

# » WERKTEXTE



ST. PÖLTEN



**Ana Hušman**

„Meršpajz“, 2003

9:52 min, 4:3, mit Ton

Die Künstlerin Ana Hušman interessiert sich für Lebensbedingungen und das Verhalten von Menschen. Um dies zu analysieren schafft sie Laborsituationen. Ihre Videos können als filmische Labore betrachtet werden, Sozialstudien gleich. Häufig sind sie als solche nicht immer auf den ersten Blick erkennbar und verstecken sich hinter einem anderen Genre, um die Betrachtenden in den Versuch mit einzubeziehen.

So erscheint „Meršpajz“ als ein TV-Kochvideo, das die Zubereitung von regionalen Besonderheiten erklärt. Mit dem Titel wird die geschichtliche Verbindung zwischen Kroatien, dem Heimatland der Künstlerin, und Österreich aufgezeigt. Die Österreichisch-Ungarische Monarchie prägte vor dem Ersten Weltkrieg einen Staatenverband von Ländern in Mittel- und Südosteuropa. In Österreich bedeutet „Mehlspeise“, so lautet die wörtliche Übersetzung des Titels, Süßspeise. Das Video erläutert anschaulich, was darunter gemeint ist: ein warmer Nachtisch, wie beispielsweise „Palatschinken“, so der im Österreichischen und Kroatischen gleichlautende Begriff für Pfannkuchen, aber auch alle möglichen Kuchensorten, die man zu unterschiedlichsten Gelegenheiten und Uhrzeiten zu essen pflegte.

Auch die Bildästhetik vermittelt den Eindruck, es handelt sich um einen historischen Film aus der Mitte des 20. Jahrhunderts – so wie Herd, Tisch und Kochgeschirr suggerieren. Die Farbwahl evoziert jene Stimmung der 1950er und 1960er Jahre. Das Video wurde 2003 produziert und richtet sich an ein ganz anderes Publikum. Statt Nachkochen vor dem Fernseher ist feministisches Bewusstsein gefragt.

Die Tonspur bzw. die Untertitel sind Zitate aus Kochbüchern der Nachkriegszeit. Zusammen mit den Backrezepten vermitteln sie Verhaltensregeln, wohlgerichtet für die Hausfrau, und damit ein streng konservatives Rollenbild. Bürgerliche Kreise achteten in der Nachkriegszeit sehr darauf, dass Frauen sich um Heim, Herd und Familie kümmerten. Junge Frauen der nachgeborenen Generation, zu welcher die Künstlerin und Autorin gehören, revoltierten dagegen.

Ana Hušman lenkt geschickt unser Interesse weg von der „Nahrung“ hin zu ihrem eigentlichen Anliegen, nämlich Rollenbilder, kulturelle Prägung, Herkunft, soziale Zugehörigkeit und wirtschaftliche Zusammenhänge. So auch in zwei weiteren Videos: „The Market“ von 2006 zeigt den berühmten Wochenmarkt in Zagreb. „Lunch“ von 2008 ein sonntägliches Mittagessen im Kreis der Familie.

Andrea Domesle

**Ana Hušman**

'Meršpajz', 2003

09:52 min, 4:3, with sound

The artist Ana Hušman is interested in the human behaviour and living conditions. To analyse them, she designs laboratory-like environments. Similar to social studies, her video works can be interpreted as cinematic laboratories. Often, they are not immediately recognisable as such and take on the form of another film genre, all whilst including the viewers in their experiment.

Her video work 'Meršpajz', for example, has the appearance of a TV cookery show that explains the preparation of regional specialities. The title highlights the historical connection between Croatia, the artist's home country, and Austria. Before the First World War, the Austro-Hungarian Monarchy formed a union in Central and South-East Europe. In Austria, 'Mehlspeise' means a sweet meal that can be served as a main or dessert. The video further explains that it is served warm, like the 'Palatschinken', the Austrian and Croatian term for pancakes, that also refers to various cakes eaten on different occasions.

The visual aesthetics of the work – the cooker, the table and cookware – give the impression that it is a historical film from the mid-twentieth century. The choice of colours evokes the mood of the 1950s and 1960s. The video was in fact produced in 2003 and is aimed at a very different audience. Instead of cooking along in front of the TV, it calls for a feminist consciousness.

The soundtrack is composed of quotations from cookbooks from the post-war period. Together with the baking recipes, they convey behaviour rules for housewives, and thus reflect a strictly conservative mindset. In the post-war period, bourgeois circles paid great attention to ensuring that women would take care of their home, family and cooking. This is what young women of the post-war generation, to which the artist and author belong, revolted against.

Ana Hušman skilfully diverts our interest away from food to her actual concern, namely role models, cultural imprinting, origin, social affiliation and economic connections. Two of Hušman's other videos operate similarly: 'The Market' from 2006 focuses on the famous weekly market in Zagreb, whereas 'Lunch' from 2008 shows a Sunday lunch with the family.

Andrea Domesle

(Translation Polina Chizhova)

**Andreas Kressig**

„GUMS“, 2019

3:50 Min., Slide show (39 Slides)

(videocity.bs version)

Die Arbeit *GUMS* von Andreas Kressig bewegt sich auf einer schmalen Grenze zwischen “Food” und Abfall. Beim Kauen von Kaugummi wird kein Nährstoff vom Körper aufgenommen und er verkörpert, was man bei gesunder Ernährung vermeiden will: Er ist in der Regel überflüssig, künstlich hergestellt und hat einen synthetischen Geschmack. Kressigs Interesse an der Wiederverwendung ungewöhnlicher Materialien zeigt sich in *GUMS* durch die Substanz, deren Natur eng mit dem Nicht-Sichtbaren verwandt ist. Kauen mit offenem Mund ist in der Tat unhöflich und der Kaugummi sollte diskret behandelt werden. Wenn Kaugummis am meisten sichtbar sind, hat ihr Wesen sich bereits von “Food” zu Müll verändert: Auf Straßen, in Transportmitteln und unter Tischen heimlich entsorgt, erzeugt die Begegnung Ablehnung.

Die Kaugummis begegnen uns in einem Schwebezustand zwischen Genussmittel und Müll. In der Makrofotografie-Diaschau erscheinen sie immer als Paare auf neutralem Hintergrund und mit sanfter Beleuchtung. Im Vordergrund steht die jeweilige Beziehung zwischen den Kaugummi-Paaren: Sie führen einen stillen Dialog auf der Ebene ihrer Materialeigenschaften voller Torsionen, Spannung, diverser Farben, aber auch Einbuchtungen und Blässe. In ihrer Erscheinung sind sie antagonistisch. Während der eine Kaugummi durch längeres Kauen gekennzeichnet ist, was auf Kosten der Farbe und der Eigenschaften des Materials geht, ist sein Gegenüber durch einen kurzen Aufenthalt im Mund markiert, worauf eine rauere Oberfläche, intakte Zuckerkristalle und starke Farbigkeit verweisen. Das Kauen stellt bei Kressigs Werk den Akt des Skulptierens dar: Anstatt Meißel und Hammer werden Zähne und Zunge verwendet; der Mund wird zum Bildhauer.

Es stellt sich die Frage nach der Vollendung oder Nicht-Vollendung der Kaugummi-Plastiken. So kann man einen Vergleich mit dem *non finito* von Michelangelo Buonarroti (1525-1530) ziehen. Bei einem *non finito* handelt es sich ursprünglich um eine unvollendete Skulptur, wobei der berühmte Renaissance-Künstler unvollendete Teile mit sichtbaren Werkzeugspuren wohl gezielt zur Ausdruckssteigerung einsetzte. So bei den „Quattro Prigioni“ (*Galleria dell'Accademia*, Florenz). Das, was durch die Anwendung des *non finito* jedoch ausgedrückt werden soll, unterscheidet sich bei Michelangelo und Andreas Kressig.

Kressigs Einsatz des *non finito* richtet sich besonders nach den chromatischen Materialeigenschaften von Kaugummi aus. Deshalb verwendet der Künstler verschiedene Kaugummis mit diverser Elastizität,



Konsistenz und Farbe: “Die Farben sind spezifisch für die Hersteller und die Geschmacksrichtungen, die nur in bestimmten Ländern zu finden sind. [...] Am Ende beschleunigte ich den Produktionsprozess und vermischte unterschiedliche Kaugummis, indem ich ein Stück des einen Kaugummi mit einem Stück eines andersfarbigen mischte, ohne diese zu fest zu kauen, nur um sie zusammenzukleben, was die Textur der harten Kaugummis sichtbar machte.” (Andreas Kressig an Roberta Guzzetti, 24.08.2020).

Hinterlässt jede Kaubewegung des Künstlers eine körperliche und zeitliche Spur als konkretes Zeugnis des Schaffensprozesses auf dem zu bearbeitenden Material, so evoziert die Unvollständigkeit des Kau-Aktes beim Betrachter den Geruch und den Geschmack von Kaugummis an sich. Durch das Präsentieren des ansonsten Unsichtbaren und die damit einhergehenden Sinneswahrnehmungen fordert Kressig mit *GUMS* eine Reflexion über die heutige Ernährung und Fragen der Künstlichkeit des Essens.

Roberta Guzzetti

Michelangelo Buonarroti: "Schiavo detto Atlante", Marmor, ca. 1525-1530, Galleria dell'Accademia, Florenz

**Andreas Kressig**

'GUMS', 2019

3:50 min, slide show

(videocity.bs version)

The work *GUMS* by Andreas Kressig is located between food and waste. When one chews a chewing gum, no nutrients are being absorbed by the body. The chewing gum embodies everything that we want to avoid in a healthy diet: it is superfluous, chemically produced and has a synthetic taste. Kressig's interest in the recycling of unusual materials is visible in *GUMS* through a substance, whose nature is closely related to the invisible. Chewing with an open mouth is indeed impolite and chewing gum should be treated discreetly. When chewing gums are most visible, their nature has already changed from food to rubbish: secretly disposed of on the streets, in public transport and under tables – their sight generates rejection.

Here, we encounter chewing gum as something in-between luxury food and rubbish. In the macro photography slide show, they always appear as pairs on a neutral background and with soft lighting. The focus is on the respective relationship between the pairs: they conduct a silent dialogue on the level of their material properties full of torsion, tension, various colours, but also indentations and paleness. In their appearance they are antagonistic. While one chewing gum is characterised by prolonged chewing, at the expense of the colour and the properties of the material, the other is marked by a brief stay in the mouth, which is indicated by a rougher surface, intact sugar crystals and strong colours. In Kressig's work chewing represents the act of sculpting – instead of chisel and hammer, teeth and tongue are used; the mouth becomes a sculptor.

The question arises as to whether or not these chewing gum sculptures are in fact completed. Thus, one can draw a comparison with the non finito by Michelangelo Buonarroti (1525–30). A non finito is originally an unfinished sculpture, although the well-known Renaissance artist probably used unfinished parts with visible tool marks deliberately to enhance expression. For example, the *Quattro Prigioni* (Galleria dell'Accademia, Florence). Yet, the reason to implement the non finito differs between Michelangelo and Andreas Kressig.

Kressig's use of the non finito is particularly oriented towards the chromatic material properties of chewing gum. The artist uses different chewing gums with different elasticity, consistency and colour:

'The colours are specific to each manufacturer and each flavour, which are only found in certain countries. [...] In the end, I accelerated the production process and mixed different chewing gums, mixing a piece of one chewing gum with a piece of another coloured one, without chewing them too hard, just to stick them together, which made the texture of the harder chewing gums visible.' (Andreas Kressig to Roberta Guzzetti, 24.08.2020).



If every chewing movement of the artist leaves a physical and temporal trace as a concrete testimony of the creative process on the material, the incompleteness of the chewing action also evokes the lack of smell and taste of chewing gum. By recalling the otherwise invisible sensory perceptions that usually accompany, Kressig's *GUMS* calls for a reflection on today's nutrition and questions of the artificiality of food.

Roberta Guzzetti

(Translation Polina Chizhova)

Michelangelo Buonarroti, 'Schiavo detto Atlante', marble, 1525–30, Galleria dell'Accademia, Florenz

## **Bernadette Huber**

„Memento Mori“, 2017

4:40 Min., HD (videocity-Version)

In einem Zeitraffer von vier Minuten und vierzig Sekunden fasst Bernadette Huber in ihrem Video *Memento Mori* den mehrwöchigen Verfallsprozess von Erdbeeren zusammen. *Memento Mori* wurde im Jahr 2017 in einem Bilderrahmen im Museum Moderner Kunst Kärnten in Klagenfurt ausgestellt und auf diese Weise fand es Eingang in dessen Sammlung. Durch den musealen Rahmen wird die Verbindung zur Stilleben-Tradition unterstrichen. Der dogmatische Kampfgeist der Gegenreformation verhalf der Gattung im 17. Jahrhundert zum Erfolg, indem er sie mit moralisierenden und religiösen Inhalten verband. Die Darstellung von Vitalität und Pracht – in Form von Nahrungsmitteln, Obst, Gemüse aber auch Blumen – sollte als eine Warnung (*Memento*) vor der Vergänglichkeit (*Mori*) allen Seins – inklusive jenes des Menschen – verstanden werden.

Es liegt jedoch kein barockes Stilleben vor, in dem Erdbeeren vorkommen, da diese in Europa erst im 18. Jahrhundert eintreffen. Der Alte Kontinent kannte damals nur Walderdbeeren, dieselben, die in dem Werk „Stilleben mit Kirschen und Erdbeeren in chinesischen Schalen“ von Osias Beert (1608-1609) dargestellt sind. Die aromatischen Waldfrüchte sind hier Teil einer Komposition, die auf die Passion Christi verweist (das dreigeteilte Blatt der Walderdbeere symbolisiert z.B. die Dreieinigkeit, vgl. G. Heinz-Mohr, *Lexikon Christliche Ikonographie* 1994). Erst der Sonnenkönig Ludwig XIV liess Erdbeeren in den Gärten von Versailles für den Verzehr kultivieren, da sie als Aphrodisiakum galten. Somit bekamen sie eine neue Bedeutung und symbolisierten Lust und Begierde.

Interessant ist eine Gegenüberstellung von *Memento Mori* mit dem Gemälde „Der Erdbeerkorb“ (1760/61) von dem vom Nachfolger des Sonnenkönigs hoch geschätzten Jean-Baptiste Siméon Chardin. Der Maler konzentrierte sich auf nur wenige Motive, um dadurch eine Atmosphäre der Ruhe zu schaffen. Durch sein einzigartiges Kolorit konnte er insbesondere die Oberflächenbeschaffenheit von Früchten täuschend echt darstellen. Das Video von Bernadette Huber ist eine zeitgenössische Reminiszenz an Chardin. Die Künstlerin greift dessen Grundkomposition auf: Der auf einem Brett platzierte Erdbeerkorb in der Bildmitte hebt sich mit seinem leuchtenden Rot vom braunen Hintergrund ab. Ist bei Chardin der Korb aus Weiden geflochten, besteht dieser bei Huber aus durchsichtigem Plastik. In solchen kauft man heutzutage handelsüblich Früchte. Dieser gibt die Schichtung der Erdbeeren und damit die kubisch rote Form vor. Chardin hatte dagegen seine Erdbeeren so gestapelt, dass sie eine Pyramide bilden und ein Maximum an Früchten im runden, flachen Korb Platz findet. Durch die Wahl des Blickpunktes, welcher über der Bildmitte liegt, wird bei beiden Künstlern Tiefenräumlichkeit vermieden und der Erdbeerkorb zum Gegenüber. Bei Chardin ist dieser begleitet von einem vollen Glas Wasser, zwei Nelken, einem Kirschenpaar und einem Pfirsich. Obwohl man dem Rokoko-Maler wegen der Alltäglichkeit seiner Motive rühmt, sind hier auch Hinweise auf eine sexuelle Beziehung versteckt.

Bernadette Huber, die ansonsten keine Scheu hat, sexuelle bzw. feministische Themen aufzugreifen, führt mit ihrem Video die Vanitas-Ikonographie mit filmischen Mitteln fort und steigert diese zugleich. Dank des filmischen Mediums ist es möglich, den Verfall von Erdbeeren genau zu beobachten. Im Laufe von Minuten wandeln diese sich vom appetitanregenden gesunden Lebensmittel zu einer staubgleichen und abstoßenden Substanz. Eine ausgesprochen deutliche Erinnerung an die Sterblichkeit, welche bei Chardin zurückhaltender zu Tage tritt.

Interessant ist ein weiterer Bildvergleich mit Pierre-Auguste Renoirs „Stilleben mit Erdbeeren“ (ca. 1880), wobei Renoir wohl auch auf Chardin rekurrierte. Das Verbindende über die Epochen hinweg ist der Wunsch, die Hinfälligkeit und damit einen zeitlichen Verlauf darzustellen, im Vertrauen auf das eigene künstlerische Mittel. Chardin malte im Schnitt an die zwei Monate an einem kleinen Ölgemälde. Die Erdbeerpyramide wäre während des Mal-Zeitraums längstens eingestürzt. Der impressionistische Maler Renoir hingegen hat mit schnellen und schwungvollen Pinselstrichen den Zustand vor dem genussvollen Essen auf Leinwand gebannt, wohl gerade noch rechtzeitig, bevor einige der Früchte zu faulen begannen. Bernadette Hubers Videokunstwerk gibt den Verfall schonungslos und in wissenschaftlicher Präzision wieder. „Der Verfallsprozess wurde fotografisch mit Einzelaufnahmen unter exakt immer gleichen Lichtbedingungen alle drei Minuten aufgezeichnet

und in weiterer Folge als Video bearbeitet. Das heißt, dass die Aufzeichnung in einem abgeschlossenen Raum stattfand, der diese Lichtverhältnisse gewährleisten konnte. Eine behutsame Aufzeichnung, die keiner Störung ausgesetzt sein durfte.“ (Bernadette Huber an Andrea Domesle, 01.10.2020).

Vom Barock über den Impressionismus hin zur Videokunst. *Tempus fugit*, und damit verflüchtigt sich auch das Pralle, das Lebenselixier der Erdbeeren auf jeweils zeitgemässe Weise.

