

Pro(s)thesis

10.03.2017 - 14.05.2017



Exhibition and Paintings Gallery of the Academy of Fine Arts Vienna
curated by Berenice Pahl and Felicitas Thun-Hohenstein

Einleitung

Das Leitmotiv dieser Ausstellung ist die Prothese als Metapher für den Prozess der Transformation und die biologisch-technologische Durchdringung des Körpers. Dies wird bereits im Titel mit der Verschränkung der Begriffe Prosthesis (englisch für Prothese) und Prothesis (die aus dem Altgriechischen kommende Bezeichnung für das Zurschaustellen einer*s Verstorbenen) angedeutet. Bietet die gegenwärtige Upgradekultur zwar zweifelsfrei große, innovative Möglichkeiten von Lebensverwirklichung, impliziert sie jedoch gleichzeitig ein Optimierungsdiktat, das – über die immerwährende anthropologische Auflehnung gegen Sterblichkeit und Versehrtheit hinausgehend – einer Verzweckung und Verdinglichung des menschlichen Körpers innerhalb kapitalistischer Strategien zuarbeitet.¹ Insbesondere der weibliche Körper war und ist im Fokus von Reproduktionsstrategien das prädestinierte Objekt hegemonialen Zugriffs. Sieht man diese hinreichend postulierte Krise des menschlichen Körpers nun als Chance, so öffnet sich – wie im posthumanistischen und -feministischen Diskurs angeregt – die Perspektive eines Handlungsraumes. Als konstruktives Moment verstanden, wohnt damit dem Körper ein selbstermächtigendes Potenzial inne.

Die Ausstellung *Pro(s)thesis* begegnet nun mittels künstlerischer Positionen den Konstruktionen von Körperbildern der Optimierungskultur mit einer Utopie: in der sichtbar gemachten Verschränkung von Verletzbarkeit, Unterstützung und Maskerade sowie von Vollkommenheit und dem Montrös-Femininen liegt der Möglichkeitsraum des Prothesenkörpers.

Im Fokus der Schau stehen unterschiedliche Herangehensweisen von 23 Künstlerinnen aus vier Generationen und vier Kontinenten, die die Modifikationen des Körpers queer denken. Insbesondere mit Hilfe von entlarvendem Witz und der Kraft solidarisierenden Humors dekonstruieren sie normierende und zuschreibende Ansprüche an den Körper. Die dabei zum Teil vor Ort konzipierten Arbeiten zeigen die zum künstlerischen Artefakt hochstilisierte Prothese so als wirkungsvolles Zeichen von Selbstentwurf und Selbstermächtigung.

Der Ausstellungsraum exhibit wird dabei zum Startpunkt eines Parcours, der der Modulation des poetisch-metaphorischen Potenzials der Prothese Rechnung trägt. Dieser Parcours, der in einer Auseinandersetzung der Künstlerin Kerstin von Gabain mit Hieronymos Boschs Weltgerichtstryptichon mündet, lädt dazu ein, den historischen und gegenwärtigen Blick auf den Körper zu hinterfragen. So versammelt er Positionen internationaler zeitgenössischer Künstlerinnen, die sich im Verhältnis zur Sammlung der Gemäldegalerie den Restriktionen von Körperbildern widersetzen. Dabei werden jene Potenziale enthüllt, die sich hinter dem Schein der technischen Perfektion verbergen. Insbesondere dem weiblichen Körper, der von steter Deformation im Hinblick auf männliches Begehren und optimierter Reproduktionsbereitschaft, also einem Korsett aus naturalisierenden Zuschreibungen geprägt ist, wird dabei in *Pro(s)thesis* Rechnung getragen.

¹ Vgl. Spreen, Dierk (2015): *Upgradekultur. Der Körper in der Enhancementgesellschaft*. Bielefeld: Transcript.

Introduction

The guiding motif of this exhibition is the prosthesis as a metaphor for transformation processes and the biological-technological permeation of the body. This idea is already suggested in the title, which superimposes the words prosthesis and prostheses (the Ancient Greek term for the display of a dead body). While the current upgrade culture doubtless offers amazingly innovative possibilities of self-actualization, it also implies a deterministic directive for optimization that works toward instrumentalizing and reifying the human body within capitalist strategies¹—beyond the continuous anthropological struggle against mortality and disability. Especially the female body has been and still is the predestined object of hegemonic claims in the context of reproduction strategies. Seeing this amply postulated crisis of the human body as an opportunity gives way to a new scope of action—as encouraged by post-humanist and post-feminist discourses. If the crisis is understood as a constructive factor, the potential for self-empowerment is inherent in the body.

Pro(s)thesis counters the constructions of body images generated by our enhancement culture with a utopia: Making visible both the juxtaposition of vulnerability, support, and masquerade and the monstrously feminine harbors a range of possibilities for the prosthetic body.

The show focuses on the different approaches of twenty-three artists from four generations and four continents who offer a queer reading of various body modifications. They deconstruct the normative and attributive demands made of the body, using a type of wit that unmasks social deficiencies and a type of humor that strengthens solidarity. The works, some of which were conceived specifically for the exhibition, claim the prosthesis—stylized as an artistic artifact—as an effective symbol of self-image and self-empowerment.

The exhibit gallery space thus becomes the starting point for a tour through the historic collection of the Paintings Gallery that accommodates the modulation of the prosthesis' poetic metaphorical potential. This tour, culminating in the artist Kerstin von Gabain's take on Hieronymus Bosch's *Last Judgment* triptych, invites visitors to question the historical and contemporary gaze at the body. It assembles positions of international contemporary artists that use the context of the Old Masters to defy the restrictions of body images, in turn unveiling the potentials that hide behind the appearance of technological perfection. Particularly the female body—characterized by constant deformation with regard to male desire and an optimized readiness to reproduce, i.e. a corset of naturalizing ascriptions—is placed at center stage in *Pro(s)thesis*.

1 See Dierk Spreen (2015), *Upgradekultur. Der Körper in der Enhancementgesellschaft*. Bielefeld: Transcript.

xhibit

Pro(s)thesis ist räumlich in vier Sektionen geteilt, die thematische Zusammenhänge darstellen, gleichzeitig jedoch auch immer über die räumlichen Grenzen hinweg ihre Entsprechung finden. Der Eingangsraum des xhibit zeigt künstlerische Koordinaten eines geistig-körperlich-technischen Wechselspiels, dessen performativer Ansatz die Betrachter*innen zu Mitakteur*innen macht. Dabei geht es nicht alleine um Versuchsanordnungen zum Hybrid Mensch–Maschine–Mensch etc., sondern in Anlehnung an Walter Benjamins Schrift „Der Autor als Produzent“ (1934) auch um Versuchsanordnungen, die die Funktion und Stellung von Künstler*innen im Produktionsprozess in Frage stellen.

Das Montageverfahren, das dem prothetischen Impuls innewohnt, weist – wie in „Heavy Writing“ der Künstlerin **Anna Vasof** – Ähnlichkeiten mit der industriellen Fertigung als arbeitsteiligem Prozess auf. „Heavy Writing“ ist eine interaktive Schreibmaschine, deren künstlerisches Prinzip auf dem Akt der Verfremdung basiert. Der einfache Gebrauch von Schreibwerkzeug wird dermaßen erschwert, dass ein Nachdenken zu einem Mit-, Ein-, Zu- und Umschreiben von Geschichte provoziert wird. In seiner prothetischen Widersinnigkeit parodiert „Heavy Writing“ damit die historische Tradition männlichen Dichtens und Denkens.

Mit einer aufgesetzten „Bleistiftmaske“ bewegt sich **Rebecca Horn** in ihrem Video „Pencil Mask“ (1972) rhythmisch vor einer weißen Wand hin und her. Dabei schreibt sich ihr Bewegungsablauf in immer dichteren Linien in Raum und Wand ein. Körperextension – wehrhaften Stacheln gleich –, Zeichnung und Raum verwachsen so zu einem Schreibapparat, der unauflösbar mit der Schreibenden verbunden ist. Das schreibende Gesicht sieht seine eigene Schreibbewegung nicht. Diese Selbst-Beschreibung ist sehenden Auges blind.¹

Auch in „Lotus LiLy“ von **Angela Su** treffen der Akt des Schreibens und der Akt des Zeichnens aufeinander. Als ausgebildete Anatomin „seziert“ Su in ihren Tuschezeichnungen den Körper mit wissenschaftlicher Präzision und ergänzt ihn durch mythische Fantasien. Dabei ermöglichen Assoziationen von Folter, Schmerz und Lust – laut Gilles Deleuzes Konzept des „Körpers ohne Organe“, das die Künstlerin in feiner Handschrift ihrer Zeichnung unterlegt – einen Zustand von Desorganisation, der hierarchische Gesellschaftsordnungen ins Wanken bringen kann. In der künstlerisch-dokumentarischen Videoarbeit „The Assembly Line“ (dt. Fließband) holt Su, im Sinne einer Montage Benjamins, Arbeiter*innenkörper von den Peripherien der Geschichte und zeigt auf, wie diese in fordistischen Produktionsmechanismen zu hochfunktionalen Körpermaschinen mutieren. Die Dokumentation dieses Prozesses gipfelt in Bildern der deutschen Prothesenindustrie nach dem Ersten Weltkrieg, die zeigen, wie Körper von Kriegsversehrten zu technischen Maßeinheiten optimiert werden. Dergestalt amputiert die Prothese den Menschen, der sich in eine Maschine verwandelt.

