makes it possible to challenge established facts and fixed definitions, as demonstrated by the works brought together in this exhibition: Yevheniia Pavlova, for example, defies expectations and, in her work *Shroud of Turin*, breaks down the mirror as an imaging medium into its material components. In doing so, she transforms it into a blind object that now bears more resemblance to the function of a military stretcher – currently in widespread use in Ukraine, the artist's homeland – than to the imaging medium itself. The expansive installation *neglected area* by Laura Sofia Oyuela Flores, on the other hand, makes sawdust from the workshops of the University of Applied Arts – a by-product or waste material – the actual protagonist of her artistic work. This overlooked material becomes a site for negotiating working techniques, resources and practices. In this way, the material serves to illustrate the institution as a place of work.

The sound installation *Have A Seat* by Anita Buss and Camilla Hagenauer, on the other hand, explores in particular the external influences on the institution. Noises and vibrations generated by the underground train passing beneath the University of Applied Arts are amplified by the artists and made physically perceptible. Entirely in keeping with Paglen's approach, they all direct the focus towards the overlooked, unsettling and inspiring the viewer through a shift in perspective embedded within and evoked by their works.

Marie Schütz

Anita Buss & Camilla Hagenauer
Have A Seat, 2026
Geofon, Kabel, Subwoofer, Mixer, Holzkiste, 135 x 45 x 35 cm

Es dröhnt. Ein Grollen ist zu vernehmen, fast wie ein sich rasant näherndes Gewitter, nur dass es im Erdgeschoss der Vorderen Zollamtsstraße 7 nicht gewittern kann. So schnell, wie das unmögliche Gewitter aufgezogen ist, ebbt es wieder ab. Tatsächlich handelt es sich hier nicht um ein meteorologisches Phänomen, sondern der Sound geht von Anita Buss' und Camilla Hagenauers Installation *Have A Seat* aus. Was auf den ersten Blick wie eine unscheinbare Holzkiste erscheint, die an der Seitenwand des Auditoriums platziert ist, entpuppt sich als Quelle des dröhnenden Sounds.

Die irritierende Wirkung des Werkes wird durch den Titel verstärkt, der sich wie eine Einladung zum Niederlassen liest. Geht man dieser jedoch nach, wird mit der Erwartung eines erholsamen Moments gebrochen, denn die Holzkiste vibriert und dröhnt. Im Sitzen überträgt sich der Sound auf den Körper und das Hören erweitert sich zu einer ganzheitlichen Erfahrung. Dabei lässt sich der Ursprung des Sounds nicht mehr eindeutig im Außen verorten, sondern überschreitet die Grenze zum Körperinneren und relativiert so die Trennung zwischen Körper und Raum.

Bei genauem Hinsehen fällt der Blick auf ein Kabel, das vom Inneren der Holzkiste über den Flur in den nahegelegenen Seminarraum 24 führt. Es verbindet die im Kisteninneren befindlichen Mixer und Subwoofer mit einem an der Wand des Seminarraums angebrachten Geofon. Dieses nimmt nicht den hörbaren Luftschall auf, sondern den sich durch die Gebäudesubstanz übertragenden Körperschall. Der Schall wird in Spannungssignale umgewandelt und verstärkt in Echtzeit abgespielt. So fängt das Geofon die Präsenz einer Infrastruktur ein, die für Personen innerhalb des Gebäudes unsichtbar bleibt, aber dennoch weitreichende Auswirkungen auf die Universität hat: die unter dem Gebäude verlaufende U-Bahn-Trasse, über der sich Seminarraum 24 unmittelbar befindet.

Have A Seat führt demnach keine neue Tonquelle ein, sondern amplifiziert vorhandenen Sound um damit auf die Bedingungen und Einflüsse, denen alle an der der Universität ausgesetzt sind, aufmerksam zu machen. Auch ohne Verstärkung sind die Geräusche der U-Bahn in allen Räumlichkeiten vernehmbar – mit Ausnahme des Auditoriums. Dieses wurde nachträglich in das Gebäude eingebaut und auf Gummifedern gesetzt, damit sich Schall der Trasse nicht auf die Räumlichkeit überträgt. Die Platzierung der Holzkiste direkt an der Außenwand des Auditoriums verweist auf die Beziehung zwischen der Bauweise des Raums und der Trasse; die Kiste verstärkt eine körperliche Erfahrung, die die Konstruktion des Auditoriums verhindern soll.

Die somatische Erfahrung des amplifizierten Sounds klingt in den Körpern der Besuchenden nach, selbst wenn sie sich von der Holzkiste längst erhoben haben. So entfaltet *Have a Seat* seine Wirkung im gesamten Gebäude der VZA7; das Vibrieren und Dröhnen der U-Bahn erscheint wie ein leiser, sich wiederholender Nachhall der Installation.

Emilia Teresa Scharabi

Anita Buss & Camilla Hagenauer
Have A Seat, 2026
Geophone, cable, subwoofer, mixer, wooden box, 135 x 45 x 35 cm

A roar fills the air. A rumbling sound can be heard—almost like a rapidly approaching thunderstorm—though a thunderstorm is impossible on the ground floor of Vordere Zollamtsstraße 7. Just as quickly as this impossible storm rolled in, it subsides. In fact, this is no meteorological phenomenon; the sound emanates from the installation *Have a Seat* by Anita Buss and Camilla Hagenauer. What initially appears to be an unassuming wooden box placed against the auditorium's side wall turns out to be the source of the booming sound.

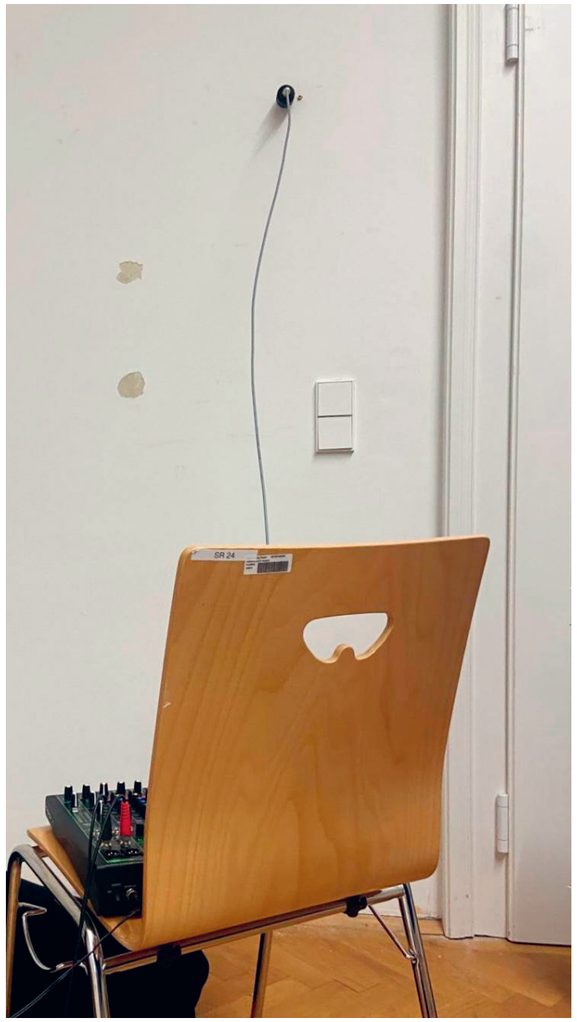
The work's unsettling effect is heightened by its title, which reads like an invitation to sit down. Yet, acting on that invitation shatters the expectation of a moment of rest, as the wooden box vibrates and booms. While seated, the sound is transmitted to the body, transforming the act of listening into a holistic experience. The sound's origin can no longer be clearly localized in the external environment; instead, it crosses the boundary into the body, thereby challenging the distinction between body and space.

A closer look reveals a cable running from inside the wooden box, across the hallway, and into the nearby Seminar Room 24. It connects the mixer and subwoofer located inside the box to a geophone mounted on the seminar room wall. This device does not capture audible airborne sound, but rather structure-borne sound transmitted through the building itself. The sound is converted into voltage signals, amplified, and played back in real time. In doing so, the geophone captures the presence of an infrastructure that remains invisible to those inside the building but nevertheless has a profound impact on the university: the subway line running beneath the building, directly under Seminar Room 24.

Thus, *Have A Seat* does not introduce a new sound source but instead amplifies existing sound thereby drawing attention to the conditions and influences affecting everyone at the university. Even without amplification, the sounds of the subway are audible throughout the premises—with the exception of the auditorium. The latter was retrofitted into the building and mounted on rubber springs to prevent sound from the tracks from being transmitted into the space. Placing the wooden box directly against the auditorium's outer wall highlights the relationship between the room's construction and the subway line; the box amplifies a physical experience that the auditorium's design is intended to prevent.

The somatic experience of the amplified sound lingers in the visitors' bodies even after rising from the wooden box. In this way, *Have A Seat* exerts its effect throughout the VZA7 building; the vibration and rumble of the subway seem like a quiet, recurring reverberation of the installation itself.

Emilia Teresa Scharabi





Laura Sofia Oyuela Flores
neglected area, 2026
Sägemehl, Dimensionen variabel

Als Studentin an der Universität für angewandte Kunst Wien fällt es mir schwer, mich nicht zu dem Raum zu äußern, den wir bewohnen und somit kulturell, aber auch materiell mitgestalten. In *Experimental Geography: From Cultural Production to the Production of Space* knüpft Trevor Paglen an Lefebvre und Marx an und bekräftigt, dass Produktion eine räumliche Praxis ist und kulturelle Produktion daher, wie jede Produktion, (verzeihen Sie mir diese Binsenweisheit) sowohl räumlich als auch materiell ist.

neglected area ist eine materielle Reflexion dessen, was die Universität für Angewandte Kunst Wien als zeitgenössische, funktionierende Kunstuniversität und als Ort kultureller und intellektueller Produktion aufrechterhält: die kontinuierliche materielle Produktion von Kunstwerken und anderen studentischen #Projekten.

Die Arbeit selbst ist das Produkt von und besteht aus Sägemehl, das zwischen Mai und Juni 2026 in den Holzwerkstätten der Universität gesammelt wurde (der Hauptwerkstatt am Oskar-Kokoschka-Platz und der Holzwerkstatt am Paulusplatz). Dieses spezifische Sägemehl ist das Neben- oder Abfallprodukt von Holzbearbeitungsprozessen im Kontext dieser Institution, ein Nebenprodukt anderer Arbeiten, die das Publikum beim Festival der Universität zu sehen bekommt, bei dem auch neglected area gezeigt wird.

Die Arbeit ist Teil einer Praxis und geht aus einer Praxis hervor, die die Produktion von Raum selbst in selbstreflexiver Weise zum Gegenstand macht, etwas, das Paglen als *experimental geography* bezeichnen würde. Sägemehl und andere Holzabfälle werden, wie Abfall im Allgemeinen an der Universität, täglich entsorgt, jeden Morgen durch das Reinigungspersonal. Für Studierende, die die Maschinen regelmäßig oder projektbezogen nutzen, sind die Abfallproduktion und der allgemeine Holzverbrauch der Universität, zu denen sie selbst beitragen, möglicherweise nicht unmittelbar präsent. Ich frage mich, ob dies überhaupt im Bewusstsein der Professor*innen oder Mitarbeitenden der Universität ist. Vom Paulusplatz weiß ich, dass dort sehr häufig wiederverwendetes beziehungsweise geborgenes Holz gegenüber neu gekauftem Holz bevorzugt wird, doch für die größere Werkstatt kann ich das nicht behaupten …

Ein vernachlässigter Bereich (*neglected area*) lässt sich als ein bestimmter Teil eines Ortes beschreiben, dem nicht genügend Aufmerksamkeit geschenkt wird oder wurde. Im Allgemeinen sind im Zusammenhang mit Kunstfestivals und -messen alle Beteiligten mit ihren eigenen Beiträgen beschäftigt, seien es die Künstler*innen selbst, die Galerien oder das Personal der Institutionen – aber machen sie sich auch Gedanken darüber, was sie dabei wegwerfen? Das frage ich mich immer wieder. Auch Abfall als Nebenprodukt wird erst im Nachhinein beachtet: In diesem Fall kehrt das Sägemehl, das von Studierenden, Künstler*innen, Assistent*innen und Professor*innen produziert und vom Reinigungspersonal beseitigt wurde, als Kunstwerk in die Institution zurück.

Laura Sofia Oyuela Flores

Laura Sofia Oyuela Flores
neglected area, 2026
Sawdust, dimensions variable

As a student at the University of Applied Arts Vienna, I find it hard not to comment on the space we inhabit, and therefore co-produce, culturally, but also materially. *On Experimental Geography: From Cultural Production to the Production of Space* Trevor Paglen echoes Lefebvre and Marx re-stating that production is a spatial practice and cultural production, like all production, is therefore (pardon the truism) – spatial, and material as well.

neglected area is a material reflection of what maintains the University of Applied Arts Vienna as a contemporary running art university and site of cultural and intellectual production; the constant material production of art works and other student projects. The work itself is sawdust collected between May and June 2026 from the university's wood workshops (the main workshop located at Oskar-Kokoschka-Platz and the wood workshop located at Paulusplatz). This specific sawdust is the by-product or waste product of woodworking operations in the context of the institution, a by-product of other works that the audience will see and experience at the university's annual festival the place and time, where and when, the work *neglected area* is also shown.

The work is and results out of a practice that takes on the production of space itself in a self-reflexive way, what Paglen would describe as *experimental geography*. Sawdust and other wood waste, as waste in general at the university, is thrown out daily, each morning by the cleaning personnel. For the students that use the machines on a regular or project basis, the waste production and the overall wood consumption of the university they are part of might not be directly in mind. I wonder if it is in the mind of any of the professors or staff at the university at all, at Paulusplatz I know that very often retrieved wood is preferred over store-bought wood, but I can't say this of the larger workshop.

A 'neglected area' may be described as a particular part of a place which has or is not receiving enough care. Generally speaking, in the context of art festivals and fairs everyone participating is worried with their own contributions, be it the artists themselves or the gallery or institutional staff, but are they concerned with what they discard in the process? I keep wondering. Waste also as a by-product is an afterthought, in this case, the sawdust produced by students/artists, assistants and professors, and cleared out by the maintenance staff reenters the institution as artwork.

Laura Sofia Oyuela Flores













Yevheniia Pavlova
The Shroud of Turin, 2026

Holz, Quarzsand, gewonnen durch das Zermahlen eines Spiegels, Schrauben, 233 cm × 60 cm

Das Objekt aus dunklem, sichtbar verwittertem Holz ist Krankentragen nach-emfunden, mit denen tote und verwundete Soldaten von Kriegsschauplätzen abtransportiert werden. Die Konstruktion beschwört Bilder einer vom Krieg zerrütteten Realität herauf – hier insbesondere aus der Ukraine, der Heimat der Künstlerin. So wie es an der Wand lehnt, werden wir, zumindest auf den zweiten Blick, noch an etwas anderes erinnert: einen Ganzkörperspiegel. Doch dort, wo wir unser eigenes Spiegelbild erwarten, erscheint es nicht. Was wir tatsächlich sehen, ist Sand, welcher durch den Prozess des Zerkleinerns und Zermahlens des uns vor allem als fester Spiegel bekannten Materials und anschließend auf Holz gepresst und fixiert wurde. Die neue, an Quarzsand erinnernde Oberfläche ist nun nicht mehr glatt und reflektierend, sondern rau und porös. Sie erscheint als materielle Sackgasse – eine Ausweglosigkeit, die gewohnte Wahrnehmungsweisen unterbricht. Porosität ist hier aber nicht nur physikalische Eigenschaft, sondern wird auch als relationaler Zustand gedacht.

