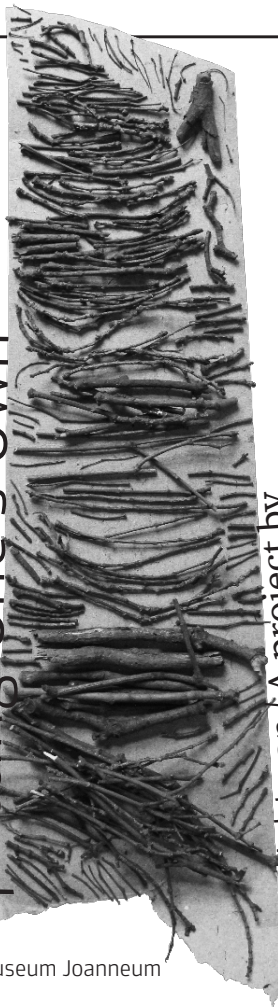


---

**Kunsthhaus Graz**

Deutsch  
English

**Site/Cite.**  
**Speaking in Tongues While**  
**Splitting One's Own**



Ein Projekt von / A project by

Birke Gorm

20.09.2016–21.05.2017

Kunsthhaus Graz, Universalmuseum Joanneum  
Lendkai 1, 8020 Graz

T +43-(0)316/8017-9200, Di-So, 10-17 Uhr / Tue-Sun, 10am-5pm

[kunsthhausgraz@museum-joanneum.at](mailto:kunsthhausgraz@museum-joanneum.at), [www.kunsthhausgraz.at](http://www.kunsthhausgraz.at)

Dieser Text erscheint  
anlässlich dem Projekt

This text is published on the  
occasion of the project

**Cite/Site.**

Speaking in Tongues  
While Splitting One's Own

**Kunsthaus Graz**

**Universalmuseum Joanneum**

20. September 2016 bis 21. Mai 2017

Keramiken gehören zu den ältesten Artefakten, die man wegen ihres Gebrauchs, aber auch aufgrund ihrer ästhetischen Wirkung seit jeher schätzt. Aus dem alten Werkstoff werden immer noch Gefäße geformt, gleichzeitig unterliegt er in der Bearbeitung einem stetigen Wandel und neuen Interpretationen. Ai Weiwei und Edmund de Waat beschäftigen sich schon sehr lange und sehr intensiv mit diesem Material, ihre künstlerische Herangehensweise ist jedoch gänzlich verschieden. Im Kunsthaus Graz fungieren die beiden als kuratorische und künstlerische Partner der Ausstellung. Ihr sehr persönlicher Blick zeigt auf, was Keramik alles sein kann.

Das weiße Teegeschirr zu Beginn  
der Aufklärung war einfach  
unfällig und wenig perfekt und  
dennoch haftet ihm etwas Wun-  
derbares an. Es ist ein semi-für-  
liches Beispiel für die Porzellan-  
landproduktion, „weißes Gold“  
nannte man die Porzellan am  
1700 noch, als es vorwiegend aus  
China und Japan importiert wurde.  
Die adeligen Kreise für Presti-  
ge und Ansehen sorgte. Die  
Porzellan aus der ersten Hälfte  
des 18. Jahrhunderts repräsentiert  
in dieser Ausstellung mehr als  
nur adelige Gebrauchsgegen-  
stände. Sie verdeutlichen, wie  
Wissen und Forschergeist sich  
über kulturelle Grenzen überwen-  
den und in Material verdichtet  
Ausdruck finden. Viele der frühen  
Exemplare, die ab 1710 zuerst in  
Meißen in der Nähe von Dresden  
hergestellt wurden, waren direkte  
Kopien chinesischer Vorfänger, was  
sich auch in der Beschriftung des  
Porzellans als Chinesische wieder-  
spiegelt.

