Zwischen *bohyně* und Brutalismus / Between *bohyně* and Brutalism

Anna-Catharina Gebbers

„Die Liebe beginnt nicht mit einem dramatischen Ereignis, sondern entfaltet sich mit der Zeit. Sie ist keine Epiphanie, sondern ein Prozess. Und sie entwickelt sich zu einer existenziellen Situation.“[1]

Zottelige Giganten wie aus einer anderen Welt bevölkern die Historische Halle im Hamburger Bahnhof. Die ausufernden, grob aus Flachs und Hanf gewebten und mit Pflanzenfarben blau-grau und rot-braun gefärbten Tapisserien füllen den Raum von den Eisenträgern unter der Decke bis zum Boden. In ihren skulpturalen Körpern tragen sie gestickte Bilder, die Details, Ausschnitte, vielleicht Einblicke zeigen. Zu erkennen sind hyperrealistische figurative Repräsentationen von Körperteilen und Werkzeuge haltenden Händen.

Im Herzen des Museums breitet sich ein Gewebe aus Bezügen zu verschiedenen Welten, zu Bekanntem wie Unbekanntem, als eine womöglich zukünftige Landschaft aus. Die Stickbilder finden sich ebenfalls in Wandelementen, die die Tapisserien einhegen: Mal hängen sie frei an zerkratzten, wie von den vielen Baustellen rings um den Hamburger Bahnhof stammenden Metallpaneelen. Mal sind sie eingebettet in fossilienartige Formen aus Sandstein, die aus dem nahegelegenen Naturkundemuseum entliehen sein könnten. Zwischen den monumentalen Tapisserien türmen sich Lautsprecherboxen, aus denen eine Soundkomposition in die Halle strömt. Der Boden ist mit Gehwegplatten aus Beton bedeckt, die von Pfützen und Schlamm durchzogen sind. Und auf diese Platten lädt Klára Hosnedlová die Besucher*innen ein, zu einem mäandernden Spaziergang durch ihre Installation *embrace* und zu einer suggestiven Weltenwanderung in eine spekulative Zukunft aufzubrechen.

Dafür setzt Klára Hosnedlová an historischen geografischen, kulturellen und imaginären Landschaften an, deren Fragmente sie in ihr eigenes Landschaftsbild einarbeitet und deren verschiedene Erzählungen sie sich überlagern lässt: Die räumliche Komposition verbindet ortsspezifisch die Architekturelemente, Gegebenheiten und Geschichten des Ausstellungsraumes mit den als Kunst im öffentlichen Raum überall in Berlin installierten Brunnenanlagen, mit Berliner Techno-Clubs und den historischen Regionen Böhmen und Mähren im heutigen Grenzgebiet zwischen Tschechien und der Slowakei.

Die biomorphen Tapisserien etwa führen zur Jahrhunderte alten Tradition des Anbaus und der Verarbeitung von Flachs und Hanf im

1 Eva Illouz, *Explosive Moderne,* Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2024, S. 336.

'Love does not begin with a dramatic event; it unfolds over time. It is a process, not an epiphany. And it evolves into an existential situation.'[1]

Like creatures from some other world, shaggy giants are inhabiting the historic hall of Hamburger Bahnhof. These abundant tapestries, coarsely woven from flax and hemp tinted blue-grey and reddish brown with vegetable dyes, fill the space between the floor and the iron girders of the ceiling construction. Embedded in their sculptural bodies are embroideries that present detailed, fragmented images – perhaps offering insights? Body parts and hands holding tools are among the identifiable elements in these hyper-realistic figural depictions.

At the heart of the museum, references to different worlds, to the known and the unknown, are spun into an intricate web and laid out as a possibly futuristic landscape. Embroidered images are also inset into the wall elements that enclose the tapestries: some hang freely on scratched metal panels that recall the many construction sites around Hamburger Bahnhof; others are embedded in fossil-like sandstone forms that could have been borrowed from the nearby natural history museum. Between the monumental tapestries, stacked loudspeakers project a sound composition into the hall. The floor is covered with concrete paving slabs that are streaked with puddles and dirt. Klára Hosnedlová invites viewers to walk over these slabs as they meander through her installation *embrace* and embark on an evocative journey into the world of a speculative future.

To this end, Klára Hosnedlová has incorporated fragments of historical geographical, cultural and imaginary landscapes into her own landscape vision, allowing their various narratives to overlap: in this site-specific spatial composition, the architectural features, conditions and historical realities of the exhibition space are merged with fountains that have been installed as public art projects throughout Berlin, the city's techno clubs and the historical regions of Bohemia and Moravia, located in what is now the border area between the Czech Republic and Slovakia.