¹ Vgl. Gabriele Brandstetter, Flucht aus der Zwangsjacke, oder ‚Ikone für Buster Keaton‘ – Eine Einleitung zu Rebecca Horns Film *Buster's Bedroom*, in: Freiburger FrauenStudien 14/2004, 57–67.

xhibit

Pro(s)thesis is divided into four sections that represent thematic correlations and, at the same time, always find their counterpart across the spatial boundaries of the rooms. The entrance of the xhibit space displays the artistic coordinates of an interplay of mind, body, and technology whose performative approach renders the viewers coactors. This is not just to display experimental arrangements for the human–machine–human–etc. hybrid, but also to provide experimental arrangements that, to borrow from Walter Benjamin's *The Author as Producer*, question the function and position of artists in the production process.

The assembly process inherent in the prosthetic impulse—as evidenced in **Anna Vasof's** work *Heavy Writing*—bears similarities to industrial manufacture as a work-sharing process. *Heavy Writing* is an interactive typewriter whose artistic principle is based on the principle of alienation. The simple use of writing tools is made so difficult for the interactive viewer that it provokes considerations of history being recorded, inscribed, ascribed, and rewritten. In its prosthetic absurdity, *Heavy Writing* parodies the historical tradition of male poetry and thought.

Donning a pencil mask, **Rebecca Horn** rhythmically moves back and forth along a white wall in her video *Pencil Mask* (1972). In doing so, she inscribes the path of her motions in ever-denser lines into the wall and into space. The body extensions—akin to defensive spines—merge with the drawing and the space to form a writing apparatus that is inextricably linked with the writer herself. The writing face does not see its own writing motion. This self-description is therefore blind in full possession of visual faculties.¹

Angela Su's *Lotus Lily* also presents an encounter between the act of writing and the act of drawing. A trained anatomist, Su “dissects” the body with scientific precision in her ink drawings and adds mythical fantasies. Associations of torture, pain, and desire—following Gilles Deleuze's idea of the “body without organs,” which the artist attributes to her drawing in delicate lettering—facilitate a state of disorganization that may topple hierarchical social orders in the process. In the artistic documentary video *The Assembly Line*, Su takes workers' bodies from the peripheries of history—following Benjamin's idea of a montage—and shows how they mutate to highly functional body-machines in Fordist production mechanisms. The visual recording of this process culminates in images of the German prosthesis industry after World War I that show the bodies of wounded veterans being optimized to become gauged technological units. This way, the prosthesis amputates the person, who transforms into a machine.

¹ Gabriele Brandstetter, “Flucht aus der Zwangsjacke, oder 'Ikone für Buster Keaton' – Eine Einleitung zu Rebecca Horns Film *Buster's Bedroom*,” in: *Freiburger FrauenStudien* 14/2004, 57–67.

Viktoria Tremmel's Auseinandersetzung mit dem Körper als Produzenten findet auf einer queer-feministischen Ebene statt. So entwirft sie eine Maschine, die es der Frau ermöglicht, ein Sexualorgan zu produzieren, das ihr Kraft und Durchsetzungsvermögen verleiht. In „Sich die Eier selber nähen“ kreiert sie, wie Vasof, ein widersinniges Gerät, das Konnotationen zwischen Geist und Körper, Mann und Frau ad absurdum führt.

Evelin Stermitz hingegen nutzt in ihrem Netzkunstprojekt „World of Female Avatars“ digitale Technik im feministisch-posthumanistischen Duktus zur widerständigen Transformation einschränkender Normierung, wobei der weibliche Körper zur Disposition steht. Netznutzer*innen aus allen Teilen der Welt können via Text und Bild eine Eigenbeschreibung ihrer Körper zur Verfügung stellen. Daraus werden von der Künstlerin in einer digitalen Collage neue Körper in Form von virtuellen Avataren kreiert. Diese entziehen sich als Existenzen der Cyberwelt Zuordnungen von Zweigeschlechtlichkeit und führen soziale Geschlechterrollen ad absurdum. Dabei legen sie Eigenständigkeit gegenüber Körper- und Sexualnormen an den Tag und formulieren eine neue Körpersprache.



Viktoria Tremmel
Sich die Eier selber nähen / Sewing One's own Balls, 2010

Viktoria Tremmel's examination of the body as a production unit takes place on a queer-feminist level. She designs a machine that allows a woman to produce a sex organ that gives her power and assertiveness. In *Sich die Eier selber nähen* (Sewing One's Own Balls), she, like Vasof, creates an absurd contraption that reduces connotations between spirit and body, man and woman, to absurdity.

Evelin Stermitz, on the other hand, uses digital technology in her Internet art project *World of Female Avatars* in feminist post-humanist cadences in order to rebelliously transform confining norms, which always put the female body up for discussion. Internet users from all parts of the world can send in self-descriptions of their bodies as texts or images, from which the artist renders a digital collage of new bodies in the form of virtual avatars. As creatures existing in a cyberworld, these avatars elude binary gender attributions and reduce social gender roles to absurdity. In doing so, they expose their independence from physical and sexual norms and formulate a new body language.



Anna Vasof, *Heavy Writing*, 2015

The machine extends the body. The machine
amputates the body.

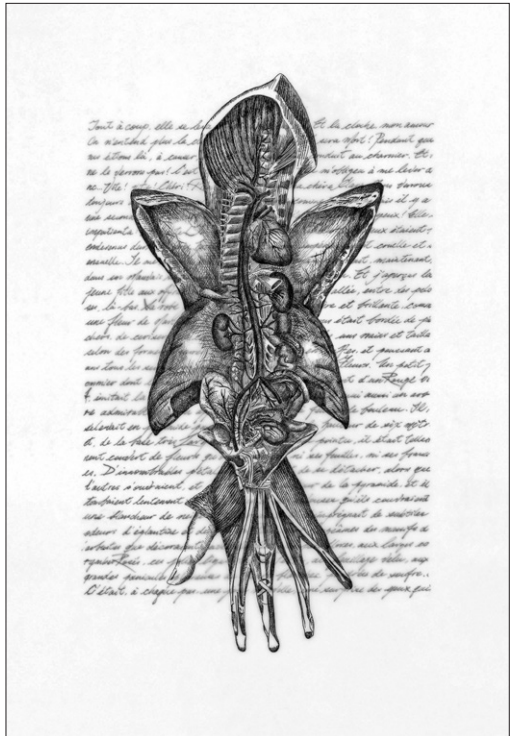
My body that consumes and as a consumable
artifact is the extension of the machine.



Angela Su, *The Assembly Line*, 2013



Evelin Stermitz,
World of Female Avatars,
2006 – ongoing



Angela Su, *Lotus Lily*, 2011



Rebecca Horn, *Bleistiftmaske / Pencil Mask*, 1972

In der Passage zum zentralen Raum des xhibit finden sich mit **Renate Bertlmann, Birgit Jürgenssen** und **Brigitte Lang** drei Positionen feministischer Avantgarde der 1970er Jahre. Sie sind gekennzeichnet von Aufbegehren und Widerstand – nicht nur im sozialpolitischen Sinn, sondern auch innerhalb des männlich dominierten Kunstbetriebes, was sich in neuen performativen, transgressiven und oft humorvollen künstlerischen Formaten manifestiert. Komik wird hierbei als Methode genutzt, Brüche und Widersprüche offenzulegen und Aggression und Gewalt mit einer gewissen Distanz zu thematisieren. In Jürgenssens Schwarz-Weiß-Fotografie „Ohne Titel“ (1979) wird eine typische Geste praller Manneskraft durch ein neu geschaffenes Bild weiblicher Vitalität substituiert. So verwandelt Jürgenssen in dieser fragmentarischen Selbstaufnahme eine spitze weibliche Brust in den angespannten Bizeps eines angewinkelten Arms. In der Lithografie „Verkappt (saubere, harte Prothese, doch ein schönes Radio, und vor allem ein Lippenhimmel)“ nutzt Jürgenssen die Prothese als sowohl witzige als auch mit Zerstörung einhergehende Metapher zwischen Körper und Sprache. Hier enthüllt Jürgenssen mit leichter Hand Verkapptes und Verborgenes in einem Akt der Entmystifizierung – Leugnungen und Verdrängungen, die in fetischistischen Sublimierungen aufgehoben sind, werden dabei entlarvt.

Wie Jürgenssen gilt auch Renate Bertlmann einer jungen Generation als Pionierin einer anderen Kunstgeschichte. Mit den Künstlerinnen ihrer Zeit teilte sie die Forderung, Privates als Politisches zu sehen, denn dort – so die Überzeugung – beginnen die Änderungen. In ihren Studien zum Werkkomplex mit Schnullern stellt sich Bertlmann der Aufgabe, das Innen und Außen des menschlichen Körpers systematisch umzustülpen und ihr Verhältnis zueinander zu untersuchen. In ihrer – trotz aller Brutalität äußerst komisch anmutenden – Thematisierung der sexuellen Dominanz über den weiblichen Körper und der Dekonstruktion der Mutterfigur befindet sie sich innerhalb eines psychoanalytischen feministischen Diskurses, dessen Ursprung in Melanie Kleins Begriff der „bösen“ und der „guten“ Brust liegt.

Die ab 1981 entstandene Fotoserie „Abwehrreaktionen“ verweist auf das partizipative Element der von Brigitte Lang erstellten psychophysischen Körper- und Schmuckobjekte. Lang tritt dabei selbst als Trägerin der primären und sekundären Geschlechtsmerkmale aus Edelstahl und Messing oder der Werkgruppe „Frauenkopfschmuck“ auf. Der Titel „Abwehrreaktionen“ bringt dabei selbstironisch jene Ver- und Gebote zur Sprache, denen Frauen und der weibliche Körper nach wie vor unterworfen sind. Sobald die Trägerin die Abwehrreaktionen anlegt, werden intime, öffentlich nicht zu entblößende Körperteile wie Brust oder Vulva betont und in einer selbstermächtigenden Geste zur Schau gestellt. Nähe oder Berührung dieser filigranen Körperanpassungen sind ohne Verletzung jedoch kaum möglich.