Andrea Domesle und Roberta Guzzetti



Osias Beert: „Stillleben mit Glas und Früchten in Porzellanschalen“, Öl auf Kupferpaneel, 1608/09, Gemäldegalerie, Berlin



Jean-Baptiste Siméon Chardin: „Strawberry Basket“ (Der Erdbeerkorb), 1760/61, Privatbesitz, Abbildung von The Yorck Project (2002)



Pierre-Auguste Renoir: „Stillleben mit Erdbeeren“, Öl auf Leinwand, ca. 1880, Privatsammlung

## **Bernadette Huber**

'Memento Mori', 2017

4:40 min, HD (videocity edit)

In a time-lapse of four minutes and forty seconds, Bernadette Huber's *Memento Mori* summarises the decay of strawberries over several weeks. *Memento Mori* was exhibited in a picture frame at the Carinthian Museum of Modern Art in Klagenfurt in 2017 and thus finding its way into the permanent collection. The museum frame underlines the video work's connection to the still life tradition. The dogmatic fighting spirit of the Counter Reformation helped the genre to become successful in the seventeenth century by loading it with moralising and religious content. The depiction of vitality and splendour – in the form of food, fruit, vegetables but also flowers – should be understood as a warning (memento) against the transience (mori) of all beings, including that of every person.

However, no Baroque still life depicts strawberries, as these did not arrive in Europe until the eighteenth century. The Old Continent only knew of wild strawberries, the same ones that are depicted in the work *Still Life with Cherries and Strawberries in Chinese Skins* by Osias Beert (1608–9). The aromatic fruits of the forest are part of a composition that refers to the Passion of Christ (the tripartite leaf of the wild strawberry symbolises the Trinity, cf. G. Heinz-Mohr, *Lexikon Christliche Ikonographie*, 1994). It was Louis XIV, the Sun King, who first had strawberries grown for consumption in the gardens of Versailles, as they were considered an aphrodisiac. Thus, the berries acquired a new meaning and came to symbolise lust and desire.

*Memento Mori* is interesting juxtaposition with the painting *The Strawberry Basket* (1760–1) by Jean-Baptiste Siméon Chardin, an artist held in high esteem by Louis XV, the successor to the Sun King. The painter focused on only a few motifs to create an atmosphere of serenity. With his unique approach to colouring, he successfully depicted the texture of the fruits in a deceptively realistic way. The video by Huber is a contemporary reminiscence of Chardin. The artist takes up its basic composition: the strawberry basket placed on a board in the middle of the picture stands out against the brown background thanks to its bright red colour. While Chardin's basket is woven from willow, Huber's one is made out of transparent plastic, the typical packaging of berries is a supermarket. Its form shapes the layering of the strawberries into a red cube. Chardin, on the other hand, stacked his strawberries into a pyramid, placing the maximum number of berries in the round, flat basket. By placing the focal point above the centre of the image, both artists avoided creating spatial depth and let us contemplate the strawberries at eye level. In Chardin's painting, the basket is also accompanied by a full glass of water, two cloves, a pair of cherries and a peach. Although the rococo painter is praised for the ordinariness of his motifs, the composition has underlying references to sexuality.

Bernadette Huber, who is not afraid of working with sexual or feminist themes, also carries forward the vanitas iconography with her video work using cinematic means, whilst elevating it. Thanks to the medium of video, the decay of strawberries can be observed closely. In the course of minutes, they change from an appetising healthy food to a dusty and repulsive substance. A very clear reminder of human mortality, which Chardin approached in a more restrained manner.

Another interesting comparison is with Pierre-Auguste Renoir's *Still Life with Strawberries* (ca. 1880), although Renoir probably also referred Chardin's work. The unifying factor over the different periods is the wish to depict time going by, using artistic means. Chardin painted one small oil painting for an average of about two months. The strawberry pyramid would have collapsed over the painting period. The impressionist painter Renoir, on the other hand, captured the scene before a pleasurable meal on canvas with quick and sweeping brushstrokes, probably just in time before some of the fruit began to rot. Bernadette Huber's video artwork depicts the decay relentlessly and with scientific precision. 'The process of decay was recorded photographically with single frames under exactly the same lighting conditions every three minutes and then edited as a video. This means that the recording took place in a closed room that could guarantee these lighting conditions. A careful recording that was not allowed to be exposed to any disturbance' (Bernadette Huber to Andrea Domesle, 01.10.2020).



From Baroque via Impressionism to video art. Tempus fugit, followed by the plumpness and the elixir of life of strawberries, each time evaporating in a contemporary way.

Andrea Domesle und Roberta Guzzetti

(Translation Polina Chizhova)



Osias Beert: 'Still life with glass and fruits in porcelain bowls', oil on copper panel, 1608/09, Gemäldegalerie, Berlin



Jean-Baptiste Siméon Chardin: 'Strawberry Basket', 1760/61, private property, illustration by The Yorck Project (2002)



Pierre-Auguste Renoir: 'Still Life with Strawberries', oil on canvas, about 1880, private collection

## **Copa & Sordes**

“Rabenfrühstück”, 2004

5 Min., 4:3, ohne Ton

Im Garten steht ein gedeckter Frühstückstisch. Auf dem Teller liegen ein Spiegelei, eine Scheibe Brot, ein Stück Hartkäse, daneben steht ein Krug Bier. Das Künstlerduo hat diesen Platz für einen ganz besonderen Gast gedeckt: einen Raben, den sie im Garten gesichtet haben. Die Kamera mit Fixeinstellung steht bereit. Eine Stunde lang wird aufgezeichnet, doch der Besuch des Raben dauert nur wenige Sekunden. Erst die Verlängerung der Zeitlupe übersetzt die hastige Visite des Vogels in menschliche Zeit- und Wahrnehmungsdimensionen. Der Rabe probiert zuerst das eine, dann das andere Essensangebot und tunkt in Rabenmanier das Stück Käse in das Bier. Zum Schluss fliegt er mit dem Weissbrot davon.

Erst in der filmischen Auswertung wird anhand der missgestalteten linken Krallen deutlich: Es muss sich um das gleiche Tier gehandelt haben, mit dem vor Jahren eine Begegnung stattgefunden hat. Das Duo hatte einst ein Rabenjunges, das einen kranken Fuss hatte, grossgezogen, bis es flügge wurde. Die Szene der Erkenntnis in ihrem Video haben Copa & Sordes auch als Malerei auf Leinwand festgehalten.

Das Video “Rabenfrühstück” ist Teil der “Videotableaux” des Künstlerduos. Mit diesen reihen sie sich in die Kunstgeschichte der Genre- und Stillleben Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts ein und führen diese mit dem filmischen Medium und zeitgenössischen Motiven und Figuren weiter. Noch eine weitere Tradition wird aufgegriffen und zwar jene der *Tableaux Vivantes* aus dem 19. Jahrhundert: Arrangements mit Personen, welche anlässlich von Festen bekannte Bilder zur Unterhaltung nachstellten.

Für ihre “Videotableaux” nutzen Copa & Sordes nicht die narrative, herkömmliche Struktur von Film. Sie setzen auf eine fixe Kamera-Einstellung und die zeitliche Dimension. Innerhalb des Bildrahmens entfaltet das Leben Bewegung, schafft Veränderung und konstruiert somit das Bild. Meist dauern diese Werke länger, oft gar eine Stunde und ähneln dabei Beobachtungsstationen. Die Künstler schreiben auf ihrer Homepage: „Es gibt einen ersten Blick - einen zweiten Blick - und einen langsamen Blick.“ Copa & Sordes verarbeiten mit ihren medialen Genrebildern oder digitalen Stillleben die Vanitas-Symbolik des Barocks und transferieren diese in unsere Zeit. Die Ästhetik des Mediums Film wird als sichtbarer Vorgang der Verwandlung Teil dieser Symbolik.

Andrea Domesle

### **Copa & Sordes**

“Rabenfrühstück” (Raven’s Breakfast), 2004

5 Min., 4:3, without sound

In the garden a breakfast table has been laid out. On the plate there is a fried egg, a slice of bread, a piece of hard cheese, and next to it is a jug of beer. The artist duo has set this place for a very special guest: a raven they spotted in the garden. The fixed camera is ready. An hour is recorded, but the raven's visit lasts only a few seconds. Only by prolonging into a slow motion time loop is the bird's hasty visit translated into human dimensions of time and perception. The raven tastes something, first one, then another bit of food and dips the piece of cheese into the beer in ‘raven fashion’. Finally, he flies off with the white bread.

Only when the film is evaluated does the misshapen left claw make it clear: it must have been the same animal with which an encounter took place years ago. The duo had once nurtured a young raven with a sick foot until it became fully fledged. Copa & Sordes have also captured the scene of realization in their video as a painting on canvas.

The video “Raven's Breakfast” belongs to the “Video tableaux” works of the artist duo. With these they place themselves within the developmental art history of genre and still-life painting of the 17th and 18th centuries whilst further pursuing this with the cinematic medium and involving contemporary motifs and figures. A further tradition is taken up, namely that of the *Tableaux Vivantes* from the 19th century, which were arrangements with people who re-enacted well-known pictures for pure entertainment, on the occasion of festivities.

For their “Video tableaux” Copa & Sordes do not use the conventional narrative structure of film. They rely on a fixed camera setting and the temporal dimension. Within the picture frame, life unfolds through movement which creates change, thus constructing the picture. Most of these works have a longer duration, often even an hour. They resemble observation stations. The artists write on their website: “There is a first look - a second look - and a slow look.” With their media genre pictures or digital still lives, Copa & Sordes process the vanitas symbolism of the baroque, transferring this into our own times. The innate aesthetics of the medium of film coalesce with this symbolism, as a visible procedure of transformation.

Andrea Domesle, translated by Christopher Haley Simpson

## Debora Vrizzi

„Family Portrait“, 2012

3:22 min, HD, mit Ton

Durch die Forschung in Fotografie und Kino beeinflusst basieren Debora Vrizzis Projekte auf zwei gegensätzlichen visuellen Interpretationen des Körpers. Die erste ist von der Realität des Körpers inspiriert und überträgt diese in Film. Die zweite lässt sich von cineastischen Darstellungen des Körpers inspirieren und setzt ihn dabei in die Realität ein.

Um ihr Leben, ihre Ängste, ihr Ruhelosigkeit zu analysieren benutzt Vrizzi oft ihren eigenen Körper oder den von Freunden oder Eltern. Sie lässt sich von Fabeln und Mythen inspirieren aber konzentriert sich dabei immer auch auf die Möglichkeiten ihres Körpers, welche ihr favorisierter Gegenstand der künstlerischen Auseinandersetzung ist. Ihr Hauptanliegen ist das Studium sozialer Porträts, die Ambiguität der Gesellschaft hervorzuheben und die Krankheiten unserer Zeitgenossenschaft zu karikieren. Sie extrahiert den Körper aus dem Rahmen des Videobildes, führt ihn als dokumentarische Daten wieder ein und arbeitet ihn als theatralische Handlung aus. Sie fordert sich selbst heraus, einen anderen Charakter zu zeigen. In *Family Portrait* setzt sich die Künstlerin auf einen staubigen Stuhl neben einem Tisch auf dem ein zerrissener Brotlaib ist. Mitglieder ihrer Familie blasen etwas Staub von ihrem Körper ab. „Ich sitze an einem mit Staub bedeckten Tisch. Meine Familie steht neben mir und bläst den Staub von meinem Körper weg. Familie ernährt dich und sie verschlingt dich. Es beinhaltet diesen doppelten Aspekt: die Grundlage der Liebe und ihre ungelöste widersprüchliche Natur. Dieses Projekt spricht über den Fluss der Zeit und über geliebte Menschen.“ (Debora Vrizzi, [deboravrizzi.com](http://deboravrizzi.com), 2003-2020).

*Family Portrait* konzentriert sich auf die Wichtigkeit der Familie: sie ernährt uns, gleichzeitig werden wir von ihr aufgezehrt. Was ist das Hauptgericht auf diesem Tisch? Es ist die Liebe und es sind wir. Das Werk erzählt uns auch von der Beziehung zwischen Zeit und Liebe: Wir sollen viel Liebe geben, haben aber nie genug Zeit. Das ist ein Widerspruch ohne Lösung: Zwischen Liebe geben und Liebe Empfangen herrscht ein Gleichgewicht, es ist nicht leicht, dieses zu erreichen. Ihr Werk wurde vollendet, nachdem Vrizzi einen Unfall hatte, der sie zwang, zu Hause bei ihrer Familie zu bleiben und über ihre Bedeutung nachzudenken.

Das Videowerk ist das Ergebnis eines Dialoges zwischen einigen spezifisch typischen Elementen von älterer und zeitgenössischer Kunst und Kultur. Zuerst wäre da das Brot als eines der wichtigsten Symbole in der christlichen Ikonographie. Es war ein grosszügiges Geschenk, ein Symbol der Grosszügigkeit und des Teilens. Es findet sich im Vaterunser wieder: „Unser tägliches Brot gib uns heute“, eine Bitte um körperliche und geistige Nahrung. Das Brot ist ein widerkehrendes Element in allen traditionell mittelalterlichen Darstellungen des Letzen Abendmahles. An zweiter Stelle steht die Sichtbarmachung des Atems, ein weiterer theologischer Bezug. Im Jahr 1978 vollendete Giuseppe Penone eine Reihe von Skulpturen (*Soffi*), in dem er die Idee des Atems als Ursprung des Menschen und als vitales und energetisches Element verwandte. In Anlehnung an die klassischen philosophischen Gedankenspiele versucht er in *Soffio di creta H* (Ton-Atem H) dem Immateriellen Festigkeit und Körperlichkeit zu verleihen, in dem er das Volumen seines Atems wiedergibt, der in Form einer Vase mit dem Abdruck seines Körpers eine körperliche Konsistenz annimmt. In Vrizzis Werk hat der Atem eine ähnliche Bedeutung: Ihren Eltern kommt durch das (auf sie) Blasen die Bedeutung von „Lebensbringern“ zu.

Betrachtet man die Zusammensetzung der Figuren und die Verwendung der Hauptfarben – Blau, Rot, Gelb – so findet man eine weitere Referenz: den *Tondo Doni* von Michelangelo. In der Tat ist in beiden Werken eine Frau die prominentest komponierte Figur und nimmt einen grossen Teil der Bildmitte ein (die Maria im *Tondo Doni* und Debora Vrizzi selbst in *Family Portrait*). Die drei Figuren Maria, das Christuskind und Joseph als Vrizzi, ihre Eltern und ihr Bruder, haben so die klassische Komposition als Dreieck geschaffen. Dieses Zitat wird durch die Farbe ihrer Kleidung hervorgehoben: die rosafarbene Weste der Künstlerin und das Kleid ihrer Mutter imitieren Marias Gewand, das gelbe T-Shirt des Bruders imitiert das Tuch des Christuskind. Diese Beziehung zu der italienischen Renaissancemalerei zeigt die Absicht, einen nicht enden wollenden Dialog zwischen Vergangenheit und Zukunft zu schaffen. Angefangen mit Bill Viola im Jahr 2017 durch seine Ausstellung *Bill Viola. Elektronische*

*Renaissance*, wird diese Mission von Vrizzi mit dem Ziel fortgesetzt, die Bedeutung der Familie neu zu definieren.

Schliesslich zeigt die Videoarbeit in Anbetracht der jüngsten Ereignisse – die Ausbreitung des Coronavirus – die viele von uns zwingen, zu Hause bei den Eltern zu bleiben, einen wichtigen Wert auf: Welche Relevanz wird der Familienliebe in der heutigen Zeit zugesprochen?

Miriam Pinocchio

(Übersetzung Michelle Sacher)



Michelangelo Buonarroti: 'Tondo Doni', Tempera, 1475, Uffizi, Florenz

**Debora Vrizzi**

'Family Portrait', 2012

3:22 min, sound

Influenced by research in photography and cinema, Debora Vrizzi's projects are based on two contrasting visual interpretations of the body. The first one is inspired by the reality of the body and transposes it into cinema. The second, takes inspiration from cinematic representations of the body and inserts it into reality.

Vrizzi often uses her own body, or the one of friends or parents, in order to analyse her life, her fears, her restlessness. She takes inspiration from fables and myths, but she stays focussed on the possibilities of the body, her favourite subject of artistic exploration. Her main intention is to study social portraits, to bring out the ambiguity of the society and caricature the illness of our contemporaneity. Extracting the body from the video frame, she reintroduces it as documentary data and elaborates it as a theatrical action. She challenges herself to show a different character. In *Family Portrait*, Debora sits down in a dusty chair, next to a table with a loaf of bread that has been torn apart. Members of her family blow off some dust from her body, she describes: 'I am sitting at a table, covered in dust. My family stands beside me, blowing away the dust from my body. Family feeds you and devours you. It embeds this double aspect: the foundation of love and its unresolved contradictory nature. This project speaks about the flow of time and the loved ones' (Debora Vrizzi about her work *Family Portrait*, [deboravrizzi.com](http://deboravrizzi.com), 2003–20)

*Family Portrait* focusses on the importance of family: it feeds us, but at the same time we are consumed by it. What is the main course on this table? It is love and us. This work also tells us about the relationship between time and love: we should give a lot of love, but we don't have enough time. This is a contradiction without a solution: to give and to receive love needs an equilibrium; it is not easy to reach it. This work was completed after Vrizzi had an accident, that forced her to stay at home with her family and to think about the importance of it.

This video work is the result of a dialogue between some specific and typical elements from older and contemporary art and culture. First of all, there is the bread, one of the most important symbols in Christian iconology. It was a divine gift, a symbol of generosity and sharing. It is found in the Lord's Prayer: 'Give us this day our daily bread', a request for both physical and spiritual food. The bread is a recurrent element in all traditional medieval representation of the Last Supper. Secondly, there's the breath, that is another theological reference. In 1978, Giuseppe Penone completed a series of sculptures (Soffi) using the idea of breath as the origin of man and a vital and energetic element. Mindful of classical philosophical musings, in *Soffio di creta H (Clay Breath H)*, 1978, he attempts to give solidity to the immaterial, reproducing the volume of his own breath, which takes on physical consistency and assumes the form of a vase imprinted with the mark of his body. In Vrizzi's work, breath has a similar meaning: blowing on her, her parents embody the meaning of 'life-holders'.

Looking at the composition of figures and the use of main colours – blue, red, yellow – we can find another reference: the *Doni Tondo* by Michelangelo. Indeed, in both works a woman is the most prominent figure in the composition, taking up much of the centre of the image (Mary in *Doni Tondo*, Debora herself in a *family portrait*). Three figures Mary, the Child and Joseph as Debora, her parents and her brother created the classical composition of a triangle. This quote is highlighted by the colour of their clothes: Debora's pink vest and her mother's dress reports to Mary's suit, brother's yellow t-shirt to Child's drape. This relationship to Italian Renaissance painting proves the intention to create a never-ending dialogue between past and future. Started with Bill Viola in 2017 by his exhibition *Bill Viola. Electronic Renaissance*, this mission is continued by Debora Vrizzi with the aim to redefine the meaning of family. Finally, because of the recent events – the spread of coronavirus – forcing many of us to stay at home with our parents, this video work assumes another important value: what is the importance of family love in contemporary age?