The biomorphic tapestries, for example, are related to the centuries-old tradition of cultivating and processing flax and hemp in the historical region of Bohemia.[2] In the age of industrialisation, this connection between the natural surrounding and what began as a form of manual labour was continued by the first spinning machines and textile factories. After World War II,

1 Eva Illouz, *Explosive Moderne,* Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2024, p. 336. Quotations from this work have been translated into English by Jacqueline Todd.

2 Cf. Hermann Zeitlhofer, "Flachs und die lokale Ökonomie. Arbeitsbeziehungen und das Agrosystem im südlichen Böhmerwald (17. bis 19. Jahrhundert)" in: Rita Garstenauer, Erich Landsteiner & Ernst Langthaler (eds.), *Land-Arbeit. Arbeitsverhältnisse in ländlichen Gesellschaften Europas (17. bis 20. Jahrhundert),* Innsbruck: StudienVerlag, 2008, pp. 20–35; 20.

historischen Böhmen.[2] Die Verbindung zwischen umgebender Natur und zunächst manueller menschlicher Arbeit wird im Zeitalter der Industrialisierung durch erste Spinnmaschinen und Textilfabriken fortgeschrieben. Nach dem Zweiten Weltkrieg kommt die Leinenindustrie durch wegbrechende Absatzmärkte und die Substitution heimischer Kulturpflanzen durch leistungsfähigere ‚Cash Crops' mit vielfach kolonialem Hintergrund wie Baumwolle zum Erliegen. Klára Hosnedlová hat mit den letzten noch existierenden, lokalen Leinen- und Hanfverarbeitungsbetrieben und – für die eingelassenen Glaskörper in den Sandsteinskulpturen – Glashütten zusammengearbeitet, trägt diese Geschichte mit ihren gewebten Werken durch das Material und seine Verarbeitung in den Hamburger Bahnhof und lässt sie auf dessen Historie treffen. Während der zunehmenden Industrialisierung zwischen 1846 und 1847 erbaut, wird der Bahnhof 1884 bereits wieder stillgelegt. 1906 zieht das Königliche Bau- und Verkehrsmuseum ein. In der Phase der Hochindustrialisierung in Deutschland soll die Architektur der Halle mit ihren mächtigen aus Eisenträgern bestehenden Bögen die deutsche Ingenieurskunst demonstrieren. Zwischen diesen massiven Trägern spannt Klára Hosnedlová jetzt ihre weichen Skulpturen und Stickereien auf und öffnet damit ein Portal in andere mögliche Welten.

Auch das Sticken ist eine zunächst manuelle, dann in der Textilindustrie eingesetzte Technik. Es repräsentiert darüber hinaus als Handarbeit ein traditionelles Weiblichkeitsideal der bürgerlichen Gesellschaft und ist in der zeitgenössischen Kunst eine provozierende Arbeitsweise, in der sich die reputierlichen, mitunter subversiven oder glamourösen Aspekte der Sticktechnik verschränken.[3] Diese Intervention erinnert an die vom Soziologen Pierre Bourdieu so bezeichneten „viel zu engen (und gesellschaftlich konditionierten) Definitionen kultureller Legitimität [aufgrund derer es möglich ist], dass der größte Teil der Gesellschaft aus dem Universum der legitimen Kultur ausgeschlossen bleibt, ohne deshalb aus dem Universum des Ästhetischen verbannt zu sein".[4]

the linen industry suffered badly when sales markets collapsed and domestic crops were replaced by more efficient "cash crops" such as cotton, which often had a colonial background. Klára Hosnedlová collaborated with the last remaining linen and hemp processing companies and – for the glass pieces that are set into the sandstone sculptures – glassworks in the region; through the materials and processing techniques used to create her woven works, she carries their history into Hamburger Bahnhof and confronts it with the story of this building. The former train station was built in 1846/47, during a period of rapid industrialisation, but was closed down in 1884. In 1906, the Königliches Bau- und Verkehrsmuseum [Royal Museum of Transport and Construction], moved into the building. In the era of high industrialisation in Germany, the architecture of the hall, with its mighty arches made of iron girders, was intended to demonstrate German engineering prowess.

Between these metal beams, Klára Hosnedlová now spans her soft sculptures and embroideries, opening a portal to other possible worlds.

