Unvollendete Geschichte(n) / Unfinished Histories

Anna-Catherina Gebbers im Gespräch mit /
in Conversation with
Klára Hosnedlová

Anna-Catharina Gebbers: Die Besucher*innen können deine Installation *embrace* erkunden, indem sie darin umherwandern. Das Werk ist ein eindrucksvolles Beispiel dafür, welche Wirkung ein Raum zu entfalten vermag und wie wandlungsfähig Architektur sein kann.

Klára Hosnedlová: Ich wollte in meinen Ausstellungen von Anfang an sinnliche Welten schaffen, in die das Publikum voll und ganz eintauchen kann. Die Architektur spielt für mich dabei eine wichtige Rolle; ich entwickele alle meine Installationen als ortsspezifische Reaktion auf den Ausstellungsraum. Ich habe mich immer dafür interessiert, wie sich Kunstwerke nahtlos in einen konkreten Kontext einfügen lassen, und dieses Interesse hat meine eigene künstlerische Praxis sehr beeinflusst. Ich konzipiere Installationen, die auf den Ausstellungsraum Bezug nehmen und auf seine Geschichte reagieren. Meine eigenen skulpturalen Objekte, Stickerei-Arbeiten und Performances sehe ich dabei als zusätzliche erzählerische Schichten, die ich in das existierende Umfeld einbringe. In dieser Hinsicht ist meine künstlerische Praxis, die Arbeit mit großformatigen Skulpturen und Installationen, wie ein natürliches Resultat meines Interesses an Raum und dem Erleben von Raum. Über das Produzieren von einzelnen Kunstwerken hinaus geht es mir vor allem darum, die Situation des gegebenen Ortes zu analysieren und weiterzuentwickeln. Die individuellen Objekte – die Skulpturen, Stickerei-Arbeiten, mitunter auch Malereien – stellen Fragmente aus unterschiedlichen kulturellen Landschaften dar. Ungeachtet der Rolle, die es innerhalb der Gesamtinstallation spielt, ist jedes Objekt ein in sich geschlossenes Werk, aber dennoch sind alle Komponenten und die verschiedenen Disziplinen in Bezug zueinander gesetzt.

Anna-Catharina Gebbers: Your installation *embrace*, which invites visitors to walk through it, is an impressive commentary on the effect of space and the adaptability of architecture.

Klára Hosnedlová: I have always wanted to create exhibitions as sensual environments that viewers can immerse themselves in. Architecture plays a major role for me in this: my installations are designed site-specifically in response to the exhibition space. I have always been interested in how artworks can be seamlessly integrated into a specific context, and this interest has influenced my own artistic practice. I create installations that respond and relate to the exhibition space and its history to which I add my own sculptural works, embroideries and performances as additional narrative layers. In this respect, my artistic practice of working with large-scale sculptures and installations is the organic result of my interest in and experience with space. Instead of producing individual works of art, I feel the need to analyse and develop a situation.

The individual objects are like fragments from different cultural landscapes – the sculptures, embroideries, sometimes also paintings. Each object is a self-contained work, and regardless of their role within the overall installation, all elements and disciplines resonate with each other.

ACG: Dein Interesse an Architektur – nicht nur formal, sondern auch an den Geschichten, die mit architektonischen Gebäuden verbunden sind – zeigt sich auch in deiner Installation *embrace* im Hamburger Bahnhof. Die ursprüngliche Bahnhofshalle wurde zwischen 1846 und 1847 erbaut, zur Zeit der zunehmenden Industrialisierung. Für nahezu vierzig Jahre fungierte sie als Endbahnhof für den Eisenbahnverkehr zwischen Berlin und Hamburg. Nachdem die Bahnlinie ab Januar 1884 abschnittsweise nationalisiert und der Personen- und Güterverkehr auf den Lehrter Bahnhof (an dessen Stelle heute der Berliner Hauptbahnhof steht) verlagert worden war, wurde der Hamburger Bahnhof im Oktober 1884 stillgelegt und die Bahnhofshalle abgerissen. 1906 zog das Königliche Bau- und Verkehrsmuseum hier ein. Dafür wurde ein neues Gebäude errichtet, das mit seinen gewaltigen Fachwerkbögen aus Eisenträgern die deutsche Ingenieurskunst zur Zeit der fortschreitenden Industrialisierung demonstrieren sollte und heute

ACG: Your interest in architecture – both formally and in terms of the stories it carries – is also reflected in your installation *embrace* at Hamburger Bahnhof. The original station concourse was built between 1846 and 1847, in the era of increasing industrialisation. For almost forty years, it functioned as a terminus station for the railway connection between Berlin and Hamburg. After the line was nationalised in sections starting in January 1884, and passenger and freight traffic were transferred to Lehrter Bahnhof (where Berlin Central Station stands today), Hamburger Bahnhof was closed down in October 1884 and the station concourse demolished. In 1906, the Royal Building and Transport Museum (Königliches Bau- und Verkehrsmuseum) moved into the building. The architecture, which today looks like a former station concourse and was intended to demon-

wie eine historische Bahnhofshalle anmutet. Wie hat die spezifische Architektur deine Arbeit *embrace* beeinflusst?

KH: **Ich interessiere mich für architektonische Gebäude, die gesellschaftliche Umbrüche und Veränderungen spiegeln. Meine Performances, die ich für die Kamera inszeniere, finden daher häufig im Kontext der Architektur der Moderne und vor allem der Bauten aus den 1970er- oder 1980er-Jahren statt. Ich wurde 1990 geboren, ein Jahr nach dem Zerfall der Sowjetunion und der Demokratisierung der Tschechischen Republik, daher hat die Schwere dieser Zeit keine direkten Spuren in meiner Erinnerung oder meinem Körpergedächtnis hinterlassen. Mich interessiert diese Zeit, ihre utopische Energie und die gescheiterte Ideologie. Allerdings betrachte ich den Stil der Epoche aus der Distanz und aus einer rein ästhetischen Perspektive. Für mich öffnet sich diese Architektur meinen eigenen Ideen und Geschichten. Und insbesondere unter den Gebäuden aus der Zeit des Sozialismus findet man eine ganze Reihe großartiger Bauten von Architekt*innen, die versucht haben, frei zu arbeiten, obwohl freie Kunst kaum existierte.**

Abgesehen davon ist ein Bahnhof ein starkes Symbol in einer postindustriellen Gesellschaft – als Ort, an dem die Reisen von Menschen beginnen und enden. Aufgrund der Originalfunktion des Gebäudes erweckt die Architektur der Historischen Halle des Hamburger Bahnhof intuitiv den Wunsch, an andere Orte zu reisen, und sie löst verschiedene Bilder und Assoziationen aus; man beginnt vielleicht, über freiwillige oder unfreiwillige Migration nachzudenken oder über die Möglichkeit oder Unmöglichkeit, in die Heimat zurückzukehren. Die kalte industrielle Bahnhofsarchitektur scheint in krassem Gegensatz zu den Gedanken und Erinnerungen der Reisenden zu stehen, die von ihren Heimatländern und ihrer natürlichen Umgebung träumen und die diese Landschaften vielleicht allenfalls aus einer anderen Zeit in Erinnerung haben, als Realitäten einer Kindheit, die nie zurückkehren wird.

strate the German art of engineering with its mighty trusses made of iron girders during the phase of high industrialisation in Germany, was created for this purpose. How did the specific architecture flow into your work *embrace*?