## China - Frühkeramik

Die Auswahl an asiatischer Keram-  
mik hat der chinesische  
Künstler Ai Weiwei getroffen. Er  
sollte sich nicht um alten Zeugn-  
nisse einer längst vergangenen  
Kultur in China. Sie  
sind für ihn nicht nur Sinnbild  
einer sehr alten Kultur, die über  
diegreifendes technisches und  
handwerkliches Wissen verfügte,  
sondern auch seiner beständigen  
Anpassungsfähigkeit. Als  
Verweis auf eine lange Geschichte  
und Tradition in seiner eigene  
Kultur werden sie gleichsam zu  
Symbolen einer kulturellen  
rollen Identität, auf deren Verlust  
Ai Weiwei auf vielfältige Weise  
aufmerksam gemacht.  
Er hat von ihm ausgewählten und  
ausgestellten Exempla-  
ren stammen aus dem Museum für  
Ostasiatische Kunst in Köln. Diese  
Sammlung chinesischer Frühkeram-  
mik (ca. ab dem 5. Jhd. v. Chr.  
Chr.) umfasst neben Tonwaren,  
Porzellan und Steinzeug mit  
eisenhaltigen sowie bleibende  
ter Gräserkeramik aus der  
Porzellan der späten Tang-Dynasti-  
(9. Jhd.) und repräsentiert die Früh-  
phase chinesischer Kunst, die



Wurde durch Überarbeitung in  
eigene Werke schon mehrfach  
eingearbeitet.

## Arbeitsprozess

Der Künstler und Aktivist  
Wu Wei gilt als einer der renom-  
miertesten und bekanntesten  
Vertreter der zeitgenössischen  
Kunst Chinas. Seine Ausein-  
setzung mit chinesischer Kunst  
durchzieht sein ganzes Werk.  
Seine frühe provokante Arbeit  
*Popping a Man Dynasty Man*  
aus dem Jahr 1999 war bereits zu  
sehen im Kunsthause Graz zu sehen.  
Durch skrupellose Zerstörung  
einer historischen Öle macht Ar-  
beit die Zerstörung historischer  
Objekte bis hin zu ganzen Stadt-  
vierteln, die in China unablässig  
stattfindet, aufmerksam. Die  
Überwindung einer neotraditionellen  
Vase mit dem Coca-Cola Logo  
oder das Eintauchen ebenso alter  
Vasen in Farbglasfen (Cotoreu  
Vases, 2006) empfindet der  
Künstler nicht als Zerstörung,  
sondern als historische Objekte, die  
vielmehr überführt sind, die durch seine  
Bearbeitung in die Gegenwart  
eingebracht werden. Durch die  
Deckung etwas Neues entsteht

Kreation und Destruktion liegen  
bei Ar Weiwei sehr eng beisammen  
und bedingt Zerstörung die  
Schaffung von etwas Neuem, oder  
die Schaffung von etwas Neuem,  
die Zerstörung von Dingen, indem  
die gesammelten reekannen-  
schmabel in Sparte für die  
präsentierten Fülle auch als Sinn-  
bild dafür verstanden werden. Die  
*Seven Stones* wurde 2011 im Auf-  
trag des Universitätsmuseums  
Joanneum geschaffen und zeigt  
Abgüsse von archaischen  
archaeologischen Funden, die in  
der Pekinghöhle nördlich von  
Graz seit 1967 gefunden und als  
von Menschen bearbeitet iden-  
tiziert wurden. Ar Weiwei ließ die  
rund 930 Artefakte in China aus  
Porzellan reproduzieren. Durch  
den Brennvorgang wurden sie um  
circa ein Drittel kleiner als die  
Originalen Vorlagen. Mit dieser  
Installation machte er während  
seiner Installation in Graz 2011  
auf die Arbeitsbedingungen in  
China aufmerksam. Fortsetzung  
findet dieser Ansatz in seiner  
Arbeit *Remains* von 2013, wobei  
er Abgüsse von menschlichen  
Knochenstücken herstellte, die  
aus einem unter Mao Zedong  
eingesetzten Arbeitslager stam-  
men. Gegenwärtig verhindert man

in Bezug auf Porzellan mit „Made in China“ oft billige, in Jingdezhen produzierte Massenware, setzen sie feintellige Handarbeit, in sich diese Beispiele zeigen auch mit Tälchen *Sunflower Seeds* für Tate Modern in London 2010 für Aufsehen sorgte. Auch Ar welwei löst sich in seinen Arbeiten in Jingdezhen anfertigen, in dem Ort, an dem es eine über 1000-jährige Tradition in *Porzellan* gibt.