Embroidery is another technique that started out as a manual craft and was subsequently employed in the textile industry. As a handicraft, it also represents a traditional bourgeois ideal of femininity. In the realm of contemporary art, embroidery is a provocative method that intertwines the conventional reputability of this sewing technique with its subversive and glamourous aspects.[3] This intervention recalls what the sociologist Pierre Bourdieu called the 'overly limited (and socially conditioned) definition of cultural legitimacy [according to which] most of society can be excluded from the universe of legitimate culture without being excluded from the universe of aesthetics'.[4] Embroideries and soft sculptures, in whose art history Klára Hosnedlová's embroidered and woven works now take their place, still push the boundaries of traditional artistic genres.

Stickereien und *Soft Sculptures*, in deren Kunstgeschichte sich Klára Hosnedlovás gestickte und gewebte Werke einreihen, markieren nach wie vor Erweiterungen traditioneller Kunstgattungen.

Den Stickereien voraus gehen zur Bildfindung Performances für die Kamera. Die von den Performer*innen eingenommene Posen, Gesten und Konstellationen zitieren u.a. Szenen aus tschechischen Romanen und aus Filmen wie *Markéta Lazarová*[5] und *Das Tal der Bienen*[6] von František Vláčil. Beide Filme sind im Mittelalter angesiedelt, ohne Historiendramen zu sein. Vielmehr reflektieren filmische Erzählweise, Kamera und Montage die Gefühle und Sehnsüchte der Protagonist*innen, aber auch eine universale menschliche Brutalität und das Überleben von Mythen.[7] In beiden

2 Vgl. Hermann Zeitlhofer, „Flachs und die lokale Ökonomie. Arbeitsbeziehungen und das Agrosystem im südlichen Böhmerwald (17. bis 19. Jahrhundert)" in: Rita Garstenauer, Erich Landsteiner & Ernst Langthaler (Hg.), *Land-Arbeit: Arbeitsverhältnisse in ländlichen Gesellschaften Europas (17. bis 20. Jahrhundert)*, Innsbruck: StudienVerlag, 2008, S. 20–35, hier S. 20.

3 Vgl. Matilda Felix, *Nadelstiche. Sticken in der Kunst der Gegenwart*, Bielefeld: transcript Verlag, 2015, S. 17.

4 Pierre Bourdieu, „Einleitung" in: ders. et al., *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*, Frankfurt a.M.: Europäische Verlagsanstalt, 1981, S. 11–21, hier S. 19.

5 František Vláčil (Regie), ders. (Drehbuch, nach einem Roman von Vladislav Vančura), Tschechische Republik (damals Tschechoslowakei), 1967, 165 Min., schwarzweiß, 35mm.

6 Tschechisch: *Údolí včel,* František Vláčil (Regie), ders. & Vladimír Körner (Drehbuch, nach einem entstehenden Roman von Vladimír Körner), Tschechische Republik (damals Tschechoslowakei), 1967, 97 Min., schwarzweiß, 35mm.

7 Vgl. „Auszüge aus einem Interview mit Regisseur František Vláčil. Geführt von Antonín J. Liehm (1969) [Aus Closely Watched Films: The Czechoslovak Experience, New York 1974]" in: Bildstörung, *Presseheft Markéta Lazarová*, https://www.bildstoerung.tv/pressedownload/Presseheft_MARKETA.pdf, zuletzt abgerufen am 8. Januar 2025, S. 3–7.

The pictorial inspiration for Klára Hosnedlová's embroidered pieces is derived from filmed performances she has previously staged. The poses, gestures and arrangements presented by the performers refer, among others, to scenes from Czech novels and films such as *Markéta Lazarová*[5] and *The Valley of the Bees*[6] by František Vláčil. Although both of these films are set in the Middle Ages, they are not historical dramas. The filmic narrative, camerawork and montage reflect the emotions and desires of the protagonists, but also tell of a universal human brutality and the survival of myths.[7] In both films, the protagonists struggle to find a balance between their planned linear path through life and their lived emotional experiences.

As the sociologist Eva Illouz has observed, emotions contain social structures, group identities and moral codes in a condensed form; this is because, unlike biologically determined reactions, 'norms, rules, social structures, and cultural guidelines' form the 'invisible but burning magma of emotions, the fiery nucleus of their energy'.[8] In contrast to affects and impulses, emotions such as shame, hatred and love are shaped by our socialisation. Emotions evolve – like time capsules, they carry their origins within themselves. And it is these inscribed stories and histories that both Klára Hosnedlová and František Vláčil are interested in.