KH: I am interested in architecture that reflects social upheavals and changes. I therefore stage my performances for the camera in modernist architecture, but also in architecture of the 1970s and 1980s.

I was born in 1990, one year after the collapse of the Soviet Union and the democratisation of the Czech Republic. Therefore, the gravity of this period is not inscribed in my physical or bodily memory. I am interested in this era, the utopian energy and the failed ideology. However, I look at the style of this period from a distance and from an aesthetic perspective: for me, this architecture opens itself up to my own ideas and stories. And among the buildings from the socialist era in particular, there are a whole series of great works by architects who tried to work freely, even though there was hardly any free art.

Apart from that, a railway station is a strong symbol of a post-industrial society, a place where human journeys begin and end.

Through the original function of the building, the architecture of Hamburger Bahnhof's historic hall intuitively inspires the urge to move somewhere, evoking images and concepts such as voluntary and involuntary migration, the possibility and impossibility of returning to one's home.

The cold industrial architecture of the train station seems to contrast with the travellers' thoughts and memories, dreaming of

ACG: **Mit *embrace,* deiner bislang größten Einzelausstellung und Installation, hast du eine bemerkenswert komplexe und kohärente Konstellation von Arbeiten geschaffen. Dein ganzes Know-how auf so unterschiedlichen Gebieten wie Skulptur, Performance, Kunsthandwerk, Design, Mode, Musik und Geschichte ist in dieser Präsentation gebündelt.**

KH: **In meiner Praxis habe ich von Anfang an in einer Vielzahl von Disziplinen gearbeitet. Meine spezifische Bildsprache manifestiert sich nicht nur in Installationen, sondern ich entwickele auch Performances, entwerfe Kostüme, befasse mich mit Sound… Im weitesten Sinne hat dieser Ansatz für mich etwas von der Idee eines Gesamtkunstwerks, wobei die verschiedensten Aspekte zu einer einzigen Vision verschmelzen und alle Elemente, alle Disziplinen miteinander verbunden sind.**

Ich habe kein Problem damit, das Wort „ambitioniert" in einem Kontext zu verwenden, den man zudem mit Fragilität und Intimität assoziieren kann. Bei der Konzeption dieser Ausstellung ging es mir darum, etwas wirklich Großes zu erschaffen; etwas, das die Besucher*innen in den Bann zu ziehen vermag. Ich wollte mit organischen Materialien wie Flachs oder Erde und Stein arbeiten, um etwas zu schaffen, das beinahe lebendig wirkt, etwas, das man gern umarmen oder betreten würde.

Ich interessiere mich auch für handwerkliches Können, traditionelle Produktionsweisen und mündlich überliefertes Wissen. Historisch und ästhetisch gehen diese Verfahren mit ihren eigenen Erinnerungen einher, und ich hoffe, die Betrachter*innen tauchen dadurch emotional und intuitiv tiefer in die Arbeit ein.

ACG: **Deine Tapisserien bestehen hauptsächlich aus Flachs und Hanf. Bereits im Mittelalter war Böhmen eine wichtige Region für den Anbau und die Verarbeitung von Flachs. In der Folge wurde der Flachsanbau, das Spinnen der Garne und das Weben von Leinen immer mehr zu einem zentralen Sektor der regionalen**

one's homeland and its natural environment, maybe remembering these landscapes from another time, a childhood's reality that will never come back.

ACG: With *embrace*, your largest solo exhibition and installation to date, you have created a remarkably complex and coherent body of work. It incorporates your knowledge in areas such as sculpture, performance, craft, design, fashion, music and history.

KH: From the very beginning of my practice, I have been working with a multitude of disciplines: I not only use a specific visual language to create installations but I also play with performance, I design costumes, sound… I guess this approach is very similar to the idea of the *Gesamtkunstwerk* [total work of art], in which all aspects of the work merge into one vision, where all elements, all disciplines are connected to one another.

I am not afraid of using the word 'ambitious' in a context where it is associated with something fragile and intimate. In conceiving this exhibition, I wanted to create something really big that would draw the visitor into the story, and that, being composed of organic materials such as flax or earth and stone, would almost become something alive that you want to hug or step into.

I am also interested in craftsmanship, traditional manufacturing methods and oral transfers of knowledge. The history and aesthetics of those bring their own memories and hopefully immediately impact the viewer on an emotional and intuitive level.

Wirtschaft.[1] Die erste Flachsspinnmaschine wurde zur Zeit der Industrialisierung in Böhmen gebaut: Der Leinenproduzent Johann Faltis in Mladé Buky (damals: Jungbuch) setzte sie ab 1836 in seiner Firma ein.[2] In deiner Arbeit trifft die Tradition auf die futuristische Architektur der 1970er- und 1980er-Jahre. Wie findest du die Bezüge, die in deiner Arbeit aufscheinen?

KH: **Ich recherchiere und befasse mich viel mit alten Techniken und historischem Wissen. Dann suche ich Kooperationspartner*innen, die mir helfen können, diese Techniken in meine Arbeit zu integrieren. Dabei verflechte ich unterschiedliche Einflüsse und Zeitschienen, sodass die künstlerischen Arbeiten nie ein tatsächliches historisches Artefakt imitieren, sondern vielmehr unterschiedliche potenzielle Szenarien und Zeiten umfassen und ihre eigene Geschichte erzählen.**

Die Tapisserien beispielsweise werden aus Flachs und Hanf hergestellt. Die Materialien stammen aus der letzten noch verbliebenen Leinenfabrik der Tschechischen Republik. Wir verwenden den Flachs in relativ unverarbeiteter Form und arbeiten mit der natürlichen Faser, statt mit dem textilen Material. Die Fasern werden ausschließlich von Hand verwebt, um ihrer augenscheinlichen Rauheit die anspruchsvolle Struktur einer Tapisserie zu verleihen – in einem Prozess, der Stunden von Handarbeit erfordert. Bei diesen künstlerischen Arbeiten arbeite ich mit dem Gobelin- und Textilstudio WNOOZOW in der Slowakei zusammen, die dafür bekannt sind, das kulturelle Erbe in der Region lebendig zu erhalten und gleichzeitig neue Technologien und ökologische Methoden zu entwickeln.

ACG: **Woher stammen die Vorlagen für die Fossilien, die in die großen, im Ausstellungsraum verteilten Sandsteinskulpturen eingebettet sind?**

KH: **Ich zeichne die Formen meiner Skulpturen immer zuerst von Hand. In diesem Fall wollte ich sie an prähistorische Fossilien erinnern**

ACG: Your tapestries are mainly made of flax and hemp. In the Middle Ages, Bohemia was one of the most important areas for cultivating and processing flax. As a result, flax cultivation, yarn spinning and linen weaving became an important part of the regional economy.[1] In the age of industrialisation, the first flax spinning machine was built in Bohemia: linen producer Johann Faltis used it in Mladé Buky (then: Jungbuch) from 1836.[2] In your work, tradition meets the futurism of 1970s and 1980s architecture. How do you find the references that you work with?

KH: I do a lot of research into both old techniques and historical knowledges. Then I look for collaborators who can help me by incorporating these techniques into my works, but I always blend influences and timelines so the artworks never end up mimicking an actual historical artefact but rather embrace several possible scenarios, several eras, bring their own story to the surface.