Miriam Pinocchio



Michelangelo Buonarroti: 'Tondo Doni', Tempera, 1475, Uffizi, Florenz

**Evi Leuchtgelb**

"Mimese", 2020

0:31 Min.

Teile unterschiedlicher Pflanzen werden im Animationsfilm "Mimese" neben- oder hintereinander arrangiert und in Bewegung gebracht. Durch Anwendung des Videofilters "Kaleidoskop" werden alle Teile gespiegelt und in eine neue Anordnung gebracht. Durch den digitalen Eingriff vervielfältigen die Pflanzen sich und nehmen ein komplett neues Aussehen an.

Der Zufall generiert dadurch aus einer analogen Bildsituation ein digitales Neuarrangement, welches diesem, durch manuelle Bewegungen und Eingriffe, neues Leben einhaucht. Gänzlich neue Lebewesen entstehen, angesiedelt zwischen Mutation und Mimese sowie Flora und Fauna.

Evi Leuchtgelb



**Evi Leuchtgelb**

'Mimese', 2020

0:31 min.

Parts of different plants are arranged next to or behind each other and set in motion in the animated film "Mimese" (Mimesis). By applying the video filter "Kaleidoscope" all parts are mirrored and brought into a new order. Through this digital intervention the plants multiply and take on a completely new appearance.

A digital new arrangement is generated coincidentally from an analogue image situation and breathes new life into it through manual movements and interventions. Entirely new creatures emerge, somewhere between mutation and mimesis as well as flora and fauna.

Evi Leuchtgelb

(Translation Sabine Merkens)

## Ezra Wube

„Wenzu“ (Der Fluss), 2011

3:09 min., HD, Ton

Während Ezra Wube normalerweise mit Stop-Motion-Animation arbeitet, ersetzt er in *Wenzu* die Abfolge von Farbschichten durch die Nutzung von Lebensmitteln und die Aufzeichnung des natürlichen Wachstums von Bohnenpflanzen. Er erzählt uns vom Prozess der Entstehung des Werkes: "Ich habe für das Projekt ein Gewächshaus gebaut und eine Bohnenpflanze gesät. Auf einer Glasplatte, welche über das Gewächshaus gelegt wurde, habe ich mit Salz, Tomaten, Zwiebeln, Zwerghirse und Linsen die Geschichte animiert, während im Hintergrund die Bohnen beim Wachsen zu sehen sind. [...] Eine Standbildkamera, die an einen Computer angeschlossen und über dem Gewächshaus angebracht war, nahm jedes Bild auf." (URL: <http://ezrawube.net/wenzu.htm> [Stand: 11.09.2020]).

Die Lebensmittel werden in Scheiben geschnitten, zerkleinert, ausgebreitet, gesammelt und wieder verteilt und erwecken so die Charaktere und Landschaften des äthiopisch urbanen Märchens zum Leben. Wie das rauschende Wasser des Flusses ist das Essen in ständiger Bewegung und wird so zu Worten, Fell und Pelz, Spiegelung oder Schaum. Der Lauf der Zeit in der Geschichte wird lediglich durch das Wachstum der Bohnen im Hintergrund unterbrochen.

Tatsächlich erlaubt uns Wubes Video, mehrere Ebenen von Zeitlichkeit simultan zu erleben. Die erste Ebene ist die Kindheit des Künstlers in Äthiopien. Während seines Aufwachsens hörte er seiner Grossmutter zu, als sie ihm die Geschichte von einem Esel und einer Hyäne die im Streit liegen erzählte, bis er mit 18 Jahren in die Vereinigten Staaten aufbrach. Die zweite Ebene ist eine Reise in die Heimat im Jahr 2004, wo er seine Grossmutter ein letztes Mal aufnahm, wie sie die Geschichte *Wenzu* erzählte. Die letzte Ebene spielt sich einige Jahre später ab, bei der Entstehung des Videos im Atelier des Künstlers in Kalifornien. Hier erzählt er die Geschichte Bild für Bild.

Durch das Aufzeichnen des Kommens und Gehens der Lebensmittel wird *Wenzu* für den Künstler zu einer erweiterten Möglichkeit, die Themen die sein Oeuvre auszeichnen zu erforschen: die "Ideen von Zugehörigkeit bei Vertreibung und bei Verlegung, die Vorstellung von Vergangenheit und Gegenwart, der ständige Ortswechsel und die dialogische Spannung zwischen "hier" und "dort"." (URL: <http://ezrawube.net/about.htm> [Stand: 11.09.2020]). In ähnlicher Weise verweist das rastlose Fliessen des Flusses, welches im Medium des Animationsfilmes eine formale Entsprechung findet, symbolisch auf die Migrationserfahrung des Künstlers. (Ezra Wube an Hortense Albisson, 13.08.2020).

Ezra Wube nutzt in *Wenzu* das Essen als "Erinnerungswecker", der in der Lage ist, Brücken zwischen Kontinenten und damit zwischen Kulturen zu schlagen. So werden auch Gegenwart und Vergangenheit miteinander verbunden. Die "Zutaten" der Geschichte – Salz, Tomaten, Zwiebeln, Zwerghirse und Linsen – sind diejenigen, die von seiner Grossmutter bei der Zubereitung von Gerichten aus seiner Kindheit verwendet wurden. Dem Essen kommt die schon fast magische Funktion zu, Erinnerungen an eine Person aus der Vergangenheit wachzurufen. Die Gerüche und der Geschmack, die häufig beobachteten Gesten und Bewegungen: Sie werden während der Entstehung des Videos wachgerufen und zeigen den Versuch des Künstlers, seine Grossmutter – zumindest für die Dauer der Geschichte – wieder ins Leben zurück zu bringen.

So werden Erinnerungen durch Gerüche aber auch von Erzählungen und Fabeln aus der Kindheit geweckt. *Wenzu* zu sehen und zu hören bedeutet diese Geschichte über Äthiopien durch die kindlichen Augen des Künstlers zu entdecken. Die Moral von *Wenzu* ist folgende: Die an Strassenecken, Geschäften und Cafés erzählte Geschichte dient dazu, zu aufdringliche Personen in ihre Schranken zu weisen. Ihnen bleibt nichts anderes übrig, als sich – metaphorisch gesprochen – mit eingezogenem Schwanz von dannen zu machen.

Hortense Albisson

(Übersetzung Michelle Sacher)

## **Ezra Wube**

'Wenzu' (The River), 2011

3:09 min, sound

Whilst Ezra Wube usually works with stop-motion animation, in *Wenzu* he replaces the succession of paint layers with the handling of food and the recording of bean plants' natural growth.

He tells us about the process he used to create the work: 'For this project, I built a greenhouse and planted a crop of beans. On a piece of glass suspended over the greenhouse, I used salt, tomatoes, onions, teff, and lentils to animate the story while the beans grew in the background. [...] A still camera connected to a computer and mounted above the greenhouse captured each frame'.

We see the food being sliced, chopped, spread out, gathered, before being scattered again, giving birth to the characters and landscapes of this Ethiopian urban tale. Like the moving water of the river, the food is in perpetual animation, becoming words, fur, reflection, or foam, while the passage of time in the story is punctuated by the growth of the beans in the background.

In fact, Wube's video allows us to simultaneously experience several temporalities. First, the artist's childhood in Ethiopia, growing up listening to his grandmother telling him stories such as the dispute of the donkey and the hyena, before leaving for the United States at the age of eighteen. Then, a trip to his native country in 2004, during which he recorded his grandmother telling *Wenzu* one last time and finally, a few years later, the moment of the creation of the video, in the artist's studio in California, image after image.

By recording the comings and goings of the food, this video becomes a new way for the artist to explore the themes that characterise his work, the 'ideas of belonging in displacement and emplacement, the notion of past and present, the constant changing of place, and the dialogical tensions between "here" and "there"'.

Similarly, the restless flow of the river, which finds a formal correspondence in the medium of animated film, symbolically refers to the artist's experience of migration (Ezra Wube to Hortense Albisson, 13.08.2020). It is indeed necessary to know how to adapt and let go, facing the swirls and eddies caused by the abandonment of daily landmarks, so that the course of life can continue.

However, the vestiges of the past life remain forever buried in oneself. Thus, in *Wenzu*, Ezra Wube highlights the function of food as a vector of memories, capable of creating a bridge between continents and between the past and the present. The 'ingredients' of the story – salt, tomatoes, onions, teff and lentils – are those used by his grandmother in the preparation of dishes from his childhood. Food has the magical function of bringing back the memory of a person from the past. The smells and taste, the gestures observed a hundred times, are summoned during the making of this video, in an attempt by the artist to bring his grandmother back to life, for the duration of the story.

As, if memories are made of flavours, they are also made of tales and fables that cradle childhood. Listening to and seeing *Wenzu* being played before our eyes is to discover a story about Ethiopia as Ezra knew it as a child, populated by hyenas and donkeys. These two of the most familiar inhabitants of the Ethiopian landscapes are exchanged in the European version of this story by a wolf and a lamb, which, unlike the donkey, cannot escape the desires of the strongest. The moral of *Wenzu* is thus quite different. Told on a street corner, in a shop or in a cafe, it is used to put back in their place any person being too imposing. All they will have left to do is walk away, with their tail between their legs.

Hortense Albisson

(Translation Polina Chizhova)

### **Gyonyoung Yoon**

„Filling in physical reality, living in digital reality: When do you miss home the most? 1. On Holiday“, 2020

1:06 min, HD, mit Ton

„2. When I eat“, 2020

1:04 min, HD, mit Ton

„3. When I rest“, 2020

1:04 min, HD, mit Ton

*Filling in physical reality, living in digital reality* ist ein Video der in Südkorea geborenen Künstlerin Gyonyoung Yoon, das in drei Kapiteln Momente des Heimwehs thematisiert: Im Urlaub, beim Essen und während des Ausruhens.

Jedes Video beginnt damit, die Künstlerin in eher tristen und unwirtlichen Umgebungen zu zeigen. Gyonyoung filmt sich meist in einem vollkommen weissen Schlafzimmer mit typisch weissen Bettlaken und den standardisierten Möbeln von Studentenwohnheimen. Sie sitzt auf ihrem Bett, währenddessen sie kleine Origami-Vögel faltet, isst Suppe direkt aus dem Topf oder ruht sich – ein Kissen umarmend – aus. Diesen schlichten Handlungsabläufen stehen kontrastierend idyllische und luxuriöse animierte Szenarien gegenüber, die in Form einer Konstellation von Wünschen und Erinnerungen erscheinen. Dort begegnet die Künstlerin geliebten Menschen in üppigem Grün. Sie ist überwältigt von köstlichem Essen und wird umhüllt von einer entspannenden und gemütlichen Nachtlandschaft. Doch wir merken schnell, dass es sich „nur“ um virtuelle Umgebungen handelt, welche Wunschvorstellungen visualisieren. So werden wir Zeuge, wie sich die Szenarien zur Belustigung der Künstlerin aufladen und abspielen, nicht gänzlich ohne die üblichen Pannen.

Sowohl „Loneliness“ als auch „Food“ sind zentrale Themen der hier vorliegenden Videoarbeiten. Die Künstlerin erklärt, dass sie als internationale Studentin weit von zu Hause weg lebt, damit zu kämpfen hatte, einen Platz zu finden – oder besser sich einen zu schaffen – an den sie gehört. „Anstatt mich abzumühen, mir ein zu Hause in der physischen Realität zu schaffen, entschied ich mich dazu, eines in der digitalen Realität zu schaffen, indem ich digital nachgebildete Schichten über meine physische Realität auftrage, in der Hoffnung, die Lücken in meinem Leben und meinem Geist auszufüllen.“ (Gyonyoung Yoon an Chiara Giardi, 23.06.2020). „Loneliness“ wird durch die Leere des Raums widergespiegelt, welche für die Unmöglichkeit steht, sich einen physisch neuen Ort zu eigen zu machen. So fühlt man sich auch in seinen eigenen vier Wänden wie ein Fremder.

In einem zweiten Kapitel wird „Food“ zum Protagonisten der Videoarbeiten. Digitale Realität ist für die Künstlerin zu einem Mittel geworden, das zu fabrizieren, wonach sie sich sehnte, in diesem Fall spezifisch koreanisches Essen. Seine Farben, Düfte und Texturen schaffen eine unmittelbare Verbindung zu Erinnerungen, Orten, Menschen – und erinnert so an Prousts „Madeleine“. Die Künstlerin drückt ihre Sehnsucht in direkter und ansprechender Weise aus und ermöglicht den Betrachter\*innen, sich in ihrer persönlichen Erfahrung wiederzufinden und zu identifizieren. Es braucht keine jahrelangen Auslandsaufenthalte, um in Gyonyoungs Erfahrung einzufühlen.

Heimweh in Form des Vermissens von Menschen, Orten und sogar spezifischen Geschmäckern, Texturen und Gerüchen ist ein weit verbreitetes Gefühl. Die digitalen Mittel haben uns nun Werkzeuge in die Hand gegeben – auch wenn diese oft palliativ und flüchtig sind – um viele dieser Lücken zu füllen.

Chiara Giardi

(Übersetzung Michelle Sacher)

**Gyonyoung Yoon**

'Filling in physical reality, living in digital reality: When do you miss home the most? 1. On Holiday', 2020

1:06 min, sound

'Filling in physical reality, living in digital reality: When do you miss home the most? 2. When I eat', 2020

1:04 min, sound

'Filling in physical reality, living in digital reality: When do you miss home the most? 3. When I rest', 2020

1:04 min, sound

*Filling in physical reality, living in digital reality (2020)* is a video in three chapters by the South Korean-born artist Gyonyoung Yoon, which explores three moments of homesickness: on holiday, whilst eating and whilst resting.

Each video starts by showing the artist in rather dull and inhospitable settings. Gyonyoung mostly films herself in a fully white bedroom with the typical white bed sheets and the standardised furniture of student dorms. She sits on her bed whilst folding little origami birds, she eats soup – directly from the pot, or rests while hugging a pillow. These plain scenes are contrasted with idyllic, luxurious animated scenarios that appear in the form of a constellation of wishes and memories. There, the artist meets beloved people in lush greenery. She is overwhelmed by mouth-watering food and embraced by a relaxing, cosy night landscape. Yet, we soon realise that these are 'just' virtual environments visualising some wishful thinking, as we witness how the scenarios load and play for the artist's amusement, not without some usual glitches.

Both 'loneliness' and 'food' are central topics of this work. The artist explains that as an international student living far away from home, she struggled to find – or rather to build for herself – a place where she belongs. Therefore, 'instead of struggling to make a home in my physical reality, I decided to make it in digital reality by applying digitally-recreated layers over my physical reality, hoping to fill in the blanks I have in my life and my mind' (Gyonyoung Yoon, 2020). Loneliness is signalled by the emptiness of the room, which stands for the impossibility of making a new physical place one's own. Thus one feels like a stranger, alone even in one's most private space.

In the second chapter, food becomes the main protagonist. Digital reality has become a way for the artist to fabricate what she longed for, in this case, special Korean food. Its colours, fragrances and textures create an immediate link to memories, places, people... a bit like Proust's madeleine. The artist visually expresses her longing in direct and appealing terms thus allowing the viewers to identify themselves in her personal experience. It doesn't take years of living abroad to empathise with Gyonyoung's experience. Homesickness, in the form of missing people, places and even specific tastes and textures is a widely shared feeling. Digital means have now given us tools –even if often palliative and ephemeral– to fill in many of these blanks.

Chiara Giardi

### **Harald Hund und Paul Horn**

„Mouse Palace“, 2010

10:24 Min, 16:9, mit Ton

Die Filme von Paul Horn und Harald Hund greifen Momente von Slapstick, Absurdität und Ironie des Alltags auf, bei denen Gesetze der Physik und Gravitation sowie Größenverhältnisse umgestoßen und damit die Brüchigkeit unserer Realität ins Bewusstsein der BetrachterInnen gerückt werden. Real gefilmte Situationen, die als fiktionale Szenen dargestellt werden, verhandeln tradierte Lebensmodelle, bei denen unübliche Ereignisse zutage treten.

Für die Arbeit „Mouse Palace“ wurde nach dem Vorbild einer existierenden Wohnung ein Apartment im Maßstab 1:10 aus Lebensmitteln gebaut und Mäusen als Wohnraum zur Verfügung gestellt. Der Film ist die Fortführung einer filmischen Wohnserie von Horn und Hund, zu der „Tomatenköpfe“, „Dropping Furniture“ und „Apnoe“ zählt. Während bei „Tomatenköpfe“ die Schwerkraft in die entgegengesetzte Richtung zieht und die ProtagonistInnen bemüht sind, an gewohnten Körperitualen festzuhalten, stehen ihnen die Haare zu Berge bzw. steigt ihnen das Blut in den Kopf aufgrund der von der Decke hängenden und verkehrt gefilmten Position. Bei „Dropping Furniture“ fliegen Möbelstücke durch die Gegend und zerbersten. „Apnoe“ wiederum führt in eine als Familienalltag erscheinende Unterwasserwelt, in der sämtliche Handlungen ganz lapidar abzulaufen scheinen. In diesen Videos scheint zunächst alles in Ordnung zu sein, bevor sich erahnen lässt, welche Tropen die beiden Künstler anwenden, um den gezielten Verfremdungseffekt mithilfe physikalischer Eingriffe zu erreichen.

In „Mouse Palace“ nehmen Mäuse den Platz von Menschen ein und treiben die Absurdität einen weiteren Schritt voran. Was zunächst wie eine normal eingerichtete Wohnung aussieht, enttarnt sich als Miniaturobjekt, sobald die erste Maus die Bühne betritt. Bei genauerem Hinsehen wird klar, dass sämtliches Mobiliar aus Essensteilen besteht. Die Nagetiere richten sich zunächst in ihrem neuen Lebensraum ein, bevor sie ihrem Namen gerecht werden. Langsam beginnen sie die alimentarischen Teile zu erkennen und anzuknabbern. Der darauf folgende Verfallsprozess der Essensteile und Wohnungsinhalte wird zusätzlich von den heftigen Revierkämpfen zweier Männchen begleitet.