For months on end, František Vláčil subjected himself and his team to the harsh conditions of the Bohemian countryside, far from

3 Cf. Matilda Felix, *Nadelstiche. Sticken in der Kunst der Gegenwart*, Bielefeld: transcript Verlag, 2015, p. 17.

4 Pierre Bourdieu, *Photography. A Middle-brow Art*, Cambridge: Polity Press, 1998, pp. 7–8.

5 František Vláčil (dir.), idem (screenplay, based on a novel by Vladislav Vančura), Czech Republic (then Czechoslovakia), 1967, 165 min., b&w, 35mm.

6 Czech: *Údolí včel,* František Vláčil (dir.), idem and Vladimír Körner (screenplay, based on a novel-in-progress by Vladimír Körner), Czech Republic (then Czechoslovakia), 1967, 97 min., b&w, 35mm.

7 Cf. "Auszüge aus einem Interview mit Regisseur František Vláčil. Geführt von Antonín J. Liehm (1969) [Aus *Closely Watched Films: The Czechoslovak Experience*, New York 1974]" in: Bildstörung, *Presseheft Markéta Lazarová*, https://www.bildstoerung.tv/pressedownload/Presseheft_MARKETA.pdf, last accessed on 17 February 2025, pp. 3–7.

8 Illouz, *Explosive Moderne*, p. 11.

Filmen ringen die Protagonist*innen um ein Gleichgewicht zwischen geradlinig geplantem Lebensweg und ausgelebten Gefühlen.

Gefühle enthalten, wie die Soziologin Eva Illouz schreibt, in verdichteter Form soziale Strukturen, Gruppenidentitäten und moralische Kodes, da anders als bei biologisch bedingten Reaktionen „Normen, Regeln, soziale Strukturen, kulturelle Leitlinien das unsichtbare, aber brennende Magma der Gefühle, den Glutkern ihrer Energie“ bilden.[8] Anders als Affekte und Triebe sind Gefühle wie Scham, Hass oder Liebe von unserer Sozialisation geprägt.

Gefühle entwickeln sich – sie tragen wie eine Zeitkapsel ihre Ursprünge in sich. Und es sind diese eingeschriebenen Geschichten, für die sich Klará Hosnedlová und František Vláčil interessieren.

František Vláčil hat sich und sein Team monatelang der Rauheit der böhmischen Landschaft jenseits größerer Ortschaften und in für Menschen teils unwegsamen Gegenden ausgesetzt. Deren Einsamkeit, Intensität und Kompromisslosigkeit blendet ebenso Klára Hosnedlová ein, um die Balance zwischen Konzept und Emotion in *embrace* mit skulpturalen Möglichkeiten zu erkunden. Die ruralen Gegenden rufen eine präindustrielle Epoche auf, in der sich die Emotionen noch nicht wie im „emotionalen Kapitalismus […] in Entitäten verwandelt [haben], die bewertet, inspiziert, diskutiert, verhandelt, quantifiziert und kommodifiziert werden“,[9] um die ökonomischen Beziehungen zu bestimmen, während das Gefühlsleben selbst immer stärker von ökonomischen Prinzipien geprägt ist.

Klára Hosnedlovás künstlerische Praxis ist dabei nicht von einer restaurativen Nostalgie geprägt, sondern von einer forschenden Neugier, die beispielsweise im Roman *Das Vermächtnis der Göttinnen*[10] von Kateřina Tučková auch die Anthropologin Dora Idesová antreibt. Die Protagonistin stößt über ihre

larger towns and sometimes in impassable terrain. In *embrace*, Klára Hosnedlová also draws on the isolation, intensity and uncompromising nature of such localities, using sculptural means to explore the delicate balance between concept and emotion. The rural areas evoke a pre-industrial age when emotions had not yet ‘become entities to be evaluated, inspected, discussed, bargained, quantified, and commodified’, as they are in the ‘culture of emotional capitalism’[9] in order to determine economic relations, while emotional life itself is increasingly shaped by economic principles.