The tapestries, for example, are made of flax and hemp, which comes from the last remaining linen factory in the Czech Republic. We are using flax as a pretty much unprocessed plant, working with the natural fibre instead of the textile. It is then woven entirely by hand, giving its apparent rawness the rather sophisticated texture of a tapestry – a process that requires hours of manual labour. For these artworks in particular, I collaborate with the Gobelin and textile studio WNOOZOW in Slovakia, which is known to preserve the cultural heritage of textile production in the region, at the same time as developing new technologies and ecological methods.

lassen, ohne deutlich zu machen, von welchen Lebewesen sie stammen könnten. Die fragmentierten Skelette wie auch die Art Stein, aus dem die Skulpturen gemacht sind, sollen nicht identifizierbar sein. Ihre Präsenz manifestiert sich als etwas, das man als Faszination für das Erinnern als solches beschreiben könnte. Sie sind materielle Hinweise auf Leben aus einer uralten Vergangenheit, das sich aus unbekannten Gründen an einem unvorhersehbaren Ort ganz plötzlich wieder bemerkbar macht.

ACG: **Es hat mir großen Spaß gemacht, mich durch dich nochmals intensiv mit der Tschechoslowakischen Neuen Welle beschäftigen zu können. Du hast mir insbesondere zwei Filme ans Herz gelegt: *Markéta Lazarová*[3] und *Das Tal der Bienen*[4]. *Markéta Lazarová* basiert auf dem 1931 erschienenen gleichnamigen Roman von Vladislav Vančura, einem Gründungsmitglied der avantgardistischen Gruppe Devětsil, die 1920 ins Leben gerufen wurde und sich der proletarischen Kunst, dem magischen Realismus und Poetismus in Böhmen und Mähren widmete. Die in experimenteller Prosa aus einer auktorialen Erzählperspektive geschriebene Geschichte spielt in der Nähe von Mladá Boleslav in einer nicht**

ACG: Where do the templates for the fossils that are embedded in the large sandstone sculpture spread throughout the exhibition space come from?

KH: I always draw the shapes of my sculptures by hand. If, this time, I've drawn them thinking of prehistorical fossils, it isn't obvious which creatures they come from.

The fragmented skeletons, as the type of stone the sculptures are composed of, aren't identifiable here. Their presence is manifested through what could be described as the fascination for memory itself, as the undeniable and material proof of an ancient past that suddenly comes back to the surface for an unknown reason in an unknown location.

ACG: I was very pleased to immerse myself once again in the Czechoslovak New Wave through you. You recommended two films in particular: *Markéta Lazarová*[3] and *The Valley of the Bees*[4]. *Markéta Lazarová* is based on the novel of the same name published in 1931 by Vladislav Vančura, a founding member of the avantgarde

1 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.
2 ohne Autor*innenangabe, „Wirtschaftliche Entwicklung", Heimatkreis Braunau/Sudetenland e.V., https://www.heimatkreis-braunau.de/seite/670543/wirtschaft.html, zuletzt abgerufen am 8. Januar 2025.
3 František Vláčil (Regie), ders., (Drehbuch, nach einem Roman von Vladislav Vančura), Tschechische Republik (damals Tschechoslowakei), 1967, 165 Min., schwarzweiß, 35mm.
4 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.

1 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.
2 No author, "Wirtschaftliche Entwicklung", Heimatkreis Braunau/Sudetenland e.V., https://www.heimatkreis-braunau.de/seite/670543/wirtschaft.html, last accessed on 8 January 2025.
3 František Vláčil (dir.), idem (screenplay, based on a novel by Vladislav Vančura), Czech Republic (then Czechoslovakia), 1967, 165 min., b&w, 35mm.
4 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.

spezifizierten Vergangenheit und setzt sich auf poetische Weise mit den Sehnsüchten der Gegenwart auseinander.
Der Film *Markéta Lazarová* von František Vláčil übersetzt den Roman in eine diskontinuierliche Folge fragmentierter Bilder. Wir nehmen eine Umgebung aus einer Vielzahl an subjektiven Sichtweisen wahr, in der das Subjekt hilflos, suchend, exponiert erscheint. Die Kamera hält nie inne, in einer kontinuierlichen Bewegung erkämpft sie sich ihren Weg durch dichtes Unterholz und stellt die Welt aus den ungewöhnlichsten Perspektiven dar. Majestätische Landschaftsbilder voller symbolischer Anspielungen wechseln sich mit wilden Hand-Kamerabildern und schrägen Blickwinkeln ab. Die Einstellungen alternieren zwischen der Tiefe eines Orson Welles und einem reduzierten Minimalismus wie bei Robert Bresson. Auf Actionszenen folgen lyrische, zauberhafte Passagen, auf Gewalt folgt raue Schönheit, auf Grausamkeit Erotik. In der Musik von Zdeněk Liška verbinden sich Chorgesänge mit elektronischen Klängen. Der Film spielt in seinem gesamten Verlauf mit der visuellen und akustischen Orientierung und ist auf eine Stufe mit Andrei Tarkowskis halluzinogenen und doch atmosphärisch kühlen visuellen Reisen zu stellen.

Das Tal der Bienen wurde in dem gleichen Setting produziert. Die Handlung dreht sich um Entfremdung und den Wunsch, die Planbarkeit eines geradlinig verlaufenden Lebens mit der Sehnsucht, den eigenen Gefühlen zu folgen, zu vereinbaren. Um diese Themen zu erforschen, setzte Vláčil sich und sein Team vorsätzlich der unbarmherzigen böhmischen Landschaft aus. Für Monate hielten sie sich abseits der urbanen Zentren in Gegenden auf, die für Menschen höchst unwegsam sind. Ich entdecke gewisse formale Ähnlichkeiten zwischen diesen filmischen Mitteln und deinem Umgang mit den Skulpturen in *embrace,* insbesondere darin, wie du die skulp-

group Devětsil, which was founded in 1920 and dedicated itself to proletarian art, magical realism and poetism in Bohemia and Moravia. The plot, written in experimental prose with an authorial narrator, is set near Mladá Boleslav in a non-concrete past and poetically refers to desires in the present.

The film *Markéta Lazarová* by František Vláčil translates the novel into a multi-perspective disruption of subjectively fragmented images of an environment in which the subject is helpless, searching, exposed. The camera never stands still, fighting its way through undergrowth and capturing the world from unusual angles. Majestic landscape tableaux full of symbolism alternate with wild hand-held camera images and unusual perspectives. The shots oscillate between the depth of Orson Welles and the flatness and narrowness of Robert Bresson. Action scenes alternate with lyrical, enchanted passages, violence with raw beauty, cruelty with eroticism. The score by Zdeněk Liška combines choral singing with electronic sounds. The film plays with visual and acoustic orientation throughout and is on a par with Andrei Tarkovsky's hallucinatory yet atmospherically cold visual journeys.

Valley of the Bees was made in the same setting. The plot revolves around alienation and the subsequent search for a balance between a straightforwardly planned life path and the desire to live through feelings. In order to explore this, Vláčil deliberately exposed himself and his team for months to the roughness of the Bohemian landscape beyond urban centres and in areas that are sometimes impassable for humans.