With **Renate Bertlmann**, **Birgit Jürgensen**, and **Brigitte Lang**, one encounters three positions of the 1970s feminist avant-garde in the passageway to the exhibit main room. They are characterized by rebellion and resistance—not only in a sociopolitical sense, but also within the realm of the male-dominated art world, which becomes manifest in new performative, transgressive, and often humorous artistic formats. Comedy is used as a method here to reveal the ruptures and contradictions, and to address aggression and violence from a certain distance. In Jürgensen's black-and-white photograph *Ohne Titel* (Untitled, 1979) a typical gesture of enormous male potency is substituted by a newly created image of feminine vitality. In this fragmentary self-portrait, Jürgensen transforms a pointy female breast into the flexed biceps of a bent arm. In her lithograph *Verkappt (saubere, harte Prothese, doch ein schönes Radio, und vor allem ein Lippenhimmel)* (Closeted (Clean, Hard Prosthesis, a Pretty Radio After All, and Above All a Lip Heaven)), Jürgensen uses the prosthesis as metaphor between body and language that is at once witty and conjures association with destruction. Here, Jürgensen effortlessly discloses what has remained closeted and hidden in an act of demystification—and denial and suppression, harbored in fetishistic sublimation, are debunked in the process.

Like Jürgensen, Renate Bertlmann is also considered a pioneer of an alternative art history by a younger generation. With her contemporaries, she shared a keen interest to define the private as something political, as it was their conviction that change starts in the private realm. In her studies for a work group with pacifiers, Bertlmann faced the task to systematically turn the human body's interior and exterior inside out and to investigate their relationship. In addressing—and, despite all the brutality involved, rather comically addressing—the sexual dominance over the female body and the deconstruction of the mother figure, Bertlmann finds herself in a psychoanalytic feminist discourse, whose origins lie in Melanie Klein's concept of the “bad” and “good” breast.

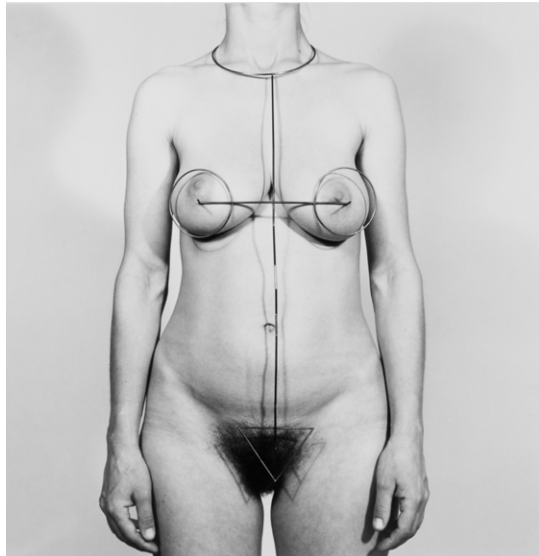
Brigitte Lang's photo series *Abwehrreaktionen* (Defense Reactions), which she started in 1981, points to the participative element in the psychophysical body and decorative objects created by the artist. Lang herself makes an appearance either wearing primary and secondary sexual characteristics made of stainless steel and brass or donning her work group *Frauenkopfschmuck* (Women's Headdress). The title, *Abwehrreaktionen*, self-ironically raises the issue of the kinds of prohibitions and directives women and the female body have been and are still subjected to. As soon as she engages in these defense reactions, the intimate, publicly unexposable body parts—such as breasts and vulva—are emphasized and displayed in a self-empowering gesture. Approaching and touching these delicate body adaptations is hardly possible without injury.



Birgit Jürgenssen, *Ohne Titel / Untitled*, 1979



Renate Bertlmann
Messerschnullerhände / Knife
Pacifier Hands, 1981/2010



Brigitte Lang *Abwehrreaktionen / Defense Reactions*,
1984/ ca. 1995

Nach der Passage durch die historischen Stellungnahmen versammelt der zentrale Raum des exhibit künstlerische Positionen, die aus unterschiedlichen Perspektiven Auskunft über mögliche Formen feministischer Kritik, Widerstand und Rebellion geben. Der andere, der queere, der groteske, der nicht eindeutige, der sich verweigernde Körper steht für sich ein und nutzt die Prothese als Methode visueller Transformation und sukzessiver Selbstermächtigung.

Die beiden Künstlerinnen **Lisa Bufano** und **Mari Katayama** verhandeln dabei in ihren introspektiven Werken eigene Erfahrungen mit ihren als unvollkommen stigmatisierten Körpern. In ihrer Selbstfotografie „bystander #016“ widersetzt sich Mari Katayama der Schaulust an dem bizarren Körper. Als vielbeiniges Mischwesen zwischen Mensch und Krabbe inszeniert sie sich mit Schönheit und Grazie vor dem Hintergrund des Ozeans. Sie präsentiert sich in prothetischen Gliedmaßen, die durch akribisch gestickte und verzierte Details bestechen. Isolation und Selbstermächtigung bilden dabei die Parameter einer künstlerischen Praxis, die sich mit selbstironischem Humor dem Diktat des Mangels versperrt. Auch in „white legs #04“ nutzt sie Komik als Strategie. Hier stellt sich Mari Katayama in bürgerlichem Ambiente dar. Auf einer Bank sitzend verbiegt sie ihre langen, weichen, aus weißer Spitze und goldenen Stickereien gefertigten Beinprothesen in absurden Windungen – mit der Absicht, ihnen ein Paar High Heels anzuziehen. Ihre langen schwarzen Locken, die von einem weißen Spitzenhäubchen bedeckt sind, fallen dabei über einen nackten, kindlich wirkenden Oberkörper. Der Kontrast, der zwischen der naiven, liebreizenden Unschuld und der auf die Spitze getriebenen Deformation entsteht, provoziert ein Lachen, das einem im Hals stecken bleibt.

Das Werk der ausgebildeten Tänzerin Lisa Bufano ist geprägt von dem Verlust ihrer Beine und Hände im Alter von 21 Jahren. In ihren performativen Arbeiten trägt sie prothetische Skulpturen, mit deren Hilfe sie die optische Erscheinung ihres Körpers an die Grenzen der Extreme treibt. Der Künstlerin zufolge versteht sie ihren Körper als animierte Form, der im Dialog mit dem Gegenüber eine magnetische Spannung erzeugt, aus der sie Kraft bezieht. In ihren diversen Arbeiten widersetzt auch sie sich mit selbstironischem Humor den visuellen Zuschreibungen und erhebt die Groteske zur Form des Widerstandes gegen normierte Körperbilder. Für das Video „Below“ ließ sie sich eine Unterwasserprothese anfertigen. In einem Sportschwimmbecken taucht sie mit einer riesigen, sanft schwingenden Flosse wie eine Sirene in eine andere schwerelose Welt ohne Barrikaden. In dem in Slapstickmanier animierten Stop-Motion-Film „A Rooftop in Bushwick“ verselbstständigen sich ihre Beinprothesen in markanten Cowboystiefeln. In ihrem frühen Animationsfilm „Meticulous Abstract“ kreierte sie eine eigene Welt voll von unhörbar sprechenden Körperteilen und einer metallenen Gliederpuppe, die – umringt von geräuschvoll krabbelnden Schaben – kopfüber über Bücher und Tische tanzt. In „Lisa on Stilts at Justinian’s House“ stellt sie auf der Suche nach einem Ausgang auf langen, roten, in Form von Queen-Anne-Tischbeinen skulpturierten Beinprothesen durch das zugemüllte Haus eines befreundeten Künstlers. In der Überhöhung der

Following the tour through the historic statements, the exhibit main gallery presents artistic positions that inform visitors about possible forms of feminist critique, resistance, and rebellion from a variety of perspectives. The other, the queer, grotesque, ambiguous, refusing body stands up for itself and uses the prosthesis as a method of visual transformation and gradual self-empowerment.

In their introspective works, the two artists **Lisa Bufano** and **Mari Katayama** use their bodies, stigmatized as imperfect, to deal with their own experiences. Mari Katayama defies people's voyeuristic curiosity for the bizarre body in her photographic self-portrait *bystander #016*: As a many-legged human–crab hybrid, she stages herself with beauty and grace against an oceanic background, presenting her prosthetic limbs that captivate viewers with their meticulously embroidered and decorated details. Isolation and self-empowerment are the parameters of an artistic practice that defies the dictates of deficiency with self-ironic humor. Katayama also uses comedy as a strategy in *white legs #04*, where she stages herself in a bourgeois ambience. Seated on a settee, she bends her long, soft leg prostheses made of white lace and golden embroidery in absurd contortions—attempting to put on a pair of high heels. Her long black curly hair, covered in a white lace cap, is draped over her nude, child-like torso. The contrast created between naïve, enchanting innocence and physical disability carried to extremes elicits laughter that gets stuck in one's throat.