Durch den Bruch des uns vertrauten Blickregimes sind Betrachter*innen eingeladen, Beziehungen nicht durch visuelle Beherrschung oder Selbsterkennung zu denken, sondern durch eine geschärfte Wahrnehmung des eigenen Körpers und anderer Körper in geteiltem Raum. Eine alternative Art des Zusammenseins miteinander und mit der Welt wird vorgeschlagen, welche auf Verletzlichkeit, Sensibilität, Empathie, verkörpertem Bewusstsein und gegenseitiger Präsenz beruht.

Wie der Titel vorschlägt, leitet das Werk seine Form auch von der Auseinandersetzung mit einer christlichen Reliquie ab. Es bezieht sich auf das Turiner Grabtuch, in erster Linie aber nicht als heiliges Objekt, sondern als Paradigma für Repräsentation an sich. Es handelt sich, wenn man so will, um den visuellen Beweis körperlicher Präsenz, genauer gesagt um Repräsentation, Authentizität und Sichtbarmachung einer Opferbringung. In diesem Sinne funktioniert das Leichentuch nach einer Logik, die der eines Spiegels ähnelt: Beide versprechen Zugang zu Wahrheit durch ein Abbild.

„Auf der einen Seite schicken sich die Besatzer*innen selbst in den Krieg, besessen von einer Art neoimperialem Ideal und ohne Rücksicht auf ihr eigenes verkörpertes Leben und das Leben anderer. Die Verteidiger*innen wiederum werden nach wie vor von zahlreichen Blicken beobachtet, während sie ihr Leben und ihren Körper als die zahlreichen Jesusfiguren von heute in ein sakrales Opfer verwandeln müssen, um die Dummheit und Hässlichkeit dieser Welt zu sühnen. Die meisten von ihnen werden auf Tragen von den Schlachtfeldern weggetragen. Der Unterschied besteht darin, dass dieses Miterleben und diese Verehrung des Turiner Grabtuchs heute auch durch die Linse der Medien stattfinden.“ (Y. Pavlova)

Das Werk lehnt Spiritualität nicht per se ab; vielmehr fragt es danach, was für mögliche Konsequenzen es hat, wenn körperliche Erfahrung Bildern von Erlösung, Opferbringung, Imperien oder höheren Idealen untergeordnet wird und Verantwortlichkeiten, die sich aus einer verkörperten Existenz im Hier und Jetzt ergeben, nicht mehr nachgegangen wird.

Maria Harrison, Yevheniia Pavlova

Yevheniia Pavlova
The Shroud of Turin, 2026

Wood, quartz sand obtained by grinding down a mirror, screws, 233cm x 60cm

The object, made of dark, visibly weathered wood, is modeled after stretchers used to transport dead and wounded soldiers from battlefields. The construction evokes images of a reality ravaged by war—in this case, particularly from Ukraine, the artist's homeland. As it leans against the wall, we are reminded, at least upon closer inspection, of something else: a full-length mirror. But where our own reflection is expected, it doesn't appear. What we actually see is sand, which has been crushed and ground—the material we know primarily as a solid mirror—and then pressed and fixed onto wood. The new surface, reminiscent of quartz sand, is no longer smooth and reflective, but rough and porous. It appears as a material dead end which disrupts familiar modes of perception. Here, porosity is not merely a physical property, but is also conceived as a relational state.

By disrupting our familiar mode of seeing, viewers are invited to think of relationships not through visual domination or self-recognition, but through a heightened perception of their own body and other bodies in shared space. Based on vulnerability, sensitivity, empathy, embodied consciousness, and mutual presence, an alternative way of being together with one another and the world is proposed.

As the title suggests, the work also derives its form from the engagement with a Christian relic. It refers to the Shroud of Turin, primarily not as a sacred object, but as a paradigm for representation itself. It is, if you will, the visual proof of physical presence, more precisely, the representation, authenticity, and visualization of a sacrifice. In this sense, the shroud functions according to a logic similar to that of a mirror: both promise access to truth through an image.

„From one side, the occupiers are sending themselves to war, obsessed with a kind of neo-imperial ideal, neglecting both their own embodied lives and the lives of others. In their turn, the defenders are still watched by numerous gazes as they have to turn their lives and bodies as today's numerous Jesuses into sacral sacrifice to redeem the stupidity and ugliness of this world. Most of them are being carried away from battlefields on stretchers. The difference is that today this witnessing and 'worshipping of the Turin Shroud' also takes place through the lens of the media.“ (Y. Pavlova)

The work does not reject spirituality per se; rather, it explores the potential consequences of subordinating bodily experience to images of salvation, sacrifice, empires, or higher ideals, and neglecting the responsibilities that arise from embodied existence in the current moment.

Maria Harrison, Yevheniia Pavlova





Whose Truth?
Whose Tru
Whose Truth?
Jhose Truth? Whos
Truth? Whose Truth?
Truth? Whose Tr
uth? Whose Truth?
Whose T
hose Truth?
seTruth?
Whose Truth? Who

Wessen Wahrheit? Institutionskritik als künstlerische und soziale Praxis

Können wir heute, in Zeiten digitaler Manipulation, Fake-News und damit massenhafter Desinformation, überhaupt noch von Wahrheit sprechen? Dieser Frage geht Nicholas Gamso in seinem Essay *Truth, Politics, Desintegration* anhand des Kollektivs Forensic Architecture und seiner Teilnahme an der Whitney Biennale 2019 exemplarisch nach. Gleichzeitig stellt er die künstlerisch forschende Praxis der Gruppe vor, die sich durch forensische Dokumentation, investigative Recherche und kollektive Wissensproduktion auszeichnet. Sowohl der Autor als auch das Kollektiv bewegen sich im Kontext der Medienkritik. Diese fordert nicht nur, dass Medien zirkulierende Informationen einordnen und Falschinformationen aufdecken, sondern auch jene Machtstrukturen dahinter in Frage stellen.

„How to recognize truth in an era of mass deception? How to even imagine truth as torrents of corrupt data, bogus narrative, and media junk matter crash all around us? To ask these questions is to propose a critique of media's failure to uphold a basic public charter. Examples of such failure are innumerable — and they have been around for a long time. Yet in their wake a series of critical documentary practices have emerged. Forensic methodologies and collaborative research projects not only reclaim the facts, but put together a broken public sphere, renewing the compacts which give meaning to truth." (Gamso, 2022)

Anhand der zehnminütigen Videoarbeit *Triple-Chaser* (2019) stellt Gamso *Forensic Architectures* Praxis vor. Diese legt die Rolle der US-amerikanischen Sicherheitsfirma Safariland als Kunstförderer der Whitney Biennale offen, und liefert Beweise für den Einsatz ihrer Produkte im Zuge staatlicher repressiver Praktiken gegenüber Zivilist:innen – eine unter ethischen Gesichtspunkten fragliche Verschränkung, die unter dem Begriff *artwashing* gefasst wird. Konkret geht es um den Einsatz von Tränengas, hergestellt und vertrieben durch die Firma von Warren Kanders, dem damaligen Vizevorsitzenden des Whitney Museum of American Art. Mittels digitaler Bildanalysen, KI-Technologie und der Auswertung großer Datenmengen in Open-Source-Archiven konnte die Beteiligung Safarilands an der Gewalt gegen Zivilist*innen in mehreren Ländern – unter anderem in Gaza und an der US-amerikanischen Grenze – in Verbindung gebracht werden. Unzählige Aktivist*innen weltweit haben in Kooperation mit Forensic Architecture leere Tränengaskanister gesammelt, und konnten so das Ausmaß des Einsatzes von Safariland-Produkten dokumentieren und in Daten überführen. Forensic Architectures Form der Datendokumentation und -analyse schafft innovative Möglichkeiten kritischer Recherche und transnationaler Zusammenarbeit. Gleichzeitig reproduziert sie aber auch jene digitalen und ästhetischen Strukturen, die zu Informationsüberflutung und visueller Reizintensität führen und arbeitet mit extraktivistischen, kapitalistischen Großkonzernen, wie der KI-Firma Nvidia. Gamso macht in seiner Analyse die Ambivalenz von Potenzial und Missbrauch, kollaborativem Austausch und der Produktion von Datenmüll anschaulich. Diese mediale Widersprüchlichkeit des Digitalen überträgt er auf das Kunstsystem: Forensic Architecture wurde vom Whitney Museum selbst beauftragt und steht damit in einem Naheverhältniss mit der zu kritisierenden Firma und ihrem CEO. Dadurch, dass Auftraggeber und inhaltlich Beschuldigter in der selben Institution agieren, entsteht zwar ein durchaus interessanter – bestenfalls selbstreflektiver – „Feedback-Loop", doch die Kritik wird zugleich vom System absorbiert. Kritik, die von anderer, unabhängiger Seite vielleicht noch radikaler hätte geübt werden können, verliert so an Relevanz und die Institution kann – im Sinne des artwashings – Vorwürfe entkräften, da vermeintliche Aufarbeitung bereits stattfindet.

„A renewed claim to truth is at the forefront of critical documentary studies. After a generation of documentarians problematized the medium's realist conventions, the ‚uncertainty principle' has become, in the view of some commentators, a tired preoccupation of the medium. Erika Balsom has suggested that this ‚phobia of facticity' is an effect of too much postmodern disavowal. The hall of mirrors that came about through reflexive filmmaking and critical scholarship has coincided with all manner of deception in government and corporate media. Now the situation has gone from bad to worse: we must be wary not just about talk of WMDs, but digital manipulation, social media aggregators (fake news), and a fascist wish to aestheticize reality." (Gamso, 2022)

Die Frage nach der Wahrheit erörtert der Text vor allem durch das Heranziehen von Hannah Arendts Schriften, insbesondere nach der Veröffentlichung der Pentagon Papers 1971. Sinnvolle Wahrheitsfindung könne Arendt zufolge niemals ausschließlich durch die Analyse von Fakten und vermeintlichen Beweisen erfolgen, da sie für sich genommen keine politische Bedeutung erzeuge. Vielmehr könne Wahrheit erst entstehen, wenn Fakten öffentlich diskutiert werden und dadurch kollektives Handeln auslösen. Entscheidend ist also nicht nur eine Dokumentation, sondern auch ein öffentlicher Diskurs. Die Proteste gegen Kanders und sein daraus resultierender Rücktritt zeigen, dass Kunst im Zusammenwirken mit Aktivismus, Journalismus und gesellschaftlicher Teilhabe durchaus politische Wirkmacht entfalten kann. Gerade angesichts globaler Krisen, digitaler Kontrolle und wachsender Ungleichheit kann Kunst so zu einem Forum demokratischer Praxis und politischen Widerstands werden, zu einem Ort, an dem Staub aufgewirbelt wird und „neue" Perspektiven zu Tage treten.

Wie Gamsos und Forensic Architecture Institutionskritik sowie das aktivistische und politische Potenzial von Kunst herausstellen, beschäftigen sich auch einige Beiträge unserer Ausstellung mit Institutionen im erweiterten Sinn und hinterfragen deren Strukturen, Geschichten und Legitimationen. David Carol Fedders' *Monument to What Grows Back* thematisiert das Archiv: Dabei geht es um die Befragung von kollektiver Erinnerung, Vergessen und Verdrängen von Geschichte durch staatliche Institutionen sowie die Festlegung auf bestimmte Perspektiven.

horseland, horseland yeah 4x von Emilia Scharabi hingegen nimmt den öffentlichen Raum in den Blick und zeigt, wie Denkmäler, insbesondere Reiterstatuen, zum Verhandlungsort von Geschichtsschreibung und Nationenbildung werden.

Außerhalb des urbanen Raumes markieren Staatsgrenzen den nationalen und damit auch den rechtlichen Raum. Mit dieser Zone befasst sich Anna Mielkes Videoarbeit *Maraude*: in ihr ergreift eine Person das Wort, die illegalisierten Migrant*innen über die Grenze verhilft. Damit wird die mikrokosmische Frage des Institutionellen auf eine makrokosmische der Nation übertragen.

Annkathrin Weber

In this age of digital manipulation, fake news, and the spread of mass disinformation, can we even speak of "truth" anymore? In his essay T*ruth, Politics, Disintegration*, Nicholas Gamso explores this question using the collective Forensic Architecture and its participation in the 2019 Whitney Biennial as examples. At the same time, he introduces the group's artistically-oriented research practice, which is characterized by forensic documentation, investigative research, and collective knowledge production. Both the author and the collective operate within the context of media criticism. This approach demands not only that the media contextualize circulating information and expose misinformation, but also that they question the power structures behind it.

„How to recognize truth in an era of mass deception? How to even imagine truth as torrents of corrupt data, bogus narrative, and media junk matter crash all around us? To ask these questions is to propose a critique of media's failure to uphold a basic public charter. Examples of such failure are innumerable – and they have been around for a long time. Yet in their wake a series of critical documentary practices have emerged. Forensic methodologies and collaborative research projects not only reclaim the facts, but put together a broken public sphere, renewing the compacts which give meaning to truth." (Gamso, 2022)

Through the ten-minute video work *Triple-Chaser* (2019), Gamso presents *Forensic Architectures'* practice. The work exposes the role of the U.S. security firm Safariland as a patron of the arts at the Whitney Biennial and provides evidence of the use of its products in the context of state repressive practices against civilians — a morally questionable entanglement that falls under the term *artwashing*. Specifically, the work addresses the use of tear gas manufactured and distributed by the company owned by Warren Kanders, then vice chairman of the Whitney Museum of American Art. Using digital image analysis, AI technology, and the evaluation of large amounts of data from open-source archives, researchers were able to link Safariland's involvement to violence against civilians in several countries — including Gaza and the U.S. border. Countless activists worldwide, in collaboration with Forensic Architecture, collected empty tear gas canisters, thereby documenting the extent of the use of Safariland products and converting this information into data. Forensic Architecture's approach to data documentation and analysis creates innovative opportunities for critical research and transnational collaboration. At the same time, however, it also reproduces the very digital and aesthetic structures that lead to information overload and visual overstimulation, and it collaborates with extractivist, capitalist corporations such as the AI company Nvidia. In his analysis, Gamso illustrates the ambivalence between potential and abuse, collaborative exchange, and the production of data waste. He applies this media-related contradiction inherent in the digital realm to the art system: Forensic Architecture was commissioned by the Whitney Museum itself and thus maintains a close relationship with the very company it is meant to critique and its CEO. The fact that the commissioning party and the entity facing the allegations operate within the same institution creates a thoroughly interesting — and, at best, self-reflective — "feedback loop," but at the same time, the criticism is absorbed by the system. Criticism that might have been voiced even more radically by another, independent party thus loses its relevance, and the institution can – in the spirit of *artwashing* – dispel allegations, since a supposed reckoning is already taking place.