I see similarities in these formal filmic means and the sculptural means in *embrace* and the use of these sculptural aspects in the installation to explore a balance between concept and emotion.

turalen Elemente in deiner Installation verwendest, um die Wechselbeziehung zwischen Konzept und Gefühl zu erforschen. Wie sehr hat dich das filmische Sehen und Denken beeinflusst, zum Beispiel in deiner ‚Montage' der delikaten, weichen Oberflächen der Stickereien mit der rauen, groben Materialität der Tapisserien oder der Härte des Sandsteins?

KH: Ich denke, der Umgang mit der Kamera und die Kunst des Filmschnitts haben mich inspiriert, Ausstellungen als Geschichten zu sehen, die aus vielen Schichten und parallelen Erzählungen bestehen. Die Installation hier in der Historischen Halle, zum Beispiel, sehe ich als langsamen Schwenk über eine Landschaft mit vielen Facetten, in denen sich Erinnerungen, Ideen oder unvollendete Geschichte(n) spiegeln. Das abgenutzte, triste Straßenpflaster in meinem Dorf, Pfützen, Wald und das langsame Verfließen der Zeit. Die Sandsteinskulpturen fungieren als Speicher, in denen meine Gedanken archiviert werden. Die Tapisserien stehen für die Symbiose zwischen menschlicher Arbeit und der sie umgebenden Natur. Der Bahnhofshalle mit ihrer besonderen Architektur sind alle nur erdenklichen Symbole für Aufbruch und Heimkehr eingeschrieben. Die Erde unter unseren Füßen, das ultimative Symbol für Heimat, schärft unser Bewusstsein für die eigenen Ursprünge und die Entstehung menschlicher Gemeinschaften. Der Erdboden ist der Sonne und dem Regen unterstellt, doch seit wir Menschen gelernt haben, ihn zu kultivieren, haben wir immer um ihn gekämpft, ihn in Besitz genommen, ihn nach unseren Vorstellungen verändert.

In diesem Szenario ist die Natur noch präsent, wurde aber von der Zivilisation bereits transformiert. Sie ist in Anklängen noch erhalten, ihre Schönheit strahlt trotz (oder dank?) ihrer verwandelten Erscheinung, aber der vielleicht stärkste Ausdruck ihrer Pracht ist die Kraft der emotionalen Verbundenheit, das Prisma der Erinnerungen, durch die wir sie sehen und deuten. Hier zeigt sich der vielleicht beste Weg, den Einfluss zu beschreiben, den Filme auf die Konzeption der

How much has filmic seeing and thinking influenced you, for example the "montage" of the delicate, soft surfaces of the embroideries and the rough, coarse surfaces of the tapestries or hard materials such as sandstone?

KH: I guess cinematography and the art of editing inspired me to think of an exhibition as a story with many layers and parallel narratives.

Here, for example, I see the whole installation in the historic hall as a slow shot across a landscape whose many details reflect memories, ideas or unfinished stories.

The old monotonous pavement of my village, puddles, woods and a slow flow of time. The sandstone sculptures serve as a database in which my thoughts are automatically stored. The tapestries are a natural symbol of the connection between human labour and the surrounding nature. In the hall of a railway station all symbols of departure and return grow within and towards its architecture. The soil itself, the ultimate symbol of one's homeland, reminds us of our origins and the development of human societies. The soil belongs to the sun and the rain, but ever since we as humans have learnt to cultivate the soil, we have been fighting for it, appropriating it, modifying it.

In this scenario, nature is still present but it has already been transformed by civilisation. It is reminiscent, its beauty still shines despite (thanks to?) its alteration, but maybe the strongest element in its glory is the power of the emotional attachment, the prism of memory through which it is seen and interpreted.

Ausstellung hatten: Die rauen und realen Elemente sind immer Teil einer Metamorphose, die sich entweder bereits vollzogen hat oder die das Resultat einer Interpretation der Betrachter*innen ist, durch ein unsichtbares Kameraobjektiv gefiltert.

ACG: Wir haben uns die Gesten und Posen in den zwei oben erwähnten Filmen angeschaut, als es darum ging, Bilder für deine Performances, die du für die Kamera inszenierst und auf die du deine Stickerei-Arbeiten basierst, zu finden. Die Motive in den Stickereien zeigen oft Details von Personen und wie diese mit den Werkzeugen umgehen; sie wirken weniger wie individuelle Porträts als vielmehr wie Porträts einer Gemeinschaft. Aus welchem Grund sind die Gesichter nicht zu erkennen?

KH: Ich kommentiere die Gesellschaft mithilfe von visuellen Schlüsseln, die uns vertraute, oftmals banale Situationen aus unserem Alltag in Erinnerung rufen sollen. Beispielsweise ist in den Stickereien dargestellt, wie jemand ein Objekt benutzt, das uns allen bekannt ist, etwa ein Smartphone, ein Streichholz oder eine UV-Taschenlampe; nur der Kontext, in dem die Objekte verwendet werden, bleibt dabei ein Rätsel. Indem ich die individuellen Merkmale der Person und des Gegenstandes bewusst außer Acht lasse, lenke ich die Aufmerksamkeit auf die Figur als solche und hoffe auf einen Wiedererkennungseffekt. Ich will erreichen, dass die Situation in den Betrachter*innen widerhallt und Empathie erzeugt.

Dieser Widerspiegelungseffekt ist auch formal gegeben, denn die Bilder sind in einem hyperrealistischen Stil gezeichnet, was in krassem Gegensatz zu den eher mystisch wirkenden Aktionen selbst steht. In den Fotografien und Videos selbst, die ich in öffentlichen Räumen oder im Rahmen einer Ausstellung inszeniere, sind die Gesichter der Performenden zu sehen. Der Fokus liegt allerdings nicht auf den Personen selbst, sondern auf den Interaktionen mit ihrer Umgebung. Und für Aufnahmen, die nicht im Ausstellungsraum entstehen,

Here is maybe the best way to describe the influence films had on the conception of the show: the raw and real elements are always part of a metamorphosis that either already happened or that is the result of the viewer's interpretation, filtered through an invisible camera.

ACG: We also took a closer look at the gestures and poses in the two films mentioned above when it came to finding images for the performances for the camera that preceded the embroideries. The motifs in the embroideries often only show the people and how they handle the tools in detail, so they are less individual portraits than perhaps something more like a portrait of a community. Why are the faces not recognisable?

KH: I comment on society using visual keys that are meant to remind us of familiar, almost trivial situations within our everyday life. In this respect, the embroideries depict situations in which a person handles an object we recognise well, such as a smartphone, a match or a UV torch, except that we don't understand the context in which these objects are being used.

By deliberately ignoring the specifics of the person and the object, I focus on the figure as such and hopefully open the possibilities that this situation would find an echo within the viewer, evoke some empathy.

One could say that the mirroring effect is somehow also formal since the images are drawn in a hyper realistic style, contrasting with the mystification of the action itself.

The faces of the performers can therefore be seen in the photographs and videos of the performances, which I stage in public spaces or in the context of an exhibition. However, the focus is not on the people themselves, but on their interplay with their surroundings. For the shots taken outside the exhibition space, for

wähle ich häufig ein Setting, in dem die schon erwähnte Architektur der 1970er- und 1980er-Jahre eine Rolle spielt. Im Fall von *embrace* suchten wir beide beispielsweise nach öffentlichen Wasseranlagen aus dieser Zeit in Berlin.[5] Solche Orte sind immer ein Spiegel des gesellschaftlichen Kontexts, in dem sie entstanden sind und auch weiterhin existieren.