The work of the trained dancer Lisa Bufano is informed by the loss of her legs and hands at age 21. She wears prosthetic sculptures in her performative works with which she carries the visual appearance of her body to extremes. The artist understands her body as an animated form that in dialogue with a counterpart generates a magnetic tension from which she draws her strength. In her various works, she, too, defies visual attributions with self-ironic humor and raises the grotesque to a form of resistance against normative body images. For the video *Below*, she had an underwater prosthesis designed for her. She dives into a competition swimming pool with a large, gently pulsating fin, moving like a siren in a weightless world without barriers. The artist's leg prostheses, clad in a striking pair of cowgirl boots, take on a life of their own in the slapstick-inspired animated stop-motion film *A Rooftop in Bushwick*. In her early animated film *Meticulous Abstract*, she creates a world full of inaudibly conversing body parts and a metal limb puppet that dances upside down across books and tables, surrounded by noisily scurrying cockroaches. In *Lisa on Stilts at Justinian's House* she walks on long red leg prosthesis stilts modeled after Queen Anne table legs through the cluttered house of her artist friend, looking for the exit. By exaggerating the obstacles, she has created for herself and must now climb over, she humorously illustrates how the dictates of normativity and self-optimization enter a devilish dance with each other.

In the painterly and graphic works of **Judith Hopf**, **Virginia Chihota**, and **Kumi Machida**, the prosthesis appears in its function as a metaphor. Mutated bodies and prosthetic changes tell

Barrikaden, die sie überwinden muss und die sie sich selber setzt, veranschaulicht sie auf humorvolle Weise, wie Diktate von Normierung und Selbstoptimierung einen teuflischen Tanz miteinander eingehen.

In den malerisch-grafischen Arbeiten von **Judith Hopf**, **Virginia Chihota** und **Kumi Machida** tritt die Prothese in ihrer Funktion als Metapher zutage. Mutierte Körper und prothetische Veränderungen erzählen von Restriktionen und selbstermächtigenden Rebellionen. Indem sie sich auf Hannah Arendt beruft, formuliert Judith Hopf 2010 ein ironisches Manifest, einen *Contrat entre les hommes et l'ordinateur*, eine Unabhängigkeitserklärung des Menschen von der Technik. Dieser Vertrag ist ein aufbegehrender Vorschlag, über diese Formen von körperlichen und psychischen Abhängigkeiten zu reflektieren. Scheinen in der humorvollen Zeichnungsserie „Waiting Laptops“ Mensch und Maschine zu einer unauflöselichen Einheit verschmolzen, so sind sie doch ein Aufruf zur Emanzipation.

Die simbabwische Künstlerin Virginia Chihota schafft in ihren malerischen Arbeiten Räume zwischen Wirklichkeit und Utopie, in denen sie die Themen Isolation und soziale Beziehungen bearbeitet. Mit ausdrucksvoller Kraft lotet sie Dichotomien von Kraft und Schwäche aus und bebildert Aufruhr und Umbruch, wobei der Körper stets den Ausgangspunkt ihrer Erforschungen markiert. Ihr Gemälde „Handichazvirwira (No Longer Fight for Self)“ zeigt mit wildem und kräftigem Strich eine schwarzafrikanische Frau, deren geduckte Körperhaltung Verteidigung signalisiert. Die Hände, die zu tellergroßen, mit dem Körper verwachsenen Kampfwerkzeugen mutieren, erzählen von Leerstellen, Brüchen und Spannungen der weiblichen Existenz – von einem kräftezehrenden Kampf und der Hoffnung auf Heilung und Freiheit.

Kumi Machida zeigt in ihren klaren, eindringlichen, in traditionell japanischer Technik gearbeiteten Zeichnungen biomorphe menschliche Wesen, die Dysfunktion, Deplatziierung und Brutalität ausgesetzt sind. Wie in einem tranceartigen Zustand schwebend, durchdrungen von Einsamkeit, Stille und kontemplativer Leere, kennzeichnen ihre Figuren dennoch zärtliche Verbundenheit und Liebe – sie beschreiben einen Zustand, dem sich die Betrachter*innen nicht ohne Emotionen entziehen können. In ihrer extra für „Pro(s)thesis“ gefertigten Arbeit „Lens, 2017“ – einem Negativ der Arbeit „Lens, 2007“ – sehen wir die weichen, zarten Hände eines kleinen Kindes, die die Haut seines Hinterkopfes wie einen Vorhang beiseite schieben und den Blick auf eine mechanische Öffnung, einen digitalen Anschluss freigeben. Technisches Durchdrungensein suggeriert hier totale externe Steuerung mit alpträumlichen Assoziationen, und dennoch behauptet sich dieses kleine Wesen mit undefinierbarer Eigenständigkeit auf geradezu magische Weise.

In den Skulpturen von **Roberta Lima** und **Nadine Rennert** wird auf die metaphorische Qualität der Prothese eingegangen, um auf ironische Weise Dominanz aufzudecken und zu dekonstruieren. Roberta Lima, deren künstlerischer Fokus auf der transformativen Untersuchung von Körper und Raum liegt und die dabei Körpern und Objekten in neuen Kontexten zu neuen Bedeutungen verhilft, spielt in „object of seeing #1“ mit der Kraft des disziplinierenden und vermessenden Blicks. Ein historisch anmutendes Fernrohr, das an einer schwingen-

stories of restriction and self-empowering rebellion. By referencing Hannah Arendt, Judith Hopf writes an ironic manifesto, a *Contrat entre les hommes et l'ordinateur*, a declaration of independence of humans from technology. This contract is a rebellious suggestion to reflect on forms of physical and mental dependencies. While Hopf's series of humorous drawings, *Wartende Laptops* (Waiting Laptops) seem to depict humans and machines as having merged to become an inextricable unit, they are, in fact, a call to emancipation.

In her painterly works, the Zimbabwean artist Virginia Chihota creates spaces between reality and utopia in which she examines isolation and social relationships. With expressive power, she explores the dichotomies of strength and weakness and illustrates tumult and upheaval while always taking the body as a point of departure. Her painting *Handichazvirwira (No Longer Fight for Self)* shows a black African woman whose crouched posture signalizes defensiveness. Her hands have mutated to plate-sized combat tools integrated into her arms and tell the story of lacunae, ruptures, and tensions of female existence, of an exhausting struggle, and of hope for healing and liberty.

In lucid, powerful drawings using traditional Japanese techniques, Kumi Machida shows biomorphic creatures exposed to dysfunction, displacement, and brutality. As if suspended in a trance-like state, permeated by solitude, tranquility, and contemplative emptiness, her figures nevertheless display a kind of tender affection and love—they describe a condition which visitors cannot easily circumvent without feeling some emotion. In her work *Lens, 2017* (a negative of her work *Lens, 2007*), created specifically for *Pro(s)thesis*, we see the soft, tender hands of a small child that pull apart the skin on the back of its head like a curtain, revealing a mechanical opening with a digital port. Here, technological permeation suggests total external control with nightmarish associations, and yet, in a veritably magical way, this small creature manages to be assertive in its indefinable autonomy.

The sculptures of **Roberta Lima** and **Nadine Rennert** deal with the metaphorical quality of the prosthesis, ironically unveiling and deconstructing iterations of dominance. Roberta Lima, whose artistic focus is on the transformative exploration of body and space using new contexts to give bodies and objects new meanings, plays with the power of the disciplining, measuring gaze in *object of seeing #1*. A seemingly historical telescope hanging from a swinging pole invites viewers to take a look at their surroundings—but the zoom function only works in a very restrictive way. The viewers' perspectives, their distance, and their visual faculties play a much too essential role to ever get an objective view of the observed object. The technological-microscopic analysis fails; the subjective gaze undergoes a transformation and is called into question; it is obstructed, and its dominance deconstructed.

Nadine Rennert's semantically charged sculpture *Einbeinige* (One-Legged Woman) uses the metaphor of the prosthesis in equal parts in the title and the object. A hermaphroditic lower body—soft cotton rolls sheathed in a nylon stocking reminiscent of two buttocks that have mutated to a set of bulging hips held together by a strapped-on saddle-like leather application—sits on a wooden phallic-looking leg prosthesis extending conically to the floor. Seemingly haphazardly leaned against the wall, the object conveys great ambivalence. As-

den Stange hängt, lädt Betrachter*innen ein, einen Blick auf die Umgebung zu werfen – jedoch funktioniert der Akt des Heranzoomens nur bedingt. Die Perspektive der Betrachter*innen, ihre Distanz und ihr Sehvermögen spielen eine viel zu wesentliche Rolle, um einen objektiven Blick auf das Objekt der Betrachtung erhalten zu können. Die technisch-mikroskopische Analyse schlägt fehl, der subjektive Blick erfährt Transformation und wird dabei hinterfragt, gestört, und seine Dominanz wird dekonstruiert.

Die semantisch hoch aufgeladene Skulptur „Einbeinige“ von Nadine Rennert nutzt die Metapher der Prothese gleich in Titel und Objekt. Ein hermaphroditischer Unterleib – mit Nylons-trumpfhosen überzogene weiche Wattewülste, zwei ineinander verschmelzende Pobacken, die zu ausladenden Hüften mutieren und von einer sattelähnlichen Lederapplikation zusammengehalten werden – mündet in eine hölzerne, phallische Beinprothese, die konisch zum Boden verläuft. Lediglich beiläufig an die Wand gelehnt vermittelt das Objekt starke Ambivalenz. Assoziationen mit einem bedrohlichen, holzbeinigen Piratenkapitän, der nicht davor zurückschreckt, im Kampf Augen und Gliedmaßen zu verlieren, kommen der Aufforderung gleich, sich männlichen Gestus und Habitus anzueignen, sich aggressiv schützen und wehren zu müssen. Dabei bleiben stets das Gefühl von Verlust, die wackelige Position sowie die Gefahr, jederzeit den Boden unter den Füßen verlieren zu können, präsent. Aber auch hier bietet die Prothese Möglichkeit zur Transformation und zum Durchbrechen zweigeschlechtlicher Dichotomien. Die „Einbeinige“ steht paradigmatisch für die queere und die weibliche Existenz, die sich selbst augenzwinkernd betrachtet.