Mit diesem und anderer Videos machen uns Horn und Hund bewusst, dass die Desintegration des Planeten Erde einen fortlaufenden Prozess darstellt, bei dem der Mensch selbst den Grad des Einflusses bestimmt bzw. die Kontrolle bereits verloren hat. Welche Einflüsse nimmt das Anthropozän auf die Veränderung von Klima und Ressourcen und welche Regulative stehen noch zur Verfügung, um diesen unausweichlichen Veränderungen gegenzusteuern? Diese Fragen verhandeln Horn und Hund in ihren filmischen Welten, die zwar absurd anmuten und Miniaturwelten darstellen mögen, aber nicht weit entfernt von den drastischen Veränderungen der physikalischen bzw. klimatechnischen Gesetze auf unserem Planeten zu sein scheinen. Der Verlust von Existenz manifestiert sich in diesen Filmen als unabdingbares Szenario einer zukünftigen Weltordnung, was jüngst durch die pandemische Geste bekräftigt wurde. Misanthropie Verhaltensweisen unterstützen diese Geste und führen zu unabsehbaren politischen Interaktionen. Letzteres lässt sich in dem Video erkennen, wenn auch als Fabel versteckt oder als Grotteske wiedergegeben.

Walter Seidl

### **Harald Hund und Paul Horn**

“Mouse Palace”, 2010

10:24 Min, 16:9, with sound

The films by Paul Horn and Harald Hund record moments of slapstick, absurdity and irony of everyday life, in which the laws of physics and gravitation as well as proportions are overturned, bringing the fragility of our reality to the viewers' attention. Situations from real life, presented as fictional scenes, negotiate traditional life models in which unusual events come to light.

For the work "Mouse Palace", a flat was built on a scale of 1:10 from food. Based on the model of an existing flat, it was made available for mice as their living space. The film is the continuation of a cinematic series on housing by Horn and Hund, which includes "Tomato Heads", "Dropping Furniture" and "Apnoea". In "Tomato Heads" the protagonists are filmed upside down and try to hold on to familiar bodily rituals, whilst gravity pulls in the opposite direction – their hair standing on its tips and their blood rushing to their heads because of their position hanging from the ceiling. In "Dropping Furniture" pieces of furniture fly around and shatter. "Apnoea", on the other hand, leads into an underwater world that appears to be the setting for a family's everyday life, in which all actions still taking place rather succinctly. In all these videos, at first everything appears in order, before the tropes of physical interventions the two artists use to achieve the targeted alienation become apparent.

In "Mouse Palace", mice replace humans and push the absurdity one step further. What initially looks like a normal flat is revealed to be a miniature object as soon as the first mouse enters the stage. On closer inspection, it becomes clear that all the furniture is made of food. The rodents first settle into their new habitat before they make sure to live up to their reputation. Slowly, they begin to recognise and nibble on the food furnishing. The ensuing process of decay of the edible contents of the home is accompanied by the fierce territorial fights of two males.

With this and other videos, Horn and Hund make us aware that the disintegration of planet Earth is an ongoing process in which humans themselves determine their impact and visibly have lost control. What influences does the Anthropocene have on climate change and resources and what regulations remain available to counteract these inevitable changes? Horn and Hund address these questions in their cinematic worlds, which may seem absurd and represent miniature worlds, but are not far removed from the drastic changes taking place in the physical and climatic laws on our planet. The loss of existence manifests itself in these films as an indispensable scenario of a future world order, which was recently confirmed by the pandemic, supported by misanthropic behaviours that lead to unpredictable political interactions. The latter can be seen in the video, albeit hidden as a fable and rendered as a grotesque.

Walter Seidl

(Translation Michelle Sacher)

### **Jérôme Leuba**

“battlefield #144”, 2020

2 Min., HD, ohne Ton

Jérôme Leubas Werk präsentiert einen ‚Mais‘kolben aus falschen Zähnen. Dieser wurde in Schwingungen und schnelle Drehungen versetzt, so dass er zunächst nicht erkennbar ist. Das Objekt ist aus verschiedenen Blickwinkeln vor einem schwarzen Hintergrund gefilmt worden, wobei der Fokus der Kamera zwischen Schärfe und Unschärfe dynamisch hin und her pendelt. Der Kolben wird im Laufe des Videos immer näher herangezoomt, sodass man gegen Ende die einzelnen unechten Zähne erkennt, jedoch nicht mehr den ganzen Kolben im Blick hat. Am Ende des Videos steht ein schwarzer Bildschirm.

Dieses Werk hat der Künstler extra für den Food-Zyklus von *videocity.bs* produziert. Es nimmt auf ein vorheriges Werk, “battlefield #62”, von 2010, Bezug. Darin ist auch ein Maiskolben zu sehen. Das Bild ist eine Dokumentation der Installation des Mais im Galerieraum. Hier hat der Künstler die Thematik Ernährung und Essen auf eine sehr direkte und existentielle Weise aufgegriffen und in Relation gesetzt. „This video is really made for a big screen in the public space (importance of the context), playing with visual codes of advertising (re-enforcing the ambiguity of what we are looking at...ads? something else?). And of course without sound at all.“ (Jérôme Leuba an Leoni Reiber, Email, 16.04.2020)

Mais kommt ursprünglich aus Mexiko und ist auf der ganzen Welt verteilt. Das Getreide ist für viele Bevölkerungen und Kulturen, wie in Afrika und Lateinamerika, ein Grundnahrungsmittel. Zudem ist Mais, laut des Weltgetreideindex, das meist geerntete Getreide und nach Weizen das meistgehandelte. In Europa sind Zahn- oder auch Hartmaismischtypen am häufigsten verbreitet. Auf diese bezieht sich Jérôme Leuba mit seinem gefilmten bzw. fotografierten Zahn-Objekt, das er selbst gestaltet hat. Er verdeutlicht, dass wir unsere Zähne dazu brauchen, um Nahrung aufzunehmen.

Mais ist für viele Menschen ein Grundnahrungsmittel, ohne das sie nicht überleben können, denn sie haben keinen unbegrenzten Zugang zu Lebensmitteln. Wenn kaum andere Eiweißquellen vorhanden sind, führt die Ernährung mit Mais zu Mangelerscheinungen, da er eine niedrige biologische Wertigkeit hat. Des Weiteren wird ein großer Teil des Mais als Monokultur angebaut und schadet der Artenvielfalt. Dies kann dazu führen, dass der Boden an Nährstoffen verliert, die Felder auf andere Naturflächen ausgeweitet und so wertvolle Wälder abgeholzt werden müssen. Das Video “battlefield #144” verweist somit auch auf die negativen Seiten der Verwendung von Mais.

Leuba beschäftigt sich mit scheinbar gewöhnlichen, anscheinend alltäglichen Bildern, die er in einen neuen Kontext setzt. Er zeigt Machtstrukturen auf, die hinter solchen Bildkonstruktionen verankert sein können. Seine Arbeit bezieht sich auf das anscheinend Offensichtliche und deckt versteckte Bezüge auf.

Jérôme Leubas Oeuvre konzentriert sich auf seine “battlefield”-Werke. Dies ist ein Konzept, welches er über Jahre hinweg entwickelt hat. Es zeigt Konflikte auf, als ob sie auf Schlachtfeldern ausgetragen würden und widmet sich ebenso den Theorien und dem Kampf darum. In “battlefield #144” könnte dies der Kampf um Nahrung und Überleben sein. Der Künstler betrachtet den Alltag als Konfliktzone. Aus diesem Grund könnte man seine “battlefield”-Werke als wiederkehrende Reaktionen auf alltägliche und soziale Konflikte sehen.

Leoni Reiber



**Jérôme Leuba**

“battlefield #144”, 2020

2 min., HD, without sound

Jérôme Leuba's artwork presents a ,corn' cob made of fake teeth that is shown from different perspectives. This is set into vibrations and fast rotations, so that it is not fully visible at first. The object is filmed from various angles against a black background, with the camera's focus dynamically oscillating between sharpness and blur. As the video progresses, the cob zooms in closer and closer so that towards the end you can see the individual fake teeth, but no longer have the whole cob in view. At the end there is just a black screen.

This work was produced by the artist especially for the food cycle of *videocity.bs*. It refers to a previous work, “battlefield #62”, from 2010, which also features a corn (20 cm). The image is a documentation of the corn's installation in gallery space. Here the artist has taken up the theme of nutrition and food in a very direct and existential way and put it into relation. “This video is really made for a big screen in the public space (importance of the context), playing with visual codes of advertising (re-enforcing the ambiguity of what we are looking at...ads? something else?). And of course without sound at all.” (Jérôme Leuba to Leoni Reiber, email, 16.04.2020)

Leuba concentrates on seemingly ordinary, seemingly everyday pictures, which he places in a new context. In this context, he clarifies the power structures that lie behind such constructions of images. His work refers to the seemingly obvious and reveals hidden references.

Corn originally comes from Mexico and is distributed all over the world. The grain is a staple food for many populations and cultures, as in Africa and Latin America. Moreover, according to the World Grain Index, corn is the most harvested cereal and the most traded cereal after wheat. In Europe, teeth or hard corn mixes (type of corn) are the most common. Jérôme Leuba could refer to these with his filmed or photographed teeth object, which he designed himself. He clarifies that we need our teeth in order to eat food.

For many people, corn is a staple food without they cannot survive because they have limited access to food. If hardly any other protein sources are available, feeding on corn leads to deficiency symptoms, as it has a low biological value. Furthermore, a large proportion of corn is cultivated as a monoculture and harms biodiversity. This can cause the soil to lose nutrients and the fields to be extended to other natural areas, thus deforesting valuable forests. The video “battlefield #144” hence also points out the negative aspects of using corn.

Jérôme Leuba's oeuvre concentrates on his “battlefield”-works. This is a concept he has developed over the years. It shows conflicts as if they were carried out on battlefields, as well as the theories and the struggle for them. In “battlefield #144” this could be the fight for food and survival. The artist views everyday life as a conflict zone. For this reason, his “battlefield”-works could be seen as recurring reactions to everyday and social conflicts.

Leoni Reiber, translated by Leoni Reiber

### **Ji-Su Kang-Gatto**

„How to make Sujeonggwa and Gotgamssam“, 2019

Einkanal-Video, 4:00 min., Farbe, mit Ton

(*videocity*-Version ohne Ton)

Kochen und Essen sind elementare Bestandteile unseres Alltags und zugleich wesentliche Ausdrucksform einer Kultur. Im Zentrum der Videoarbeit *How to make Sujeonggwa and Gotgamssam* der deutsch-koreanischen Künstlerin Ji-Su Kang-Gatto steht das Kochen als Methode zur Identitätsfindung. Das Video gehört zu einer (bislang) 24-teiligen Werkserie mit dem Übertitel „Identities and Recipes“, welche die Künstlerin monatlich auf den Plattformen Youtube und Instagram veröffentlicht. Alle Videoarbeiten zeigen die Zubereitung eines koreanischen Gerichts und sind wie eine Art Videoanleitung – ein „How to cook/make...“ – aufgebaut. Jedes Video trägt die Bezeichnung eines Gerichts im Titel. Die Künstlerin greift damit ein gängiges Motiv von populären Zubereitungsvideos auf Online-Plattformen und im Fernsehen auf, wandelt es jedoch in vielerlei Hinsicht ab: So enthalten die Videos neben dem Wechsel von Nah-, Detail- und Gesamtaufnahmen beim Zeigen der Zubereitungsart kein erklärendes Voice-Over und keine eingeblendeten Mengenangaben. Kang-Gatto konzentriert sich vollkommen auf die visuelle Wirkung der Zutaten, der Zubereitung des Gerichts und die dabei entstehenden Geräusche. Der Fokus liegt auf der Handarbeit, dem Kochen selbst, sodass eine meditative Wirkung erzeugt wird.

In der für *videocity* ausgewählten Arbeit zeigt Kang-Gatto die Zubereitung von einem Zimtpunsch und Walnussrollen. Langsam und mit Bedacht führt sie die einzelnen Schritte aus: sie rollt und schneidet, giesst Wasser in einen Topf, wartet und entspannt schließlich mit heißem Getränk und süßem Snack. Fast glaubt man, den Geruch von Zimt und Honig riechen zu können. Kang-Gatto wählt für ihre Videos bewusst Gerichte aus, die im westlichen Kulturkreis weniger bekannt sind. Durch die intensive Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Gericht und dem damit evozierten kulturellen Hintergrund, die sorgfältig geplante Inszenierung und das bewusste Zubereiten, wird das Kochen für die Künstlerin zur Reflexion über ihre eigene hybride Kultur und Identität.

Die Handarbeit – dieser elementare Bestandteil des häuslichen Kochens – wird von Kang-Gatto durch einen besonderen Kunstgriff in die für *videocity* ausgewählte Arbeit integriert: Immer wieder wird zwischen den einzelnen Kochsequenzen unerwartet eine rosafarbene Plastik einer Hand eingeblendet. Es handelt sich um einen Silikonabguss von der Hand der Künstlerin. Als Abbild des Körpers ist sie Teil der (körperlichen) Identität der Künstlerin und verbindet symbolisch zugleich die Handarbeit mit dem Körper, dem Kochen und der Kunst. Die Plastik irritiert die Betrachtenden und ihre konventionelle Erwartung an ein Kochvideo auf Youtube und lässt die Grenze zwischen Kunstwerk und Kochvideo verschwimmen.

Zugleich ist die Hand auch ein Verweis auf Kang-Gattos eigene künstlerische Entwicklung: „In meinem Studium an der Kunstakademie Düsseldorf habe ich mich vor allem mit dem Handwerk beschäftigt. Es entstanden Gemälde und Skulpturen. Immer mehr stellte ich fest, dass mich das Resultat/Endprodukt weniger interessierte als der Prozess selbst. Außerdem wirkten meine fertigen Werke nach Fertigstellung nahezu „nutzlos“ auf mich, sodass ich meine Arbeit als nicht zufriedenstellend empfand. In Videoarbeiten finden diese Arbeiten als Requisiten Verwendung in meinem eigenen Oeuvre und das Prozesshafte lässt sich in diesen Videoarbeiten besser einfangen. Ich arbeite gern mit dem Medium Video, da ich hier meine Interessen kombinieren kann und experimenteller arbeiten kann als ich es vorher getan habe.“ (Ji-Su Kang-Gatto an Laura Rehme, 15.6.2020). Der künstlerische Prozess vereint somit (Koch-)Kunst und Identitätsfindung.

Laura Rehme

**Ji-Su Kang-Gatto**

'How to make Sujeonggwa and Gotgamssam', 2019

4:00 min, sound

(videocity's version is silent)

Cooking and eating are elementary components of our everyday life and, as well as an essential expression of culture. The video work *How to make Sujeonggwa and Gotgamssam* by the German-Korean artist Ji-Su Kang-Gatto focuses on cooking as a method of exploring identity. The video work is part of a (so far) 24-part series with the title *Identities and Recipes*, which the artist publishes monthly on Youtube and Instagram. Each video work shows the preparation of one Korean dish— a 'how to cook/make...' video guide. The titles refer to the each presented dish.

The artist engages with popular cooking videos on online platforms and on television, whilst adapting it in many ways. In addition to the alternation of close-ups, details and overall shots, the videos do not contain any explanatory voice-over or quantity information when showing the food preparation. Kang-Gatto concentrates entirely on the visual impact of the ingredients, the preparation of the dish and the sounds that the cooking process generates. The focus lies in the handwork, the cooking itself has a meditative effect on the viewer.

In the video work selected for videocity, Kang-Gatto shows the preparation of a cinnamon punch and walnut rolls. Each individual step is completed slowly and with care: she rolls the sweets, cuts them, boils some water in a pan, waits, before relaxing with a drink and sweet snack. We could almost smell the cinnamon and honey. Kang-Gatto makes sure to select dishes that are not familiar to a Western audience. The carefully planned staging and conscious preparation provide an intensive examination of the dish and the cultural background evoked by it – the process becomes a self-reflection for Kang-Gatto, contemplating her own hybrid culture and identity.

Kang-Gatto integrates the manual labour – this elementary component of domestic cooking – into the work by means of a special trick: repeatedly a pink-coloured sculpture of a hand is unexpectedly inserted between the sequences. It is a silicone cast of the artist's hand. As an image of the body, it is part of the (physical) identity of the artist that simultaneously represents manual labour, the artist's body, cooking and art making. The sculpture irritates the viewers in their conventional expectations of a cooking video on YouTube and blurs the line between artwork and content producing.

At the same time, the hand is also a reference to Kang Gatto's own artistic development: 'During my studies at the Düsseldorf Art Academy, I was mainly concerned with craftsmanship. I made paintings and sculptures. More and more I discovered that I was less interested in the result/end product than in the process itself. Moreover, my finished works seemed almost "useless" to me after completion, so that I found my work unsatisfactory. In the videos these former works are used as props in my own oeuvre and the processual aspect can be better captured in the video format. I like to work with the medium of video, because here I can combine my interests and work more experimentally than I did before.' (Ji-Su Kang-Gatto to Laura Rehme, 15.6.2020). The artistic process combines (culinary) art and the search for identity.

Laura Rehme

(Translation Polina Chithova)

**Judith Albert**

“Limone” (Lemon), 2010

6:40 Min., HD, Ton

Die Künstlerin führt hier eine alte Gattung der Malerei fort: Maler des Barocks haben in prachtvollen Esstillleben ihr Können bewiesen, wobei es darum ging, Geschirr und Nahrung täuschend echt zu malen. Mit Prunk, aber auch durch das Darstellen von Verarbeitungsstadien der Nahrung, gedachten sie der Vergänglichkeit. Judith Albert präsentiert in ihrem Video nur eine einzige Zitrone sowie den Akt des Schälens und in Scheiben Zergliederns. “Limone” läuft eigentlich rückwärts: Es beginnt mit einzelnen auf einer Platte aufgefächerten Schnitzen und zeigt zum Schluss die vollständige Frucht. Zitronen finden sich auch in Stillleben des 17. Jahrhunderts. Die Maler fanden Vergnügen an der Darstellung von sich in feinen Ringeln abhebenden Schalen, am geöffneten Fruchtfleisch oder an der grossporigen Oberfläche. Édouard Manet stellte sich in diese Tradition mit seinem kleinen Ölbild “Le Citron” (1880), das auf eine einzige Frucht in delikater impressionistischer Malweise fokussiert. Judith Albert recurriert mit dem Video auf diese Vorläufer.