Klára Hosnedlová’s artistic practice is informed not by restorative nostalgia, but by the kind of inquisitive interest that also drives the anthropologist Dora Idesová in Kateřina Tučková’s novel *The Last Goddess*[10]. While exploring her family history, Idesová comes across the wise women of Žítková in the White Carpathians who are known as *bohyně* [goddesses]. Across the generations and in varying political systems, these women were persecuted and instrumentalised on account of their “secret” knowledge, which was handed down exclusively by mothers to their daughters: in the Middle Ages they were denounced as witches and executed; for this reason, following the invasion of the Wehrmacht in 1938, they were misused as evidence of Germanic ritual acts and the centuries-long presence of a Germanic culture in central Europe,[11] and then, following the foundation of Czechoslovakia, they were persecuted as possible collaborators with Nazi Germany.

The cultural region of Moravian Slovakia in the Czech Republic is also where Klára Hosnedlová grew up.

In her work, she combines her scrutinising gaze with these kinds of stories and her own childhood memories of roaming around, lost in dreams.

The monotonous concrete paving in the historic hall of Hamburger Bahnhof can be interpreted as a ubiquitous phenomenon of urban modernisation; the concrete tiles could, however,

Familiengeschichte auf die *bohyně*, Göttinnen, genannten weisen Frauen von Žítková in den Weißen Karpaten, die aufgrund ihres ausschließlich von Müttern an ihre Töchter weiter gegebenen ‚geheimen‘ Wissens quer durch Generationen und wechselnde politische Systeme verfolgt und instrumentalisiert wurden: im Mittelalter als Hexen denunziert und hingerichtet, aufgrund dessen nach dem Einmarsch der Wehrmacht 1938 zum Beleg für germanische Ritualhandlungen und das jahrhundertelange Fortbestehen einer germanischen Kultur in Mitteleuropa missbraucht[11] und nach Gründung der Tschechoslowakei als mögliche NS-Kollaborateurinnen verfolgt.

Die Mährische Slowakei Tschechiens ist auch die Region, in der Klára Hosnedlová aufgewachsen ist. Ihren eigenen forschenden Blick verbindet sie mit derartigen Geschichten und dem träumerischen Umherschweifen aus ihrer Kindheit: Das eintönige Betonpflaster in der Halle lässt sich als ubiquitäres Phänomen der urbanen Modernisierung lesen. Die Betonfliesen könnten aber ebenso eine spezifische Reminiszenz an die zerbrochenen Platten des Bürgersteigs ihres Heimatortes und die Spiele ihrer Kindheit sein: Bei Einbruch der Dunkelheit würden die Pfützen zu Flüssen, der Wald zum Beschützer einer von Klára vergrabenen Schatzkiste und die Sandsteinstatue im Park schien dort schon immer auf sie gewartet zu haben. Die nichtmenschlichen Wesen werden so zu Trägern eigener Geschichten. Geschichten und Welten hat Klára Hosnedlová ebenfalls für den von Billy Bultheel für *embrace* komponierten Soundtrack zur Verfügung gestellt, indem sie die im mährischen Dialekt gesungenen Lieder von Lada sowie die Bars des Rappers

8 Illouz, *Explosive Moderne*, S. 11.
9 Eva Illouz, *Gefühle in Zeiten des Kapitalismus*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2007, S. 161.
10 Vgl. Kateřina Tučková, *Das Vermächtnis der Göttinnen. Eine merkwürdige Geschichte aus den Weißen Karpaten*, München: Deutsche Verlagsanstalt, 2015.
11 Hexenkarthotek, Hexen-Sonderauftrag, archivierte Belege für Hexenverbrennungen, vgl. https://invenio.bundesarchiv.de/invenio/main.xhtml, zuletzt abgerufen am 12. Januar 2025.

equally be a specific reminiscence of the broken slabs of the sidewalk in her hometown and her childhood games: as darkness fell, puddles became rivers, the forest became the guardian of a treasure chest Klára had buried and the sandstone statue in the park seemed to have been waiting there for her forever. The non-human entities thus become the bearers of their own stories. For the soundtrack of *embrace*, which has been composed by Billy Bultheel, Klára Hosnedlová also provided many different stories and worlds in the form of songs sung in Moravian dialect by Lada and bars by the Czech rapper Yzomandias. In the historic hall of Hamburger Bahnhof, this music now merges with the occurrences in Berlin’s techno clubs to which the stacked speakers could perhaps testify, but we can only imagine.

The musical score, stacked loudspeakers, tapestries, embroideries, puddles of epoxy resin, concrete slabs and sandstone sculptures thus become storage media that contain both real and imaginary events; they form a peaceful landscape traversed by streams, in which visitors can immerse themselves and contemplate their reflection in the endless flow of time.