Auch die Positionen der jungen Künstlerinnen **Iris L. Moore** und **Erik-a Fransson** durchbrechen mit ihrem queeren Duktus Verbindungen von (ein-)geschlechtlichen Zuordnungen aufgrund körperlicher Merkmale – diesmal explizit primärer und sekundärer Geschlechtsmerkmale. Die fantastischen und surrealen Animationsfilme von Iris L. Moore zeigen wundervolle Welten von Einsamkeit, Melancholie und versöhnlichem Humor. Ihr Trickfilm „Beyond the Mirror’s Gaze“ handelt von Liebe und Begehren jenseits und unabhängig von Biologie und Norm. Mit spielerischer Leichtigkeit bestückt sich die Hauptfigur mit größeren oder kleineren Mündern, Augen und Geschlechtsteilen – wie eine magnetische Papierpuppe, die stets aufs Neue eingekleidet wird. Als sie schließlich das Objekt ihrer Liebe und Begierde sieht, beginnt eine zärtlich-romantische Annäherung, die in expliziter Sexualität mündet. Nach gerauchter Zigarette werden jedoch Körperteile wie Prothesen ausgetauscht und das Spiel beginnt von vorn.

Erik-a Fransson spielt in „Transit“, einem großformatigen Selbstportrait, das Teil der Serie „Breast Piece“ ist, mit der Brust als prothetischem Körperteil. Wie vom Körper abgetrennt stecken Brüste in einem nach vorne für den voyeuristischen Blick geöffneten Karton und werden von unten gnadenlos ausgeleuchtet. VALIE EXPORTs Tapp- und Tastkino wird hier neu eröffnet, der sortierende, kategorisierende und wertende Blick wieder ins Zentrum feministischer Debatten geholt. Mit diesem diskursiven Fokus auf das Queere und biologische Geschlechtszuordnungen Verweigernde führt „Transit“ die Kategorie Frau humorvoll ad absurdum.

sociations with a menacing, peg-legged pirate captain who wouldn't shy away from losing an eye or limb in battle are tantamount to a call to appropriate male gestures and demeanor, to see the need to aggressively protect and defend oneself. What remains ever-present in all this is a sense of loss—the wobbly position and the constant feeling that one might lose one's footing. Here, too, the prosthesis provides the possibility of transforming and breaking through gender binaries. The *Einbeinige* is a paradigmatic symbol for queer and female existences viewing themselves with tongue in cheek.

With their queer style, the positions of the young artists **Iris L. Moore** and **Erik-a Fransson** break through the lines between (single-)gender attributions by dealing with physical attributes—here, explicitly with primary and secondary sex characteristics. Iris L. Moore's fantastical and surreal animation films show wondrous worlds of solitude, melancholy, and conciliatory humor. Her animated film *Beyond the Mirror's Gaze* deals with love and desire beyond and independent of biology and norm. With playful ease the main figure equips itself with large and small mouths, eyes, and genitals—like a magnetic paper doll, always ready to be dressed anew. When she eventually finds her object of love and desire, she engages in tenderly romantic advances that culminate in explicit sexuality. After the post-coital cigarette, however, body parts are exchanged like prostheses, and the game begins anew.

Erik-a Fransson plays with the concept of breasts as prosthetic body parts in *Transit*, a large-format self-portrait that is part of the series *Breast Piece*. As if detached from her body, her breasts are stuck in a cardboard box that opens to the front for the voyeuristic gaze and are relentlessly illuminated from below. VALIE EXPORT's *Tapp- und Tastkino* (Tap and Touch Cinema) is reopened here, the organizing, categorizing and judging gaze placed at the center of feminist debate. With this discursive focus on the queer and the denial of biological gender ascriptions, *Transit* humorously reduces the category of "woman" to absurdity.



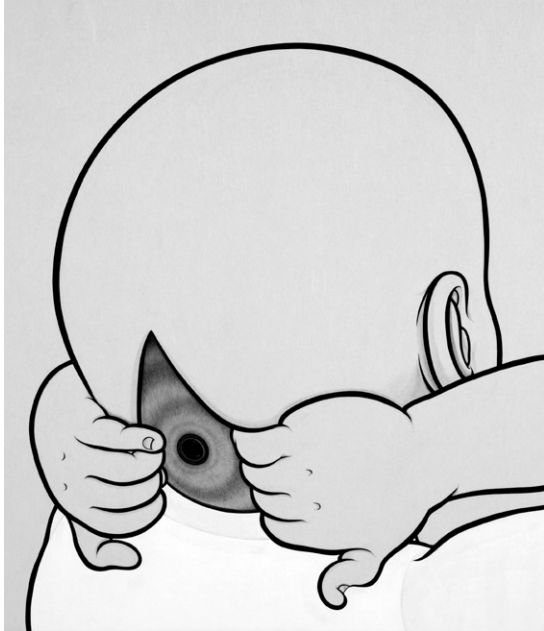
Nadine Rennert, *Einbeinige / Peg - Legger*, 2001



Virginia Chihota
handichazvirwira (No Longer Fight for Self), 2012



Iris L. Moore, *Beyond the Mirror's Gaze*, 2013



Kumi Machida, *Lens*, 2007



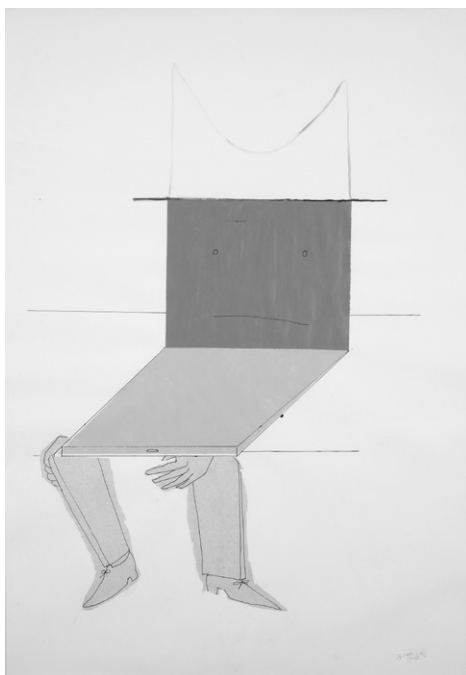
Roberta Lima, *Object of Seeing #1*, 2016



Mari Katayama, *white legs* #04, 2009



Mari Katayama, *bystander* #016, 2016



Judith Hopf, *Waiting Laptop*, 2009



Lisa Bufano, *A Rooftop in Bushwick*, 2011



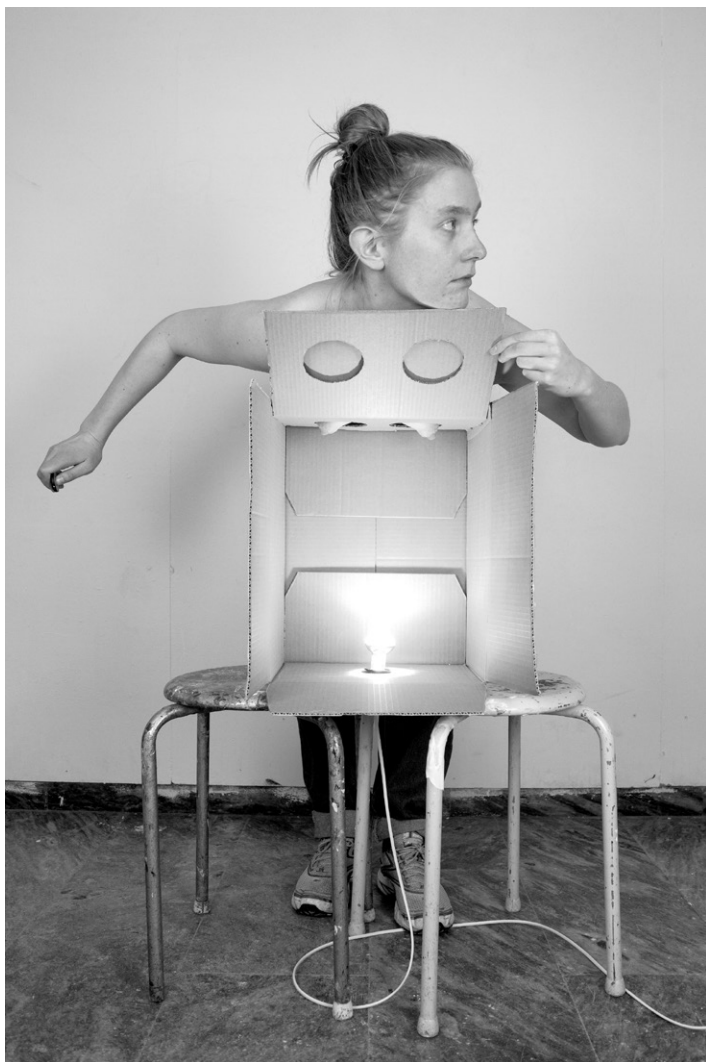
Lisa Bufano, *Lisa on Stilts at Justinian's House*, 2012