Woher stammt die Bedeutung der Zitrusfrucht? Die heute in der Küche weit verbreitete Frucht wird wegen ihres Vitamin C-Gehalts und frisch säuerlichen Geschmacks geschätzt. In den Renaissance-Gärten Italiens wurden Zitronenbäume zunächst als Zierpflanze angebaut. Mit der Seefahrt und der Mangelerscheinung Skorbut entdeckte man die gesundheitsfördernde Wirkung. Warum wählt die Innerschweizer Künstlerin die italienische Wortbedeutung als Titel? Italien ist als das Land, „wo die Zitronen blühen“ bekannt und ein Sehnsuchtsort des Tourismus. Das italienische Wort verweist auf eine exotische Herkunft. Es ist dem Arabischen ‚lemon‘ entlehnt und kam wahrscheinlich aus dem Norden Indiens. Um das Jahr 1000 sind erste sichere Nachweise sowohl in China als auch im Mittelmeerraum zu finden. In Sizilien, dem Zentrum des Zitronenanbaus im 19. Jahrhundert, keimte mit dem Übersee-Handel auch die Mafia auf: Schutzgelderpressungen betreffend Zugänge zur Bewässerung und Verschiffung. Machtansprüche sowie Abhängigkeits- und Ausbeutungsmethoden ranken sich rund um die Zitrone.

Die filmische Rekonstruktion der ‚Limone‘ als ganze Frucht kann als Auseinandersetzung mit ihrer Kulturgeschichte gelesen und als eine De-Konstruktion von Italianità-Klischees verstanden werden. Stillleben-Bilder dienen den Künstlern seit der Antike als Beweis des Könnens. Auch Judith Albert stellt sich diesem Wettbewerb. Als könne sie mit Hilfe von Video zaubern, erschafft sie eine Zusammenfügung der einzelnen Fruchtstücke. Als würde sich das Auseinandernehmen und damit die Vanitas wieder aufheben lassen?

Andrea Domesle



Édouard Manet: “Le Citron”, Öl auf Leinwand, 1880, Musée d’Orsay, Paris

**Judith Albert**

“Limone” (Lemon), 2010

6:40 min., HD, sound

Here, the artist resumes an older genre of painting: painters of the Baroque period demonstrated their skill in magnificent dining still lives, in which the aim was to paint dishes and food in a deceptively authentic manner. With pomp, but also by representing the fleeting stages of food preparation, they also commemorated transience. In her video, Judith Albert presents but one single lemon as well as the acts of peeling and slicing. “Limone” actually runs backwards: beginning with individual slices fanned out on a plate and by finally showing the whole fruit. Lemons are also found in 17th century still lives. The painters found delight in depicting peels standing out in fine curls, in the opened-up fruit flesh or in the large-pored surfaces. Édouard Manet placed himself in this tradition with his small oil painting entitled “Le Citron” (1880), which focuses on a single fruit in a delicate impressionistic painting style. Judith Albert refers back to these precursors in her video.

Where does the significance of citrus fruits come from? The fruit, which is widely used in the kitchen today, is valued for its vitamin C content and fresh sour taste. In the Renaissance gardens of Italy, lemon trees were first cultivated as decorative plants. With seafaring and the deficiency symptoms of scurvy, the health-promoting effect was discovered. Why does the artist from Central Switzerland choose the Italian word connotation as her title? Italy is known as the country “where the lemons bloom” and is a place of touristic yearning. The Italian word refers to an exotic origin. It is borrowed from the Arab ‘lemon’ and probably came from the north of India. Around the year 1000, the first reliable evidence can be found both in China and in the Mediterranean region. In Sicily, the centre of lemon cultivation in the 19th century, the overseas trade sprouted at the same time as the Mafia: protection rackets arose pertaining to water access and shipping. Vying claims to power, differing methods of dependency and exploitation are all entwined around the lemon.

The cinematic reconstruction of the ‘limone’ back to the whole fruit can be read as an examination of its cultural history and can be understood as a de-construction of Italianesque clichés. Still life pictures have served artists since antiquity as proof of their artifice. Judith Albert takes up the gauntlet. As if she were conjuring with the help of the video, she recreates the unison of the individual pieces of fruit. As if nullifying the vanitas might be achieved by taking it apart?

Andrea Domesle, translated by Christopher Haley Simpson



Édouard Manet: “Le Citron”, Oil on canvas, 1880, Musée d’Orsay, Paris

**Kollektiv Wirr**

„Mysophobie“, 2020

1:10 Min, mit Ton

«My·so·pho·bie» (Substantiv, feminin) bezeichnet die krankhafte Angst vor Beschmutzung bzw. vor Berührung mit vermeintlich beschmutzenden Gegenständen.

Das mit diesem Begriff betitelte Video des jungen österreichischen Kollektiv Wirr zeigt das Waschen und Schrubben einer Erdbeere in einem Spülmittelschaumbad. Die tiefrot leuchtende Haut der Erdbeere wird mit einer Bürste regelrecht abgewetzt, bevor die blasse Frucht schliesslich an den Spülbeckenrand zu weiteren, „sauberen“ Exemplaren gelegt wird.

Das Werk dient als eine Antwort auf die Frage nach dem Umgang mit Ungewissheit und zeigt den Versuch auf, durch exzessives Reinigen und Desinfizieren Kontrolle über eine unlenkbare Situation zu erlangen. „Mysophobie“ thematisiert so die weit verbreiteten Kontakt- und Verschmutzungsängste während einer globalen Pandemie.

Das Kollektiv Wirr versteht sich als eine „Essenz eines gemeinsamen Gedankengewirrs“ (Webseite des Kollektiv <https://www.kollektiv-wirr.com/about>) und wurde 2018 in Linz von den Künstlerinnen Alexandra Pisslinger, Kerstin Brandl und Sarah Rachinger gegründet.

Rahel Christen

**Kollektiv Wirr**

„Mysophobie“ (Mysophobia), 2020

1:10 Min, with sound

"Mysophobia" (noun) refers to the pathological fear of germs or of touching supposedly contaminated objects.

The video with this term as its title by the young Austrian Kollektiv Wirr shows the washing and scrubbing of a strawberry in a foamy bath. The deep red skin of the strawberry is literally scoured with a brush before the pale fruit is finally placed on the edge of the sink with other "clean" specimens.

The work is an answer to the question of how to deal with uncertainty and shows the attempt to gain control over an uncontrollable situation through excessive cleaning and disinfecting. "Mysophobia" thus thematises the widespread fears of germs and contamination in a global pandemic.

Kollektiv Wirr sees itself as an "essence of a common muddle of thoughts" (Kollektiv Wirr's website <https://www.kollektiv-wirr.com/about>) and was founded in Linz in 2018 by the artists Alexandra Pisslinger, Kerstin Brandl and Sarah Rachinger.

Rahel Christen

(Translation Michelle Sacher)

## **Leopold Kessler**

„1st Viennese Dog Picknick, Happening“, 2010

8:17 Min, 16:9, mit Ton

Die Arbeiten von Leopold Kessler manifestieren sich durch simple Interventionen, vorwiegend im öffentlichen Raum, bei denen der Künstler Alltägliches auf den Prüfstand stellt und natürlich geglaubte Sehgewohnheiten hinterfragt. Minimale Eingriffe in bestehende Strukturen ermöglichen es ihm, Situationen und Gegenstände neu zu verhandeln und aus unterschiedlichen Blickwinkeln zu denken.

Vor allem in Wien erprobte Kessler zahlreiche Interventionen, bei denen er oft selbst als Akteur in Erscheinung tritt. In einer seiner ersten Aktionen „Academycable“ (2004) zogen er und drei Freunde als Arbeiter getarnt ein orangefarbenes Elektrokabel durch die Wiener Innenstadt, ein Ende kam aus dem Gebäude der Akademie der bildenden Künste, das andere verschwand im oberen Stockwerk eines Hauses, in dem der Künstler wohnte. In dieser Abschlussarbeit an der Universität legte Kessler den Grundstein für seine subversiven Taktiken, mit denen er in den öffentlichen, aber auch privaten Raum eingreift.

Ein anderes Mal ging der Künstler als Straßenarbeiter bekleidet in der Früh durch die menschenleere Stadt und durchlöchernte Straßenschilder mit einer überdimensionalen Lochzange, die er speziell für diese Aktion anfertigte. Auch wenn sich kein direkter Sinn aus so einer Arbeit ableiten lässt, versuchte Kessler diese unauffällig und mit Professionalität durchzuführen, wobei er sich zusätzlich der Gefahr einer Ordnungsstrafe aussetzte. Diese Intervention fand in einem bürgerlichen Viertel statt und sollte die Perforationen wie Schusslöcher aussehen lassen, um bei den AnrainerInnen Unbehagen hervorzurufen. Das Irrationale wird hier zum Realen in einer ironisch aufgeladenen Situation, die Fragen nach der Konstituiertheit des öffentlichen Raumes per se stellt. Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit treten hier in einen Dialog, wenn der Künstler eine orange Neonweste trägt, hinter der er als Person verschwindet, aber dennoch mehr als sichtbar bleibt.

Das für Videocity ausgewählte Projekt „First Viennese Dog Picknick“ entstand im Rahmen der Wiener Festwochen 2010. Der Unterschied zu den anderen Interventionen bestand darin, dass es sich hier um eine öffentlich angekündigte Performance handelte, während die anderen Aktionen unangemeldet stattfanden. 500 kg Dosenhundefutter wurden zur Verfügung gestellt, um Hunde im Freien dazu zu bewegen, an einer Fressorgie aus einem runden Futtertrog teilzunehmen. Hier wird mit dem Thema Essen/Fressen in einer absurden Weise umgegangen und auf Alltagsmomente verwiesen, die überspitzt zu tragen kommen. Obwohl ursprünglich als Performance angelegt, besticht das Video durch den originellen und ungewöhnlichen Handlungsablauf, der die Projekte des Künstlers im öffentlichen Raum seit Jahren prägt. Kessler pervertiert Formen von Gier, wenn Festgäste etwa an endlosen Gratis Buffets Schlange stehen und überträgt in dieser für den Künstler unüblichen Arbeit menschliche Züge auf Tiere oder vice versa. Ironischerweise nennt er die Aktion Picknick, da sie im Freien stattfand und das Verhalten der Hunde automatisch jenes ihrer BesitzerInnen reflektiert. Kessler lässt jede/n am Geschehen teilhaben und stellt mit dieser performativen Geste das eigene Selbst hinten an. Wenngleich er in vielen seiner Projekte persönlich, aber unscheinbar agiert, lud der Künstler zu dieser Aktion am Wiener Naschmarkt per Flyer ein und garantierte auch die Anwesenheit von professionellen Hundeführern. Das Medium Video hilft ihm wie bei vielen seiner performativen Eingriffe, den Handlungsablauf zu dokumentieren und ein nachhaltiges Spektrum referentieller Arbeiten zu generieren.

Walter Seidl



## **Leopold Kessler**

„1st Viennese Dog Picknick, Happening“, 2010  
8:17 Min, 16:9, with sound

Leopold Kessler's works manifest themselves through simple interventions, predominantly in public spaces, in which the artist puts everyday things to the test and questions common sights that are believed to be natural. Minimal interventions in existing structures enable him to think from different angles, renegotiating situations and objects.

Especially in Vienna, Kessler tried out numerous interventions in which he often appeared as an actor himself. In one of his first actions, "Academycable" (2004), he and three friends, disguised as workers, pulled an orange electric cable through the centre of Vienna, with one end coming out of the building of the Academy of Fine Arts, the other disappearing into the upper floor of a house where the artist lived. In this final project at university, Kessler laid the foundation for his subversive tactics with which he intervenes in public but also private spaces.

On a different occasion, the artist walked through the deserted city dressed as a street worker in the early morning and punched holes in street signs with oversized punch pliers that he made especially for this action. Even though no direct meaning can be derived from such work, Kessler carried it out inconspicuously and with professionalism, risking a fine. This intervention took place in an upper-class bourgeois neighbourhood and the perforations were intended to look like bullet holes to cause discomfort among the residents. The irrational becomes the real in an ironical situation that questions the constitution of a public space per se. Visibility and invisibility enter into a dialogue here as the artist wears an orange neon waistcoat behind which he disappears as a person yet remains highly visible.

The project selected for Videocity, "First Viennese Dog Picnic", was created as part of the Vienna Festival in 2010. On the contrary to the other unannounced interventions, this was a publicly announced performance. Five hundred kilogrammes of canned dog food were delivered to encourage dogs to participate in an outdoor feeding frenzy around a round mound of food. Here, the theme of food/eating is dealt with in an absurd way as everyday moments are referred to in an exaggerated manner. Although originally conceived as a performance, the video is captivating because of the unique and unusual course of action that has characterised the artist's projects in public space for years. Kessler subverts forms of greed, like when festival guests queue up at endless free buffets, and in this for him unusual work, he transfers human traits to animals – or vice versa. Ironically, he calls the action a picnic because it took place outdoors and the dogs' behaviour automatically reflects that of their owners. Kessler allows everyone to participate in the event and, with this performative gesture, puts his own self at the back of the queue. Although in many of his projects he acts personally but inconspicuously, the artist invited everyone to this action at Vienna's Naschmarkt by handing out flyers, whilst also inviting professional dog handlers. As in many of his performative interventions, the medium of video helps him to document the course of action and generate a lasting spectrum of referential works.

Walter Seidl

(Translation Michelle Sacher)

**Luzia Hürzeler**

“Vogelhaus” (Birdhouse), 2005/06

8:13 Min., HD, Ton (*videocity.bs* Version)

Vogelhäuser, die in Gärten aufgestellt werden, beziehen sich oft mit einem Satteldach auf die traditionelle Haus-Form. Es schützt sowohl das Federvieh als auch das Futterangebot vor der Witterung. Luzia Hürzeler verschiebt in ihrem Video “Vogelhaus” Grössenmassstäbe und Relationen. „Es hat mich interessiert, wie der Mensch die Form seiner Behausung auf die Vögel projiziert und wie sich diese Zuschreibung verschieben oder umkehren lässt“, schreibt die Künstlerin an die Autorin am 23.03.2020. Die kleinen Tiere erscheinen wie Giganten, welche Baumeistern gleich ein Haus durch das Picken verändern. Dieses, bestehend aus Brot mit Körnern, fügt sich in die Silhouette einer Stadt. Es ist die Wahl der Perspektive, welche diese Bezüge ermöglicht. Die Betrachter werden Teil der Vogelgruppe. Es erscheint, als würde man mit den Knopfaugen von Spatzen auf das Zerstörungswerk der Artgenossen blicken.

Die Künstlerin hatte im beliebten Strandbad Bain des Pâquis, das auf einer Mole am Ufer des Genfersees liegt, diese Szenerie arrangiert. Über das Wasser hat man einen schönen Blick auf die Häuserzeile gegenüber.

„Essen“ wird an ein weiteres Grundbedürfnis, an jenes der „Behausung“, geknüpft. Im Video fressen Tauben und Spatzen so lange die Körner aus dem Brotblock weg, bis nur noch Krümel übrig sind. Sie zerstören quasi allmählich ein Haus, welches Mensch und Tier Unterschlupf bieten könnte. Gleichzeitig kommt mit der Zerstörung des blockartigen Brot-Hauses ein historisches Gebäude zum Vorschein, wie ein Blick in eine andere Zeit.

Luzia Hürzeler verwendet häufig Tiere als Protagonisten in ihren Kunstwerken. Durch die Tiere, die zu Alter Egos der Menschen werden, eröffnet sich ein Handlungs- bzw. Gedankenfeld. Sind die Vögel magische Baumeister, welche einen schnöden Baustil von der Gegenwart zurück in den schmuckhaften Historismus transferieren? Wenn die Nahrung weg ist, ist damit auch das Haus im modernen Baustil verschwunden, könnte eine Schlussfolgerung sein. Auch die Frage könnte eröffnet werden, ob der alte Baustil für die Gegenwart taugt?

Für die Präsentation am eBoard des Congress Center Basel haben die Künstlerin und die Kuratorin eine Kurzversion der ursprünglich vierzigminütigen Fassung gewählt. Letztere präsentiert in Echtzeit die Dauer des Auffressens des Vogelfutter-Modellhauses.

Andrea Domesle

**Luzia Hürzeler**

“Vogelhaus” (Birdhouse), 2005/06

8:13 min., HD, sound (*videocity.bs* version)

Bird houses that are set up in gardens often refer to the traditional house shape with a gable roof. This protects both the birds and the food supply from the weather. Luzia Hürzeler shifts scales and relations in her video “Birdhouse”. “I was interested in how humans project the form of their dwelling onto the birds and how this attribution can be shifted or reversed”, the artist wrote to the author on 23.03.2020. The small animals appear to be giants that, just like master builders, now start changing the house by pecking at it. The whole, consisting of bread with grains, fits into the silhouette of a city. It is the choice of perspective that makes these references possible. The viewers become part of the group of birds. It seems as if we were looking upon the destruction work of our fellow creatures with the beady eyes of sparrows.

The artist arranged this scenery at the popular seaside resort of Bain des Pâquis, situated on a pier on the shore of Lake Geneva. Overlooking the water, one has a beautiful view on the row of houses opposite.

‘Food’ is linked to another basic need, that of ‘housing’. In the video, pigeons and sparrows eat away the grains from the bread block until only crumbs are left. They virtually destroy a house that could offer shelter to humans and animals. At the same time, with the destruction of the block-like bread house, a historical building comes to light, like a glimpse into another time.

Luzia Hürzeler often uses animals as protagonists in her artworks. Through the animals, which become alter egos of humans, a field of action or thought opens up. Are the birds magical builders who transform a crude architectural style from the present back into a decorative historicism? Once the sustenance is gone, the house in the modern architectural style has also disappeared, could be one conclusion. Or the question might be posed, as to whether the old architectural style is suited to the present?

For the presentation on the eBoard of the Congress Center Basel, the artist and the curator have chosen a short adaptation of the original forty-minute version. The latter presents in real time the duration of the birdfeed model house being pecked to pieces.

Andrea Domesle, translated by Christopher Haley Simpson

**Markus Wintersberger**

„Cat carcass - Big eating. Natural decay“, Böhmisdorf 10 Mai 2021

3:44 Min.

From the series: “Death is a mistake”

Eine Katze liegt tot im Wald. Was hat sie hierhergeführt und warum ist sie hier verendet? Gab es einen Kampf oder ist sie zum Sterben an diesen Platz gekommen?

Eine tote Katze ist kein schöner Anblick. Eine tote Katze vermittelt etwas Unheimliches, erzählt nur mehr von ihrem Ableben. Die Augen sind starr geöffnet, treten wie kleine Perlen aus den bereits verwesende Augenhöhlen hervor. Die Zunge hängt aus dem aufgerissenen Hals heraus, liegt wie ein großer Lappen Fleisch halb am Boden.