## Edmund de Waal

Edmund de Waal ist Töpfer, Künstler und Schriftsteller. Sein Handwerk hat er unter anderem in Japan während eines Stipendiums erlernt. Er hat auch eine englische Literatur in seine Heimat England studiert. Seine Arbeit ist geprägt von einer tiefen Liebe und Wertschätzung zu einem Material, das in der Kunstwelt im Allgemeinen selten im Mittelpunkt steht. Wie Ar welwei interessieren ihn historische Beispiele, aber nicht so sehr im Rückblick auf seine eigene Rolle Geschichte. Vielmehr ist es das Material und seine Veränderung an sich, die Veränderung in

der Formung, der dreidimensionalen Ausdruck der unterschiedlichen Gefühle. Wie verhalten sich Form, Funktion, Gestalt und Verwendung zueinander? Welche Rolle spielt die Aufstellung, der Raum, die Präsentation oder die Bestimmung?

Die Keramik von Edmund de Waal rückte in den Vordergrund. Während er in seinen Arbeiten *cargo #1* (1997), *three tall lidded jars* (2006) und *water salt* (2007) das Gefäß an sich in den Mittelpunkt rückt, entwickelt er in seinen neueren Arbeiten wie *I speak nothing else* (2015), *A Berlin chronicle* oder *inkunst*, die beide 2016 entstanden sind, architektonische Installationen, die die zarten keramischen Elemente mit dem sie schützenden Gehäuse in Beziehung setzen. Sein hermetisch geschlossener schwarzer Kasten der Installation *inkunst*, die eine Hommage an den Künstler Walter Benjamin darstellt, sind dabei das Gegenteil einer durchlässigen Vitrine. Die durchsichtigen zerbrechlichen Objekte in seinen Fällen beschützen. Der massive Kasten wirkt schwer, lässt aber Durchblicke frei, wird zum Setzkasten und

möglichst so ein schlichtestes Entdecken der zarten, tief im Inneren verborgenen Stücke. In ihrer Form sind die Arbeiten von Edmund de Waal sehr minimalistisch, puristisch konzentriert, sie den Blick auf die Gestaltwerdung von Erde. Als Kunstwerke entziehen sich die Arbeiten von Edmund de Waal dem täglichen Gebrauch, als funktionelle Objekte sind sie hingegen mit repräsentativen, ästhetischen, praktischen und letztlich auch ökonomischen Werten. In dieser Breite legt Edmund de Waal seinen Blick auf die Geschichte der Keramik an und untersucht dabei, was mit dem Material Ton alles an Form und Aussage möglich ist, aber auch historische Entwicklungslinien zu verfolgen, wobei eine gewisse Kontinuität in der Qualität des Handwerks über Zeiten hinweg. Die von ihm für die Ausstellung ausgewählten Exemplare vom beginnenden 20. Jahrhundert bis in die Gegenwart geben einen Einblick in dieses Spektrum.

Mit Beginn des 20. Jahrhunderts werden Objekte aus dem Werkstoff Keramik auch dem Bereich der bildenden Kunst zugeordnet worden von der Kunsthandwerk-

lichen Einschränkung und dem Stigma der Dekoration befreit. Späterstens seit dem Jugendstil wird die Keramik Teil eines Begriffes vom Gesamtkunstwerk und besonders in der Wiener Werkstätte offenbar, wo man auch gezielt die Anonymität des Handwerks als der Handwerkerin entgegensteuerte und Keramik für die Präsentation in (privaten oder musealen) Vitrinen schuf. **Lucio Ric**, die 1902 in Wien geboren wurde, wurde in diesem Umfeld geprägt, gefördert und erfolgreich, bis die NS-Machtübernahme sie zur Emigration nach London zwang. Dort gründete sie eine Werkstatt, in die in den 1950er Jahren auch der deutsche Emigrant **Hans Coper** eintrat, mit dem sie sich ab 1953 ein gemeinsames Schaffen und materialielles Experimentieren verband. Während sich Lucio Ric's Gefäß durch eine besondere Oberflächentextur auszeichnen, die sich durch das Schmelzen und Brechen ergibt, beeindruckt Copers Arbeiten durch sein Interesse an archaischer Keramik.