Lisa Bufano, *Meticulous Abstract*, 2002



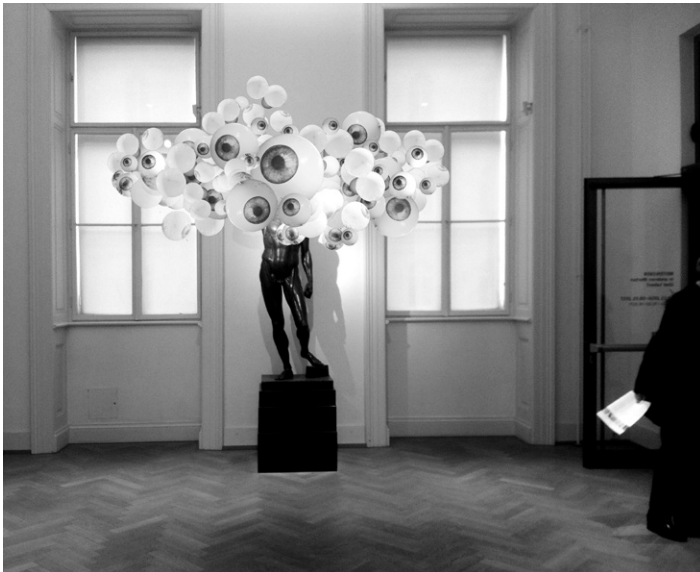
Lisa Bufano, *Below*, 2008



Erik-a Fransson, *Transit*, 2014

Das Foyer der Ausstellungsräume fungiert sowohl als Anfangs- und Endpunkt des Parcours, als Transitraum zwischen xhibit und Gemäldegalerie, als auch als diskursives Zentrum, als Knotenpunkt von „Pro(s)thesis“. Die Künstlerinnen **Anetta Mona Chişa & Lucia Tkáčová** wollten in ihrer Installation „Is the cage you love the home you also hate?“ einen wortwörtlichen Blick auf die Skulptur „Ecorché“ werfen. Dieser Muskelmann, 1803 von Johann Martin Fischer der Galerie zu Studienzwecken vermacht, repräsentiert wie wohl kein anderes Werk der Gemäldegalerie bis ins tiefste Innere die Dominanz eines klassischen männlichen Körperideals. Dieses ist unberührbar – wie die Künstlerinnen am eigenen Leib erfahren mussten. Alle Konzepte, anhand und mit der Skulptur Fragen zu Körpernormen und Einschreibungen von Machtverhältnissen zu stellen, scheiterten an der Tatsache, dass die Oberfläche dieses Adonis derartig empfindlich ist, dass sie nicht einmal geringste Berührungen erträgt. So konnten wir als Kuratorinnen - in Anlehnung an die ursprüngliche Idee der Künstlerinnen und in Absprache mit ihnen - lediglich eine temporäre Installation schaffen, die als Memorandum für subversive Handlungsanweisungen dienen kann.

The gallery space's foyer serves as the exhibition's starting and end point, as a transit between exhibit and Paintings Gallery, and also as a discursive center and hub of *Pro(s)thesis*. With their temporary installation, *Is the cage you love the home you also hate?*, the artists **Anetta Mona Chiša & Lucia Tkáčová** wanted to take a literal look at the *Ecorché* sculpture. Perhaps like no other work in the Paintings Gallery, this muscleman, which Johann Martin Fischer donated to the Academy in 1803 for study purposes, represents the dominance of the classical male body ideal right down to its core. It is untouchable—as Chiša & Tkáčová were forced to experience themselves: All their planned concepts of posing questions about body norms and inscriptions of power structures on the basis of this sculpture fell through due to the fact that this Adonis's surface is so delicate that it cannot withstand even the slightest touch. Therefore, the curators were only able to create a temporary installation on the basis of the artists' original idea.



Gemäldegalerie

Die Erforschung des metaphorisch-poetischen Potentials der Prothese im Hinblick auf historische und gegenwärtige Körperbilder ist demgemäß auch der Fokus der körperbezogenen Arbeiten der ausstellenden Künstlerinnen in der Gemäldegalerie. In dem Parcours durch die historischen Räume werden die Besucher*innen zu einem Dialog über 400 Jahre Darstellung von Körper in Raum und Zeit eingeladen. Das spannungsreiche Zusammentreffen „alter“ und „neuer“ Kunst lässt dabei auf den ersten Blick mehr Unterschiede als Gemeinsamkeiten erkennen und verweist unisono auf eine Vision vom Menschen, die unter örtlichen, zeitlichen und politischen Gegebenheiten immer als konstruiert zu verstehen und stets an eine mediale Bedingtheit gekoppelt ist. Durch den Parcours, der die körperlichen und mentalen Reserven der Betrachter*innen erwartungsgemäß aus der Komfortzone lockt, wird das Spannungsverhältnis von Betrachter*innen und Objekten auf unterschiedliche Weise in Szene gesetzt.

In der Mitte des Klassizismussaals – im Brennpunkt des von Idealen der Antike geprägten männlichen Blicks – steht die raumgreifende Installation „DOWN DOG IN LIMBO“ der Künstlerin **Barbis Ruder**. In der gleichnamigen Performance schwebt die Künstlerin in einem Dreieck, das an die Yogaposition „Downward-Facing Dog“ angelehnt ist, auf vier am Boden verankerten Arm- und Beinverlängerungen. Der Limbo wird mit Hilfe dieses prothetischen Konstrukts zu einem Drahtseilakt zwischen Armen und Beinen, zu einer Überwindung und zugleich Fixierung der frei schwebenden Angst im Raum. Die Bedingung dieser Verausgabung steht unter dem Diktat der Festigung des Status quo, der sich in Vermeidungsstrategien manifestiert. Das raumeinnehmende performative Objekt ist, wie auch die Torsobüste gegenüber, Darstellung des echten Körpers. Die abstrakten zeichenhaften Extensionen verweisen auf die Tatsache, dass der Körper – im speziellen der weibliche – ein semantisches Konstrukt und Produkt jahrhundertelanger männlicher Zuschreibung ist.

Eine ebenfalls dem Geist der Antike entwachsene Form männlicher Höhung ist die des Reiterdenkmals, das im anschließenden Italiensaal durch die Künstlerin **Birgit Jürgenssen** einen humorvollen Gegenentwurf erfährt. Vis-à-vis der italienischen Veduten von Francesco Guardi präsentiert sich ein stehendes Pferd, auf dessen Rücken sich – statt eines stolzen Reiters – ein männliches Glied in die Höhe reckt. Das für Jürgenssens Arbeit charakteristische Interaktionspotential von Mensch und Tier hinterfragt zunächst die Grenzen des Körpers auf direkte Art und Weise, schlussendlich wird dabei das fetischisierte Verhältnis von Erinnerungskultur, Denkmal und Betrachter*innen mit Witz und Ironie ad absurdum geführt.

Die „Bodyguards“ von **Anne Schneider** flankieren den Eingang in die Hansen-Galerie, in der ein dialogisches Mit-, Für- und Gegeneinander von zeitgeschichtlich geprägten Körperentwürfen Raum findet. Als Zwitterwesen von Architektur und menschlichem Körper formieren Schneiders Portallöwen in ihrer paarweisen Aufstellung einen Erfahrungsraum zwischen Gebrauchsgegenstand und Organismus, der die Betrachter*innen dazu zwingt, physisch mit ihnen zu interagieren. In ihrer monumentalen und fragmentierten Körperlichkeit strahlen sie

Paintings Gallery

The body-related works of the artists exhibiting in the Paintings Gallery also focus on the exploration of the prosthesis's poetic metaphorical potential with regard to historical and current body images. The tour through the historic rooms invites visitors to engage in a dialogue about 400 years of body representations in space and time. While at first glance the tension-filled encounter between "old" and "new" works reveals more differences than similarities, they all point to a vision of the human being that must always be understood as constructed under prevailing local, temporal, and political conditions and as conditioned by specific media. The exhibition's tour path, duly luring physical and mental reserves out of their comfort zones, stages the tensions between beholders and objects with a cornucopia of ideas.

In the middle of the Classicism Room—at the focus of the male gaze shaped by the ideals of Antiquity—stands the large-scale installation *DOWN DOG IN LIMBO* by the Austrian artist **Barbis Ruder**. In her performance of the same name, the artist was suspended in a triangle based on the yoga position Downward-Facing Dog, on four arm and leg extensions attached to the floor. With this prosthetic construct, the artist's limbo becomes a tightrope act between arms and legs in an effort to overcome—and a manifestation of—the fear floating around in space. The way this exhaustion is stipulated is based on the directive of stabilizing the status quo, which becomes manifest in avoidance strategies. The large-scale performative object is a representation of the real body, as is the torso statue in whose vicinity it has been placed. The abstract emblematic extensions reference the fact that the body—especially the female body—is a semantic construct and product of centuries of male attribution.

Another representation of male supremacy that has its origins in the spirit of Antiquity is the equestrian statue, which is given a humorous makeover by Birgit Jürgenssen in the adjacent Italian Room. Facing the Italian vedute by Francesco Guardi stands a horse on all four hooves; on its back, instead of a proud rider, sits an erect male member. The potential for human–animal interaction so characteristic for Jürgenssen's work first questions the limits of the body in a direct way and finally, humorously and with great irony, reduces the fetishized relationship between memory culture, monument, and beholder to absurdity.

Anne Schneider's *Bodyguards* flank the entrance of the Hansen Gallery, which is the setting for a dialogue of historically shaped body designs in engagement with, for, and against each other. As hybrids of architecture and human bodies, Schneider's pair of portal lions form an experiential space between utility object and organism that forces the beholders to physically interact with them. In their monumental and fragmented physicality, they exude physical violence on the one hand—flesh, twisted in skin folds, is pressed into tightly delineated formal shapes. On the other hand, these guardians of the body defy all restrictions with humor and crossed arms.

einerseits körperliche Gewalt aus – Fleisch, sich in Hautfalten windend, wird in enge formale Grenzen gepresst –, andererseits widersetzen sich die Wächter*innen des Körpers humorvoll und mit lässig verschränkten Armen jeglichen Restriktionen.