Eingerollt in einer letzten Pose des Schlafes wirkt das Tier wiederum beruhigend, beruhigend im Zustand der Vergänglichkeit. Die eigene Existenz spiegelt sich in diesem Schaustück, der Zufall führt uns immer wieder zusammen und verweist uns selbst auf das Ende. Ende und Anfang verlaufen sich im Kreis, verlaufen sich im Wald und finden zu einem Einklang zusammen.

Eine tote Katze liegt am Bildschirm. Die tote Katze ist selbst ein dreidimensionales Abbild seiner eigenen Körperlichkeit. Das tote Tier ist ein totes Bild, eine computergenerierte Struktur aus den Bausteinen der Natur. Verwandelt als Skulptur und mit einer metallischen Haut überzogen, beginnt ein Veredelungsprozess von Neuem. Der Tod wird so nicht überwunden aber doch als Ausgangspunkt einer neuen Welt Substanz erfahren und verliert ein bisschen von seinem Schrecken. Das Virtuelle kann so einfach sein, das Virtuelle wird die Welt nicht verlängern aber doch als Welt in der Welt erfahrbar machen.

Was hat das alles mit Essen zu tun? Ein Katze ist tot und wird von den übrigen Lebewesen verzehrt. Punkt ...

Markus Wintersberger

**Markus Wintersberger**

„Cat carcass - Big eating. Natural decay“, Böhmendorf 10 Mai 2021

3:44 Min.

From the series: “Death is a mistake”

A cat lies dead in the forest. What brought it here and why did it die here? Was there a fight or did it come to this place to die?

A dead cat is not a pretty sight. A dead cat conveys something sinister, only tells more of its demise. The eyes are rigidly open, protruding like little beads from the already decaying eye sockets. The tongue hangs out of the torn throat, lying half on the ground like a large rag of flesh.

Curled up in a final pose of sleep, the animal again has a calming effect, reassuring in a state of transience. Our own existence is mirrored in this showpiece, chance brings us together again and again and points us to the end ourselves. End and beginning run in circles, get lost in the forest and come together in unison.

A dead cat lies on the screen. The dead cat is itself a three-dimensional image of its own physicality. The dead animal is a dead image, a computer-generated structure made from the building blocks of nature. Transformed as a sculpture and covered with a metallic skin, a process of refinement begins anew. Death is not overcome but experienced as the starting point of a new world of substance and loses a little of its horror. The virtual can be so simple, the virtual will not prolong the world but still make it possible to experience it as a world within the world.

What does all this have to do with food? A cat is dead and is consumed by the rest of the living creatures. Point ...

Markus Wintersberger

**Markus Winterberger**

„Fox carcass - Big eating. Natural decay I und II“, Böhmsdorf 10 Mai 2021

5:10/3:44 Min.

From the series: “Death is a mistake”

Ein Spaziergang im Wald. Ein verwachsener Weg, eine Lichtung, Unkraut und plötzlich liegt ein totes Tier im Gestrüpp. Vorsichtig nähere ich mich dem Kadaver.

Es ist ein Fuchs, aus dem halb offenen Leib bricht das Gerippe hervor. Innen und Aussen stülpen sich dem Naturraum entgegen. Der Verwesungsprozess hat schon vor einiger Zeit eingesetzt. Der tote Tierleib bietet ein Festbankett für alle übrigen Lebewesen. Fliegen Maden verdauen den Tier Körper, das Fell, das Fleisch, die Eingeweide und die Knochen.

Ein Festmahl der Natur, ein Verwandlung von Leben und Tod bündelt meine Aufmerksamkeit.

Eine Form zerfällt, löst sich auf, wird wieder verwertet und tritt in anderer Erscheinung auf.

Das Wesen der Kunst, das Wesen des Bildraumes und der Skulptur wird gerade in solchen Momenten ersichtlich.

Mit dem iPhone halte ich die Szene fest, umrunde das tote Tier wie ein Schamane und versuche ein dreidimensionales Video Prozess Abbild aufzunehmen. Mehrmals umkreise ich die Szene, die Geschwindigkeit der Kamerabewegung bleibt nahezu gleich. Im Anschluss wird das Videomaterial mit den Mitteln der Fotogrammetrie in einem Computerprogramm in ein dreidimensionales Artefakt, in eine 3D Skulptur verrechnet. Hierbei entsteht aus Natur Abbild eine Neuschöpfung eines Kunst Körpers. Diese 3D Replikation ist nun wiederum Ausgangspunkt für weitere experimentelle Transformationen. Der aus dem Leben gerissene Datenkörper, verweist auf wundersame Weise auf seine Herkunft und tritt uns doch als völlig künstliche Doppelung entgegen. Ein Wechselbalg treibt mit uns sein Spiel aus natürlich künstlerischer Schöpfungsgeschichte und weist den Weg in eine virtuelle Zeit. Diese gibt den Takt vor und die Stimme des Fuchs verhallt in der kosmischen Endlichkeit.

Markus Wintersberger

**Markus Winterberger**

„Fox carcass - Big eating. Natural decay I und II“, Böhmisdorf 10 Mai 2021

5:10/3:44 Min.

From the series: “Death is a mistake”

A walk in the forest. An overgrown path, a clearing, weeds and suddenly a dead animal lies in the undergrowth.

I approach the carcass cautiously. It is a fox, the carcass bursts out of the half-open body. Inside and outside are turned up against the natural space. The decomposition process began some time ago. The dead animal body offers a banquet for all other living creatures. Flies and maggots digest the body of the animal, the fur, the flesh, the intestines and the bones.

A feast of nature, a transformation of life and death focuses my attention.

A form disintegrates, dissolves, is recycled and reappears in a different guise.

The essence of art, the essence of pictorial space and sculpture becomes apparent precisely in such moments.

I capture the scene with my iPhone, circle the dead animal like a shaman and try to record a three-dimensional video process image. I circle the scene several times, the speed of the camera movement remains almost the same. Afterwards, the video material is converted into a three-dimensional artefact, a 3D sculpture, in a computer programme using photogrammetry. In the process, a new creation of an art body is created from the image of nature. This 3D replication is now in turn the starting point for further experimental transformations. The data body, torn from life, refers in a miraculous way to its origins and yet confronts us as a completely artificial duplication. A changeling plays its game of natural artistic creation with us and points the way to a virtual time. This sets the pace and the voice of the fox fades away in the cosmic finiteness.

Markus Wintersberger

**Nora/Aaron Scherer und Eva Sommer**

“To paint eyes on eggs”, 2020,

3:20 Min.

Konzept und Performance: Nora / Aaron Scherer und Eva Sommer

Kamera: Antonia de la Luz Kasik, gefilmt im Kunstraum Niederösterreich Juni 2020

Scherer und Sommer liefern sich selbstkreierten Spielregeln, absurden Tischmanieren und einem Wechselspiel aus Wettbewerb und Komplizenschaft aus. Fruchtgummi mit unterschiedlichen Konsistenzen wird aufgetischt und sich einverleibt. In knalligen Farben, süß, klebrig - nicht nahrhaft, aber schön anzusehen. Betrachtet man neoliberale Praktiken, die sich in unseren Alltag, unsere Körper und unsere Art zu Arbeiten einschreiben, lässt sich eine Tendenz zur lustvollen Selbstausbeutung erkennen. Eine Art der Kunst sich selbst zu verspeisen?

Entstanden ist der Super-8-Film während einer Live-Performance ohne Publikum (45 min.).

Nora/Aaron Scherer und Eva Sommer



**Nora/Aaron Scherer und Eva Sommer**

'To paint eyes on eggs', 2020

3:20 Min

Concept and performance: Nora / Aaron Scherer and Eva Sommer

Camera: Antonia de la Luz Kasik, filmed at Kunstraum Niederösterreich June 2020

Scherer and Sommer deliver themselves to self-created rules, absurd table manners and an interplay of competition and complicity. Fruit gums in different consistencies are served and consumed. They have bright colors, are sweet, sticky – not nutritious, but nice to look at. If you look at neoliberal practices that are inscribed in our everyday lives, our bodies and our way of working, you can see a tendency towards lustful self-exploitation.

A way for art to eat itself?

The Super 8 film was made during a live performance without an audience (45 min.).

Nora/Aaron Scherer und Eva Sommer

(Translation Sabine Merkens)

## Paul Birchall

Paul Birchall hat im Jahr 2019 eine Serie von 23 Kurzvideos auf seinem YouTube Kanal veröffentlicht. Die Videos entstanden aus einer Reihe von Fotografien, die lustige und merkwürdige Gesichter – vorwiegend aus Nahrungsmitteln arrangiert – zeigen und auf seinem Instagram Profil zu sehen sind. „Ich habe eines von ihnen animiert. Das schien eine natürliche Entwicklung zu sein, als die Videoarbeit begann. Sie entstanden im Rahmen meiner Teilnahme an einem nationalen Sprachfestival in Stellenbosch, Südafrika.“ (Paul Birchall an Michelle Sacher, 11.08.2020). Die Videos nannte er ursprünglich „reality bites“, da sie kurze Kostproben aus dem Alltag der zeitgenössischen Kultur widerspiegeln, ähnlich dem reality TV. Jürgen Grimm definiert das Realitätsfernsehen als eine Programmform, „die mit dem Anspruch auftritt, Realitäten im Sinne der alltäglichen Lebenswelt anhand von Ereignissen darzustellen, die das Gewohnte der Alltagsroutine durchbrechen“ (Grimm, Jürgen: Reality TV und Alltagsorientierung. Zur Faszination von Lebenshilfeformaten, 2008). Die Aufnahme, Spiegelung und Bearbeitung der Videos wurden zu Beginn auf dem Smartphone des Künstlers durchgeführt und zu einem späteren Zeitpunkt, als die Ideen entwickelt wurden, auf dem Computer fortgeführt. Die „reality bites“ beinhalten sowohl lustige als auch traurige oder gesellschaftskritische Aspekte, welche den Betrachtern so spielerisch präsentiert werden.

### „Sell by Date“, 2019

1:10 Min, mit Ton

Paul Birchall interessierte sich schon immer für Surrealistisches und „einen Salat zu haben, der über Internet-Dating spricht, schien eine lustige Sache zu sein.“ (Paul Birchall an Michelle Sacher, 11.08.2020). Der Salat namens Russel - der aus Birchalls Hand, Salat und Garnitur aus Kirschtomaten und Frühlingszwiebeln, der Technik der Spiegelung und einem Kunststoffauge besteht - erzählt dem Zuschauer prägnant von seiner Anmeldung auf dem Internet Portal „meat me.com“. Über das ganze Video hinweg arbeitet Birchall mit solchen Wortspielen, so meint „meet me“ ins Deutsche übersetzt „triff mich“, wohingegen „meat“ verdeutscht „Fleisch“ heisst - was das Dating Portal denkbar ungünstig für einen vegetarischen Salat macht.

Der Titel des Videos „Sell by Date“ meint im Deutschen das Mindesthaltbarkeitsdatum. Russel versucht sich aber auch für ein Rendezvous („Date“) gut zu verkaufen („Sell“). So spricht der Salat sehr nüchtern darüber, dass er nicht einer sei „to sit on the shelf for very long“. Das meint zum einen, dass man ihn als Salat nicht lange aufbewahren, also nicht zu lange im Verkaufsregal lassen kann. Zum anderen ist im Englischen „to sit on the shelf“ ein Terminus dafür, dass man langsam aber sicher das optimale Alter, um zu heiraten und sesshaft zu werden, überschritten hat - wobei wir wieder beim Ablaufdatum wären!

Birchalls Video-Kompositionen erinnern an die Werke von Giuseppe Arcimboldo, der lange als Vorläufer des Surrealismus galt. Seine Bilder zeigen Portraits, welche aus typischen Attributen des Dargestellten bestehen: So wird der Frühling aus Blumen, die „Musica“ aus Musikinstrumenten oder der „Vertumnus“ aus diversen Gemüsen, Früchten und Blumen portraitiert. Beim Letzteren handelt es sich um ein Portrait von Kaiser Rudolf II, bei dem Arcimboldo als Maître d'Amusement Feste organisierte und unter anderem die Kunstkammer des Kaisers zusammenstellte.

Paul Birchall thematisiert auf diese Weise mit viel Humor und Witz auch andere kulturelle Gepflogenheiten wie Tischmanieren oder Food Waste. So wird das Sprichwort: Mit Essen spielt man nicht! gnadenlos untergraben, ein Tabu wird gebrochen. Hingegen isst man in Afrika, Indien oder den arabischen Ländern traditionell mit den Händen. Dann kann auch das wortwörtliche Hand anlegen bei der Produktion des Videos selbst als Spiel – und somit als Auseinandersetzung - mit kulturellen und sozialen Gepflogenheiten verstanden werden. Die Auseinandersetzung mit Food Waste kann dementsprechend auch so interpretiert werden, dass durch das in die Hand nehmen der Nahrungsmittel zwar das Essen für andere nicht mehr genießbar ist, aber das Nahrungsmittel selbst eine Stimme bekommt und anthropomorphe Züge annimmt. Es wird also vermenschlicht und verlangt dem Betrachter Sympathie, Mitgefühl und in diesem Fall auch den einen oder anderen Lacher ab.

Michelle Sacher



Giuseppe Arcimboldo: "Vertumnus", Öl auf Holz, 1591, Skoklosters Slott, Stockholm

**Paul Birchall**

„If Animals Could Talk“, 2019

1:10 Min, mit Ton

Ein totes Huhn wird wortwörtlich durch die Hand des Künstlers zum Leben erweckt und erzählt den Betrachtern von seinem kurzen Leben und dem Weg, der es vor die Kamera gebracht hat. Von der Trennung von der Mutter bis hin zu aggressiven Hühnern im Stall schildert das Huhn das tragische Leben eines Schlachttiers und überträgt die Hoffnungslosigkeit und Ausweglosigkeit der Situation auf die Zuschauer. Dies gelingt auch hier durch die Vermenschlichung des Huhns.

Die Problematik der Massentierhaltung wird zum Thema und das Huhn erzählt: „Dann begann der Ärger: aggressive Vögel. In einer Masse gibt es immer ein paar Störenfriede. Ich wurde schlimm gepickt, drei Mal in zwei Tagen. Und Jenny neben mir verlor die Hälfte ihrer Federn durch den Stress. Sie konnte ihre Zwillingsschwester nirgendwo finden.“ Bei der Geflügelhaltung werden bis heute die minimalen Anforderungen von Tierschutzgesetzen nicht erfüllt. Zum Beispiel sollen diese in der Schweiz ab dem kommenden Jahr 2021 durch eine vertiefte Kontrolle strenger überprüft werden.

Das makabere Video erinnert an das Motiv vom Totentanz. Das im 14. Jhdt. aufkommende Motiv zeigt die verstärkte Auseinandersetzung mit dem Tod und seinem Einfluss auf das Leben der Menschen. Die Thematik der Unausweichlichkeit des Todes wird unweigerlich auch in Birchalls „If Animals Could Talk“ aufgenommen. Anders als bei den Totentanzdarstellungen, bei denen sich traditionell ein Lebender und ein Toter gegenübersehen und einen Reigentanz aufführen, ist das Huhn in Birchalls Video alleiniger Protagonist, stellt Tod und Leben zugleich dar. Aber auch blickt der Zuschauende als weltlicher Vertreter dem Huhn als Vertreter des Todes entgegen und der didaktische Wert des Totentanz – Motivs wird so im Medium des Videos wunderbar aufgegriffen und weitergeführt.

Das Video endet damit, dass das Huhn nüchtern feststellt: „Ich denke, mich isst jetzt jemand. Ich hoffe, es sind nicht Sie?“ Die Arbeit könnte verstanden werden als Kritik an der Massentierhaltung aber auch an der massenhaften Fleischproduktion. Für billigeres Fleisch im Supermarkt wird auf den humanen Umgang mit dem Tier verzichtet. Nur etwa die Hälfte des Tiers landet schliesslich wirklich auf dem Teller des Konsumenten, der Rest landet im Abfall. Auch hier kommt die Auseinandersetzung mit dem Umgang mit Food Waste ins Spiel: Paul Birchall hantiert mit einem Kadaver um darauf aufmerksam zu machen, dass manch ein Tier stirbt um im Abfall zu landen. So bleibt das Tier wertlos, sowohl im Leben als auch im Tod. Das Huhn, welches in Birchalls Video auf diese Thematiken aufmerksam macht, ist jedoch nicht gestorben um Abfall zu werden: „Aber das Huhn wurde gekocht und zu einer Suppe verarbeitet.“ (Paul Birchall an Michelle Sacher, 13.08.2020).

So könnte man ganz in der Manier des Huhns schliessen: „Ich denke, jemand ändert das nun. Ich hoffe, es sind Sie?“

Michelle Sacher

## Paul Birchall

Paul Birchall released a series of 23 short videos on his YouTube channel in 2019. The videos were created from a series of photographs showing funny and strange faces – shaped mainly with food. The videos are now available to view on his Instagram profile. 'I animated one of them. Which seemed to be a natural progression when the video work started. They were made as a part of my participation in a National language festival in Stellenbosch, South Africa' (Paul Birchall to Michelle Sacher, 11.08.2020) The original title of the videos was 'reality bites' because they reflect short samples of everyday life in contemporary culture, similar to reality TV. Jürgen Grimm – professor of Communication Studies – defines reality television as a programme genre 'which appears with the claim to present realities in the sense of the everyday world on the basis of events which break through the familiar routine of everyday life' (Grimm, Jürgen: Reality TV und Alltagsorientierung. Zur Faszination von Lebenshilfeformaten, 2008). The recording, mirroring and editing of the videos were all initially carried out on the artist's smartphone and continued on the computer at a later stage, when the ideas were being developed. The 'reality bites' contain both funny and sad or socially critical aspects, which are presented to the viewers in a playful way.

### 'Sell by Date', 2019

1:10 min, sound

Paul Birchall has always been interested in the surreal and 'having a salad talking about internet dating seemed a fun thing to do'. (Paul Birchall to Michelle Sacher, 11.08.2020) The salad called Russel – which consists of Birchall's hand, some lettuce and a garnish of cherry tomatoes and spring onions, the technique of mirroring and a plastic eye – succinctly tells the viewer about his registration on the Internet portal 'meat me.com'. Throughout the whole video Birchall works with such puns – the distinction between 'meet' and 'meat' is what can make a dating portal very unfavourable for a vegetarian salad.

Similarly, the title Sell by Date was an invitation for Russel to sell himself for a date. The salad talks very soberly about not being one 'to sit on the shelf for very long'. On the one hand, this means that you can't keep it as a salad for very long, i.e. you can't leave it on the shelf for too long. On the other hand, 'to sit on the shelf' is a term meaning that you have slowly but surely passed the optimal age to get married and settle down – we are back to the expiry date!