Auch **Kazimir Malewitsch** leistete zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein. **Paul Gauguin** oder die deut-

Die Expressionisten sind ein wichtiger Beitrag zur Emanzipierung der Keramik. Seine Torkanne ist ein gutes Beispiel für die Kunstströmung des Suprematismus, die die gegenständliche, reale Welt ausbreiten sollte. In der abstrakten Formensprache ähnelt die Kanne mehr an ein Gefäß denn an einen praktischen Gebrauchsgegenstand. Um die 1910er Jahre traten Künstler wie Pablo Picasso, Joan Miró, Lucio Fontana und Isamu Noguchi künstlerische Persönlichkeiten, die mit Ton zum Ausdruck fanden. Der japanisch-amerikanisch geprägte Künstler Isamu Noguchi ist mit seinen strengen, minimalistischen Arbeiten schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts dazu beigetragen, den Skulpturbegriff und die Gebrauchsgrenzen von Keramik massiv zu erweitern und zum umgebenden Raum hin zu öffnen. Für ihn sollte sich die formende Hand in der Erde verankern. Joan Miró und Pablo Picasso, zwei der bedeutendsten spanischen Maler der klassischen Moderne, fanden in ihrer Keramik auch eine Verbindung zu ihrer Heimat Katalonien. Miró verstand das Töpfern als magischen Transformationsprozess, und auch

Pablo Picasso war von dem Material fasziniert. Bis zu seinem Lebensende schuf er an die 3000 Keramikwerke. In seinen sehr gestisch-expressiven Arbeiten im Material zeigen die Arbeiten von Lucio Fontana, Angelo Jori, die um 1950 entstanden sind. Als Verfasser des Manifests „Plasticità“ und der Fortsetzung der italienischen Futuristen die Verschmelzung der künstlerischen Ausdruckformen Malerei, Plastik, Musik und Dichtung und damit auch die Verwendung zu in der Kunst ungewöhnlicher Materialien, die dynamische Kunst förderten, sein dabei neu gedachtes Raumkonzept „concetto spaziale“ prägen. Fontana schuf seine Arbeiten, die sich wie Landschaften ausbreiten. Fontana verstand sich nicht als Töpfer, sondern als Bildhauer, und seine Arbeit domzufolge nicht als Keramik, sondern als Skulptur. Der Brite Alan Joron war 1949 Gründungsmitglied der Gruppe „Ceramics“ für die Experimentieren mit Ton eine Art Befreiung von der Festschuldungen der etablierten Kunst bedeutete. Joron forcierte einen direkten Umgang mit dem Material, kreierte runde Retiers

Figuren, die von den Spuren der  
tastenden Hände gezeichnet  
sind. Sie sind oft sorgfältig  
gegrünzt, oft sehr gut behan-  
delt und so betassen oder auch  
mit grellen Farben bemalt.  
Relativ groß sind manche Arbei-  
ten von Peter Voulkos, der sein  
eigenes Keramikstudio in Los  
Angeles hat. In ihm sind die Pro-  
zesse auch in für den Werkstoff  
bemerkenswerten Dimensionen  
möglich. Was Bspindruckt, sind  
abstrakte Skulpturen, die  
manche man seine Arbeiten  
auch als bald rückte, schuf er sehr  
erfolgreich auf der Scheibe  
geformte Gefäße. Auch seine aus  
einzelnen Tonstücken zusamen-  
gesetzten Teller und Vasen ent-  
nehmen ihrer ursprünglichen  
Ankernsintere. Nicht, aber  
sie in ihrer Größe aber bis an die  
Grenzen des Machbaren.