„A renewed claim to truth is at the forefront of critical documentary studies. After a generation of documentarians problematized the medium's realist conventions, the ‚uncertainty principle' has become, in the view of some commentators, a tired preoccupation of the medium. Erika Balsom has suggested that this ‚phobia of facticity' is an effect of too much postmodern disavowal. The hall of mirrors that came about through reflexive filmmaking and critical scholarship has coincided with all manner of deception in government and corporate media. Now the situation has gone from bad to worse: we must be wary not just about talk of WMDs, but digital manipulation, social media aggregators (fake news), and a fascist wish to aestheticize reality." (Gamso, 2022)

The text explores the question of truth primarily by drawing on Hannah Arendt's writings, particularly following the publication of the Pentagon Papers in 1971. According to Arendt, meaningful truth-finding can never be achieved solely through the analysis of facts and supposed evidence, since these, taken on their own, do not generate political significance. Rather, truth can only emerge when facts are discussed publicly and thereby trigger collective action. What is crucial, therefore, is not only documentation but also public discourse. The protests against Kander and his subsequent resignation demonstrate that art, in conjunction with activism, journalism, and civic engagement, can indeed exert political influence.

Especially in the face of global crises, digital surveillance, and growing inequality, art can thus become a forum for democratic practice and political resistance — a place where dust is stirred up and "new" perspectives come to light.

Just as Gamsos and Forensic Architecture highlight institutional critique and the activist and political potential of art, several works in our exhibition also engage with institutions in a broader sense and question their structures, histories, and claims to legitimacy. David Carol Fedders' *Monument to What Grows Back* addresses the archive: It explores collective memory, the forgetting and repression of history by state institutions, and the fixation on specific perspectives.

Emilia Scharabi's *horseland, horseland yeah 4x*, on the other hand, focuses on public space and shows how monuments – especially equestrian statues – become sites of negotiation for historiography and nation-building. Outside urban areas, national borders demarcate national – and thus also legal – space. Anna Mielke's video work *Maraude* deals with this zone: in it, a person who helps undocumented migrants cross the border speaks out. In this way, the microcosmic question of the institutional is transposed onto the macrocosmic question of the nation.

Annkathrin Weber

Anna Mielke
Maraude, 2026
Video, 11:00 min.

Maraude benennt eine soziale Praxis, bei der Menschen in Not geholfen wird, häufig Obdachlosen. Die Erzählerin war selbst Teil eines Hilfsprojektes, das *Maraude* an der italienisch-französischen Grenze praktiziert. Menschen, die illegal die Grenze überqueren und besondere Unterstützung benötigen, können sich über eine Notfallnummer an Helfer*innen wenden. Sie werden in den Bergen abgeholt und zu einer temporären Unterkunft im Ort Briançon begleitet. Dort erhalten sie Informationen über sichere Routen, um weiterreisen zu können.

Mit ihrer Videoarbeit thematisiert Anna Mielke das widerständige Potenzial von Dunkelheit für diese Form von kollektivem Aktivismus. Die Helfer*innen agieren immer nachts, da sie die Dunkelheit davor schützt, von der Polizei entdeckt zu werden. Wie klar der Sternenhimmel oder wie hell der Mond ist, beeinflusst die Sichtbarkeit und Exponiertheit der Helfer*innen und der Hilfsbedürftigen. Eine Frage der Ausstellung ist, wie Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit im Verhältnis stehen, auf die die Arbeit Maraude mit dem Widerstandspotenzial des Verborgenen antwortet. Der Sternenhimmel kann dabei als verbindendes Symbol gelesen werden, das überall besteht und den gemeinschaftlichen Aspekt der Praxis unterstreicht. Das Videomaterial setzt sich aus einer Montage von Bildschirmaufnahmen von Satellitenbildern aus Google Earth zusammen. Die Verwendung von Satellitendaten verweist auf Technologien der Überwachung und Grenzkontrolle und ruft Assoziationen zu Organisationen wie Frontex hervor, deren Aktivitäten eng mit Fragen von Flucht, Migration und staatlicher Grenzsicherung verbunden sind. Gezeigt wird nicht der Himmel über dem Gebiet, in dem die geflüchteten Personen von den Helfenden aufgenommen werden. Der Blick richtet sich nicht auf die Menschen oder die Rettungssituation selbst, sondern auf den Himmel als gemeinsamen Orientierungspunkt transnationaler Zusammenarbeit. Dadurch verschiebt sich auf visueller Ebene die Aufmerksamkeit von der konkreten Handlung hin zu einer räumlichen und atmosphärischen Dimension des Geschehens. Durch das stimmungsvolle Bild rückt die Erzählung in den Mittelpunkt und leitet die Aufmerksamkeit zurück zur Handlung, in der A. zugleich als erzählende Stimme als auch als handelndes Subjekt auftritt.

Die Arbeit bricht mit dokumentarischen Formaten, wie sie üblicherweise zum Einsatz kommen, um repressive staatliche Praktiken gegenüber Zivilist*innen zu thematisieren. Die visuelle Ebene des Sternenhimmels und das Voiceover setzt den investigativen Anspruch der Recherche bildnerisch um. Anna Mielke ist selbst aktivistisch tätig und versteht die künstlerische Herangehensweise als Möglichkeit, ein Medium der Vermittlung zu schaffen. Das Video wird selbst Teil der aktivistischen Arbeit Mielkes, indem es eine breitere Öffentlichkeit über diese Aktivitäten aufklärt.

Die Arbeit gibt einen Einblick in die Grenzerfahrungen von Geflüchteten und Helfer*innen und konfrontiert uns mit dem tatsächlichen sowie juristischen Risiko, dem alle Akteur*innen ausgesetzt sind. Dadurch werden größere Fragen von Migration, zivilem Engagement und Rechtsstaatlichkeit berührt.

Josephine Engelmeier

Anna Mielke
Maraude, 2026
Video, 11:00 min.

Maraude refers to a social practice in which people in need, often the homeless, are helped. The narrator herself was part of an aid project that carries out *Maraude* along the Italian-French border. People who cross the border illegally and need special assistance can contact volunteers via an emergency number. They are picked up in the mountains and escorted to temporary housing in the town of Briançon. There, they receive information about safe routes so they can continue their journey.

In her video work, Anna Mielke explores the potential of darkness as a form of resistance for this type of collective activism. The helpers always operate at night, as the darkness protects them from being discovered by the police. How clear the starry sky is or how bright the moon shines affects the visibility and exposure of both the helpers and those in need. One question raised by the exhibition is the relationship between visibility and invisibility, a question to which the work Maraude responds by exploring the potential for resistance inherent in the hidden. The starry sky can be interpreted as a unifying symbol that exists everywhere and underscores the communal aspect of this practice. The video material consists of a montage of screen captures of satellite images from Google Earth. The use of satellite data evokes technologies of surveillance and border control and brings to mind organizations such as Frontex, whose activities are closely linked to issues of flight, migration, and state border security. What is shown is not the sky above the area where the refugees are being taken in by rescuers. The focus is not on the people or the rescue situation itself, but on the sky as a shared point of reference for transnational cooperation. As a result, on a visual level, attention shifts from the concrete action to a spatial and atmospheric dimension of the event. Through this atmospheric image, the narrative takes center stage and redirects attention back to the action, in which A. appears both as the narrating voice and as an active agent.

The work breaks with the documentary formats typically used to address repressive state practices against civilians. The visual element of the starry sky and the voice-over artistically translate the investigative nature of the research. Anna Mielke is an activist herself and sees the artistic approach as an opportunity to create a medium for communication. The video itself becomes part of Mielke's activist work by raising awareness of these activities among a broader public.

The work offers insight into the extreme experiences of refugees and aid workers and confronts us with the actual and legal risks to which all those involved are exposed. In doing so, it touches on broader questions of migration, civic engagement, and the rule of law.

Josephine Engelmeier

"Maraude" bedeutet, Menschen in Not zu helfen.
Menschen, die für "Maraude" gemeinsam organisiert sind,
versuchen für Personen auf der Flucht das Risiko zu
erfrieren oder sich zu verlaufen zu minimieren.

Image © 2007 SDSS



Image © 2007 SDSS

David Carol Fedders
Monument to what Grows Back, 2026
Aluminiumguss, Gipskartonprofile, Dimensionen variabel

Monument to What Grows Back basiert auf der Geschichte meines Urgroßvaters, der Teil kommunistischer Widerstandsnetzwerke in Markkleeberg war und während der NS-Zeit verfolgt wurde.

Die Arbeit besteht aus einer Struktur industriellen Trockenbauprofilen, wie sie im Innenausbau zur Herstellung von Wänden und Decken verwendet werden. Die Profile werden zu einer offenen Konstruktion gelegt, die zwischen Gitter, Architektur, Archiv und Skizze oszilliert. Ihre strenge Symmetrie ruft Assoziationen an architektonische Ordungssysteme hervor, ohne sich konkret auf eine Form festzulegen.

Fragmente aus der Polizeiakte meines Urgroßvaters sowie eigene Textfragmente schleichen sich quasi parasitär zwischen die industriellen Codes der CD-Profile. Die eigenen Texte treten mit der Sprache der Polizeiakte in Beziehung, unterlaufen deren bürokratische Logik und erzeugen Reibungen zwischen historischer Dokumentation und poetischer Verdichtung. Sie erscheinen wie Einschübe oder Störungen innerhalb der Akte und öffnen Räume für andere Formen des Erinnerns und Erzählens.

Die Texte werden in einem manuellen Verfahren, mit Hilfe eines selber gebauten Setzkasten gesetzt und erzeugen dadurch eine Art Aneignung der widerständigen Praxis des Urgroßvaters, der als Schriftsetzergehilfe arbeitete und unter anderem wegen Urkundenfälschung und der Verbreitung kommunistischer Schriften verurteilt wurde.

Gegossene Löwenzahnblätter aus Aluminium durchbrechen die Struktur. Der Löwenzahn fungiert dabei als Symbol für Widerstand im urbanen Raum: Er wächst unter scheinbar unmöglichen Bedingungen, setzt sich in Ritzen und Zwischenräumen fest und kehrt immer wieder zurück.

Der Titel Monument to *What Grows Back* verweist auf eine Form von Erinnerung, die sich monumentaler Eindeutigkeit entzieht. Die Arbeit bewegt sich zwischen Monument und Dokument, zwischen Festschreibung und Wiederkehr. Das Monument erscheint hier nicht als stabile, in Stein gemeißelte Form, sondern als etwas, das aus Rissen, Fugen und Zwischenräumen hervorwächst, sich verändert und immer wieder neu einschreibt.

David Carol Fedders

David Carol Fedders
Monument to what Grows Back, 2026
Aluminium casts, drywall profiles, paint, dimensions variable

Monument to What Grows Back is based on the story of my great-grandfather, who was part of communist resistance networks in Markkleeberg and was persecuted during the Nazi era.

The work consists of a structure made from industrial drywall profiles, such as those used in interior fit-out to construct walls and ceilings. The profiles are arranged to form an open structure that oscillates between grid, architecture, archive and sketch. Their strict symmetry evokes associations with architectural systems of order, without committing to any specific form.

Fragments from my great-grandfather's police file, as well as my own textual fragments, insinuate themselves—almost parasitically—between the industrial codes of the CD profiles. Self written text fragments engage with the language of the file, subvert its bureaucratic logic and create friction between the force of documentation and poetic disruption.

The texts are typeset by hand. A reenactment of his trade who worked as a typesetter's assistant and was convicted, amongst other things, of document forgery and distributing political leaflets.

Cast aluminium dandelion leaves break through the structure. The dandelion serves as a symbol of resilience in the urban environment: it grows in seemingly impossible conditions, takes root in cracks and crevices, and keeps coming back.

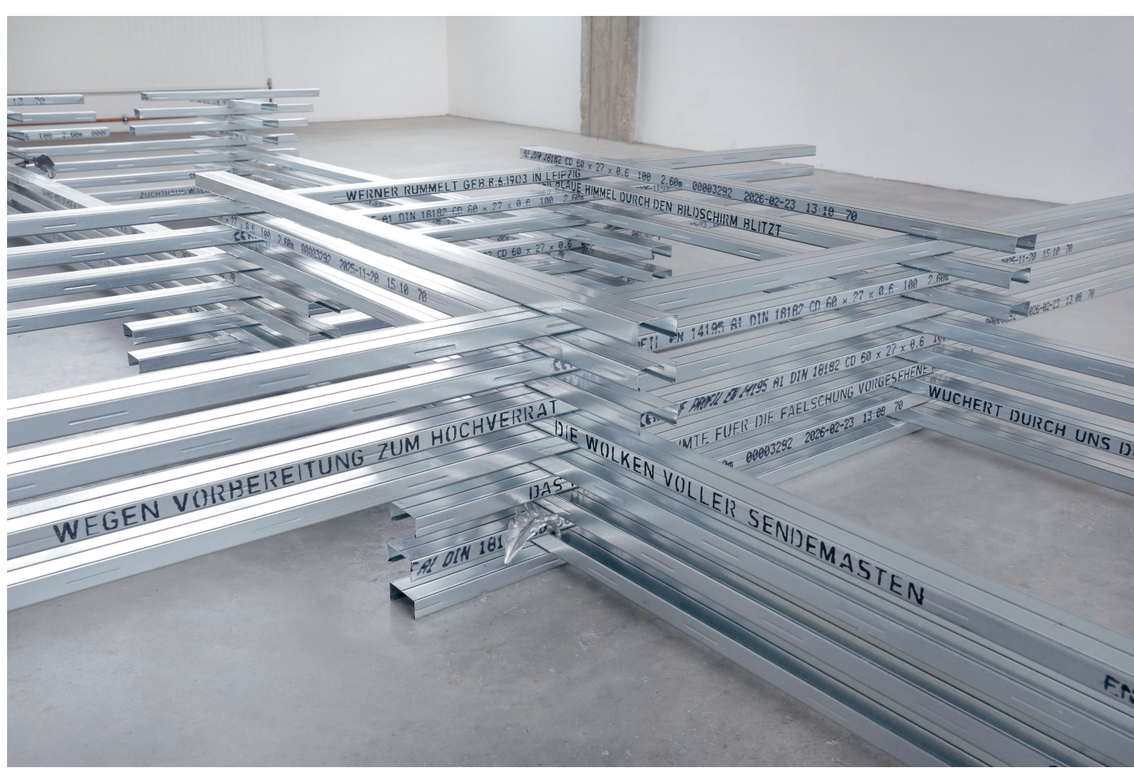
The title *Monument to What Grows Back* refers to a form of memory that eludes monumental unambiguity. The work oscillates between monument and document, between fixation and recurrence. Here, the monument does not appear as a stable form carved in stone, but as something that grows out of cracks, joints and interstices, changes and re-inscribes itself time and again.