Birchall's video compositions are reminiscent of Giuseppe Arcimboldo's paintings in the 16th century. A mannerist who has long been considered a precursor of surrealism, his paintings show portraits, which consist of typical attributes of the sitter: spring is portrayed with flowers, the 'Musica' with musical instruments or the 'Vertumnus' with various vegetables, fruits and flowers. The latter is a portrait of Emperor Rudolf II, for whom Arcimboldo organised festivities as Maître d'Amusement and, among other things, composed the Emperor's cabinet of curiosities.

In a surrealistic way, Paul Birchall also touches on other cultural customs such as table manners or food waste in a humorous and witty way. In this way, the proverb 'one does not play with food' is mercilessly undermined, a taboo is broken. In Africa, India or the Arab countries, on the other hand, people traditionally eat with their hands. Then the literal use of hands in the production of the video itself can also be understood as a game and thus as a confrontation with cultural and social customs. The confrontation with food waste is also present. Even though food is no longer edible, it is given anthropomorphic characteristics, thus it is humanised and demands sympathy, compassion and, in this case, a laugh or two from the viewer.

Michelle Sacher

(Translation Polina Chizhova)



Giuseppe Arcimboldo, 'Vertumnus', oil on wood panel, 1591, Skoklosters Slott, Stockholm

**Paul Birchall**

'If Animals Could Talk', 2019

1:10 Min, sound

A dead chicken is literally brought to life by the hand of the artist and tells the viewers about its short life and the path that brought it to be on screen. From the separation from its mother to the aggressive chickens in the barn, the chicken depicts the tragic life of a slaughtered animal and transmits the hopelessness and despair of the situation to the viewer. Here too, this is achieved through with the help of some humanization.

The problem of factory farming becomes the subject and the chicken tells us: 'aggressive birds. You always get a few troublemakers in a crowd. I was badly pecked: three times in two days. And Jenny next to me lost half her feathers from the stress. She couldn't find her twin sister anywhere.' Poultry farming still fails to meet the minimum requirements of animal welfare legislation. In Switzerland, for example, these will be subject to stricter controls from next year 2021 through more in-depth inspections.

The macabre video is reminiscent of the motif of the dance of death. This allegorical concept emerged in the 14th century and reflects the increased confrontation with death and its influence on people's lives. The theme of the inevitability of death is inevitably included in Birchall's *If Animals Could Talk*. In contrast to the depictions of the dance of death, in which a living and a dead person traditionally face each other and perform a round dance, the chicken is the sole protagonist in Birchall's video, representing death and life at the same time. Yet the spectator is a representative of the world of living, who is facing the chicken as an embodiment of death. Thus, the didactic value of the dance of death motif is taken up and continued in the medium of the video.

The video ends with the chicken soberly saying: 'I guess someone is going to eat me now. I hope it's not you?' The work is a criticism of factory farming but also of mass meat production. Humane treatment of animals is absent in the supermarket meat. Moreover, only the half of the actual animals ends up on the consumer's plate, the rest is wasted. This is another key theme of the video work: Birchall handles the bird's carcass to draw attention that an animal is sometimes killed for consumption and is still wasted. As if the animal was worthless. However, the chicken in Birchall's video, did not die to become waste: 'But the chicken was cooked and turned into a soup'. (Paul Birchall to Michelle Sacher, 13.08.2020)

Here one could conclude in the chicken's own words: 'I guess someone is going to eat me now. I hope it's not you?'

Michelle Sacher

(Translation Polina Chizhova)

**Peter Aerschmann**

“Sputnik”, 2014/2020

4 Min., HD, ohne Ton

Courtesy videokunst.ch (*videocity.bs* Version)

In seinen Animationen lässt der Künstler generell Figuren und Gegenstände sich um die eigene Achse oder um jene von anderen drehen. Er prägt damit seinen ganz individuellen Stil. Das ausgewählte Video “Sputnik“ repräsentiert diesen Stil schon mit seinem Zitat: Sputnik 1 war am 4.10.1957 der erste künstliche Satellit, der eine Erdumlaufbahn erreichte. Raumflugkörper umkreisen die Erde oder andere Himmelskörper auf einer elliptischen oder kreisförmigen Umlaufbahn und haben zum Ziel, diese zu erforschen, oder militärischen und kommerziellen Zwecken zu dienen. Die insgesamt zehn Satelliten mit dem Namen Sputnik, welche die russische Raumfahrt ins All schickte, waren noch unbemannt, doch teilweise mit Tieren, die für die Versuche meist sterben mussten, bestückt.

In Peter Aerschmanns “Sputnik“-Video befindet sich ein rohes Hähnchen im Mittelpunkt. Es wird von einem Zigarettenstummel, abgenagten Knochen, einem Lutscher, einer Zahnpasta, einer zusammengequetschten Getränkedose und einer Batterie umflogen. Zeitgenössische Konsumgüter fungieren als Satelliten; Abfallprodukte erinnern an Weltraumschrott. Der nackte, tote Hähnchenkorpus ist unangetastet. Das Video vereint Stadien von roher Nahrung vor der Zubereitung sowie eines Danach, nämlich die Reste nach dem Essen.

Das Hähnchen könnte eine profane Epiphanie versinnbildlichen, ein Fest, bei dem es Opfer und Anbetung gibt. Das Sinnbild von Massentierhaltung zur Ernährung der Menschen erscheint wie eine Gottheit. Der Künstler verortet seine Zivilisationskritik im Orbit. Der Hintergrund war in Peter Aerschmanns Video ursprünglich schwarz. Für die *videocity.bs*-Präsentation am E-Board des Congress Center Basel hat er auf Anregung der Kuratorin einen anderen, nämlich hellblauen Grund gewählt; Haben doch auch schon die Alten Meister überirdische Erscheinungen in Himmelsnähe gerückt.

Andrea Domesle



**Peter Aerschmann**

“Sputnik”, 2014/2020

4 min., HD, without sound

Courtesy videokunst.ch (*videocity.bs* version)

In his animations, the artist usually allows figures and objects to rotate around their own axes or around the axes of other objects, thus characterizing his own very individual style. The selected video “Sputnik” already embodies this style with its quote: Sputnik 1 was the first artificial satellite to be sent into orbit around the earth on 4.10.1957. Spacecrafts orbit the Earth or other celestial bodies on an elliptical or circular trajectory with the goal of exploring them or else serving military or commercial purposes. The total of ten satellites all named Sputnik, which Roscosmos, the Russian Federal Space Agency, sent into space, were as yet still unmanned but nevertheless partly equipped with animals, which usually had to die for the experiments.

A raw chicken is at the centre of attention in Peter Aerschmann’s “Sputnik” video. A cigarette butt, gnawed-off bones, a lollipop, some toothpaste, a squashed can and a battery. Contemporary consumer goods function as satellites whilst product detritus becomes reminiscent of space junk. The naked and dead body of the chicken remains untouched. The video combines stages of raw food before preparation and one afterwards, with leftovers from the meal.

The chicken might well symbolize a profane epiphany, representing a feast where there is both sacrifice and worship. The emblem of factory farming feeding mankind appears more like a deity. The artist locates his critique of civilization whilst from an orbit. The background in Peter Aerschmann’s video was originally black. For the *videocity.bs* presentation on the eBoard of the Congress Center Basel, he was motivated by the curator to choose a different, light blue background. After all, the Old Masters before also brought supernatural apparitions close to the near heavens.

Andrea Domesle, translated by Christopher Haley Simpson

**Ruth Maclennan**

„Zigni“, 2015

5:25 Min., HD, Ton

Im Auftrag von Tintype, London, für *Essex Road II* entstanden, unterstützt vom Arts Council England

„Ruth Maclennan bewegt sich auf einem Territorium zwischen Fiktion und Dokumentarfilm, wobei sie ihre eigenen Begegnungen und Erfahrungen eines Ortes als Ausgangspunkt nimmt, um übersehene Momente und Fragmente von Geschichten zu erforschen, die ungelöste Konflikte offenbaren“, schreibt die Galerie Tintype.

Das Video „Zigni“ gibt Einblick in ein eritreisches Restaurant in der Essex Road in London. Eine aus Ethiopien vertriebene Eritreerin hat es 2005 und damit einen Mikrokosmos mitten in der Grossstadt geschaffen. Die Filmemacherin nähert sich einer privaten Feier mit ihrer Kamera zunächst von aussen durch die angelaufenen Scheiben, um dann im Innern über Gegenstände, Party-Kleidung und die ausgelassene Versammlung zu gleiten. Gefeiert wird ein junger Mann mit Doktorhut. Ruth Maclennan hat eine faszinierende filmische Ästhetik der Einfühlung, die geprägt ist von respektvoller Distanz, entwickelt. Das private Fest wird bei ihr zu einem Fest der filmischen Sinne. Die ausgelassene Stimmung, die wiegenden und tanzenden Bewegungen, die wunderschöne Stofflichkeit der Frauengewänder transferiert sie in prachtvolle, ruhige Filmsequenzen. Die einzelnen sind in verschiedene Farbtöne getaucht. Die Lichtquellen der nächtlichen, belebten Essex Road erzeugen im Restaurant einen kühlen blauen oder roten Schimmer, welcher die Gegenstände wie die Gäste und den Wirt einhüllt.

Das Büffet befindet sich vor dem Fenster zur Strasse. Die Kamera verweilt auf dem Gulaschgericht *Zigni*, während aussen vor dem Lokal ein Bus hält und Menschen ein- und aussteigen. Der Film ist eine Reflexion über unser Kommen und Gehen, über Lebensschicksale und über Gemeinschaften, die sich rund um Nationalgerichte konstituieren.

Das Video „Zigni“ von Ruth Maclennan wurde 2015 von Tintype, London, in Auftrag gegeben. Teresa Grimes, die Direktorin der Galerie, startete 2014 Tintype's jährliches Videoprogramm *Essex Road*, für welches Künstler Kurzfilme in Reaktion auf die kilometerlange verkehrsreiche Straße drehen. Das große Fenster der Galerie wird für sechs Wochen zu einem öffentlichen Screen.

Durch die Präsentation des Videos durch *videocity.bs* am Messeplatz in Basel werden einzelne seiner Momente hervorgehoben: Das eBoard auf der Höhe des ersten Stockwerkes des Congress Center Basel ist Teil der Fensterfront. Der voyeuristische Einblick in eine private Sphäre wird damit verstärkt. Es gibt im selben Viertel ein eritreisches Restaurant, was in Schweizer Städten noch relativ selten ist. So steht das Gericht *Zigni* einerseits für Heimat, andererseits für Fremde. Das Video zeigt so die Auswirkungen der globalen Migration.

Andrea Domesle

**Ruth Maclennan**

“Zigni”, 2015

5:25 min., HD, sound

Commissioned by Tintype, London, for *Essex Road II*, supported by Arts Council England

“Ruth Maclennan navigates a territory between fiction and documentary, using her own encounters and experiences of a place as a starting point to explore overlooked moments and fragments of stories that reveal unresolved conflicts”, says Tintype gallery.

The film “Zigni” gives an insight into an Eritrean restaurant on Essex Road in London. The restaurant was opened in 2005 by an Eritrean woman expelled from Ethiopia, who has created a microcosm in the middle of the big city. The filmmaker approaches a private celebration with her camera, first from the outside through the misted windows, then inside, gliding over the surfaces of objects, party clothes and through the happy throng of people. A young man wearing a mortar board is celebrating his graduation.

Ruth Maclennan has developed a fascinating cinematic aesthetic of empathy that is characterised by respectful distance. In her hands the private celebration becomes a celebration of the cinematic senses. She transfers the exuberant mood, the swaying and dancing movements, the beautiful materiality of the women's garments into magnificent, calm film sequences. The individuals are immersed in different shades of colour. The light sources of the nocturnal, busy Essex Road create a cool blue or red shimmer in the restaurant, which envelops the objects as well as the guests and the host.

The buffet is laid out on a table in front of the window onto the street. The camera lingers on the centrepiece of the dinner, a “Zigni”, while a bus stops outside to let people on and off. The film is a reflection on our coming and going, on life's fates and on communities that are constituted around national dishes.

“Zigni” by Ruth Maclennan was commissioned by Tintype, London, in 2015. Teresa Grimes, director of the gallery, started Tintype’s annual *Essex Road* moving image program in 2014, in which artists make short films in response to the busy mile-long road. The gallery’s large window becomes a public screen for six weeks.

The presentation by *videocity.bs* at the fairground in Basel, highlights some of the video’s key moments: the eBoard at first floor level of the Congress Center Basel is part of the window front. This enhances the sense of a voyeuristic insight into a private domain. There is also an Eritrean restaurant in the same quarter, which is still relatively rare in Swiss cities. Thus, the dish Zigni represents home for some people, or an exotic foreign destination for others. Thus, the video shows the effects of global migration.

Andrea Domesle, translated by Andrea Domesle

**Sergey Bratkov**

„Gastro Friday in the Village Pakotilovka“, 2012

4:30 min, mit Ton

Gastro Friday in the Village Pakotilovka wurde im Haus von Sergey Bratkovs Familie in einem Dorf in der Nähe der ukrainischen Stadt Charkiw gefilmt. Als Teil einer Serie von etwa 30 Werken, die mithilfe von Bratkov's Bruder gefilmt wurden, ist die Videoarbeit eine Antwort auf das Aufkommen von Laien-Restaurants und Gastro-Nächten in den ländlichen Gebieten der Ukraine.

Die surreale Szene spielt sich in dem dazu kontrastreich ruhigen Garten ab. Die Kochutensilien sind zahlreiche Töpfe, Pfannen, eine Leiter, ein Trampolin mit einer Herdplatte und etwas Gemüse. Der italienische Koch in Uniform, mit dem ikonenhaft hohen Hut und dem gezwirbelten Schnurrbart kocht ein Ragù. Die Zutaten sind unter anderem Rote Bete und gelbe Gurke, die mit Schmackes und ohne Sorgfalt in den Eintopf geworfen werden. Der Koch sagt uns, dass wir nur eine Prise Salz verwenden sollen, wirft gleichzeitig aber die ganze Packung ins Ragù. Als er von „unseren“ sizilianischen Tomaten zu sprechen beginnt, wird klar, dass er mit den örtlichen Gegebenheiten und saisonal lokalen Produkten nichts am Hut hat. Wie ein Zirkusdirektor liefert er ein Spektakel ab, dem wir von unten her zuschauen – wartend wie ein Küken auf die Fütterung durch die Eltern.

Bratkov liess sich dank seines Interesses für die Menschen und ihre Rolle in der Gesellschaft durch die soziokulturelle Geschichte des kaiserlichen Russlands inspirieren: Ausländische Köche wurden zunächst in die Residenzen des Zaren eingeladen und etablierten dann Restaurants mit den jeweils für ihr Herkunftsland typischen Gerichten. So entstanden diverse ikonenhaft russische Gerichte, wie zum Beispiel der Olivier-Salat, eine Erfindung des belgischen Chefkochs Lucien Olivier. In Gastro Friday in the Village Pakotilovka unterrichtet der Koch die unteren Klassen in Verkörperung durch die Babuschka Efrosia Fedorovna, eine traditionell russische ältere Frau. Während der Koch hoch oben auf der Leiter sitzt und Anweisungen gibt, ist es die Babuschka, die diese ausführt und die manuelle und reproduktive Arbeit des Kochprozesses leistet. Dieses Macht-Ungleichgewicht ist unangenehm vertraut: ein kapitalistisches Denken, welches die Arbeitskraft einer verwundbaren Bevölkerung ausbeutet.

Das Video endet mit Applaus aus der Dose: leer und mit schlechtem Nachgeschmack. Was als humoristische Parodie begann endet damit, dass die Zuschauer\*innen verwirrt und verunsichert zurückgelassen werden. Und sowieso, wer hat schon so viele Pfannen?

Polina Chizhova

(Übersetzung Michelle Sacher)

**Sergey Bratkov**

'Gastro Friday in the Village Pakotilovka', 2012

4:30 min

*Gastro Friday in the Village Pakotilovka* was filmed at Sergey Bratkov's family home in a village near the city of Kharkiv in Ukraine. Part of a series of circa 30 works that were recorded with the help of Bratkov's brother, *Gastro Friday in the Village Pakotilovka* is a response to the emergence of self-made restaurants and gastro nights in rural areas of the country.

The surreal scene takes place in the contrastingly quiet garden. The cooking utensils are numerous pots, pans, a ladder, a trampoline for a hob and a few vegetables. The Italian chef in uniform, with the iconic tall hat and a curled moustache, is cooking a ragù. The ingredients are, among others, beetroots and yellow cucumbers, all thrown in with pizzazz but without care. He tells us to only add a bit of salt, whilst throwing in the whole pack. Using 'our' Sicilian tomatoes, he is completely out of touch with the local space. Like a ringmaster, he performs the entertainment, whilst we watch from below – allofeeding us just like a parent bird.

As someone who is fascinated by the roles people play in society, Bratkov also took inspiration in the socio-cultural history of Imperial Russia: foreign chefs were first invited to Tsar's residences and went on to establish restaurants with their signature dishes. This is how many iconic Russian foods were created, such as the Olivier Salad invented by the Belgian chef Lucien Olivier. In *Gastro Friday in the Village Pakotilovka*, the chef teaches the lower classes, embodied by the babushka Efrosia Fedorovna, a traditional Russian elderly woman. Whilst the chef sits high on his ladder and gives out instructions, it is the babushka who has to provide the manual and reproductive labour of finalising the cooking process. This imbalance of power is uncomfortably familiar: a capitalist mindset exploiting the labour of a vulnerable population.

The video ends with canned applause: empty and of bad taste. What started as a humorous spoof ends up leaving the viewer displaced and unsure. Who has so many pans anyway?

Polina Chizhova

## **Sonja Alhäuser**

“Deutscher Riese – weiß”, 2006

0:46 Min., 4:3, Trickfilm, ohne Ton

Als ‚Deutscher Riese‘ werden Riesenkaninchen bezeichnet. Sie entstammen Kaninchenzuchten aus dem 19. Jahrhundert in der Gegend von Gent im belgischen Flandern. Um 1880 nach Deutschland importiert, wurden sie lange gemäss ihrer Herkunft als ‚Belgische oder Flämische Riesen‘ bezeichnet. In Deutschland wurde die Rasse zu noch grösseren Tieren mit einem Durchschnittsgewicht von acht bis neun Kilo und einfarbigen Fellen weitergezüchtet. Die häufigste Fellfarbe ist wildgrau.