Lyndia Bengtis, Marit Tindloff und  
Nison Britton sind Vertreterinnen  
der zeitgenössischen Keramik, die  
in ihrer Unterschiedlichkeit die  
ganze Fülle an Möglichkeiten  
aufzeigen, in der gebrannte Erde  
zur Form gebracht werden kann.  
Die amerikanische Künstlerin  
Lyndia Bengtis versteht ihre  
Arbeiten als Ausdruck von Raum, der

durch die Bewegung um  
das Material entsteht, den aber  
auch ihre sehr frei modellierten  
Plastiken, die zuweilen an formlos  
fließende Stoffe erinnern, selbst  
erinnern. Die Gestik im geknet-  
eten Material erwächst aus einer  
unmittelbaren körperlichen Ver-  
bindung. In ihren Plastiken maret  
etwas Materisches an, ein Fir-  
druck, den sie durch die Wahl der  
Farben und deren Auftrag weiter  
verstärken. Für die Engländerin  
Nison Britton ist die Funktion  
eines Gefäßes entscheidend, er  
gleichzeitig auch nur eine Zuteil  
im formalen Bereich der  
Keramik. Die herzustellende Form  
stellt für sie eine Motivation dar,  
die Grenzen zu gehen und sich  
zu bewähren. Die norwegische  
Keramik Marit Tindloff ist  
gewohnliche, alltägliche, fast  
paar Objekte als Ausgangspunkt  
ihres Tons und transformiert die  
durch ihre Bearbeitung in Form  
und Farbe in ausdrucksstarke  
interaktive Kunstwerke.



# Universalmuseum Joanneum Press office

Universalmuseum Joanneum  
Mariahilferstraße 4, 8020 Graz, Austria  
www.museum-joanneum.at  
presse@museum-joanneum.at  
Telephone +43-316/8017-9211

## Casted Knowledge The Language of Language

Kunsthau Graz, Hallway , Lendkai 1, 8020 Graz  
Opening: September 24, 2016  
Duration: 20.09.2016-21.05.2017  
Curated by Katia Huemer & Elisabeth Schlögl  
Information:

Together with the artist Birke Gorm, Kunsthau Graz focuses on a material that was for a long time largely associated to the outside of exhibition space. Wrongly so, for inherent in this material are oodles of opportunities for assessing and a knowledge that was time and again questioned by artists.

Some of the public artworks were aging. Their patinated character (surfaces embracing and touching

some of the public artworks were aging— their patinated character (surrounded by a space) and the way they interact with the material gives the material a very specificity and individuality. This is one of the main reasons why bronze casters for a long time understood the value of the material. In many contexts, the material was marked by a habit— for monumental commissions, the craftsmen positioned the work in a specific space as artworks, bronze sculpture— since early on—, linking skill and tradition. Few knew very little about themselves. The paths of knowledge forged by the artists— the crafts— in the conventional are more secluded than those of virtually any other procedure. For instance, clearly drew significant traces— from the craftsmen— methods brought by its tools from the welding, the sanding

Bronze is, however, above all a material that (as someone— says in the foundry—): *An alloy— of copper— and tin—* is the mold's "every trace— of movement— every moment of decision—". Making— without reason— did they— describe bronze— as a "refined art" and argued that the precision and preciousness—, which attempted to escape with the separation— of the crafts— result— of investigations of materials— to be examined—". What makes bronze so precious a material is the shifts of responsibility— the artworks will— flow into the workshop— the same time the shape— of the production— process— will take when it finally emerges from the foundry— these are qualities not only appreciated by the public— but also— by many contemporary artists—, such as Camille Henrot, Heimo Zoberbier, Wurm, Monica Bonvicini, and Jamil Vo—, who understood how to use bronze as a— of contemporary expression.