ACG: Abgesehen von der Tatsache, dass beide Wasser-Installationen eine brutalistische Ästhetik haben, war es dir bei den Foto- und Videoshootings wichtig, dass die Performenden ihre eigenen Reflexionen in den Wasseroberflächen sehen konnten. In formaler Hinsicht zeigt sich dieser Spiegeleffekt in *embrace* auch in den Epoxidharz-Pfützen: Flächen, die als horizontale Spiegel fungieren und den vertikalen Raum deiner Installation unendlich weit öffnen. In allegorischer Hinsicht bindest du auch die Flüchtigkeit des Moments und den Aspekt der Vergänglichkeit mit ein; Narziss schwindet dahin in sehnsüchtiger Liebe zu seinem eigenen Spiegelbild. Die frühkindliche autoerotische Entwicklungsphase, von Sigmund Freud nach Narziss benannt, dient der Herausbildung eines Bewusstseins für das eigene Selbst.[6] Laut Jacques Lacan schult das Erkennen des Vertrauten im Spiegel auch unsere Wahrnehmung des Fremden und anderen.[7] Und für Jean-Paul Sartre entsteht das Bewusstsein für das eigene Selbst erst im Sehen und Erkennen des anderen:[8] Wir brauchen die

5 Christophe Girot, *Sinkende Mauer,* 1997, Invalidenpark; Gerhard Schultze-Seehof, *Schultze-Seehof-Brunnen,* 1971, Alt-Tempelhof.
6 Vgl. Sigmund Freud, „Zur Einführung des Narzissmus" (1914), Projekt Gutenberg, https://www.projekt-gutenberg.org/freud/kleine2/Kapitel9.html, zuletzt abgerufen am 8. Januar 2025.
7 Vgl. Jacques Lacan, „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion [fonction du Je], wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint" in: ders., *Schriften I,* 3. Aufl., Weinheim / Berlin: Quadriga, 1991, S. 61–70.
8 Jean-Paul Sartre, *Das Sein und das Nichts,* Hamburg: Rowohlt, 1993, S. 457.

example, I often choose the aforementioned architecture from the 1970s and 1980s. In the case of *embrace*, we both looked for fountains from this period in Berlin.[5] These places are always a reflection of the social contexts in which they were created and in which they continue to exist.

ACG: Apart from the fact that both water installations have a brutalist aesthetic, it was important to you that the performers could see themselves reflected in the water surfaces during the photo and video shoots.

Formally, this reflection also takes place in the epoxy puddles in *embrace*, whose surfaces form horizontal mirrors and open up the space of your installation vertically into infinity.

However, you also incorporate the allegorical impermanence and fleetingness of the moment: Narcissus dwindled away with longing in love with his own reflection. The infantile, auto-erotic developmental phase named after Narcissus by Sigmund Freud serves self-esteem.[6] According to Jacques Lacan, recognising the familiar and the familiar in the mirror trains our perception of the strange and the other.[7] And for Jean-Paul Sartre, self-awareness only arises through seeing and recognising the other:[8] we need others and the

5 Christophe Girot, *Sinkende Mauer,* 1997, Invalidenpark; Gerhard Schultze-Seehof, *Schultze-Seehof-Brunnen,* 1971, Alt-Tempelhof.
6 Cf. Sigmund Freud, "Zur Einführung des Narzissmus" (1914), Projekt Gutenberg, https://www.projekt-gutenberg.org/freud/kleine2/Kapitel9.html, last accessed on 8 January 2025.
7 Cf. Jacques Lacan, "The Mirror Stage as formative of the function of the I as revealed in psychoanalytic experience" in: idem, *Écrit: A Selection*, New York / London: Norton, 1977, pp. 1–7.
8 Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness*, London: Routledge, 2018, p. 471.

anderen und die Gemeinschaft, um uns selbst zu definieren. Das Individuum und die Gemeinschaft sind eng miteinander verwoben. Selbstbetrachtung ist der Schlüssel, um uns anderen öffnen zu können und emotionale Bindungen zu entwickeln. Sind diese Bezüge ein Grund, warum die Performenden in Wasser mit einer spiegelnden Oberfläche agieren?

KH: Obwohl die allegorischen und metaphorischen Bedeutungen des Spiegeleffekts hier für mich greifen, liegt der für mich wichtigste Aspekt in der Verwendung von Wasser (oder der Idee von Wasser) auch hier wieder darin, ein natürliches Element in den Ausstellungsraum zu bringen. Das ist ganz ähnlich dazu, wie ich Erde, Pflanzen oder andere organische Materie einsetze; es geht darum, das Außen nach innen zu bringen und in der Architektur einen grenzenlosen Raum zu erschaffen (und zwar buchstäblich durch die Spiegelung des Himmels in den Wasserpfützen auf dem Boden). Bei den Pfützen beispielsweise ist auch die Idee der Bewegung oder der zyklischen Zeit wichtig. Wenn es geregnet hat oder die Landschaft überflutet wurde, muss ein Teil des Wassers schon verdunstet sein, und was wir hier sehen, ist nichts als eine Momentaufnahme, ein kurzes Innehalten der Abläufe in der Natur oder ein langsamer Erosionsprozess...

ACG: Performances für die Kamera zu inszenieren ist eine Praxis mit einer langen Tradition. Seit den 1960er-Jahren thematisieren Künstler*innen immer wieder die Rollen von Performenden und Betrachtenden oder untersuchen die Beziehung zwischen einer Live-Performance und ihrer Reproduktion; sie nutzen das Medium, um politische und gesellschaftliche Ideologien oder stereotypische Vorstellungen in Bezug auf Körper, Alter, *Race* oder Gender zu thematisieren, oder sie hinterfragen tradierte Vorstellungen, was überhaupt als Kunst gelten kann. Deine Performenden vermitteln

community to define ourselves. The individual and the community are closely interwoven. Self-reflection is the key to being able to open up to others and create emotional bonds. Is this connection one reason why the performers act in reflective water surfaces?

KH: While I definitely understand and am conscious of using the allegorical and metaphorical charges of the mirroring effect, for me the most important element in the use of water (or the idea of water) is, again, bringing a natural element into the exhibition space.

This is something I also do with earth, plants or other organic materials. Bringing the outside into the inside, and opening the architecture to a space without borders (through, indeed, mirroring the sky in the puddles on the floor). With the water puddles, for example, I also play with the idea of movement or cyclical time: if water apparently rained on or flooded the landscape, it has partially evaporated and what we observe now is a temporary state of things, a moment of suspension in the wheel of events, or a slow erosion process...

ACG: Performances for the camera have a long tradition. Since the artistic practices of the 1960s in particular, artists have directly addressed the roles of performers and viewers, the relationship between the event and its reproduction, political and social ideologies, body, age, race and gender stereotypes and questioned the definition of art itself. Your performers appear as if they are self-sufficiently absorbed in themselves and their activity.

KH: Although I do not see my performances for the camera in the performance art tradition, the images I create in this way are always directly and essentially centred around questions of personal identity.

den Eindruck, als seien sie komplett mit sich selbst beschäftigt und in die eigene Aktivität vertieft.