David Carol Fedders


70
60m






WERNER RUMMELT GEB.R.4.1903 IN LEIPZIG
BLAUE HIMMEL DURCH DEN BILDSCHIRM BLITZT
WEGEN VORBEREITUNG ZUM HOCHVERRAT
DIE WOLKEN VOLLER SENDEMASTEN
WUCHERT DURCH UNS

Emilia Teresa Scharabi
horseland, horseland yeah 4x, 2026
Video, 06:30 min.

Reiterstandbilder, Denkmäler und männliche Figurenensembles prägen europäische Stadtbilder und schlagen eine Brücke zu vergangenen Tagen; sie sollen das Heute legitimieren und eine Kontinuität zwischen „historischer Größe“ und den Nationalstaaten der Gegenwart herstellen. Der Experimentalfilm *horseland, horseland yeah 4x* widmet sich der Einbettung von Reiterstandbildern in den Stadtraum Wiens und schafft durch Bild-im-Bild-Situationen, durch Collage und Montage eine visuelle Ebene, die die Monumente der für das Habsburger-Reich tätigen Feldherren Radezky und Schwarzenberg als Symbole der Geschichtsschreibung im öffentlichen Raum in Frage stellt und dekonstruiert. Der Fokus dabei liegt zunächst auf den Sockeln, die zum Versammeln und Verweilen einladen – dabei jedoch widmen sich die ruhenden Bewohner*innen der Stadt keinesfalls den auf diesen Sockeln platzierten Figuren. Weiters werden die Pferde der Standbilder als fragmentierte Versatzstücke in den Blick gerückt, der Umgang mit ihnen anhand von Nahaufnahmen von Sporen an den Stiefeln der Reiter etc. in ihrer Brutalität verdeutlicht.

Emilia Scharabi stellt den skulpturalen Monumenten Aufnahmen von einer Freund*innengruppe sowie eines lebenden Pferdes gegenüber, indem sie verschiedene Szenen zusammenmontiert und so einen visuellen Dialog zwischen, Männlichkeit und Weiblichkeit, Denkmal und (jugendlichem) Leben, Stadt und Natur erzeugt. Zeitweise werden etwa die streichelnden Hände der Freund*innen direkt neben die behandschuhte Hand einer Statue montiert: Dadurch kontrastiert der Film Fürsorge und Zuwendung mit der materiellen Kälte der Statuen, der festgehaltenen Starre der Gesten und den bisweilen gewaltvollen Konsequenzen ihrer Macht. Gleichzeitig stellt Scharabi die Objektivierung des Pferdes als Reittier und Symbol militärischer Macht durch die Filmaufnahmen des Tieres als eigenständiges, fühlendes, neugieriges und lebendiges Wesen gegenüber. Vor dem Hintergrund der mit den Denkmälern verbundenen Kriegsnarrative wirft Scharabi die Frage auf, wie Tiere – insbesondere Pferde – in menschengeführten Kriegen instrumentalisiert werden.

Aus der Perspektive einer Sozialanthropologin blickt Scharabi auf den urbanen Raum als Ort des kollektiven Zusammentreffens, aber zugleich auch als Ort der Bildung einer nationalen Identität. Sie defragmentiert und dekonstruiert politische Setzungen durch filmische Mittel wie Collage und Montage. Der Film hinterfragt patriarchale und militaristische Narrative, die sich in Denkmälern manifestieren, vor allem aber entwirft er mit der Thematisierung von Freund*innenschaft, Fürsorge und gegenseitiger Zuwendung eine alternative Vorstellung von Gemeinschaft und Sicherheit jenseits von Herrschaft und Gewalt.

Annkathrin Weber

Emilia Teresa Scharabi
horseland, horseland yeah 4x, 2026
Video, 06:30 min.

Equestrian statues, monuments, and ensembles of male figures shape the European cityscape and serve as a bridge to past days; they are intended to legitimize the present and establish a continuity between “historical greatness” and today’s nation-states. The experimental film *horseland, horseland yeah 4x* explores the integration of equestrian statues into Vienna’s urban landscape and, through picture-in-picture sequences, collage, and montage, creates a visual layer that questions and deconstructs the monuments to the Habsburg generals Radetzky and Schwarzenberg as symbols of historiography in public space. The focus here is initially on the pedestals, which invite people to gather and linger—yet the city’s resting residents pay no attention whatsoever to the figures placed on these pedestals. Furthermore, the horses of the statues are brought into focus as fragmented set pieces, and their treatment—illustrated through close-ups of spurs on the riders’ boots, etc.—is revealed in all its brutality.

Emilia Scharabi juxtaposes the sculptural monuments with footage of a group of friends and a living horse by editing together various scenes, thereby creating a visual dialogue between masculinity and femininity, monuments and (youthful) life, the city and nature. At times, for example, the caressing hands of the friends are edited directly next to the gloved hand of a statue: in this way, the film contrasts care and affection with the material coldness of the statues, the frozen rigidity of their gestures, and the sometimes violent consequences of their power. At the same time, Scharabi contrasts the objectification of the horse as a mount and symbol of military power with film footage of the animal as an independent, sentient, curious, and living being. Against the backdrop of the war narratives associated with the monuments, Scharabi raises the question of how animals—especially horses—are instrumentalized in wars waged by humans.

From the perspective of a social anthropologist, Scharabi views urban space as a place of collective gathering, but also as a place where national identity is formed. She defragments and deconstructs political constructs through cinematic techniques such as collage and montage. The film challenges patriarchal and militaristic narratives manifested in monuments – above all, however, by exploring themes of friendship, care, and mutual affection, it envisions an alternative concept of community and security beyond domination and violence.

Annkathrin Weber











Make strange and question what you know Make strange and question what

Make strange and q

what you know

what you know

Make stran

Make strange and

question what you

Make strange and question what you know

Die Wurzeln und Blüten der Kudzu Pflanze sind vielfältig einsetzbar. Sie sind nährstoffreich, essbar und werden gegenwärtig in der traditionellen chinesischen Medizin genutzt. Die Pflanze, die fest in ostasiatischen Kulturen verwurzelt ist, wurde im 19. Jahrhundert nach einer kolonialen Expedition in die USA gebracht. 1876 wurde sie in Philadelphia wie ein Ausstellungsobjekt behandelt und als neuartige Wunderpflanze betrachtet, die zunächst als exotische Zierpflanze gehandelt wurde und später als staatlich geförderte ‚Heilsbringerin' dazu diente, Erosionen der nordamerikanischen Böden vorzubeugen.

Doch in nicht einmal fünfzig Jahren veränderte sich die öffentliche Wahrnehmung der Pflanze und ihr Bild in der Gesellschaft. Was anfangs als ‚botanische Rettung' angesehen wurde, entwickelte sich sukzessiv zum Symbol einer ‚invasiven' Bedrohung, zum unerwünschten ‚Eindringling', der der vermeintlich heimischen Vegetation Schaden zufügen konnte. Es handelt sich dabei um botanische Rhetorik und eine argumentative Wende, die zum biologischen Argument in politisch rechten Kreisen avanciert und ‚fremde' Kultur als Übel definiert, so werden Ressentiments und Animositäten gestärkt.

Ausgehend von dieser rhetorischen Transformation und ideologischen Aufladung der Kudzu-Pflanze zeigt Banu Subramaniam in ihrem Beitrag *Queering Global Flora: Plant Worlds and the Afterlives of Empire* auf, wie die moderne Botanik und Pflanzenwissenschaften bis heute von kolonialen, aber auch rassifizierenden Denkweisen und Strukturen durchzogen ist.

Um der *botanical amnesia* entgegenzuwirken, schlägt Subramaniam vor, Pflanzen als migrierende, sich stetig verändernde Organismen zu betrachten, die überall dort, wo sie waren, Spuren hinterlassen und Einfluss auf ihre Umwelt nehmen.

„[M]igrant ecologies offer a practical and pragmatic planetary ecology for the afterlives of colonialism that we find ourselves in". (Subramaniam, 2025)

Begrifflichkeiten wie „nicht heimisch" oder „invasiv" reproduzieren Feindseligkeiten und suggerieren Vorstellungen von Reinheit und Verwandtschaft während sie vergessen, welche politischen Voraussetzungen die Ausbreitung erst ermöglicht haben.

Die Unterscheidung zwischen einheimischen und invasiven Arten wird somit als ein Produkt kolonialer Geschichte entlarvt. Anstatt Pflanzen als ‚Eindringlinge' zu klassifizieren, sollte ihre Geschichte erzählt werden: Wann wurden sie von wem wohin gebracht und wer hat sich dabei ihre Geschichte angeeignet und sie eigenhändig umgeschrieben? Wie entstehen Wahrnehmungsverschiebungen und wie wirken sich diese auf gesellschaftliche Denkprozesse aus? Unter dem Schlagwort *Queering botany* schlägt Subramaniam ein methodisches Vorgehen und eine Haltung gegenüber der Welt vor, die institutionelle Strukturen, Sprache und ungleiche Machtverhältnisse ständig herausfordert und neu kontextualisiert. „[T]o make strange and to question what we know," (Subramaniam, 2025) wie sie pointiert schreibt, ist ein Leitgedanke, der sich auf alle Disziplinen, egal ob Kunst und Kultur, Politik und Biologie anwenden ließe.

Ausgehend von der wissenschaftsgeschichtlichen Analyse der kolonialen Botanik werden somit das politische Programm wissenschaftlicher Aneignungspraktiken ebenso wie die Macht der Geschichtsschreibung zum Thema.

Welche Denktraditionen und Wertvorstellungen formen die Wissensproduktion, welche Ordnungssysteme liegen diesen zugrunde und wie prägen diese wiederum Vorstellungen und Annahmen? Die Infragestellung des vermeintlich Gewussten wird sowie die Konstruiertheit von Geschichtsschreibung sind auch zum Thema dieser Ausstellung.

So setzt sich Frederike Gordillo in ihrer Installation *A Pear of One's* mit der Unsichtbarmachung von Dynamiken innerhalb kapitalistischer Zirkulationssysteme auseinander. Im Mittelpunkt steht dabei der Begriff des fiktiven Kapitals sowie die Frage, wie sich Wert von produktiver Arbeit entkoppelt und sich als scheinbar autonome Realität manifestiert. Sie begreift die daraus entstehenden kollektiven Fiktionen nicht als bloße abstrakte Nebenprodukte, sondern als zentrale Werkzeuge zur Legitimierung kapitalistischer Systeme.

Anna Marie Aquino Lutz fragt in ihrer Video-Installation *Disturbed Soil* nach der Konstruktion kollektiver Erzählung. Bildstark führt sie ein relationales Gefecht vor Augen, das eine stillgelegte Wiener Straßenbahnhaltestelle, Wildmohn, politische Parolen, historischen Bezügen und persönliche Beobachtungen miteinander verwebt. Indem die Arbeit verschiedene Zeiten, Orte und Stimmen miteinander kombiniert, thematisiert sie die Gleichzeitigkeit räumlich getrennter Erfahrungen und macht jene Geschichten und Erzählungen erfahrbar, die ansonsten vergessen worden wären.

Franz Bedau

Make strange and question what you know

The roots and flowers of the kudzu plant have a wide range of uses. They are nutrient-rich, edible, and currently used in traditional Chinese medicine. Deeply rooted in East Asian cultures, the plant was brought to the USA in the 19th century following a colonial expedition. In 1876, it was treated like an exhibit in Philadelphia and hailed as a novel wonder plant, initially traded as an exotic ornamental and later promoted as a government-sponsored „savior“ to prevent erosion of North American soils.

However, in less than fifty years, public perception of the plant and its image in society changed dramatically. What was initially seen as a ‚botanical savior‘ gradually evolved into a symbol of an ‚invasive‘ threat, an unwanted „intruder“ that could harm the supposedly native vegetation. This involves botanical rhetoric and an argumentative shift that has evolved into a biological argument in right-wing political circles, defining ‚foreign‘ cultures as evil and thus reinforcing resentments and animosities.

Based on this rhetorical transformation and ideological charge surrounding the kudzu plant, Banu Subramaniam, in her contribution *Queering Global Flora: Plant Worlds and the Afterlives of Empire*, demonstrates how modern botany and plant sciences remain permeated by colonial and racialized ways of thinking and structures.

To counteract this *botanical amnesia*, Subramaniam proposes viewing plants as migrating, constantly changing organisms that leave traces and influence their environments wherever they have been.

„[M]igrant ecologies offer a practical and pragmatic planetary ecology for the afterlives of colonialism that we find ourselves in”. (Subramaniam, 2025)

Terms like “non-native” or “invasive” reproduce hostilities and suggest notions of purity and kinship while overlooking the political conditions that enabled their spread in the first place.

The distinction between native and invasive species is thus exposed as a product of colonial history. Instead of classifying plants as ‘intruders,’ their history should be told: When were they brought to whom, and by whom, and who appropriated and rewritten their history in the process? How do shifts in perception arise, and how do these affect societal thought processes? Under the heading *Queering Botany*, Subramaniam proposes a methodological approach and a stance toward the world that constantly challenges and recontextualizes institutional structures, language, and unequal power relations. „[T]o make strange and to question what we know“ (Subramaniam, 2025), as she aptly puts it, is a guiding principle that could be applied to all disciplines, whether art and culture, politics, or biology.

Based on the historical analysis of colonial botany, the political program of scientific appropriation practices, as well as the power of historiography, become central themes. Which traditions of thought and values shape the production of knowledge, which systems of order underlie it, and how do these, in turn, shape perceptions and assumptions? The questioning of supposedly known facts and the constructed nature of historiography are also central themes of this exhibition.

In her installation *A Pear of One’s*, Frederike Gordillo explores the process of rendering invisible the dynamics within capitalist circulation systems. At its core is the concept of fictitious capital and the question of how value becomes decoupled from productive labor and manifests itself as a seemingly autonomous reality. She understands the resulting collective fictions not as mere abstract byproducts, but as central tools for legitimizing capitalist systems.

In her video installation *Disturbed Soil*, Anna Marie Aquino Lutz investigates the construction of collective narrative. Her powerful imagery depicts a relational battle, interweaving a disused Viennese tram stop, wild poppies, political slogans, historical references, and personal observations. By combining different times, places, and voices, the work addresses the simultaneity of spatially separated experiences and makes accessible those stories and narratives that would otherwise have been forgotten.

Franz Bedau

Frederike Gordillo
A Pear of One's, 2026
Video, Papier, Karusselllampe, 06:07 min.

Frederike Gordillos multimediale Installation *A Pear of One's* rückt den Begriff des *fiktiven Kapitals* in den Mittelpunkt. *Fiktives Kapital* steht im Gegensatz zur Wertschöpfung durch (produktive) Arbeit. Es lässt sich als jegliche Form von Ansprüchen auf zukünftige Wertschöpfung im Sinne von Krediten, Aktien, Schulden usw. verstehen. Diese Entkopplung von produktiven Praktiken kennzeichnet den Status des Finanzwesens als Kapital in seiner reinsten Form, scheinbar völlig losgelöst von Prozessen der Arbeit. Sein Wert generiert sich allein durch soziale Vermittlung und ist dabei stets selbstreferenziell und scheinbar autonom. Anders ausgedrückt: Es wirkt, als würde Geld durch interne Transaktionen auf den Finanzmärkten zu mehr Geld werden. Alles scheint sich vor unserem inneren Auge zu verdoppeln.