Auch **Toni Schmales** Skulptur „queening machine“, die im mittleren Bereich der Hansen-Galerie eine Liaison mit Peter Paul Rubens eingeht, erweitert den Blick der Besucher*innen auf das barocke Körperbild um eine neue Dimension. Auf den ersten Blick erinnert das schwergewichtige, technisch präzise und zugleich widersprüchlich sinnliche Objekt, das Teil der Serie „Fuhrpark“ ist, an ein Fitnessstudio. Doch nicht allein der Titel „queening machine“ verweist auf Begehren und Macht, Verführung und Abstoßung. Schmale löst diese – von ihr als „Gefährten“ benannten – Objekte aus der meist männlich kodierten Fetischisierung prothetischer Maschinen und öffnet damit ein Spielfeld zwischen Objekt und Subjekt des Begehrens, SIE/ER/ES, Gegner*innen oder Gefährt*innen.

In einer intimen skulpturalen Studie von Bewegung, Geste und Aktion der Künstlerin **Anne Imhof** endet der Parcours in der Hansen-Galerie im Transitbereich zum Boschraum. Sowohl aggressiv als auch verwundbar balanciert eine bandagierte Faust auf einer schmalen, wackeligen Stahlstange, die in einem mit feinen Kratzspuren bedeckten und hochgradig bruchgefährdeten Alabasterstein mündet. Material, Form und Geste gehen dabei eine Verbindung ein, die von dem Drahtseilakt zwischen Widerstand, körperlicher Verweigerung und Verschleiß erzählt, jedoch auch darauf hinweist, dass Verausgabung – wie bei Barbis Ruders „DOWN DOG IN LIMBO“ – im Kontext der Kunst einen zwiespältigen Kreislauf nährt, der „Selbst-Aufgabe“ zum Zweck der Selbstverwirklichung erhebt.

Im anschließenden Boschraum geht **Kerstin von Gabain** von den phantasmagorischen Visionen des Hieronymus Bosch aus und stellt ihre Installation „Symposium on the Dark Ages, 2017“ seinem berühmtem Flügelaltar „Weltgerichtstriptychon“ gegenüber. Hieronymus Bosch entwickelte seine düsteren Betrachtungen zum fast rettungslos in seinen Alltagsünden verstrickten Menschengeschlecht während des Übergangs vom Spätmittelalter zur Neuzeit. In seinen verschlüsselten, oft erschreckenden, archaisch wirkenden Bildschöpfungen handelt er die Verfassung und Kondition des menschlichen Körpers in verschiedensten Aggregatzuständen quer durch die *conditio humana* ab. Die mit diesem gleichzeitig paradiesischen und apokalyptischen Kontext verbundenen Phantasmen der anorganischen, anagrammatischen und fragmentierten Physis unterzieht von Gabain einem pornografisch-anatomischen Blick. Als horizontales Pendant zu den Bildtafeln des Bosch'schen Triptychons dient der Künstlerin eine Installation mit drei Tischen: ein Tableau für das Arrangement von „Symposium on the Dark Ages“. Nicht ohne ein leichtes Lächeln baut die Künstlerin hier ein buntes, vielfältiges Weltspektrum auf, dessen Protagonist*innen aus Wachs gegossene, knöcherne Hybride sind. Die ursprünglich einzelnen Körperteile der Künstlerin als Negativ abgenommene Gipsabgüsse treten hier als positiver Wachsabdruck in Erscheinung. Diese Markknochen ähnelnden, monströs anmutenden Objekte rufen sowohl Bilder von Tierischem, Organischem und Pflanzlichem als auch verheißungsvoll Süßem hervor. Von Gabains Tableau der Zwischenwesen erwächst im Spiegel des Bosch'schen Gegenübers: ein Mapping von Körper-Eigenem und Körper-Fremdem, Selbst und Nicht-Selbst. Denn nicht zuletzt sind die künstlichen Teile Zeichen, „Doubles“ ohne eigene Identität, die lediglich vortäuschen, Körperteil zu sein.

Toni Schmale's sculpture *queening machine*, entering a liaison with Peter Paul Rubens in the middle portion of the Hansen Gallery, also adds a new dimension to the visitors' perspective on the Baroque body image. At first glance, this heavysset, technically precise, and paradoxically sensual object, which is part of the series *Fuhrpark* (Vehicle Fleet), may remind viewers of an exercise machine in a gym. But it is not only the title *queening machine* that references desire and power, seduction and repulsion: Schmale peels these objects—which she calls “companions”—from the male-coded fetishization of prosthetic machines and thus opens the playing field between object and subject of desire, SHE/HE/IT, opponents and companions.

In an intimate sculptural study of movement, gesture, and action, the artist **Anne Imhof** concludes the exhibition's tour through the Hansen Gallery in the passage to the Bosch Room. At once aggressive and vulnerable, a bandaged fist is balanced on a slender, shaky steel rod covered in fine scratch marks and anchored in highly breakable alabaster. Material, form, and gesture thus enter a connection telling the story of a tightrope act between resistance, physical refusal, and deterioration, while also pointing out that exhaustion—as in Barbis Ruder's *DOWN DOG IN LIMBO*—feeds an ambivalent cycle in the context of art that elevates self-abandonment to the goal of self-actualization.

In the adjacent Bosch Room, **Kerstin von Gabain** takes Hieronymus Bosch's phantasmagoric visions as a starting point and confronts his famous winged altar depicting *The Last Judgment* with her installation *Symposium on the Dark Ages, 2017*. Hieronymus Bosch developed his dark observations about the human race and its almost unsalvageable entanglement in everyday sins in the transition from the late medieval to the early modern period. In his cryptic, often terrifying, archaic images, he describes the condition of the human body in various aggregate states across the entire human condition. Kerstin von Gabain subjects the phantasms of inorganic, anagrammatic, and fragmented physiques connected to this at once paradisiacal and apocalyptic context to a pornographic-anatomical gaze. An installation with three tables serves as a horizontal counterpart to the plates of Bosch's triptych: a tableau for the arrangement of von Gabain's *Symposium on the Dark Ages*. Not without a nonchalant smile on her face, the artist constructs a colorful, multifaceted spectrum whose protagonists are cast-wax bony hybrids. The plaster molds originally cast as negatives from the artist's individual body parts appear as positive wax casts. These monstrous objects reminiscent of long bones full of marrow evoke images of animal, organic, vegetable parts as well as images of deliciously sweet things. Von Gabain's tableau of hybrids emerges from the reflection of Bosch's counterpart: a mapping of things belonging to the body and things alien to the body, of self and non-self. After all, the artificial parts are symbols, “doubles” without their own identity that merely pretend to be part of the body.



Barbis Ruder
DOWN DOG IN LIMBO, 2015



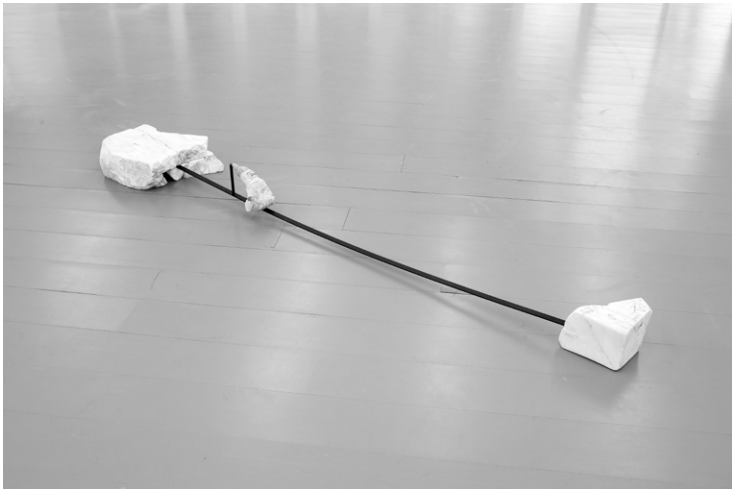
Birgit Jürgenssen
Untitled (Horse), 1973



Anne Schneider
Bodyguards, 2015



Toni Schmale, *queening machine*
from the series *Fuhrpark*, 2012



Anne Imhof, *Seiltänzer / High Wire Performer*, 2013



Kerstin von Gabain, *Symposium on the Dark Ages*, 2017

WERKLISTE / LIST OF WORKS

Renate Bertlmann

1943, Vienna (AUT)

lives and works in Vienna (AUT)

Fuck off! Suck off!, 2010

Pencil on paper, 7,2 x 7,2 cm

Maske / Mask, 1983

Pencil, tempera on paper, 29,5 x 21cm

Messersbrust / Knife Breast, 2015

Pencil, crayon, scalpel, 29,7 x 42 cm

Messerschnullerhände / Knife Pacifier Hands,

1981/2010, Digital-Print, 45 x 30,4 cm

Messerschnullermaske/ Knife Pacifier Mask, 1983

Pencil on transparent paper, 29,7 x 21 cm

Messerweste / Knife Vest, 1983

Pencil on paper, 29,5 x 21 cm

Courtesy of the artist

Photo by the artist © Bertlmann /

Bildrecht, Wien, 2017

www.bertlmann.com

Lisa Bufano

1972 – 2013

Bridgeport and San Francisco (US)

A Rooftop in Bushwick, 2011, Video: 00:36 min

Courtesy of Jason Tschantré

Vidostill © Jason Tschantré

Below, 2008, Video: 2:22 min

Courtesy of the family of the artist

Vidostill © family of the artist

Lisa on Stilts at Justinian's House, 2012

Video: 8:58min

Courtesy of Jason Tschantré

Vidostill © Jason Tschantré

Meticulous Abstract, 2002

Video: 2:07 min

Courtesy of the family of the artist

Vidostill © family of the artist

www.lisabufano.com

Virginia Chihota

1983, Chitungwiza (ZIM)

lives and works in Podgorica (MNE)

handichazvirwira

(*I no longer fight for myself*), 2012

Screen print on paper

100 x 70 cm

Courtesy of the artist and Tiwani

Contemporary, London

Photo © by the artist

Erik-a Fransson

1982, Upphäräd (SWE)

lives and works in Vienna (AUT)