Bei Sonja Alhäuser ist ein weisses Riesenkaninchen der Protagonist. Der Trickfilm besteht aus 86 gezeichneten Seiten. Die Eingangsseite eröffnet mit der Gegenüberstellung des Hasen und seinem Skelett und lässt eine Erzählung über sein Leben und Sterben erwarten. Darauf folgend ist das Haustier zu sehen, wie es über eine Wiese hoppelt und in einer Bratpfanne landet. Kaninchen wurden einst nicht nur für Freizeitvergnügen und Kleintierzucht-Wettbewerbe gehalten, sondern auch und insbesondere in ärmeren Gegenden für den Verzehr. “Deutscher Riese – weiß” zeigt das vorbestimmte Schicksal eines Zuchthasen auf.

Nun ist es so, dass dabei zwei Dinge hervorstechen: Das Motiv des Essens ist doppelt formuliert. Das Haustier frisst etwas, das von oben herunterfällt und zerbirst daraufhin. Die Schlusszene zeigt den zum Servieren angerichteten Kaninchenbraten. Die für das Kaninchen todbringenden Nahrungsbrocken erinnern an gezielte Tötungsaktionen, sei es seitens des Besitzers oder sei es als Kriegsführungsmethode, wobei die unsägliche Geschichte des 20. Jahrhunderts und die Kriegsfrenten des Ersten und Zweiten Weltkriegs mit ins Bild treten.

Das Motiv des weissen Kaninchens ist kulturgeschichtlich geprägt. Magier zaubern bevorzugt ein solches aus ihrem Hut. In der Erzählung „Alice im Wunderland“ (das Kinderbuch von Lewis Carroll ist unter dem Originaltitel „Alice's Adventures in Wonderland“ 1865 erstmals erschienen) folgt ihm das Mädchen in die andere, jenseits unseres Seins liegende Welt der Träume, Fantasien und Märchen. Das weisse Kaninchen steht für eine Besonderheit. Nun muss gerade ein solches Tier in der Animation von Sonja Alhäuser sterben. Doch es erlebt eine Apotheose: Das weisse Fell entschwindet im Himmel, während sein Korpus in der Pfanne landet.

Eine Verknüpfung von Tod, Himmelfahrt und dem Leib Christi gibt es in der römisch-katholischen Theologie, aber auch in anderen Religionen. Diese Wesensverwandlung wird als Transsubstantiation bezeichnet und meint die Wandlung von Brot und Wein in den Leib und das Blut Jesu Christi. Dies wird in den Kirchen anhand der Hostie, dem Messwein oder Ostergebäck wie dem Osterlamm versinnbildlicht, welche gesegnet und den Gläubigen in der Zeremonie zum direkten Verzehr dargeboten werden. Die Künstlerin ist im katholisch geprägten Westerwald aufgewachsen und könnte von diesem Glaubensgut beeinflusst sein, was sie dazu angeregt hat, das Sterben von Hase, Lamm und Jesus zu vergleichen.

Andrea Domesle

### **Sonja Alhäuser**

“Deutscher Riese – weiß” (German giant – white), 2006

0:46 min., 4:3, animated film, without sound

Giant rabbits are known as ‘Deutscher Riese’, that is to say as ‘German giants’. They originate from rabbit farms in the 19th century from the area around Ghent in Belgian Flanders. Imported to Germany around 1880, they were long known as ‘Belgian or Flemish giants’ according to their place of origin. In Germany, the breed was bred to even larger animals with an average weight of eight to nine kilos and single-coloured fur. The most common fur colour is wild grey.

Sonja Alhäuser’s protagonist is a giant white rabbit. The animated film consists of 86 hand drawn pages. The opening page begins with the juxtaposition of the rabbit and its skeleton, allowing us to expect a narrative about its life and death. Afterwards the pet can be seen hopping over a meadow and landing in a frying pan. Rabbits were once kept not only for recreation and small animal breeding competitions, but also and especially in poorer areas for consumption. “German giant – white” shows the predetermined fate of a bred rabbit.

Now, two things stand out: The motif of the meal is doubly formulated. The pet eats something that falls from above and then bursts open. The final scene shows the roast rabbit prepared for serving. The chunks of food that are deadly to the rabbit recall targeted killing operations, whether by the keeper or as a method of warfare, whereby the unspeakable history of the 20th century and the war fronts of the First and Second World Wars are also brought into the picture.

The motif of the white rabbit has been coined by cultural history. Magicians prefer to conjure such as these from out of their hat. In the story of “Alice in Wonderland” (the children’s book by Lewis Carroll was first published in 1865 under the original title of “Alice’s Adventures in Wonderland”) the girl follows a rabbit into the other world of dreams, fantasies and fairy tales, beyond our normal being. The white rabbit stands for something distinctive. It is just such an animal which must perish in Sonja Alhäuser’s animation. But it experiences an apotheosis: the white fur vanishes into the sky, whilst its body is vanquished in the pan.

There is a connection between death, ascension, and the body of Christ in Roman Catholic theology but also in other religions. This transformation of Being is called transubstantiation and means the transformation of bread and wine into the body and blood of Jesus Christ. In the churches this is symbolized by the host, the wine or Easter biscuits such as the Easter lamb, which are consecrated and offered to the believers in the ceremony for direct consumption. The artist grew up in the catholic Westerwald forest region and may have been influenced by these symbols of faith which inspired her to compare the death of the hare, the lamb and Jesus.

Andrea Domesle, translated by Christopher Haley Simpson

**videocity.bs für Kinder (Andrea Domesle, Berthold Müller)**

“Und täglich grüsst das Eichhörnchen”, 2020

1:05 Min., HD, ohne Ton

Das Büro des *videocity.bs*-Teams ist innerhalb Basels umgezogen – ins St. Johannis-Quartier. Nun liegt es im Erdgeschoss mit Ausblick in einen grossen Innenhof. Schon nach kurzer Zeit entdecken wir die Eichhörnchen: ein knuffiges rotes, ein schlankes, elegantes braunes und ein ganz kleines, zartes. Jeden Tag turnen sie in den Sträuchern, hangeln sich dünne Ästen entlang, springen gar durch die Luft bis zum Stamm der hohen Kiefer im Nachbarsgarten. Am Stamm der Eibe lieben sie es, Fangen zu spielen. Manchmal sehen wir sie auch über die Dächer der Häuser gegenüber rennen oder auf den Balkons neugierig umherstreifen.

Wir wollen ihre Bekanntschaft machen. Und damit sie sich bei uns wohl fühlen, organisieren wir ein Eichhörnchen-Futterhaus. Dieses unterscheidet sich von Vogelfutterhäusern dadurch, dass das Futter nicht unten griffbereit liegt, sonst würden es die Vögel wegfressen. Die eine Seite des Eichhörnchen-Hauses hat eine Plexiglaswand, so dass das Futter von aussen zu sehen ist. Unterhalb des flachen Daches befindet sich eine ca. drei Zentimeter grosse Öffnung. Hier sollen sie hineingreifen. Das klappt nicht gleich und so überlegen wir uns eine Lerneinheit: Das Dach lässt sich aufklappen, da man von hier die Nüsse hineinfüllt. Wir lassen es zunächst offen. Beim ersten Besuch balanciert das rote Eichhörnchen darauf, bis es zuklappt. Und rasch hat es gelernt, schlüpft mit dem Oberkörper durch die Öffnung und schnappt sich seine Nuss.

Das rote Eichhörnchen, das im Video zu sehen ist, ist unser erster Gast gewesen. Wir haben ihm alle möglichen Nüsse angeboten: Walnüsse, Haselnüsse als Kern oder mit Schale. Nicht-einheimische Nüsse mag es am liebsten: zunächst Mandeln, bald darauf erklären sie aber Erdnüsse zu ihrer Liebesspeise. Unsere kleinen Gäste nagen auch gerne Karotten oder Kürbis-Stückchen. Nur das Kleine frisst ab und zu Rosinen. Die Hörnchen lieben es, die Nüsse im Rasen oder in Blumenkästen zu verbuddeln. Doch auch Astgabeln dienen ihnen als Versteck. Die Eichhörnchen kommen fast täglich zum Frühstück, nachmittags kontrollieren sie ihre Futterverstecke oder graben wieder Nüsse aus. Neugierig schauen sie in unser Balkonfenster hinein.

Der Titel des Videos “Und täglich grüsst das Eichhörnchen” spielt auf die US-amerikanische Filmkomödie “Und täglich grüßt das Murmeltier” aus dem Jahr 1993 an (Originaltitel: “Groundhog Day” / “Eichhörnchen-Tag”). Ein arroganter TV-Moderator soll über den Murmeltiertag berichten. Dieser Aufgabe stellt er sich mürrisch und zynisch. Er bleibt daher in einer Zeitschleife hängen. Von nun an muss er jeden Tag aufs Neue das aus dem Winterschlaf aufwachende Murmeltier filmen, dem die Fähigkeit zugesprochen wird, das Wetter vorherzusagen. Das geht so lange, bis er ein besserer Mensch wird.

Wir sind jeden Tag froh gelaunt, wenn das Eichhörnchen uns aufs Neue grüsst. Wenn es nach uns geht, kann jeder Tag ein Eichhörnchen-Tag sein. Wenn es erscheint, geht in unserem Herzen die Sonne auf. Nur wenn es einmal nicht kommt, sind wir betrübt und überlegen, ob dies an unserem Futterangebot liegen mag? Haben unsere Nachbarn interessantere Leckerbissen offeriert?

Andrea Domesle



***videocity.bs* for kids (Andrea Domesle, Berthold Müller)**

“Every day the squirrel greets anew”, 2020

1:05 min., HD, without sound

The office of the *videocity.bs* team has moved within Basel – to the St. Johannis quarter. Now it is situated on ground floor with a view into a large inner courtyard. Here, we discover the squirrels very soon: a cuddly red one, a slim, elegant brown one and a very small, delicate one. Every day they do gymnastics in the bushes, dangling on thin branches, even jumping through the air to the trunk of the tall pine tree in the neighbouring garden. On the trunk of the yew tree they love to play catch. Sometimes we also see them running across the roofs of the houses opposite or roaming the balconies full of curiosity.

We want to make their acquaintance. To make them feel more at home with us, we organize a squirrel feeder. This differs from birdfeeder houses in that the food is not kept at the bottom, otherwise the birds would eat it away instead. One side of the squirrel house has a plexiglass wall so that the food can be seen from outside. Below the flat roof there is an opening of about three centimetres. This is where they are supposed to reach in. This doesn't work right away and so we invent a learning unit: The roof can be opened, because from here the nuts are filled in. We leave it open at first. At the first visit the red squirrel balances on it until it closes. And it quickly learns, slips through the opening with its upper body and grabs its nut.

The red squirrel that can be seen in the video was our first guest. We offered him all kinds of nuts: walnuts, hazelnuts inside their shells or as kernels. Non-native nuts are their favourites: at first almonds, but soon after they declare peanuts their favourite dish. Our little guests also like to chew on carrots or pieces of pumpkin. Only the little one eats raisins from time to time. The squirrels love to bury the nuts in the lawn or in flower boxes. But they also use forks between branches as a hiding place. The squirrels come for breakfast almost every day, in the afternoon they check their food hiding places or dig up nuts again. They look with curiosity into our balcony window.

The title of the video “Every day the squirrel greets anew”, refers to the US-American film comedy “Groundhog Day” from 1993. An arrogant TV presenter is supposed to report about Groundhog Day. His attitude to this task is grumpy and cynical. This is why he gets stuck in a time loop. From now onwards, he has to film the groundhog as it wakes up from hibernation, when it is said to have the ability to predict the weather, every successive day anew. This is ordained to continue until he manages to become a better person.

We assume a happy mood every day when the squirrel greets us anew. If it were up to us, any day could be a squirrel day. When one pops up, the sun also arises in our hearts. Only when one doesn't come, we are sad and think about whether this might be due to what we gave as food? Have our neighbours offered more interesting delicacies?

Andrea Domesle, translated by Christopher Haley Simpson

## Wenfeng Liao

“A Chat”, 2013 (Titeländerung für die Präsentation bei *videocity.bs*)

16:30 Min., HD, Ton, Courtesy videokunst.ch

Der Künstler hat eine Vorliebe für relativ kurze Videos, meist noch nicht einmal eine Minute lang. Einerseits beobachtet er Menschen, Gegenstände und Tiere im Alltag, andererseits agiert er als Performer. Sein Erzählstil ist lakonisch. Er fokussiert auf repetitive Momente und die kleinen Unterschiede, welche sich aus den Konstellationen ergeben. Man könnte sagen, er ist – anknüpfend an den frühen Bruce Naumann – ein Minimalist der Videokunst.

Eine Ausnahme in der Laufdauer bildet das für *videocity.bs* ausgewählte Werk. Es ist über 16:30 Minuten lang. Als die Kuratorin Andrea Domesle diese Arbeit aus dem umfangreichen Oeuvre ausgewählt hat, antwortet Wenfeng Liao in einer Email am 01.01.2020: „I appreciate that you put the *sunflower* piece on your list, I have never thought about that. It’s a relatively long and boring piece, but I think it is good to show the work in such a public context. Indeed, I have other works which relate to *food*, but in the context I would say it’s very fitting.“ Das Video wurde in Hinblick auf das Screening auf dem riesigen eBoard am Messeplatz in Basel ausgewählt. Dieser Standort hat Wenfeng Liao zur Änderung seines Titels – dieser lautete ursprünglich “Snack sunflower seeds – angeregt: „I would like to change the title of the work to ‚A Chat‘. In the Video you don’t see and hear any chat, but in a very common situation in China (maybe also in some other cultures), sunflower seeds serve as a medium for the chat. There are also different possibilities for interpretation with sound or without sound.“

Der Künstler stammt aus der ostchinesischen Provinz Jiangxi. Menschen aller sozialen Schichten und Einkommensklassen in China lieben es, Sonnenblumenkerne als Snack zu essen. Die Hauptgründe für ihre Beliebtheit sind die Tradition des Verzehrs und der günstige Preis im Vergleich zu anderen verfügbaren Nüssen. Sonnenblumenkerne werden in erster Linie zu Hause verzehrt, allein, aber vor allem während gesellschaftlicher Ereignisse und Feiertage, wie dem chinesischen Neujahrsfest.

Das Verspeisen der Handvoll Sonnenblumenkerne im Video “A Chat” definiert die Laufdauer. Der Filmausschnitt fokussiert allein auf die sich immer wiederholende Geste des Aufgreifens der einzelnen Kerne. Durch die Wiederholung wird eine inhaltliche Leere erzeugt, eine philosophische Langeweile. Das Video ist vergleichbar mit einer Sanduhr, die das Zerrinnen der Zeit anzeigt. Die 16:30 Minuten präsentieren für den Künstler eine „absurdity of time consuming (the video on the one side whilst on the other side the audience watching the video).“ (Wenfeng Liao an Andrea Domesle, Email, 28.02.2020.)

Der Akt des Essens der Sonnenblumenkerne tritt in den Hintergrund. Man könnte nun meinen, dass aufgrund des Titels mindestens zwei verschiedene Hände im Spiel sind. Der Künstler, darauf angesprochen, antwortet: „The hand that you see in the video is only my hand. The chat didn't really happen, because you only hear the cracking sound of sunflower seeds. But the visual representation of eating sunflower seeds still reminds us visually that it could be a chat. I would say, it's a chat between me and the void.“ (Wenfeng Liao an Andrea Domesle, Email, 01.03.2020).

Andrea Domesle

### Wenfeng Liao

“A Chat”, 2013 (title changed for *videocity.bs* presentation)

16:30 min., HD, sound, courtesy videokunst.ch

The artist prefers relatively short videos, usually not even one minute long. On the one hand, he observes people, objects, and animals in everyday life, on the other hand, he acts as a performer. His narrative style is laconic. He focuses on repetitive moments and the small differences resulting from the overall constellation. One could say that he is – thinking of the American video pioneer Bruce Naumann – a minimalist in video art.

An exception in terms of its running time is the video selected for *videocity.bs*. It is over 16:30 minutes long. When curator Andrea Domesle selected this work from his extensive oeuvre, Wenfeng Liao answered in an email on 01.01.2020: “I appreciate that you put the *sunflower* piece on your list, I have never thought about that. It’s a relatively long and boring piece, but I think it is good to show the work in such a public context. Indeed, I have other works which relate to *food*, but in the context I would say it’s very fitting.” The video was selected in view of the screening on the huge eBoard at the Messeplatz in Basel. This location inspired Wenfeng Liao to change its title, which was originally “Snack sunflower seeds”: “I would like to change the title of the work to ‘A Chat’. In the video you don’t see and hear any chat, but in a very common situation in China (maybe also in some other cultures), sunflower seeds serve as a medium for the chat. There are also different possibilities for interpretation with sound or without sound.”

The artist comes from the eastern Chinese province of Jiangxi. People within all social and income levels in China love eating sunflower seeds as a snack. The main reasons for their popularity is the tradition of eating them and their cheap price in relation to other available nuts. Primarily, sunflower seeds are consumed at home, and alone but mostly during social events and holidays, such as the Chinese New Year.

Eating the handful of sunflower seeds in the video “A Chat” defines the duration of the reel. The film excerpt focuses on the endlessly repeated gesture of picking up the individual seeds. The repetition creates an emptiness of content, a philosophical *ennui*. The video can be compared to an hourglass that indicates the passing of time. The 16:30 minutes represent for the artist an “absurdity of time consuming (the video on the one side whilst on the other side the audience watching the video).” (Wenfeng Liao to Andrea Domesle, email, 28.02.2020.)

The act of eating the sunflower seeds retreats into the background. One might now think that because of the title there are at least two different hands involved. The artist, when asked about this, replies: “The hand that you see in the video is only my hand. The chat didn’t really happen, because you only hear the cracking sound of sunflower seeds. But the visual representation of eating sunflower seeds still reminds us visually that it could be a chat. I would say, it’s a chat between me and the void.” (Wenfeng Liao to Andrea Domesle, email, 01.03.2020).

Andrea Domesle, translated by Christopher Haley Simpson



**Videocity-Team:**

Allen Campos, Dr. Andrea Domesle, Lia Quirina,  
Dr. Walter Seidl, Viola Victoria Voldrich

© **Konzept** von Dr. Andrea Domesle, CD Thomas Dillier

**Facebook:** [facebook.com/videocity.bs](https://facebook.com/videocity.bs)

**Instagram:** [instagram.com/videocity\\_bs/](https://instagram.com/videocity_bs/)

[www.videocity.org](http://www.videocity.org)

stp<sup>★</sup> Plattform

st.pölten

KULTUR  
NIEDERÖSTERREICH