Die zentrale Videoarbeit zeigt den Schatten eines Buttonwood-Baums (Knopfmangrove), das Bild wird von Textauszügen auf schwarzem Hintergrund unterbrochen. Der Schatten fungiert hier als Verweis auf das sogenannte *Buttonwood Tree Agreement* (1792), das Gründungsdokument der New Yorker Börse. Die Zitate greifen Aussagen auf, die sich auf die Konstruktion fiktiver Werte und Wertschöpfung und der entmaterialisierten Ebene der Wertgenese beziehen und diese kritisch befragen, auch im Hinblick darauf, wie diese überhaupt erst ermöglicht werden.

Heute kann sich das *fiktive Kapital* auf eine gesellschaftliche Vorabvalidierung seitens der Zentralbanken stützen, welche Maßnahmen zur Förderung der Finanzstabilität ergreifen. Diese Veränderung wird in den beiden annotierten Drucken aufgegriffen: *List of entries from A to Z*, aus dem Wörterbuch *New Pelgrave Dictionary of Economics*. Zum einen die Liste aus dem Jahr 1987, in der der Begriff des *fiktiven Kapitals* noch enthalten ist, zum anderen die Liste aus dem Jahr 2008, in der dieser nicht mehr erwähnt wird.

Einander gegenübergestellt werfen die Kopien die Frage auf, warum dieser Begriff in der aktuellen Fassung keine Erwähnung mehr findet. Der Umgang der Zentralbanken, deren Hauptziele spätestens ab den 2000ern es waren, Preisstabilität, wirtschaftliches Gleichgewicht und finanzielle Stabilität sicherzustellen, und zwar mit Schulden, hat sich parallel dazu stark gewandelt. Vereinfacht gesagt, erklärt das, warum der Begriff heute keine Erwähnung mehr findet.

Im Kontext der Arbeit soll es aber vor allem um das Unsichtbarmachen des Begriffs und damit auch der Begriffsgeschichte gehen. Aufgegriffen wird dies im dritten Teil der Arbeit: Abgesetzt von der Videoarbeit und den Drucken befindet sich eine Karusselllampe, die wie ein Kommentar funktioniert. Ihr Zylinder dreht sich in konzentrischen Kreisen und reflektiert das Licht sowohl in das Lampeninnere als auch nach außen. Die kreisenden Bilder, verdecken das Licht, erst wenn sie sich überlappen, erscheinen sie transparent, werden durchsichtig und lassen einen Blick in das Innere zu.

Unendliche Kreisläufe von *fiktivem Kapital*, Finanzialiserung und Spekulation bestimmen unseren Alltag, indem sie materielle und immaterielle Güter, Waren und Dienstleistungen in Finanzinstrumente umwandeln. Ein Ende des Kapitalismus, scheint in weite Ferne gerückt.

Marie Schütz

Frederike Gordillo
A Pear of One's, 2026
Video, paper, carousel lamp, 06:07 min.

Frederike Gordillo's multimedia installation *A Pear of One's* focuses on the concept of fictitious capital. *Fictitious capital* stands in contrast to value creation through (productive) labour. It can be understood as any form of claim to future value creation, such as loans, shares, debts, etc. This decoupling from productive practices characterises the status of finance as capital in its purest form, seemingly completely detached from processes of labour. Its value is generated solely through social mediation and is thereby always self-referential and seemingly autonomous. In other words: it appears as though money turns into more money through internal transactions on the financial markets. Everything seems to double before our mind's eye.

The central video work shows the shadow of a buttonwood tree; the image is interrupted by text excerpts on a black background. Here, the shadow serves as a reference to the so-called *Buttonwood Tree Agreement* (1792), the founding document of the New York Stock Exchange. The quotations draw on statements, which refer to the construction of fictional values and value creation, as well as the dematerialised level of value genesis, and critically examine these, including how they are made possible in the first place.

Nowadays, *fictitious capital* can back itself up on a form of social pre-validation provided by central banks, which take measures to promote financial stability. This change is reflected in the two annotated prints: *List of entries from A to Z*, from the *New Pelgrave Dictionary of Economics*. On the one hand, the 1987 list, in which the term *fictitious capital* is still included; on the other, the 2008 list, in whichit is no longer mentioned.

When placed side by side, the copies raise the question of why this term is no longer mentioned in the current edition. The approach taken by central banks – whose primary objectives, from the 2000s onwards at the latest, have been to ensure price stability, economic equilibrium and financial stability, specifically through the use of debt – has changed significantly in parallel. Put simply, this explains why the term is no longer mentioned today.

In the context of the artwork, its main interest is, however, in rendering the concept – and thus also its history – invisible. This is explored in the third part of the work: set apart from the video piece and the prints is a carousel lamp that functions as a commentary. Its cylinder rotates in concentric circles, reflecting light both into the interior of the lamp and outwards. The circling images obscure the light; only when they overlap do they appear transparent, becoming translucent and allowing a glimpse into the inside.

Endless cycles of *fictitious capital*, financialisation and speculation shape our everyday lives by transforming tangible and intangible goods, commodities and services into financial instruments. An end to capitalism seems to be a distant prospect.

Marie Schütz





Anna Marie Aquino Lutz
Disturbed Soil, 2026
Videoinstallation, ca. 12:00 min.

Nahe am Boden des Ausstellungsraums entfaltet sich *Disturbed Soil* als langgezogene, horizontal angelegte Projektion. Das zentrale Bildmaterial zeigt eine verlassene, mit wildem Mohn überwachsene Straßenbahntrasse im urbanen Raum Wiens, die im Zuge der Umgestaltung der Tramlinie 18 längere Zeit ungenutzt geblieben ist. Dieses Bildmaterial, Nahaufnahmen der von Vegetation eingenommenen Gleise, wird überlagert von Aufnahmen protestierender, sich im Tanz befindender Personen. Die Videoarbeit wird an der senkrechten Mitte gespiegelt projiziert, wodurch eine irritierende, leicht hypnotische und kaleidoskopische Wahrnehmungssituation entsteht, in der sich die Orientierung im Bildraum bewusst auflöst.

Die Kamera arbeitet mit atmosphärischen Einstellungen: Gras, Schienen und Windbewegungen verdichten sich zu einer Landschaft zwischen urbanem Raum und Aneignung. Eingespielte Scans der auf der Wiese gesammelten und getrockneten Mohnblumen erweitern den Bildraum materiell und verschieben die Grenze zwischen Dokumentation und Überlagerung.

Die tanzenden Körper werden durch Überblendungen in die Landschaft eingeschrieben und treten in ein Spannungsverhältnis zur überwachsenen Fläche. Die Bewegungen beziehen sich auf Dabke, einen traditionellen palästinensischen Tanz, der im Kontext der Arbeit als Symbol kultureller Verbundenheit und Widerstand lesbar wird. Die Körper erscheinen dabei zwischen performativer Geste, kollektiver Präsenz und politischer Aufladung.

Ausgehend von einer individuellen Erzählung entspannt sich eine Assoziationskette, die das Bildmaterial auditiv begleitet und in ein vielstimmiges Glossar mündet. Begriffe wie Concrete, Bury, Hunger und Poppy fungieren als Verdichtungen historischer und politischer Konstellationen: Hunger verweist auf Hunger als Waffe; Bury verbindet Verlust mit Wiederkehr und Widerstand; Poppy verschränkt lokale Wahrnehmung mit Erinnerungs- und Protestgeschichten, insbesondere mit Solidaritätsprotesten für Palästina und gegen den Genozid in Gaza.

Die überwachsene Straßenbahnlinie wird als Transformationsraum lesbar, in dem sich Infrastruktur, Erinnerung und Gewalt überlagern. Die Wiener Landschaft wird mit globalen Kontexten von Kolonialgeschichte, Krieg und politischer Gewalt in Beziehung gesetzt, in denen Land, Versorgung und Sichtbarkeit umkämpft bleiben.

Politische Trauer setzt sich in Wahrnehmung, Bildern und Sprache fort. Weit entfernte Gewalt bleibt nicht außerhalb des Alltags, sondern wird durch mediale und sprachliche Zirkulation mitverhandelt. Solidarität wird als Praxis der Wahrnehmung sichtbar, in der Distanz als politisch hergestelltes Verhältnis erscheint.

Durch die Verschränkung von Bild, Sprache und Körper entsteht ein Raum gleichzeitiger Erfahrungswirklichkeiten, in dem sich dokumentarische Beobachtung, poetische Verdichtung und geopolitische Referenz überlagern.

Camilla Hagenauer

Anna Marie Aquino Lutz
Disturbed Soil, 2026
Videoinstallation, approx. 12:00 min.

Near the floor of the exhibition space, *Disturbed Soil* unfolds as an elongated, horizontally oriented projection. The central imagery shows an abandoned tram track overgrown with wild poppies in an urban area of Vienna, which has remained unused for an extended period as part of the redesign of Tram Line 18. This footage – close-ups of the tracks overgrown with vegetation – is overlaid with images of protesters dancing. The video work is projected as a vertical mirror image, creating a disorienting, slightly hypnotic, and kaleidoscopic perceptual experience in which orientation within the visual space deliberately dissolves.

The camera works with atmospheric shots: grass, railroad tracks, and the movement of the wind coalesce into a landscape that straddles urban space and appropriation. Incorporated scans of poppies collected and dried on the meadow materially expand the pictorial space and blur the line between documentation and superimposition.

Through cross-fades, the dancing bodies are superimposed onto the landscape, creating a tension with the overgrown area. The movements draw on the dabke, a traditional Palestinian dance that, in the context of the work, comes to symbolize cultural solidarity and resistance. The bodies thus appear to exist somewhere between performative gesture, collective presence, and political significance.

Starting from a personal narrative, a chain of associations unfolds, accompanying the visual material aurally and culminating in a polyphonic glossary. Terms such as Concrete, Bury, Hunger, and Poppy serve as condensations of historical and political constellations: Hunger refers to hunger as a weapon; Bury links loss with return and resistance; Poppy intertwines local perceptions with histories of remembrance and protest, particularly with solidarity protests for Palestine and against the genocide in Gaza.

The overgrown tram line can be interpreted as a space of transformation where infrastructure, memory, and violence intersect. The Viennese landscape is placed in relation to global contexts of colonial history, war, and political violence, in which land, resources, and visibility remain contested.

Political mourning persists in perceptions, images, and language. Violence occurring far away does not remain outside of everyday life but is re-negotiated through its circulation in the media and language. Solidarity becomes visible as a practice of perception in which distance appears as a politically constructed relationship.

The intertwining of image, language, and body creates a space of simultaneous experiential realities, in which documentary observation, poetic condensation, and geopolitical references overlap.

Camilla Hagenauer




BLOSSOM


MEMORY


CONCRETE



Spacetimematterin
timemat
Spacetimemat
cetimemattering
Spacetimematte
timemattering
Spacetimer
Spacetimematterin
timematteringSpa
Spacetimemat
Spacetimemating
Spacetimematin

Raum-Zeit-Materie – Zum Verhältnis von Präsenz und Absenz

Im 20. Jahrhundert erhielt die Zeit durch Katastrophen wie dem Atombombenabwurf auf Hiroshima ein Ablaufdatum (Vgl. Barad, 2017, S. 106). In Symbolen und Relikten wie den Uhren, die um 08:15 Uhr stillstanden, den Schatten von Menschen und Tieren, die durch die Explosion dauerhaft in Wände eingebrannt wurden oder Pilzen, die als erste lebende Organismen nach der Explosion wieder auf dem toxischen Boden wuchsen, schreiben sich Geopolitik, Geschichte in den zahlreichen Spuren der Katastrophe ein.

Den Bogen von Hiroshima über Quantenphysik bis hin zu Pilzen spannend, thematisiert Karen Barad in ihrem Essay *No Small Matter. Mushroom Clouds, Ecologies of Nothingness, and Strange Topologies of Spacetimemattering* (2012) Gewissheiten im Ungewissen, multiple Zeitlichkeiten und Fragen materieller Transformation. Ausgehend von Barads metaphorischen, poetischen, aber auch präzisen Beschreibungen sowie Neukontextualisierungen fragten wir danach, wie Katastrophen (das Unvorstellbare) unser Verständnis von Zeit, Wahrheit und materieller Wirklichkeit prägen. Was passiert, wenn Präsenz und Absenz untrennbar miteinander verschränkt sind? Wenn Barad vorschlägt, von Zeit im Plural zu sprechen (Barad, 2017), was können wir für uns daraus mitnehmen? Dass es viele sich überlagernde, widersprüchliche, gleichzeitig existierende Wirklichkeiten und nicht die eine Perspektive oder die eine Wahrheit gibt?

„The question of absence is as political as that of presence. When has absence ever been an absolute givenness? Is it not always a question of what is seen, acknowledged, and counted as present, and for whom?“ (Barad, 2012)

Diese Frage betrifft sowohl den Bereich des Visuellen als auch jenen des Gesagten, des Geschriebenen, des Konservierten: Das Gesehene versus dem Übersehenen, das Gesagte versus dem Schweigen, das Anwesende versus dem Abwesenden. Beiden Seiten der symbolischen Medaille soll Aufmerksamkeit zu teil werden. Denn, so Barad, die Welt ist ein Geflecht von untrennbar miteinander verbundenen Verhältnissen von Raum, Zeit und Materie, in dem auch das nicht unmittelbar Sichtbare und Abwesende materiell wirksam bleibt.

In Barads Text wird die Wolke zu einer Denkfigur für jene Formen des Erscheinens, in denen Materie ihre Grenzen nicht als feste Konturen, sondern als Bewegungen und Übergänge ausbildet. Genau diese Vorstellung lässt sich auf die Ausstellung übertragen: Wenn Staub aufwirbelt, wird nicht einfach etwas sichtbar, das zuvor unsichtbar war, sondern es artikuliert sich eine bereits vorhandene, aber bislang unauffällige Konstellation. Die Wolke steht somit für eine Präsenz, die aus Relation entsteht.

Der Ausstellungstitel *When Dust Rises, a Cloud Appears* verweist auf eben diese Verflechtungen von Sichtbarkeit und Abwesenheit. Staub erscheint zunächst als unscheinbares materielles Residuum, doch in seiner Bewegung wird er sichtbar und nimmt eine neue Form an. Die Wolke entsteht nicht aus dem Nichts, sondern macht etwas erfahrbar, das bereits vorhanden war. Der Titel beschreibt damit nicht nur einen Prozess materieller Transformation, sondern verweist auch auf die Anwesenheit des Abwesenden: auf Spuren, Rückstände und Relationen, die sich dem unmittelbaren Blick entziehen und dennoch wirksam bleiben.

The-images-of-me-thing von Peter Bitte ist ein Phototransfer eines Buches aus der Universitätsbibliothek über Sarah Lucas auf einem Stück Holz. Das Buch wird in der Ausstellung zum Thing und fungiert als einzig sichtbares materielles Zeugnis der Obsession, die Peter Bitte in Auseinandersetzung mit Sarah Lucas entwickelte. Dadurch, sowie durch den sichtbaren Abdruck auf dem Buchcover, wird das Werk im Sinne Barads anschlussfähig: In Peter Bittes Arbeit manifestiert sich ein untrennbares Gefüge von Raum (dem Ausstellungsraum), Zeit (im Abdruck des Buchcovers) und Materie (dem *Thing*).

