

VIERZEHN 18

LAND(E)SCAPES. RECOGNIZING FRAGMENTARITY.



LAND(E)SCAPES. RECOGNIZING FRAGMENTARITY.

AUSSTELLUNG MIT/EXHIBITION WITH:

NAZIK ARMENAKYAN (AM)

EMRAH GÖKDEMİR (TR/DE)

ARMINE HOVHANNISYAN (AM)

TATSIANA KARPACHOVA (BY/GE)

OKSANA KAZMINA

IN ZUSAMMENARBEIT MIT/IN COOPERATION WITH

FREEFILMERS & ULIANA BYCHENKOVA (UA)

PIRUZA KHALAPYAN (AM)

KATERYNA LYSOVENKO (UA/AT)

DENYS PANKRATOV (UA)

ALIAXEY TALSTOU (BY/DE)

TETA TSYBULNYK & RUÏNS COLLECTIVE (UA)

KURATIERT VON/CURATED BY:

KATERYNA BADIANOVA (UA)

SUSANNA GYULAMIRYAN (AM)

ANNA KARPENKO (BY/DE)

Eine Ausstellung im Rahmen des / An exhibition in the framework of the
REVOLUTIONALE – Festival für Veränderung / Festival for Change 2024:
CHALLENGING CONDITIONS

Ein Projekt der Stiftung Friedliche Revolution / A project of the Peaceful
Revolution Foundation

14.9. – 14.12.2024

HAL
LE14
ZENTRUM FÜR
ZEITGENÖSSISCHE
KUNST

DE Körper, als einzelne und kollektive, bleiben mit den Landschaften verbunden, die sie als ihre Heimat erfahren haben, auch nachdem die Menschen verschwunden und die Landschaften verwüstet sind. Die Verletzung des einen zieht die Verwundung der anderen nach sich. Ihre Oberfläche mag physisch sein, doch darunter wurde ihre Verbindung gewebt aus der Erfahrung alltäglicher Praktiken, gewachsener Infrastrukturen, erlernter Sprachen, Identitäten und dem Gefühl der Sicherheit. Wenn diese Verbindung auseinandergerissen wird – durch Krieg, Vertreibung von Minderheiten, erzwungene Migration und den Entzug der Selbstbestimmung – öffnen sich Schwellenkorridore. Sie sind Zufluchts- und Überlebensorte für amputierte Erinnerungen, prophetische Symbole und Omen, die sich einer selbst ernannten Wahrheit souveräner Macht entgegenstellen. Die Risse beherbergen aber auch Versuche, Fragmente von Geschichte zu rekonstruieren und müssen dabei auf Sprachen zurückgreifen, die obsolet geworden sind. Künstlerische Gesten setzen sich mit diesem Mangel und der Leere auseinander. Sie setzen die Fragmente der gegenwärtigen Erfahrung zusammensetzen.

EN Bodies, individual and collective, remain connected to the landscapes they have experienced as their homes, even after people leave or the landscapes are destroyed. The injury of one entails the wounding of the other. Their surfaces may be physical, but underneath their connection is woven from the experience of everyday practices, grown infrastructures, learned languages, identities and feelings of security. If this connection is severed—through war, the expulsion of minorities, forced migration, or the loss of self-determination—liminal corridors open up. These are places of refuge and survival for amputated memories, prophetic symbols and omens that oppose a self-appointed truth of sovereign power. But the cracks also house attempts to reconstruct fragments of history, and in doing so must rely on languages that have become obsolete. Artistic gestures address this lack and emptiness, assembling the fragments of present experience.



Führung durch die Ausstellung mit Künstler:innen und Kuratorinnen / Guided tour through the exhibition with



artists and curators, 15.09.2024

KOMMENTAR DER KURATORIN / CURATORIAL STATEMENT:



KATERYNA BADIANOVA

DE Dies scheint der einzige Raum zu sein, wo Unvermögen Ausdruck erfährt.

Der Krieg Russlands gegen die Ukraine hat den gewohnten Lauf der Dinge gestört. Wir dokumentieren Beweise der Zerstörung – bewaffnet, politisch und theoretisch. Konventionelle und etablierte Organisations-, Denk- und Repräsentationsmuster offenbaren ihre Grenzen und legen damit ein besonderes Motiv für das Versagen, angemessene Sprachen und Praktiken zu entwickeln, offen.

Gleichzeitig wird unser Unvermögen für das sensibilisiert, was möglich ist. Bestimmte künstlerische Gesten zeigen die Kluft zwischen den allgemein gebräuchlichen Sprachen und der erlebten Realität und erschaffen Formen, um diese Erfahrung in Worte zu fassen. Diese kleinen Gesten können das Fehlen von Worten kommunizieren, auch wenn sie es nicht vollständig zum Ausdruck bringen können. Unsere Körper lernen durch eine neue gemeinsame Erfahrung des Denkens, Fühlens, Kämpfens, Fliehens, Unterstützens und Kommunizierens.

Diese Gesten scheinen zerbrechlich und bedürfen der Zuneigung und der Sorge.

In der Ukraine gibt es ein breites Spektrum zeitgenössischer künstlerischer Praktiken, die sich mit Obsession der Geschichte widmen. Inmitten einer historischen Amnesie versuchen die Künstler:innen, Kontinuitäten in den künstlerischen oder theoretischen Traditionen der ukrainischen Kunst zu vermeiden.