In terms of form, this reflection occurs in the puddles of epoxy resin, whose surfaces serve as horizontal mirrors and extend the space of their installation vertically into infinity. The photographic images that preceded the embroidered depictions were also taken next to the

9 Eva Illouz, *Cold Intimacies: The Making of Emotional Capitalism*, Cambridge: Polity Press, 2007, p. 109.
10 Kateřina Tučková, *The Last Goddess*, Seattle: Amazon Crossing, 2022.
11 *Hexenkartothek*: archived records of witch trials, cf. https://invenio.bundesarchiv.de/invenio/main.xhtml; https://research.uca.ac.uk/3283/8/HexenArtikel.pdf, last accessed on 17 February 2025.

Yzomandias mitgebracht hat. Die Musik verbindet sich in der Halle nun mit den nur zu ahnenden Vorkommnissen, von denen die Lautsprecherboxen aus Berliner Techno-Clubs zeugen könnten.

Score, Lautsprecherhügel, Tapisserien, Stickereien, Epoxidpfützen, Betonplatten und Sandsteinskulpturen werden so zu Datenträgern, die reale und imaginäre Begebenheiten in sich speichern und eine friedliche von Bächen durchzogene Landschaft bilden, in der sich in den grenzenlosen Fluss der Zeit eintauchen und sich spiegeln lässt.

Formal findet diese Spiegelung in den Epoxidpfützen statt, deren Oberflächen horizontale Spiegel bilden und den Raum ihrer Installation vertikal ins Unendliche öffnen. Auch die den Stickbildern vorausgegangenen Fotoaufnahmen entstanden an spiegelnden Wasserflächen zweier brutalistischer Brunnenanlagen in Berlin.[12] Architektonisch spiegelt Brutalismus eine wie Gehwegplatten serielle Gesellschaft in oft futuristisch anmutender Betonbauweise und zeigt offen Material und Strukturen.

Klára Hosnedlová entzieht sich den Regeln des emotionalen Kapitalismus, der darauf basiert, dass zum Wecken von Emotionen Narrationen entwickelt werden.

Sie dekonstruiert vielmehr die scheinbare Linearität des Lebens und der Geschichte und spielt mit unseren Vorstellungen davon, wie Geschehnisse erzählt werden, wie Ort und Zeit zusammenhängen, wie Materialien, Formen, Statik und Komposition die formalen Erzählungen der Kunstgeschichte weiterspinnen. Skulpturen, Stickereien, Performances, Musik sowie fragmentierte Erzählungen aus der Vergangenheit und einer spekulativen Zukunft fügt Klára Hosnedlová in *embrace*, ihrer

12 Christophe Girot, *Sinkende Mauer*, 1997, Invalidenpark; Gerhard Schultze-Seehof, *Schultze-Seehof-Brunnen*, 1971, Alt-Tempelhof.

reflective surfaces of two brutalist water fountains in Berlin.[12] From an architectural point of view, brutalism reflects a society that is built on the principle of seriality, like the pattern of pavement slabs, with its often futuristic-looking concrete constructions and openly displayed materials and structures.

Klára Hosnedlová circumvents the rules of emotional capitalism, which is based on the premise that narratives are developed to evoke emotions.

Instead, she deconstructs the apparent linearity of life and of history, playing with our ideas about how events are recounted, how place and time are connected, and how materials, forms, statics and composition perpetuate the formal narratives of art history.

In *embrace*, her largest installation to date, Klára Hosnedlová combines sculptures, embroideries, performances and music with fragmented narratives from both the past and a speculative future to create a dense fabric of worlds. These are liminal worlds that invite us to interweave our knowledge of our socio-political history, precapitalistic past and increasingly technologised future with fictitious universes and new designs, with the aim of activating these worlds and shaping a present and future that is characterised by respect for the diversity of stories and emotions.

12 Christophe Girot, *Sinkende Mauer* (1997), Invalidenpark; Gerhard Schultze-Seehof, *Schultze-Seehof-Brunnen* (1971), Alt-Tempelhof.

bislang größten Installation, zu einem Gewebe aus Welten zusammen. Liminale Welten, die uns einladen, das Wissen um unsere gesellschaftspolitische Geschichte, präkapitalistische Vergangenheit und zunehmend technologisierte Zukunft mit fiktiven Welten und neuen Entwürfen zu verweben, um diese Welten für die Gestaltung einer von Respekt für die Unterschiedlichkeit von Geschichten und Gefühlen geprägten Gegenwart und Zukunft zu aktivieren.