An diese Fragestellung schließt die Videoarbeit *Flickering wor(l)ds* von Maria Harrison an, darin begegnen sich menschliche und technische Wahrnehmung. Damit thematisiert die Arbeit jene Diskrepanz, die so oft im Akt des bildhaften Festhaltens zwischen Abbild und Wirklichkeit entsteht und verweist auf das, was sich der vollständigen Erfassung entzieht, aber dennoch präsent bleibt.

Auch in Maryam Shahidifars Lecture-Performance *Zungen-Bekenntnis* erscheint Sprache als eine Form der Einschreibung. Das gesprochene Deutsch, das nicht die Muttersprache der Künstlerin ist, verweist auf einen Raum zwischen Ausdruck und Verschiebung, zwischen dem, was gesagt werden möchte, und dem, was in der Sprache tatsächlich artikulierbar wird. Bedeutung entsteht dabei nicht allein durch das Gesagte, sondern ebenso durch Akzente, Verzögerungen, Unsicherheiten und jene Momente, in denen Sprache ihre eigene Materialität offenlegt.

Josephine Engelmeier

Spacetimemattering – On the relation of presence and absence

In the 20th century, disasters such as the atomic bombing of Hiroshima gave time an expiration date (see Barad, 2017, p. 106). In symbols and relics such as the clocks that stopped at 8:15 a.m., the shadows of people and animals permanently burned into walls by the explosion, or mushrooms, the first living organisms to grow again on the toxic soil after the explosion, geopolitics and history are inscribed in the numerous traces of the catastrophe.

Spanning a range from Hiroshima to quantum physics to mushrooms, Karen Barad explores certainties within uncertainty, multiple temporalities, and questions of material transformation in her essay *No Small Matter. Mushroom Clouds, Ecologies of Nothingness, and Strange Topologies of Spacetimemattering* (2012). Building on Barad's metaphorical, poetic, yet precise descriptions and recontextualizations, we explored how catastrophes (the unimaginable) shape our understanding of time, truth, and material reality. What happens when presence and absence are inextricably intertwined? When Barad suggests speaking of time in the plural (Barad, 2017, 112), what can we take away from this? That there are many overlapping, contradictory, simultaneously existing realities, rather than a single perspective or a single truth?

„The question of absence is as political as that of presence. When has absence ever been an absolute givenness? Is it not always a question of what is seen, acknowledged, and counted as present, and for whom?" (Barad, 2012)

This question concerns both the visual realm and that of the spoken, the written, and the preserved: the seen versus the overlooked, the spoken versus the silence, the present versus the absent. Attention must be paid to both sides of the symbolic coin. For, according to Barad, the world is a network of inseparably interconnected relations of space, time, and matter, in which even the not immediately visible and the absent remain materially effective.

In Barad's text, the cloud becomes a conceptual figure for those forms of appearance in which matter forms its boundaries not as fixed contours but as movements and transitions. It is precisely this idea that can be applied to the exhibition: when dust rises, it is not simply that something previously invisible becomes visible, but rather an already existing yet hitherto inconspicuous constellation comes into focus. The cloud thus stands for a presence that arises from relation.

The exhibition title *When Dust Rises, a Cloud Appears* refers precisely to these interconnections between visibility and absence. Dust initially appears as an inconspicuous material residue, but as it moves, it becomes visible and takes on a new form. The cloud does not arise out of nothing, but rather makes tangible something that was already there. The title thus describes not only a process of material transformation but also refers to the presence of the absent: to traces, residues, and relationships that elude immediate view yet remain effective.

The-images-of-me-thing by Peter Bitte is a phototransfer of a book from the university library about Sarah Lucas onto a piece of wood. In the exhibition, the book becomes a thing and functions as the sole visible material testimony to the obsession that Peter Bitte developed in his engagement with Sarah Lucas. This, along with the visible imprint on the book cover, makes the work connectable in Barad's sense: Peter Bitte's work manifests an inseparable interplay of space (the exhibition space), time (in the imprint on the book cover), and matter (the *thing*).

Maria Harrison's video work *Flickering wor(l)ds* addresses this very question, bringing together human and technical perception. In doing so, the work explores the discrepancy that so often arises between representation and reality in the act of visual documentation, and draws attention to that which eludes complete capture yet remains present.

In Maryam Shahidifar's performance lecture *Zungen-Bekenntnis* as well, language appears as a form of inscription. Spoken German, which is not the artist's native language, points to a space between expression and displacement, between what one wishes to say and what can actually be articulated in language. Meaning arises not only through what is said, but also through accents, pauses, hesitations, and those moments in which language reveals its own materiality.

Josephine Engelmeier

Maria Harrison
Flickering Wor(l)ds, 2026
Videoinstallation (digital, analog), Loop

Die geloopte Video-Installation *Flickering Wor(l)ds* umfasst zwei verschieden große Bildschirme, die im 90 Grad Winkel zueinander positioniert sind. Der größere Bildschirm zeigt digitale Videos, welche in Relation zu den flackernden Bildern des kleineren Bildes, eines iPhones, stehen. Die beiden gelben Zeitstempel, der eine läuft vorwärts, der andere rückwärts, stecken die genaue Zeitspanne, nämlich exakt 74 Stunden der Ausstellungsdauer ab und referieren somit auf den Rahmen und das Setting, in dem wir uns befinden.

Ausgangspunkt der Arbeit stellt Maria Harrison grundsätzliche Faszination für zeitbasierte Medien wie Video und Fotografie dar, denen Fragen nach Zeitlichkeit immer schon inhärent sind. Durch das mediale Aufnehmen der Welt wird diese zerstückelt, ein klassisches Filmbild besteht aus 24 Bildern pro Sekunde, und, vereinfacht gesagt, aus Einzelbildern wieder zusammengesetzt. Das Bild, das wir sehen ist, bezugnehmend auf Roland Barthes, de facto immer schon tot, immer schon gewesen. Im Moment des Aufnehmens war etwas beweglich, im nächsten Moment ist es nur noch ein unbewegliches, eingefrorenes Abbild.

Durch den Prozess des Aufnehmens selbst passiert eine Organisation und (Neu-)Strukturierung der Welt einerseits und andererseits die Veränderung unserer Wahrnehmung einer durch Medien geformten Welt an sich. In dieser Arbeit verweisen Störungen auf der Bildebene auf eine instabile Bildlichkeit, die bewusst oder unbewusst in Produktion oder Verarbeitung hergestellt wurde, welche aber an sich immer schon gegeben ist. Zwischen Hörbarem, Sagbarem, Sichtbarem und Unsichtbarem befindet sich nun das menschliche Subjekt, welches sich dazu zu verhalten hat.

Nicht nur Bilder flackern, auch Worte scheinen instabil. Die Handykamera wird auf den eigenen Mund gerichtet, die Satz-Fragmente der Kamera fast entgegengespuckt, Technik wird hörbar, Worte bleiben beinahe unverständlich. Wir kennen das Ringen um die richtigen oder überhaupt möglichen Worte nicht zuletzt auch aus einem universitären Kontext: Ein Umhüllen, Umrunden, Verschleiern und wieder neu starten, wie es der Mund im Video formuliert. Statt, dass ein Wort einen Gegenstand trifft und somit etwas konkret benennt, kommt es zu einer Bewegung um eine Abwesenheit. Die Worte scheinen nicht mehr durchzudringen. Dumpf bleiben sie im Handy hinter der Glasscheibe hängen.

Die Bewegung des Mundes passt nicht mehr zu dem, was wir hören, so wie auch unser ach so gieriger Blick durch das Ruckeln des Videos ins Wanken gerät. Zu Beginn und am Ende die (Handy-)Perspektive durch das Fernglas – das Absuchen des Himmels, auf der verzweifelten Suche nach verlorengegangener oder nie da gewesener Stabilität. Doch auch dieses Bild wurde um 90 Grad gedreht und verwehrt uns einen klaren Blick in den Himmel.

Maria Harrison, Anna Mielke

Maria Harrison
Flickering Wor(l)ds, 2026
Video installation (digital, analogue), loop

The looped video installation *Flickering Wor(l)ds* comprises two screens of different sizes, positioned at a 90-degree angle to one another. The larger screen displays digital videos that relate to the flickering images on the smaller screen, an iPhone. The two yellow timestamps – one running forwards, the other backwards – mark the exact duration of the exhibition, namely 74 hours, and thus refer to the context and setting in which we find ourselves.

The starting point for the work is Maria Harrison fundamental fascination with time-based media such as video and photography, in which questions of temporality have always been inherent. Through the media's recording of the world, it is fragmented; a classic film frame consists of 24 frames per second and, to put it simply, is reassembled from individual frames. The image we see is, to borrow from Roland Barthes, de facto always already dead, always having been. At the moment of capture, something was in motion; in the next moment, it is merely a motionless, frozen image.

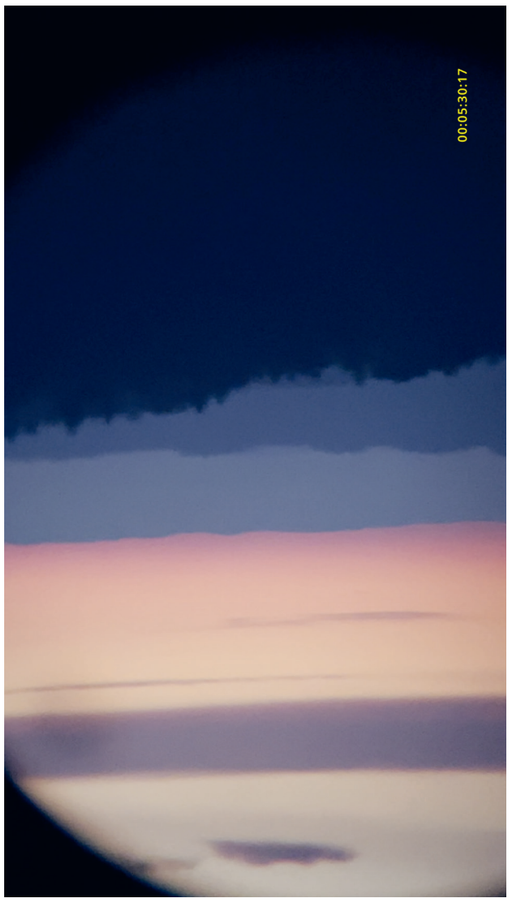
Through the very process of recording, on the one hand, an organisation and (re) structuring of the world takes place, and on the other, a transformation of our perception of a world shaped by media itself.

In this work, disturbances at the level of the image point to an unstable visuality that was created, consciously or unconsciously, during production or processing, yet which is, in itself, always already present. The human subject now finds itself situated between the audible, the sayable, the visible and the invisible, and must respond to this situation.

It is not only images that flicker; words, too, seem unstable. The mobile phone camera is pointed at one's own mouth; sentence fragments are almost spat out at the camera; technology becomes audible; words remain almost unintelligible. We are familiar with the struggle to find the right words – or indeed any words at all – not least from a university context: a process of encircling, skirting round, veiling and starting afresh, as the mouth in the video puts it. Instead of a word hitting an object and thus naming something concretely, there is a movement around an absence. The words no longer seem to penetrate. They linger dully in the mobile phone behind the glass screen.

The movement of the mouth no longer matches what we hear, just as our oh-so-eager gaze is thrown off balance by the jerky movement of the video. At the beginning and end, the (mobile phone) perspective through the binoculars – scanning the sky, in a desperate search for stability that has been lost or never existed. Yet even this image has been rotated by 90 degrees, denying us a clear view of the sky.

Maria Harrison, Anna Mielke


00:05:30:17


00:01:14:21


00:06:41:19

00:02:01:27

Maryam Shahidifar
Zungen–Bekenntnis, 2026
Lecture-Performance

Wie lässt sich die immaterielle menschliche Erfahrung von Bewegung im Raum, aber auch in der Zeit artikulieren, in einem endlosen, sich immer wiederholenden Prozess von Migration?

Die Zunge als Trägerin der Sprache und als Organ, das die Erinnerungen dieser Bewegung in Form einer linguellen Struktur im Alltag bewahrt, tritt in den Vordergrund eines Monologs, der sich an eine deutschsprachige Hörer*innenschaft richtet.

Die Zunge, als Ort von Sprache, Lust und Sexualität, wird zu einer räumlichen oder auch anatomischen Metapher, um die nachvollziehbare und zugleich immaterielle Erfahrung zu untersuchen. Was es bedeutet ‘in der Zunge’ der anderen zu sein? Während Raum und Zeit im ständigen Bewegungszustand einer verstreuenden Migrantin aufeinanderprallen, erweitert sich diese Frage zugleich auch in die Sphäre des Lokalen: Was bedeutet es im Land der anderen zu sein? Im Kontext der diasporischen Identität umfasst dies zugleich auch Fragen der Zugehörigkeit zu mehr als einem Ort oder eben auch zu keinem Ort überhaupt.

Sprache ist ein Forschungswerkzeug, um den Staub aus dem Diskurs und aus körperlich-biografischen Erfahrungen zu schütteln, geprägt von Anwesenheit und Abwesenheit von Kulturen und Formulierungen, Erinnerungen und Mahnmalen dessen, was als verloren gilt, und sie in eine Materialität zu überführen, die nicht darum bittet, verstanden zu werden.

Ein Forschungswerkzeug also, das sich um einen Diskurs bewegt, ihm so nahe wie möglich kommt, seine Oberfläche berührt, aber bewusst außerhalb bleibt und dadurch einen opaken Raum erzeugt, der Widersprüche nebeneinander stehen lässt.

Aus dem Inneren heraus zu schreiben, ist die Praxis der Position des Dazwischen, das Wissen der Zunge in Sprache zu überführen, in die limitierte und limitierende Sprache der Anderen, die über die Zunge einer Migrantin fließt. Ein Text, der reibt, fließt, sich vorwärts bewegt und zirkuliert; der experimentiert und versucht, sich blind seinen Weg im Raum der Sprache zu bahnen – einem Raum, den er zugleich zu definieren versucht. Schreiben und Sprechen als Praxis und als Darstellung, die den Text begleitet, Hand in Hand, nah und intim; die beiden strecken sich Seite an Seite aus, eng miteinander verwoben.

Maryam Shahidifar

Maryam Shahidifar
Zungen–Bekenntnis, 2026
Lecture performance

How can the immaterial human experience of movement in space, but also in time, be articulated, in an endless, ever-repeating process of migration?

The tongue as carrier of language and as an organ that preserves the memories of this movement in the form of a lingual structure in everyday life, steps into the foreground of a monologue addressed to a German-speaking audience.

The tongue, as a site of language, pleasure, and sexuality, becomes a spatial or also anatomical metaphor to examine this experience—both graspable and immaterial at once. What does it mean to be ‘in the tongue’ of the other? While space and time collide in the constant state of movement of a dispersing migrant woman, this question simultaneously expands into the sphere of the local: What does it mean to be in the land of the Other? In the context of diasporic identity, this also includes questions of belonging to more than one place – or to no place at all.