Transit, 2014

Digital photograph, pigment print mounted

on Alu-Dibond

140 x 93,3 cm

Courtesy of the artist

Photo © by the artist

Cargocollective.com/erikafransson

Kerstin von Gabain

1979, Palo Alto (US)

lives and works in Vienna (AUT)

Symposium on the Dark Ages, 2017

Wood, wax, plaster

Installation: 72 x 60 x 164 cm, 72 x 127 x 164 cm

72 x 60 x 164 cm, Size variable

Courtesy of the artist and Gabriele Senn Gallery,
Vienna

Photo © by the artist

www.kerstinvongabain.com

Judith Hopf

1969, Karlsruhe (GER)

lives and works in Berlin (GER)

Waiting Laptop, 2009

Paint, ink, collage on paper

104,5 x 75 cm

Courtesy of Sammlung Mackert, Munich

Photo © by the artist and Deborah Schamoni

www.judithhopf.com

Rebecca Horn

1944, Odenwald (GER)
lives and works in Berlin (GER) and Paris (F)

Bleistiftmaske/Pencil Mask, 1972

Video: 0:41 min

Holzwarth Publications GmbH Berlin
Videostill © Holzwarth Publications GmbH Berlin /
Bildrecht, Wien, 2017
www.rebecca-horn.de

Anne Imhof

1978, Gießen (GER)
lives and works in Frankfurt am Main (GER)

Seiltänzer / High Wire Performer, 2013
Alabaster, steel, mixed media, 20 x 240 x 45 cm

Courtesy of Sammlung Mackert, Munich
Photo © by the artist and Deborah Schamoni

Birgit Jürgenssen

1949 – 2003, Vienna (AUT)

Ohne Titel / Untitled, 1979
b/w photography on baryta paper, 24 x 30 cm

Untitled (Horse), 1973
Papier maché, hair, tulle, velvet cushion
61 x 65 x 16 cm

*Verkappt (saubere, harte Prothese, doch ein
schönes Radio, und vor allem ein Lippenhimmel)*,
1970
Lithographic print on laid paper, 48,1 x 64,5 cm

Courtesy of Estate Birgit Jürgenssen
Photo © Estate Birgit Jürgenssen /
Bildrecht, Wien, 2017
www.birgitjuergenssen.com

Mari Katayama

1987, Saitama (JPN)
lives and works in Ota-shi, Gunma (JPN)

bystander #016, 2016
Lambda Print
56 x 42 cm

white legs #04, 2009
Lambda Print, 43 x 29 cm

Courtesy of the artist
Photo © by the artist
www.shell-kashime.com

Brigitte Lang

1953, Feldbach (AUT)
lives and works in Perchtoldsdorf (AUT)

Abwehrreaktionen / Defense Reactions, 1984/ca.
1995, Series of 6 b/w photos, 30 x 30 cm

Credit Line: © Brigitte Lang / Bildrecht, Wien,
2017 / SAMMLUNG VERBUND, Vienna / Photo:
Robert Zahornicky, Pressbaum

Roberta Lima

1974, Manaus (BRA)
lives and works in Vienna (AUT)

Object of Seeing #1, 2016
Ready made, metal structure
250 x 300 x 120 cm

Courtesy of the artist and Charim Gallery, Vienna
Object of Seeing #1 - Queer Way. Performance
at donuafestival 2016. Photo by Alexandra Tatar ©
Roberta Lima
www.robetalima.com

Kumi Machida

1970, Gunma, (JPN)
lives and works in Koganei-city, Tokyo (JPN)

Lens, 2017
Sumi (blue/brown), mineral pigments, pencil and
color pencil on Tosa paper, 53,5 x 54,5 x 3,6 cm

Courtesy of Nishimura Gallery, Tokyo
Photo © Kumi Machida, Courtesy of Nishimura
Gallery

Iris L. Moore

1989, Vancouver (CAN)
lives and works in Victoria (CAN)

Beyond the Mirror's Gaze, 2013
Video: 4:00 min

Provided by the Canadian Filmmakers Distribution
Centre, Videostill © Canadian Filmmakers
Distribution Centre
www.irislmoore.com

Nadine Rennert

1982, Upphäråd (SWE)
lives and works in Vienna (AUT)

Einbeinige / Peg - Legger, 2001
Wood, polyacrylics, synthetic leather, polyester
cotton, 105 x 55 x 27 cm

Courtesy of the artist
www.nadinerennert.de
Photo © by the artist

Barbis Ruder

1984, Heidelberg (GER)
lives and works in Vienna (AUT)

DOWN DOG IN LIMBO, 2015
Orthoses, steel, 100 x 302 x 75 cm

DOWN DOG IN LIMBO, 2015
Video: endless loop

Courtesy by the artist
Photo: Joanna Coleman, Bearbeitung: Suchart
Wannaset © Barbis Ruder / Bildrecht, Wien, 2017
www.barbisruder.com

Anne Schneider

1965, Linz (A)
lives and works in Vienna (AUT)

Bodyguards, 2015
Concrete, pigment
123 x 78 x 45 cm / 109 x 74 x 41 cm

Courtesy of Belvedere, Vienna
Photo © Belvedere, Vienna.
Photo: Severin Koller

Toni Schmale

1980, Hamburg (GER)
lives and works in Vienna (AUT)

queening machine,
from the series *Fuhrpark*, 2012
Powder-coated steel (color Ral 1005),
concrete, polyurethane
(Biresin 450)
78 x 72 x 130 cm

Christine Koenig Gallery, Vienna
Photo: Gabriele Edlbauer © Toni Schmale

Evelin Stermitz

1972, Klagenfurt (AUT)
lives and works in Vienna (AUT) and Ljubljana (SVN)

World of Female Avatars, 2006 – ongoing
QR-Code, Net Art, Digital Collage online, Flash,
interactive

Courtesy of the artist, Photo © by the artist
www.es.mur.at/home.htm

Angela Su

1970, Hong Kong (HGK)
lives and works in Hong Kong (HGK)

Lotus Lily, 2011
Ink on drafting film, 75 x 45 cm

The Assembly Line, 2013
Slide show video: 4:53 min

Courtesy of the artist and Blindspot Gallery, Hong
Kong, Photo © by the artist and Blindspot Gallery,
Hong Kong
angela-su.blogspot.co.at

Viktoria Tremmel

1972, Lauterach (AUT)
lives and works in Vienna (AUT)

*Sich die Eier selber nähén / Sewing One's own
Balls*, 2010, Metal, wood, 60 x 22 x 15 cm

*Sich die Eier selber nähén / Sewing One's own
Balls*, 2010, Pencil, crayon on paper, 28,5 x 28 cm

Courtesy of the artist; Photo © by the artist /
Bildrecht, Wien, 2017, www.viktoriatremmel.com

Anna Vasof

1985, Prag (CZE)
lives and works in Vienna (AUT)

Heavy Writing, 2015
Interactive object, wood, metal, pencil
Visitors' book

Heavy Writing, 2015, Video: 2:00 min, Color

Courtesy of the artist
Vidostill © by the artist / Bildrecht, Wien, 2017
www.Elevator.suuf.cc

Impressum | Copyright Note

Diese Broschüre erscheint anlässlich
der Ausstellung *Pro(s)thesis*
This booklet was published on the
occasion of the exhibition *Pro(s)thesis*
10.03.2017–14.05.2017
03/10/2017–05/14/2017

Akademie der bildenden Künste Wien, Hauptgebäude,
Schillerplatz 3, 1010 Wien, exhibit, Gemäldegalerie der
Akademie der bildenden Künste Wien |
Academy of Fine Arts Vienna, Main Building, Schillerplatz 3,
1010 Wien, exhibit, Paintings Gallery of the Academy of Fine
Arts Vienna

Kuratorinnen | Curators:
Berenice Pahl and Felicitas Thun-Hohenstein

Ausstellungsarchitektur | Exhibition Design:
Dorit Margreiter

Ausstellungsmanagement | Exhibition Management:
Sonja Huber
Öffentlichkeitsarbeit | Public Relations: Claudia Kaiser,
Sabine Riegler

Abteilung Gebäude, Technik, Beschaffung |
Building, Utilities Management, Procurement Department:
Friedrich Hoffmann, Arnold Löschnauer, Karl Aistleitner,
Herbert Derler, Florian Friedl, Gerhard Forst, Stanislaw Grabka.

Lektorat | Copy-editing: Metka Wakounig
Übersetzung | Translations: Georg Bauer

Broschüre | Booklet:
Cover Inspiriert von | inspired by
Anetta Mona Chişa & Lucia Tkáčová

Herausgeberinnen | Edited by:
Berenice Pahl und Felicitas Thun-Hohenstein

Grafik: JH Studios

Copyright: Berenice Pahl und Felicitas Thun-Hohenstein

Texte, Werklisten | Texts, List of Works:
Berenice Pahl und Felicitas Thun-Hohenstein

Renate Bertlmann

Lisa Bufano

Virginia Chihota

Erik-a Fransson

Kerstin von Gabain

Judith Hopf

Rebecca Horn

Anne Imhof

Birgit Jürgenssen

Mari Katayama

Brigitte Lang

Roberta Lima

Kumi Machida

Iris L. Moore

Nadine Rennert

Barbis Ruder

Anne Schneider

Toni Schmale

Evelin Stermitz

Angela Su

Viktoria Tremmel

Anna Vasof