KH: Zwar würde ich meine Performances für die Kamera nicht in der Tradition der Performancekunst sehen, aber in den Bildern, die ich mit diesem Mittel erzeuge, geht es immer direkt und essenziell um Fragen der individuellen Identität. Die Fotos und Videoaufzeichnungen sind in dem Sinne Performances, dass ich in einem privaten Akt, abgeschirmt von der Öffentlichkeit, etwas Konkretes realisiere: eine Geschichte, über die ich nachdenke, eine Szene aus einem Buch oder einem Film, die mich interessiert, formal oder wegen der Emotionen, die sie hervorrufen kann. Es sind in jedem Fall friedliche, individuelle Aktionen, die in unterschiedlichen Gemeinschaften unterschiedliche Bedeutungen haben können.

Da ich ursprünglich von der Malerei komme, ist der Bildausschnitt, den die Kamera erfasst, für mich immer ein Teil der Komposition – im Prinzip ist es das Gleiche, ob es um die Grenzen der Leinwand oder des Bildfensters der Kamera geht. Dasselbe gilt für das Licht, die Farben, etc. Entscheidender als der Bezug zur Geschichte der Performancekunst ist für mich etwa die Überführung von der Dreidimensionalität in etwas Zweidimensionales, vom bewegten zum unbewegten Bild oder zur Oberflächenstruktur, wie sie durch die Sticktechnik entsteht – vergleichbar zum Pinselstrich in der Malerei. Und die Einbindung des gestickten Motivs in ein skulpturales Objekt und eine Installation macht dieses Bildobjekt, das seine Entstehungsgeschichte wie in einer Zeitkapsel in sich birgt, wiederum zu einem Teil eines größeren Bildes, der Konstruktion einer Tapisserie, einer Skulptur oder Installation. In gewisser Hinsicht sind die Aufnahmen, die in den Fotosessions entstehen, daher auch wie Entwürfe, in denen etwas skizziert wird, das erst noch realisiert werden muss. Das trifft sowohl für die Fotografien, die im öffentlichen Raum gemacht wurden, als auch für die, die im Ausstellungsraum entstanden, zu. In beiden Fällen werden

And the photo and video recordings are performances in the sense that I make something real in a private act protected from the public: stories that I reflect on, scenes from books and films that interest me formally or because of the emotions they generate, peaceful individual actions that may change their meaning within a community.

For me, coming from painting, the image or the frame are both part of the composition – regardless of whether it is the boundary of the canvas or the picture window of the camera.

The same applies to the incidence of light, the colour, etc.

However, more decisive than the connection to the history of performance art is, for example, the transfer from the three-dimensional to the two-dimensional, from the moving to the fixed image or to the surface structure created by the embroidery technique – similar to the brushstroke in painting.

And the integration of the embroidered picture into a sculptural object and installation transfers this pictorial object, which, like a time capsule, carries its history of origin within it, back into the larger structure of the tapestry, sculpture or installation. In this respect, the images created during the photo sessions are also like sketches of something that is yet to come. This applies both to the photographs I take in public space and the ones I take within my installations in the exhibition space. In both cases, images become templates for embroideries in new projects.

In this way, the current exhibition always contains references from the previous exhibition and serves as inspiration for the next.

die Fotos zu Vorlagen für Stickereien in neuen Projekten. Auf diese Weise enthält eine aktuelle Ausstellung immer Verweise auf die vorherige Ausstellung und fungiert als Inspiration für die nächste. Das Resultat ist ein endloser verflochtener Strang, in dem alle Arbeiten miteinander in Beziehung gesetzt sind. Das passt zu Themen wie Erinnern und Substitution, mit denen ich mich in meiner Arbeit auseinandersetze, und der Notwendigkeit, alles in einem größeren Kontext zu betrachten, wobei kontinuierlich neue Verbindungen und Bezüge eröffnet werden.

ACG: Aus welchem Grund hantieren die Performenden mit Werkzeugen?

KH: Ich sehe die Performenden als Forschende. In dieser Funktion erkunden sie die Szenen oder Szenarien, die von mir erschaffen wurden, und interagieren mit ihrer Umgebung. Sie stoßen auf Objekte, Werkzeuge und Settings, die sie nicht kennen. Möglich, dass die Umgebung vage Erinnerungen in ihnen weckt, ähnlich wie auch in den Besucher*innen. Vielleicht stellen sich bei manchen Assoziationen ein, die etwas mit der eigenen Geschichte oder der eigenen kulturellen Sozialisation zu tun haben. Manchmal benutze ich in meinen Performances sogar bereits heute veraltete Werkzeuge oder Geräte, deren Funktion den Performenden unbekannt ist, sodass sie sie auf eine simplifizierende oder triviale Art verwenden, die rein gar nichts mit ihrem eigentlichen Zweck zu tun hat. Indem ich die Komplexität der Objekte auf diese Weise bewusst außer Acht lasse, entleere ich sie ihrer Funktion. Ich reduziere die Szene auf ihre primitivsten, elementaren Aspekte und richte den Fokus so wieder auf die menschliche Figur.

Obwohl in diesen Bildern definitiv eine gewisse Melancholie spürbar wird, sind sie nicht als dystopischer oder utopischer Kommentar gedacht, oder zumindest lag das nie in meiner Absicht. Und wenn ich hinzufügen darf: Mir gefällt es nicht besonders, wenn Leute meine Arbeit als ‚postapokalyptisch' beschreiben. Ich interessiere mich mehr für

The result is an endless braided strand in which all the artworks relate to each other. This fits in with the themes of memory and substitution that my work deals with and the need to view everything in a larger context in which new connections and references are constantly being made.

ACG: Why do the performers handle tools?

KH: I see the performers as explorers who discover the scenes or settings I have created and interact with their surroundings. They come across objects, tools and surroundings that are unknown to them. Perhaps they, but also the visitors, are vaguely reminded of something by this environment. Perhaps it evokes associations with something from their own history or their own cultural references. I sometimes include in my performances outdated tools or devices whose function is not familiar to the performers and they end up using them in a simplistic or trivial manner that is completely different from their original purpose. By deliberately ignoring the sophistication of these objects, I am emptying them from their function, I reduce the scene to its bare, primitive elements, and I reverse the focus towards the human figure.

If there is definitely some melancholy attached to these images, they are not meant to comment on dystopia or utopia, or at least that has never been a conscious intent. And if I may add, I particularly dislike when people qualify my work as "post-apocalyptic".

I am more interested in the individuals themselves and the emotions involved when they are confronted with specific aspects of our society.

die individuellen Personen und die Emotionen, die ins Spiel kommen, wenn sie mit gesellschaftlichen Aspekten konfrontiert werden.

ACG: Die Rolle der Performenden in deiner Arbeit lässt mich an Sati denken, die Protagonistin in Ursula K. Le Guins Geschichte „Die Überlieferung"[9]. Es ist die erschütternde Geschichte einer Gesellschaft, deren kulturelles Erbe, all ihre traditionellen Bräuche und Glaubensvorstellungen vom Staat unterdrückt werden. Die Protagonistin ist Zeugin der Konflikte zwischen dem repressiven Vorgehen der Staatsregierung und den Bürger*innen, die sich dagegen auflehnen. Sie lernt, wie wichtig das Wissen über die Vergangenheit ist, um die Zukunft zu gestalten. Aber mir kommen auch all die populistischen Politiker*innen in den Sinn, die die Sehnsucht nach der Vergangenheit und den alten Werten für politische Zwecke missbrauchen. Was bedeutet es für dich, mit der Vergangenheit umzugehen?