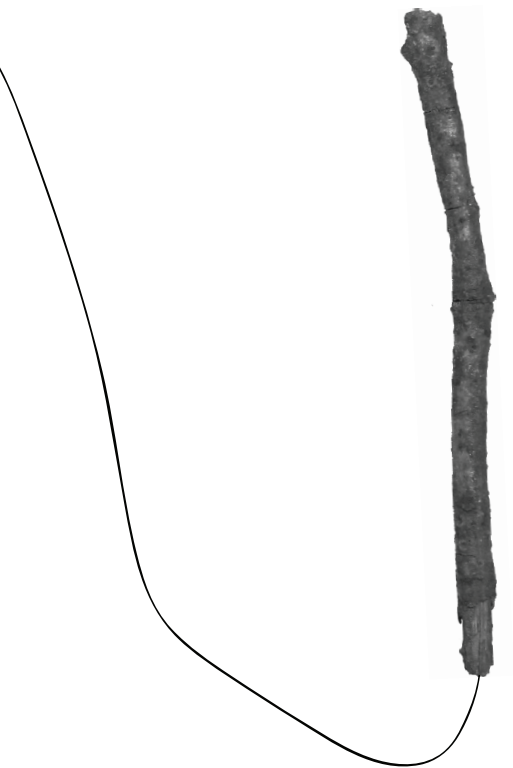
Nevertheless, this traditional medium held an unobtrusive— in the recent years— and was considered as an exceptional— days, we are rarely confronted with— in the interior— of the institutions falls on other disciplines— artistic practice continues to follow the— of the— years, bronze has— more than almost any other medium— experienced a steady— of contemporary art production. It is scarcely— being used by emerging— of all genres as an affordable— easily accessible— medium.



The exhibition *Site/Cite*. *Speaking in the Street* is a project between the conveying artworks the artworks the project is on traces the visitors of the institution make and leave behind a look at the changes in a literary and cinematic way works the already conditioned medium that has destabilized our notions time and again over long periods, through to the now. Where was this "critique" of institutional language continued and what kind of stored knowledge does the contemporary language art carry in itself?

Some of the contemporary artists who relate to this material, or rework or react to it, act as the critical voice caught between the old and the new. This reason they join material in an accumulative structure of art institutions mediation both across the different institutions naturally their working methods beside material and different artists differently reworked the material work shown at the exhibition.





Das Interesse an  
den Positionen der Moderne an der Materialität der Keramik  
war ..., und eben dieses Interesse zeigte ... die Unterschiede  
zwischen einzelnen Positionen und Strategien ...  
die Affirmation und die Kritik ... Prozess ...  
... die ursprüngliche Bedeutung des  
Materials wieder ... zu machen und so zu ...  
ursprünglichen und authentischen Formen ... Eben ein  
Widerspruch, welcher ...

...tausende Jahren, bis Europa dieses Material so zu bearbeiten, wie in China und Japan schon längst möglich war. In der frühen Neuzeit erfüllte die obsessive Lust am Sammeln von neuartigen Porzellanobjekten wurde vorwiegend als Prestigeobjekt angesehen. Erst ab dem 17. Jahrhundert interessierte sich die europäische Elite für diese asiatischen Porzellanfiguren, die in Stil der Zeit in edlen Metallen gefasst wurden. Kann daraus geschlossen werden, dass die Porzellanobjekte dieser Zeit nicht als Kunstwerke, sondern als wertvolles und wundersames Material, das aus dem Osten und so „europäisch“ war?

Nur... anders. Über Jahrhunderte war die Kunst eine ganz  
unterschiedliche Medien... über Es gab... und das  
gab... gab heid... Moment,  
Zun... im westlichen... den unterschiedl...  
Man... verschiedene Pl... System...  
wurde... hatte es... wurde nicht nur als  
ästhetisches Objekt verstanden, sondern hatte auch Gebrauchswert,  
wenn auch manchmal nur theoretisch. Dann...  
Kult... in...  
auch Bereiche in den...  
technologischen...  
Nutz...  
... gatten und im Lauf der Zeit  
immer weniger... zugerechnet...  
Mal... und Architektur, wurde ihnen...  
Kunstensehen... on



„Ich arbeite mit  
Gabriel  
Sie durch ihren Weg durch den Wald begleiten

Ich schreibe über die Suche nach Aufmerksamkeit  
ein  
Benjamin  
läs

---

## Deutsch

Das Projekt *Site/Cite. Speaking in Tongues While Splitting One's Own* (übersetzt: *Ort/Zitieren. In fremden Zungen sprechen, während man seine eigene spaltet*) der in Wien lebenden Künstlerin Birke Gorm (\*1986 in Hamburg) ging beim geladenen Wettbewerb zur Reihe *Offenes Haus* als eines der beiden Siegerprojekte hervor.