Language is a research tool to shake the dust off discourse and bodily-biographical experiences, shaped by presence and absence of cultures and articulations, memories and memorials of what is considered lost, and to transform them into a materiality that does not ask to be understood.

A research tool that moves around discourse, coming as close as possible to it, touching its surface, yet deliberately remaining outside, thereby creating an opaque space that allows contradictions to exist side by side.

Writing from within is the practice of the position of in-betweenness, of transferring the knowledge of the tongue into language, into the limited and limiting language of the Other, flowing through the tongue of a migrant woman. A text that rubs, flows, moves forward and circulates; that experiments and attempts to blindly find its way within the space of language – a space it simultaneously seeks to define. Writing and speaking as practice and as representation accompanying the text, hand in hand, close and intimate; the two extend side by side, tightly interwoven.

Maryam Shahidifar



Peter Bitte
the-images-of-me-thing, 2026
Fototransfer auf Sperrholz, 37,5 x 26,5 x 2 cm

Den Ausgangspunkt der Arbeit bildet ein Ausstellungskatalog der Künstlerin Sarah Lucas, welchen Peter Bitte in der Universitätsbibliothek für Angewandte Kunst ausgeliehen hat. Eine Reihe medialer Übersetzungen hat das Originalbuch in ein Kunstobjekt transferiert.

Über einen bestimmten Zeitraum wurde der Einband des Katalogs dem Sonnenlicht ausgesetzt, wodurch gewisse Stellen ausgeblichen sind. Auf dem Buchdeckel ist ein dunkler, rechteckiger Abdruck zu erkennen. Er ist die immaterielle Spur eines nun abwesenden Gegenstandes, der auf dem Buch gelegen haben muss und zugleich Verweis auf die während der Belichtung vergangene Zeit. Etwas oder jemand hat sich bewusst oder unbewusst in Sarah Lucas‘ Katalog eingeschrieben und tritt damit in Dialog mit dem Namen der Künstlerin, der in die ansonsten unbedruckte, graue Buchoberfläche geprägt ist.

Der Einband des Katalogs wurde fotografiert, ausgedruckt und auf eine weiß lackierte Sperrholzplatte übertragen. Papierüberreste des Fototransfers bleiben als materielle Spuren dieses Prozesses erkennbar und verweisen zugleich auf Peter Bittes zentrales Medium – die Fotografie. Bitte hat sich in gewisser Hinsicht das Buch und damit Sarah Lucas‘ „Image of me“ zu eigenen gemacht.

Das Buch lässt sich als zirkulierendes Abbild der Künstlerin verstehen – als eine Art institutionalisierte Version oder Repräsentation von ihr, die ohne ein tatsächliches Foto auskommt. Indem Peter Bittes Arbeit keinen Zugang zum Inhalt des Katalogs erlaubt – und es auch gar nicht darum geht – steht nicht Lucas‘ konkretes Werk im Vordergrund, sondern vielmehr eine Vorstellung von ihrer Person.

Der Titel *the-images-of-me-thing* nimmt Bezug auf Zitate der Künstlerin zu ihrer Strategie der Selbstdarstellung; me-thing verweist zugleich auf den fehlenden Gegenstand, der sich auf dem Buchcover eingeschrieben hat, und damit im übertragenen Sinne auf Peter Bitte selbst. Wem begegnen wir hier? Wen repräsentiert dieses Objekt?

the-images-of-me-thing ist das Resultat von Aneignungen, Einschreibungen, und Übersetzungen. Wenn sich das vermeintliche Buch im Ausstellungsraum als aus Papierresten, Klebespuren und Holzmaserung bestehend entpuppt, tritt seine tatsächliche Materialität in den Vordergrund und bricht mit der Illusion eines Buchkörpers. Mit jedem Schritt im Werkprozess entfernt sich das Ergebnis von seinem Ausgangspunkt, dem Ausstellungskatalog und damit einer Art der Repräsentation von Sarah Lucas. Es entsteht ein Wechselspiel von Absenz und Präsenz: Lucas bleibt als Referenz anwesend, entzieht sich jedoch jeder unmittelbaren bildlichen Vergegenwärtigung; zugleich schreibt sich Bitte als Autor des Übersetzungsprozesses in die Arbeit ein, ohne selbst konkret sichtbar zu werden. Die Arbeit spielt mit der De-Stabilisierung von Identität und ihrer Festschreibung in Bildern.

Anita Buss

Peter Bitte
the-images-of-me-thing, 2026
Photo transfer on plywood, 37.5 x 26.5 x 2 cm

The starting point of the work is an exhibition catalogue by the artist Sarah Lucas, borrowed by Peter Bitte from the University Library for Applied Arts. Through a series of medial translations, the original book has been transformed into an art object.

Over a period of time, the catalogue‘s cover was exposed to sunlight, causing certain areas to fade. A dark rectangular imprint is visible on the book cover. It constitutes the immaterial trace of an absent object that must once have rested upon the book, while simultaneously pointing to the passage of time during the exposure. Something or someone has consciously or unconsciously inscribed itself into Sarah Lucas’s catalogue, thereby entering into dialogue with the artist’s name embossed into the surface of the book.

The catalogue cover is photographed, printed, and transferred onto a white-painted plywood panel. Remnants of paper from the photo-transfer process remain visible as material traces of these transformations, while also referring to Peter Bitte’s primary medium – photography. In a sense, Bitte has appropriated the grey book and, with it, Sarah Lucas’s “image of me” as his own.

The book can be understood as a circulating image of the artist – a form of institutionalised version or representation of herself that functions without the presence of an actual photograph. As Peter Bitte’s work neither grants access to the catalogue’s contents nor seeks to do so, it is not Lucas’s concrete artistic practice that comes to the fore, but rather an idea of her person.

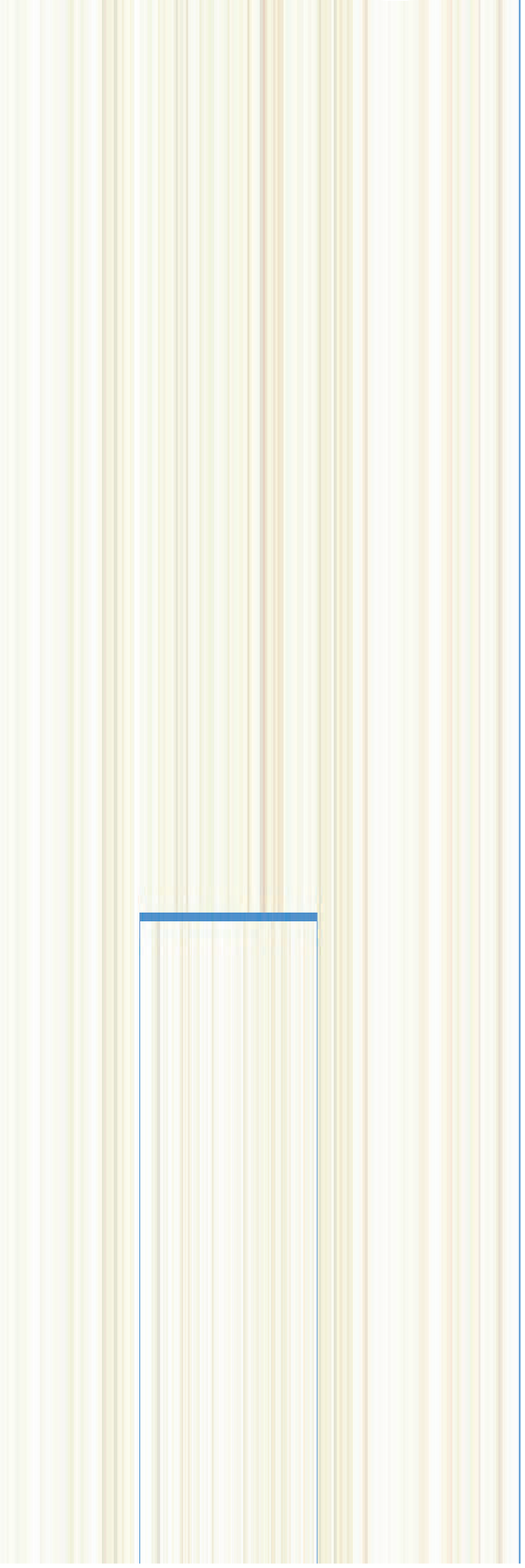
The title *the-images-of-me-thing* references statements made by the artist regarding her strategies of self-representation; at the same time, me-thing points to the absent object that has inscribed itself onto the book cover—and, by extension, to Peter Bitte himself. Who do we encounter here? Who does this object represent?

the-images-of-me-thing is the result of a sequence of appropriations, inscriptions, and translations. As the apparent book reveals itself to be composed of paper residues, traces of adhesive, and wood grain, its actual materiality comes to the foreground, disrupting the illusion of a book as an object. With each successive step in the working process, the outcome moves further away from its point of departure: the exhibition catalogue and, with it, a particular mode of representing Sarah Lucas.

What emerges is an interplay of absence and presence: Lucas remains present as image and reference, yet withdraws from any immediate manifestation; at the same time, Bitte inscribes himself into the work as the author of the process of translation, without ever becoming concretely visible. The work engages with the destabilisation of identity and its fixation in images.

Anita Buss


LUCAS



Bibliografie / Bibliography

Barad, Karen (2017): „No Small Matter: Mushroom Clouds, Ecologies of Nothingness, and Strange Topologies of Spacetimemattering“. In: Anna Lowenhaupt Tsing, Heather Anne Swanson, Elaine Gan und Nils Bubandt (Hg.): Arts of Living on a Damaged Planet: Ghosts and Monsters of the Anthropocene. Minneapolis: University of Minnesota Press, 103–120.

Bassnett, Sarah (2024): „Trevor Paglen's Border Abstractions in the Age of Machine Vision“. In: Photographies, Jg. 17, H. 1–2, 25–42.

Demos, T. J. (2020): „Blackout: The Necropolitics of Extraction“. In: T. J. Demos: Beyond the World's End: Arts of Living at the Crossing. Durham: Duke University Press, 31–55.

Fowkes, Maja und Reuben Fowkes (2021): „Ökologische Entschlüsselung. Unterwegs zu einer entkolonialisierten digitalen Zukunft“. In: Springerin, H. 3 (Digital Ecology), 16–22.

Gamso, Nicholas (2022): „Truth, Politics, Disintegration: Forensic Architecture at the Whitney“. In: World Records, Vol. 6 (In the Presence of Others), online. (Auch erschienen in: Nicholas Gamso (2022): Art after Liberalism. New York: Columbia Books on Architecture and the City).

Gray, Jonathan (2020): „The Datafication of Forests? From the Wood Wide Web to the Internet of Trees“. In: Bruno Latour und Peter Weibel (Hg.): Critical Zones: The Science and Politics of Landing on Earth. Cambridge, MA: The MIT Press, 352–355.

Hornek, Katrin (2024): testing grounds. Ausstellungskatalog, Secession, Wien. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König.

Mai Ling (2023): NOT YOUR ORNAMENT. Ausstellungskatalog, Secession, Wien. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König.

Ohls, Hauke (2024): „Das (neo-)extraktivistische Paradigma in der Gegenwartskunst“. In: Hauke Ohls und Birgit Mersmann (Hg.): Kritik des Neo-Extraktivismus in der Kunst der Gegenwart. Lüneburg: meson press, 19–29.

Ojeda, Diana, Padini Nirmal, Dianne Rocheleau und Jody Emel (2022): „Feminist Ecologies“. In: Annual Review of Environment and Resources, Vol. 47, 149–171.

Paglen, Trevor (2008): „Experimental Geography: From Cultural Production to the Production of Space“. In: Nato Thompson (Hg.): Experimental Geography: Radical Approaches to Landscape, Cartography, and Urbanism. New York: Independent Curators International (ICI) / Melville House, 26–33.

Subramaniam, Banu (2024/2025): Queering Global Flora: Plant Worlds and the Afterlives of Empire. (Dieser ist die verschriftliche Version eines Vortrages, der auf ihrer aktuellen Forschung und Monografie Botany of Empire (2024, University of Washington Press) sowie ihrer gleichnamigen WiSER-Keynote-Reihe 2025 basiert).

Werkverzeichnis / List of works

Peter Bitte
the-images-of-me-thing, 2026,
Fototransfer auf Sperrholz / Photo Transfer on Plywood, 37,5 x 26,5 x 2 cm

Anita Buss & Camilla Hagenauer
Have a Seat, 2026,
Subwoofer, Mixer, Kabel, Geofon, Holzkiste / Subwoofer, mixer, cables, geophone, wooden box, 135 x 45 x 35 cm

David Carol Fedders
Monument to What Grows Back, 2026,
Aluminiumbauteile, Trockenbauprofile, Farbe, Dimensionen variabel / Aluminium casts, drywall profiles, paint / Dimensions variable

Frederike Gordillo
A Pear of One's, 2026,
Video, Papier, Karusselllampe, / Video, paper, carousel lamp, 06:07 min.

Maria Harrison
Flickering Wor(l)ds, 2026,
Videoinstallation (digital, analog), loop

Anna Marie Aquino Lutz
Disturbed Soil, 2026,
Videoinstallation, ca. / approx. 12:00 min.