KH: Ich halte die bewusste Auseinandersetzung mit unserer Vergangenheit für entscheidend; ohne das Wissen um die Vergangenheit können wir nicht wirklich Fortschritte machen. Auch wenn es mitunter schmerzliche Erfahrungen sind, würde ich sie nicht einfach hinter mir lassen wollen. Es gibt so viele politische Regimes, die ein bestimmtes kulturelles Erbe aus ideologischen Gründen aus der Erinnerung einer Bevölkerung auszulöschen suchen. Vielleicht eröffnet das Vergessen ein schönes, bequemes Schlupfloch und lässt für eine Weile eine neue Gesellschaftsordnung florieren. Doch wir alle wissen nur zu gut, dass eine solch simple Lösung nicht von Dauer ist. Die Sehnsucht nach den Orten von früher und der Wunsch, die eigenen Ursprünge zu kennen, wird bleiben. Dinge aus der Vergangenheit anzusprechen ist für mich unverzichtbar, wenn es um die Konstruktion von Geschichten geht, die unsere Gegenwart oder Zukunft betreffen.

9 Ursula K. Le Guin, „Die Überlieferung" in: dies., *Grenzwelten. Zwei Romane*, Frankfurt a.M.: Fischer, 2022, S. 169–398.

ACG: The role of the performer in your work makes me think of the protagonist Sati in Ursula K. Le Guin's short novel *The Telling*[9]. It is the harrowing story of a society whose cultural heritage in terms of traditional customs and beliefs is suppressed by the state. The protagonist experiences the conflicts between the repressive state government and the citizens who resist it. She learns how important knowledge of the past is for shaping the future. But I am also thinking of the numerous political populists who use the longing for the past and old values for their politics. What does coming to terms with the past mean to you?

KH: I believe that consciously dealing with our past is crucial: without knowledge of the past we cannot really make progress. Even if past experiences are painful, I wouldn't want to just leave them behind. There are numerous political regimes that seek to erase cultural heritage from the population's memory for ideological reasons.

Forgetting perhaps seems to open up a nice, comfortable place of retreat and thriving for new social orders for a while. But we all know too well this comfort doesn't last. The longing for the places and the knowledge of one's own origins will remain. Addressing parts of the past is for me fundamental in building stories that are present or future.

ACG: *The Telling* by Ursula K. Le Guin is as much a story about religion and politics as it is a story about storytelling. It is also an anthropological mystery story that invites readers to make their own interpretations and tell their own stories. You wanted to

9 Ursula K. Le Guin, *The Telling*, San Diego: Harcourt, 2000.

ACG: „Die Überlieferung“ von Ursula K. Le Guin ist gleichermaßen eine Geschichte über Religion und Politik wie auch eine über das Geschichtenerzählen als solches. Es ist auch die Geschichte eines anthropologischen Mysteriums, wobei die Leser*innen eingeladen sind, eigene Interpretationen zu entwickeln und ihre eigenen Geschichten zu erzählen. Für *embrace* hattest du von Anfang an den Plan, einen Soundtrack zu entwickeln. Dafür habe ich dich mit Billy Bultheel aus Berlin bekannt gemacht. Und du hast Aufnahmen von Sbor Lada und Yzomandias aus der Tschechischen Republik mitgebracht. Beide erzählen Geschichten. Daraus hat Billy Bultheel dann eine musikalische Komposition gemacht und eine neue Erzählung entwickelt. Wer steht hinter Lada und worüber singen sie?

KH: Lada ist ein Frauenchor aus der Tschechischen Republik, der Volksmusik aus dem mährisch-slowakischen Grenzgebiet und aus verschiedenen Regionen der Slowakei neu interpretiert. Die Sängerinnen greifen traditionelle Lieder auf, die eng mit der Volkskultur verbunden sind – Liebeslieder, Hochzeitslieder, Balladen und anderes. Sie singen a cappella oder lassen sich von typischen Folk-Instrumenten (Geige, Bratsche, Akkordeon, Becken, etc.) begleiten. Ihren Stil und das Repertoire verankern sie in den Geschichte(n) und Besonderheiten der Region, aus der die Lieder kommen. Dabei beziehen sie auch lokale Dialekte mit ein. Für diese Ausstellung war es mir allerdings wichtig, nicht nur Lieder, sondern auch andere Audioelemente zu benutzen. Im Soundtrack sind Schreie zu hören, die an Echos in den Bergen denken lassen. Sie erinnern an eine Zeit, in der die Bewohner*innen der Bergregionen miteinander kommunizierten, indem sie ihre Stimmen durch Echos verstärkten, um Botschaften von entfernten Orten weiterzutragen.

Hier ist ein Beispiel eines traditionellen Liedes, das Lada interpretiert hat – im spezifischen Dialekt der (zwischen Mähren und der Slowakei gelegenen) Region Kopanice:

develop a soundtrack for *embrace*, for which I introduced you to Billy Bultheel from Berlin. You brought recordings of Sbor Lada and Yzomandias with you from the Czech Republic. Both tell stories from which Billy Bultheel made a musical composition, turning it into a new narrative. Who is Lada and what are they singing about?

KH: Lada is a women's choir from the Czech Republic dedicated to the interpretation of folk music from the Moravian-Slovakian border and various regions of Slovakia. They interpret traditional folk culture songs – love songs, wedding songs, ballads and others, sometimes a cappella, sometimes accompanied by typical folk instruments (violin, viola, accordion, cymbal, etc.). They base their style and repertoire on the history and peculiarities of the region the songs come from and include local dialects.

For this exhibition, however, it was also important not to use only songs but also sounds. In the recordings you can hear shouts that are evoking echoes in the mountains. It reminds of a time when the inhabitants of those regions communicated by echoing their voices to pass on messages from remote locations.

This is an example of one of the traditional songs interpreted by Lada – in the dialect from the specific region of Kopanice (between Moravia and Slovakia):

Ceče voda kalná, mútna

Ceče voda kalná, mútna,
čo si, milá, taká smutná.
[:Jako já mám veselá byc,
strojí sa mi frajer ženic.:]

Kedz sa strojí, aj sa budze,
o rok, o dva, vdovec budze.
[:O rok, o dva, o mesjáci,
Potom si mňa prídze vzaci.:]

[:Stávaj, milá, stávaj hore,
idze mladý vdovec k tebe.:]
[: Jednú rukú otvárala
A druhú mu podávala.:]

[: Jednú rukú otvárala
A druhú mu podávala.:]
[: a tak sa mu žalovala
Od večera až do rána.:]

Das Wasser fließt trübe, düster

Das Wasser fließt trübe, düster,
warum bist du so traurig, Liebes.
Wie könnte ich fröhlich sein,
der Mann, den ich liebe, kleidet sich
als Bräutigam.

Wenn er sich so kleidet, feiert er Hochzeit,
in ein, zwei Jahren aber wird er schon
Witwer sein.
In ein, zwei Jahren, in einem Monat,
dann kommt er und heiratet mich.

Steh auf, Liebes,
ein junger Witwer kommt, dich zu holen.
Sie öffnete eine Hand,
und reichte ihm die andere.