Birke Gorm begreift das Kunsthaus als einen organischen Körper, dessen „Lebensadern“ im Besucherstiegenhaus liegen. Sie greift an diesem Ort der Bewegung ein und thematisiert die physischen und psychischen Abläufe, die bei den Besucherinnen und Besuchern einsetzen oder sich fortsetzen, sobald sie die Ausstellungsflächen verlassen. Der Handlauf, der vom Erdgeschoss bis hinauf zur Needle führt, wird dabei plötzlich unterbrochen und durch den Bronzeabguss eines Astes ersetzt, der sich nahtlos in das genormte Geländer einfügt.

Der Ast findet sich als formales Element auch in den künstlerisch überarbeiteten Texten, die zur freien Entnahme im Stiegenhaus aushängen. Kuratoren-, Vermittlungs- und Presstexte aktueller Ausstellungen werden von Ästen zensiert und ausgehöhlt und auf ihre Verständlichkeit, ihr Kommunikationspotenzial und ihren Repräsentationscharakter untersucht. Es ist die zuweilen schwer lesbare, im Diskurs zeitgenössischer Kunst übliche Sprache, auf die Gorm bereits im Titel anspielt und die sie thematisiert, indem sie eben in derselben Sprache spricht.

Um bei diesen vielen „fremden Zungen“ nicht ins Taumeln zu geraten, hilft der bronzene Handlauf als Stütze: Bronze als traditionsreicher, artifizieller Informationsträger – man denke an die zahlreichen bronzenen Repräsentationsskulpturen in europäischen Städten – trägt nicht nur die Botschaften der Bildhauer/innen, sondern (mit der Zeit) auch die Spuren derer, die sie berühren, in sich. In der natürlichen Form des Astes gegossen und im Stiegenhaus einer Kunstinstitution angebracht, erleichtert sie der Wanderin und dem Wanderer, die Balance selbst auf schwierigem Terrain zu halten.

---

## English

The project by artist Birke Gorm (\*1986 in Hamburg, lives in Vienna) emerged as one of the two victorious projects at the invitation-only competition for the series Open House.

Birke Gorm sees the Kunsthaus as an organic body, whose 'lifelines' lie in the visitors' hallway. She intervenes in this place of movement, taking as her theme the physical and mental processes that set in or continue for visitors once they leave the exhibition premises. The handrail leading from the ground floor up to the Needle is thus suddenly interrupted and replaced by the bronze cast of a branch that fits in seamlessly with the standardised railings.

The branch can be found as a formal element in the artistically reworked texts, too, free copies of which hang in the hallway. Texts written by curators, educators and the press department concerning current exhibitions are censored by branches, hollowed out and investigated in various ways: how comprehensible they are, their potential for communication, and the extent to which they represent the institution. In the title, Gorm alludes to the language commonly used in contemporary art discourse, a language sometimes hard to interpret. She takes this as her theme by speaking in precisely the same language.

To avoid becoming dizzy from all this 'speaking in tongues', the bronze handrail offers support: bronze as a traditional, artificially conveyor of information – think of the many bronze representational sculptures found in European cities – not only carries the sculptors' messages, but also within it (as time passes) the traces of those it moves. Cast in the natural forms of the branch and mounted in the hallway of an art institution, it enables the walker to maintain balance even over difficult terrain.

Kuratorinnen

Curators

Katia Huemer, Elisabeth Schlögl

Texte

Texts

~~Monika Holzer Kernbichler~~

~~Peter Pakesch~~

~~Kunsthhaus Graz~~

Grafische Konzeption und

Gestaltung

Graphical Concept and

Design

~~Lichtwitz Leinfellner~~

~~visuelle Kultur KG~~

Layout

Layout

~~Karin Buel Wischenau~~