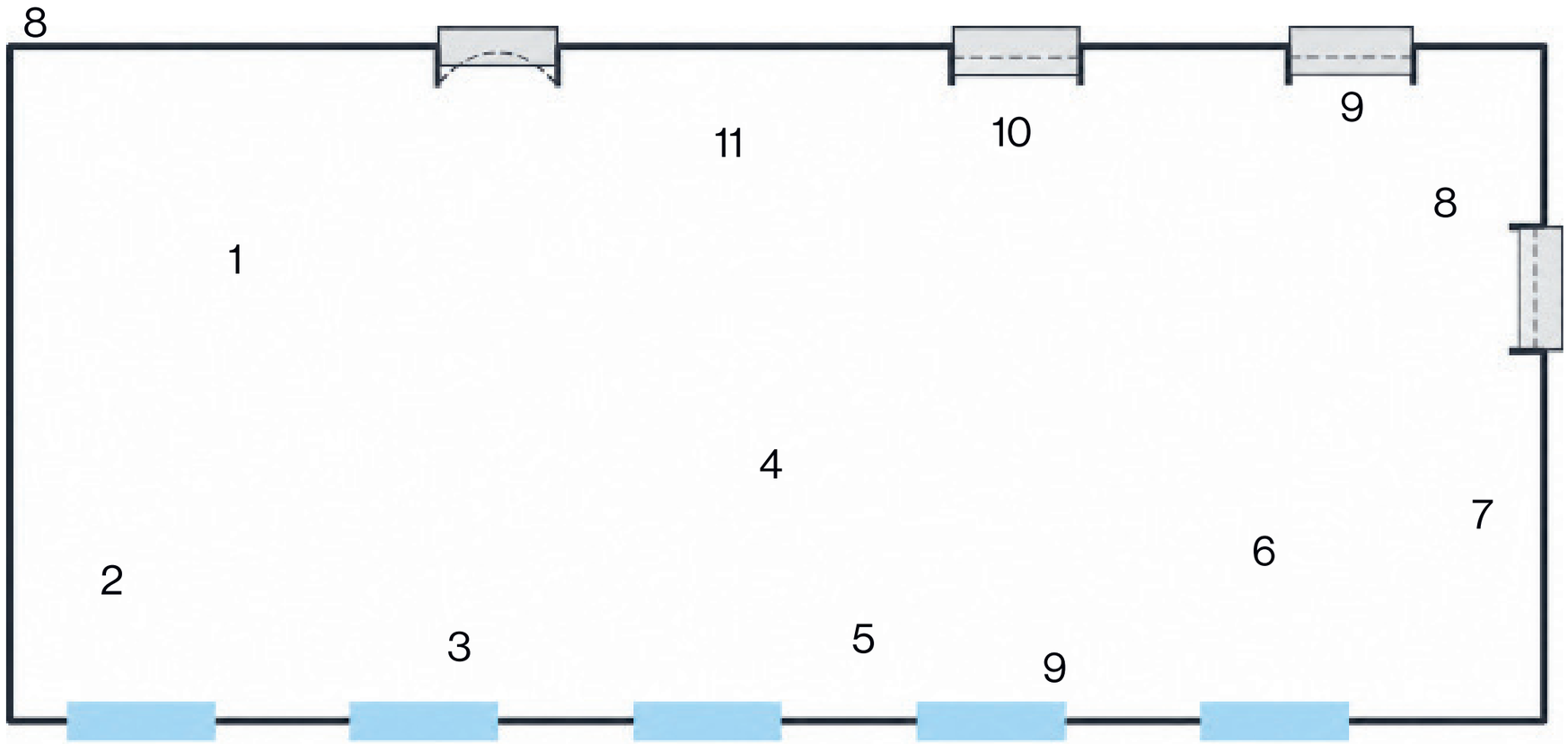
Anna Mielke
Maraude, 2026,
Video, 11:00 min.

Laura Sofia Oyuela Flores
neglected area, 2026,
Sägemehl, Dimensionen variable / Sawdust, Dimensions variable

Yevheniia Pavlova
The Shroud of Turin, 2026,
Wood, quartz sand obtained by grinding down a mirror, screws, 233cm x 60cm

Emilia Teresa Scharabi
horseland, horseland yeah 4x, 2026,
Video, 06:30 min

Maryam Shahidifar
Zungen-Bekenntnis, 2026,
Lecture Performance



Raumplan & Austellungsansichten
Floor plan & Exhibition views

1
Anna Marie Aquino Lutz
Disturbed Soil

2
Laura Sofia Oyuela Flores
neglected area

3
Anna Mielke
Maraude

4
David Carol Fedders
Monument to What Grows Back

5
Emilia Teresa Scharabi
horseland, horseland yeah 4x

6
Maryam Shahidifar
Zungen-Bekenntnis

7
Peter Bitte
the-images-of-me-thing

8
Anita Buss & Camilla Hagenauer
Have a Seat

9
Frederike Gordillo
A Pear of One's

10
Maria Harrison
Flickering Wor(l)ds

11
Yevheniia Pavlova
The Shroud of Turin


CEKAWF PROFIL EN 14195 AI DIN 18182 CD 60 x 27 x 0.6 100 2.60m 00007292 2025-11-20 15:11 70


SILENCE




Teqins machen sich dann auf den Weg in die Berge

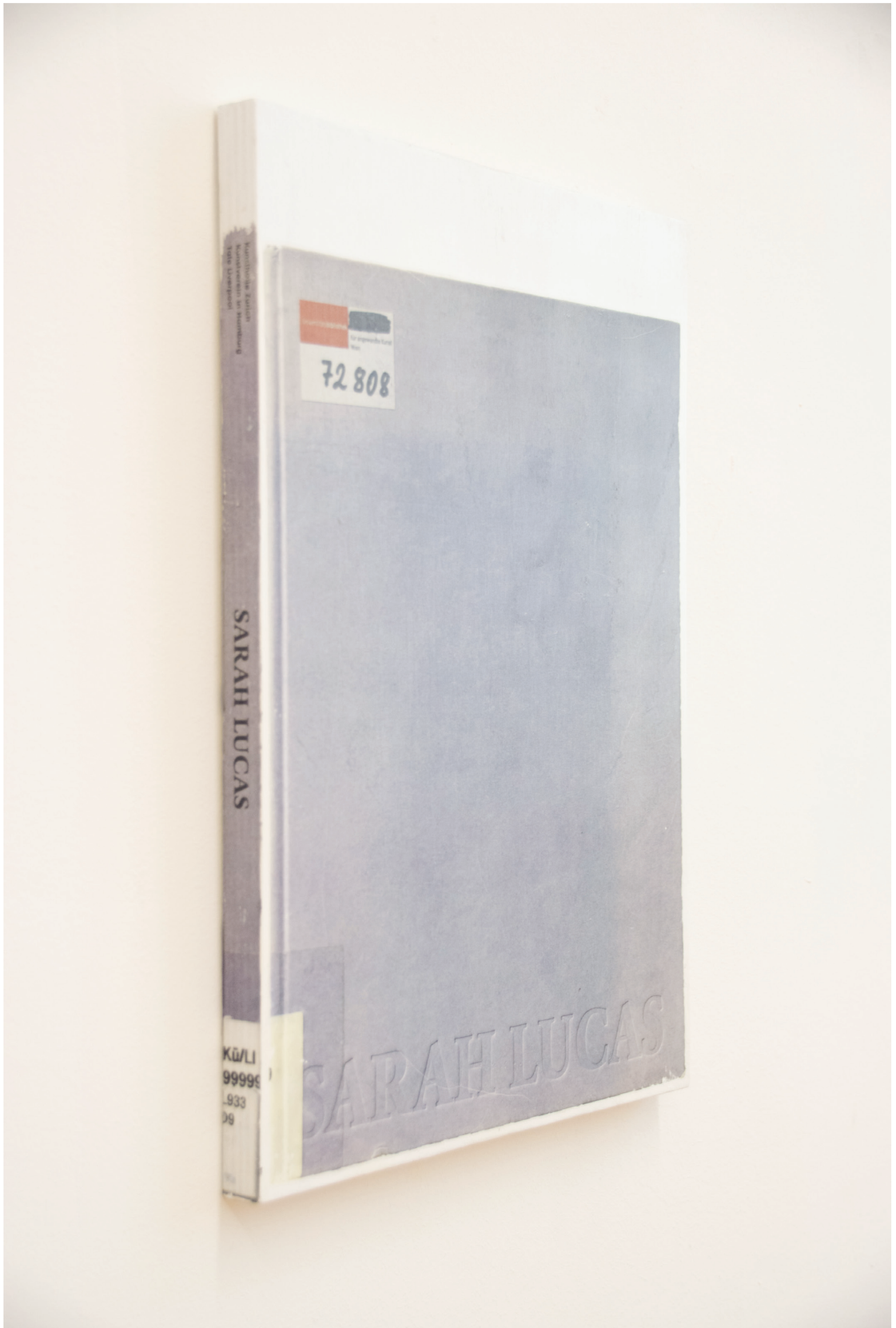

USG

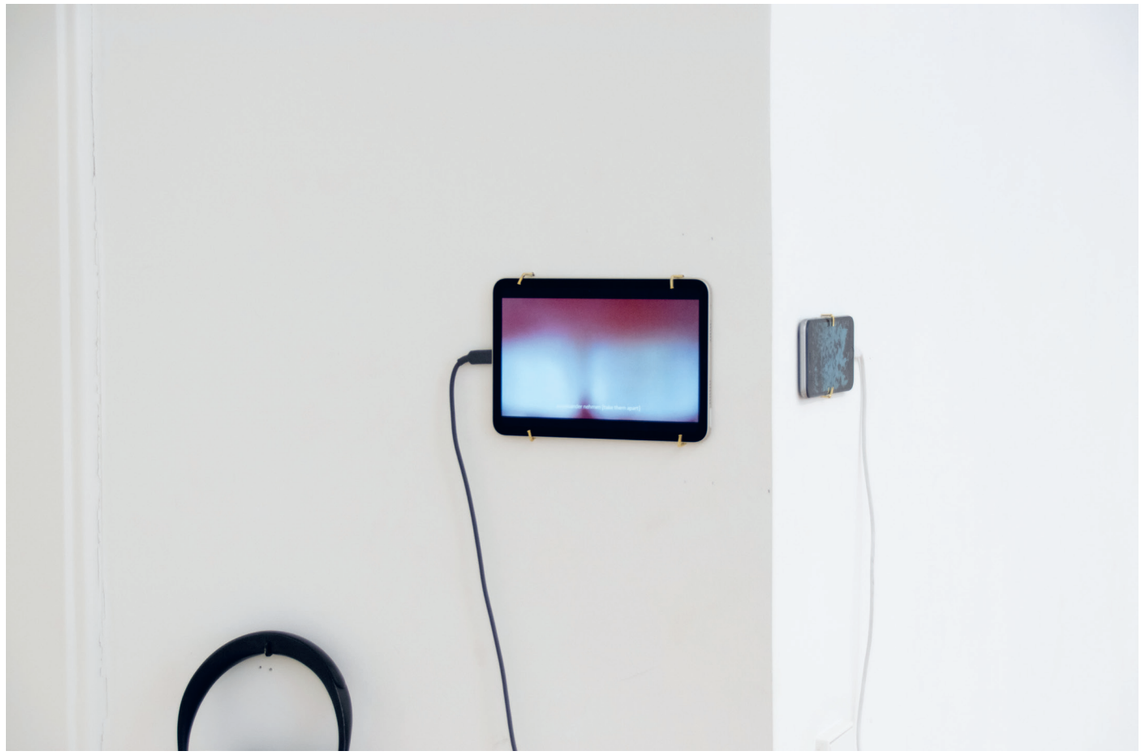

WiFi „Veranstaltung"





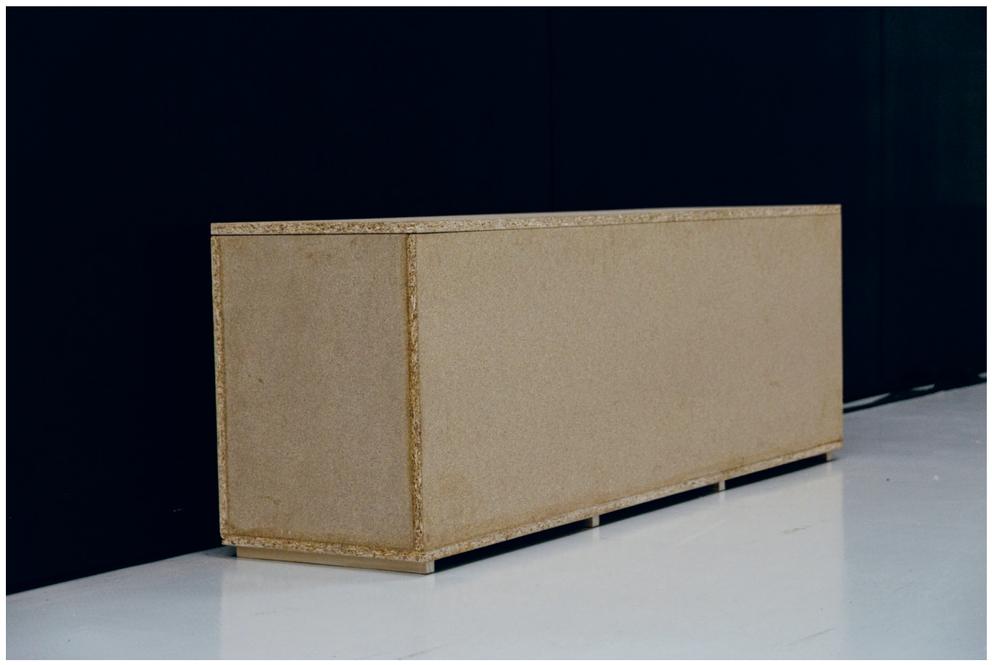



72 808
SARAH LUCAS
SARAH LUCAS










GEGEN DEN SCHRIFTSETZERGEHILFEN
MARKLEEBERG MITTE
AL DIN 10182 CD 60 x 27 x 0.6 100 2.60m 00003292 2026-02-23 13:11 70
5 JAHRE ZUCHTHAUS UND 4 JAHRE

Impressum / Imprint

Ausstellungskatalog zu *When Dust Rises, a Cloud Appears* als Teil des Angewandte Festival 01.07. – 04.07.2026 / Exhibition catalogue for *When Dust Rises, a Cloud Appears* as part of Angewandte Festival 01.07. – 04.07.2026

Entstanden im Rahmen der Lehrveranstaltungen *Bodyscapes & Bodyscapes – Perspektiven auf künstlerische Strategien* von Anita Hosseini & Georg Holz/ Developed in the context of the courses *Bodyscapes & Bodyscapes – Perspectives on artistic strategies* led by Anita Hosseini & Georgia Holz

Kunstgeschichte / Art History
Masterstudium Kunst- und Kulturwissenschaften / Studies in Art and Culture

Mit Beiträgen von / with contributions by: Franz Bedau, Peter Bitte, Anita Buss, Josephine Engelmeier, David Carol Fedders, Laura Sofia Oyuela Flores, Frederike Gordillo, Camilla Hagenauer, Maria Harrison, Anna Marie Aquino Lutz, Anna Mielke, Emilia Teresa Scharabi, Marie Schütz, Maryam Shahidifar, Yevheniia Pavlova, Annkathrin Weber

Herausgeberinnen / Editors: Georgia Holz & Anita Hosseini

Korrektorat / Proofreading: Josephine Engelmeier, Marie Schütz, Annkathrin Weber

Grafikdesign / Graphic Design: Franz Bedau

Cover: Franz Bedau & Anita Buss

Ausstellungsansichten / Exhibition views: Peter Bitte

© Texte: Autor*innen / Texts: Authors

© Fotos: Künstler*innen / Photos: Artists

ISBN 978-3-903525-24-5

When Dust Rises, A Cloud Appears
Ausstellung / Exhibition
01.07.2026–04.07.2026

Staub trägt Spuren. Wolken verändern die Wahrnehmung. Zwischen Materialität und Immaterialität, Erinnerung und Vergessen versammelt *When Dust Rises, A Cloud Appears* künstlerische Arbeiten und Texte, die Machtverhältnisse in Körpern, Räumen, Sprache, Bildern und Infrastrukturen befragen und neue Perspektiven auf Wahrnehmung, Wissensproduktion und Geschichtsschreibung eröffnen.
/
Dust carries traces. Clouds shift perception. Between materiality and immateriality, memory and forgetting, *When Dust Rises, A Cloud Appears* brings together artistic works and texts that interrogate power relations inscribed in bodies, spaces, language, images, and infrastructures, opening up new perspectives on perception, knowledge production, and historiography.

ISBN 978-3-903525-24-5

dɪ:'ʌngewʌndtə