Sie öffnete eine Hand,
und reichte ihm die andere.
Dann klagte sie ihm ihr Leid,
vom Abend bis zum Morgen.

The water is running muddy, murky

The water is running muddy, murky,
why are you, my love, so sad.
How could I be happy,
my sweetheart is getting dressed
as a groom.

When he is getting dressed,
he will marry,
he will be a widower in a year or two.
In a year or two, in a month,
then he will come to marry me.

Get up my love,
a young widower is coming for you.
She opened one hand,
and gave him the other one.

She opened one hand,
and gave him the other one.
Then she complained to him,
from evening till morning.

ACG: Und was hören wir von Yzomandias?

KH: Yzomandias ist ein Rapper, der sich mit seiner Musik primär an eine junge Generation von Tschech*innen wendet. Teenager und junge Erwachsene fühlen sich von seinen Songtexten angesprochen und identifizieren sich häufig mit ihnen. Ich habe versucht, mit seiner Stimme als Instrument oder als neutralem Erzähler einer Geschichte zu arbeiten, die nicht eindeutig zeitlich verankert ist. Die Geschichte, die er erzählt, wurde von Bohuslav Reynek inspiriert, der sich in seinem lyrischen Werk mit der Beziehung des Menschen zur Landschaft und der menschlichen Existenz im Allgemeinen befasst.

ACG: Es war dir auch wichtig, dass die Lautsprecher in der Ausstellung tatsächlich aus Clubs kommen, sodass sie ihre eigenen Geschichten mitbringen.

KH: Ich wollte nicht irgendeine beliebige technische Ausrüstung von einer Mietfirma. Stattdessen haben wir Lautsprecher aus verschiedenen Technoclubs in Berlin besorgt, darunter Clubs, die heute gar nicht mehr existieren. Wir verwenden auch ein paar Lautsprecher, die nicht mehr funktionieren und in der Ausstellung nur als visuelle Elemente fungieren. Manche sind ganz offensichtlich ältere Modelle oder sehen ziemlich ramponiert aus, was die vermeintliche Zeitachse der Ausstellung oder der Erzählung nochmal weiter aufbricht.

Das finale technische Setup besteht also aus einer Mischung funktionierender und nicht funktionierender Lautsprecher, was bei den Besucher*innen, die davorstehen, eventuell zu einer gewissen Verwirrung führt. Sie wundern sich vielleicht, ob eigentlich aus allen Lautsprechern Sound kommen sollte, ob etwas kaputt gegangen ist oder aus irgendeinem Grund nicht eingeschaltet wurde. Aber tatsächlich kommen auch hier wieder Aspekte der Erosion und das Phänomen der verfließenden Zeit ins Spiel, aufgrund derer eine Landschaft oder Situation auf ewig ‚unvollendet' bleibt.

ACG: And which bars do we hear from Yzomandias?

KH: Yzomandias is a rapper who addresses his music mostly to a young generation of Czechs. Teenagers and young adults can relate to his lyrics and often identify with them. I tried to work with his voice as an instrument or an impersonal narrator of a story that is not clearly timeframed. His narration is inspired by the poetry of Bohuslav Reynek, which is about the relationship of man to the landscape and human existence in general.

ACG: It was also important to you that the loudspeakers in the exhibition actually come from clubs, so they bring their own stories with them.

KH: I didn't want any random technical equipment from rental companies. Instead we sourced speakers from different techno clubs in Berlin, some of which don't exist anymore. We also recycled some dysfunctional ones, which would serve as visual elements only within the installation.

Some of the speakers are clearly older models or look pretty damaged, which is another element that is aimed to break the supposed timeline of the exhibition or the narrative.

Since the final technical setup consists of a mixture of working and non-working speakers, viewers might get confused while standing in front it. They might wonder if all the speakers were meant to diffuse sound or if something broke or hasn't been switched on for some reason. There is, here again, the question of erosion and passing of time that leaves a landscape or a situation permanently "unfinished".

ACG: The title *embrace* is very open and at the same time describes a clear gesture.

ACG: Der Titel *embrace* [dt. „umarmen" oder „Umarmung"] ist extrem offen und beschreibt zugleich einen sehr eindeutigen Akt.

KH: Meine vorherige Ausstellung in der Kunsthalle Basel hatte den Titel *GROWTH.* Der Begriff sollte einerseits ein positives Phänomen evozieren (*growth,* d.h. „Wachstum" als Synonym für Fortschritt, Verbesserung, Heranreifen, Geburt...), könnte andererseits jedoch auch den Verlauf einer Krankheit beschreiben, eine unaufhaltsame, hoffnungslose Entwicklung, die am Ende gar die eigene Zerstörung zur Folge hätte. Eine ähnliche Mehrdeutigkeit lässt sich im Konzept von *embrace* entdecken. Eine Umarmung kann von gegenseitiger Sympathie zeugen oder als Attacke empfunden werden. Es gibt Kulturen, in denen sich die Menschen bei jeder Gelegenheit umarmen, und wieder andere, in denen diese Art Körperkontakt ein absolutes Tabu ist. Eine Umarmung kann eine Geste der Eintracht sein; sie kann Macht demonstrieren oder Trost spenden. Sie kann fordernd oder gebend sein, wahllos oder unfreiwillig erfolgen. Diese Ambivalenz, dieser Spannungszustand, der auf unterschiedliche emotionale und kulturgeschichtliche Prägungen und damit verbundene Assoziationen zurückgeführt werden kann, ist genau das, womit ich mich vorrangig auseinanderzusetzen versuche, wenn ich meine Szenarien ausarbeite.

Aufgrund der Tatsache, dass eine Umarmung etwas primär Physisches ist, würde ich sie hier zudem mit der formalen Präsenz der Tapisserien in der Ausstellung vergleichen. Denn da der gesamte Raum mit ihnen angefüllt ist, scheint die offene, eher maskuline und kalte Architektur dahinter zu verschwinden, was den Betrachter*innen unerwartete Möglichkeiten eröffnet, sich zurückzuziehen und ein Moment von Intimität zu finden. Die Allgegenwärtigkeit des organischen Materials von der Decke bis zum Boden kann eine Einladung sein, aber auch als Invasion gedeutet werden – in jedem Fall aber ist es etwas, dem wir nicht leicht entkommen können.

KH: My previous exhibition at Kunsthalle Basel was titled *GROWTH*, which was meant to evoke both a positive phenomenon (growth as a synonym of progress, improvement, ripening, birth...) but could also describe the development of an illness, something unstoppable, hopeless, that could destroy itself eventually. The same ambiguity may be found in the concept of *embrace*.

An embrace can be based on mutual empathy or seen as an attack.

There are cultures in which people hug each other all the time and cultures in which physical contact like this is an absolute no-go. It can be a gesture of unity and a demonstration of power, or even of consolation. It can be very demanding or giving, arbitrary or involuntary. This ambivalence, this in-between state coming from the emotional, formal, cultural-historical background and associations is something I try to relate the most to when mapping my scenarios.

But also, as an embrace is mainly physical, I would compare it here with the formal presence of the tapestries throughout the exhibition: because the space is saturated with them, the open, rather masculine and cold architecture seems to disappear, offering new possibilities for the viewer to hide and find a moment of intimacy. The organic omnipresence of the material, from the ceiling to the floor, can be interpreted as an invitation but also an invasion, something you cannot easily escape from.