Vom frühen 20. Jahrhundert bis in die Gegenwart gab es mehrere Zäsuren der künstlerischen Traditionen (Russland setzt seine Politik der Aneignung und Auslöschung der ukrainischen Geschichte fort). Darüber hinaus schleppen wir in unserer historischen Forschung die Fragmente repräsentativer Oberflächen mit uns, die die Geschichtsschreibung der Sowjetzeit kriert hat und die die Gegenwart verschleiern. Die Vergangenheit ist in einem solchen Ausmaß verloren gegangen und zersetzt worden, dass es nicht mehr möglich ist, die Dinge zu lokalisieren. Das kritische Durchdringen dieser homogenen historischen Landschaft in der Ukraine erfordert beträchtlichen Aufwand. Wir werden von dem Bedürfnis getrieben, uns selbst zu historisieren.

Es reicht, die Leerstellen in der Geschichte zu revidieren.

EN This seems to be the only space where incapacity is expressed.

Russia's war against Ukraine has disrupted the usual flow of things. We document evidence of destruction—through weapons, political and theoretical. Conventional and well-established patterns of organization, thinking and representation reveal their limitations, thereby exposing a particular motive for the failure to develop appropriate languages and practices.

Simultaneously, our incapacity opens up a sensitivity to what is possible. Certain artistic gestures reveal a gap between commonly used languages and the reality that is experienced, thus creating a form to accurately capture this experience in words. These small gestures can communicate the absence of words, even if they fail to fully articulate this. Our bodies gain knowledge through a newly shared experience of thinking, feeling, fighting, escaping, supporting and communicating.

Those gestures seem fragile and in need of affection and care.

There is a wide range of contemporary artistic practices in Ukraine that are obsessed with history. Amid historical amnesia, artists try to identify continuities in artistic or theoretical traditions in Ukrainian art. There have been several interruptions of artistic traditions from the early 20th century to the present (Russia keeps up its policy of appropriating and erasing Ukrainian history). In our historical research, we carry with us the fragments of representative surfaces that the historiography of the Soviet era has compiled and which obscure the present. The past has been lost and decomposed to such an extent that it is no longer possible to identify where to find something. Digging through a homogeneous historical landscape in Ukraine requires considerable effort to problematize it. We are driven by a need to historicize ourselves.

It is sufficient to revise the lacunae in history.

While we cannot reconstruct the gaps in Ukrainian history, we can artistically montage these voids by transforming missing and erased memories into historical objects. The absence and the wreckage turn into historical subjects worthy of criticism in their own right. This montaged space of failure is essentially nowhere (a non-entity?); it exists at the limits of knowing and unknowing, where things

Wir können die Lücken in der ukrainischen Geschichte zwar nicht rekonstruieren, aber wir können diese Leerstellen künstlerisch montieren, indem wir fehlende und ausgelöschte Erinnerungen in historische Objekte transformieren. Die Abwesenheit und die Trümmer werden so zu historischen Subjekten, die eine eigene Kritik verdienen. Dieser zusammengefügte Raum des Scheiterns ist im Grunde genommen nirgendwo (eine Nicht-Identität?); er existiert an den Grenzen von Wissen zu Unwissen, dort, wo sich die Dinge einer ökonomischen Verwertung entziehen und entwirrt werden können. Er wird an den Grenzen von Vereinnahmung und Distanz geschaffen, und ist in der Lage, sie miteinander zu verflechten.

Künstlerische Gesten verhalten sich oft wie Gegengeschichten, die aus vergessenen, erinnerten und neu interpretierten Fragmenten zusammengesetzt sind und mit Krücken und Klebeband zusammengehalten werden. Der Kontext, in dem die Werke entstehen, die Bandbreite der Ereignisse und die von der offiziellen Geschichte isolierten Beziehungen sind verstörende Bestandteile der Werke.

Bestimmte künstlerische Gesten scheinen die Kluft zwischen der ursprünglichen Sprache und der Realität aufzudecken – mit den Materialien, die gerade zur Verfügung stehen. Es ist ein Versuch, das, was zerbrochen ist, mit griffbereiten Werkzeugen zu reparieren, damit diese Krücken der etablierten Sprache später dazu beitragen können, diese Realität auszusprechen. In diesem Fall manifestiert sich Handlungsfähigkeit in der Art und Weise, wie das Vertrauen in die Existenz der Realität aufrechterhalten wird. Wir versuchen hartnäckig zu reparieren, was zerbrochen ist, selbst wenn um uns herum Explosionen widerhallen.

Dieser Text wurde inspiriert durch die Arbeiten von Oksana Kazmina, Teta Tsybulnyk (ruins collective) and Denys Pankratov.

can resist economic valorization, and where they can be disentangled. It is created at the boundaries of appropriation and distance and is able to interweave them.

Artistic gestures often act as counter-histories, built from forgotten, remembered and reimagined fragments, supported with crutches and held together with duct tape. The context in which works are created—the range of events and relations isolated from official histories—are disturbing parts of the works.

Certain artistic gestures seem to expose the gap between the original language and reality using whatever materials are at hand. It is an attempt to repair what is broken with the tools at hand so that, later, these crutches of the established language can help to utter this reality. In this case, capacity is manifested in the way in which the confidence that reality exists is maintained. We stubbornly attempt to fix what is broken, even as explosions echo around us.

This text was inspired by the work of Oksana Kazmina, Teta Tsybulnyk (ruins collective) and Denys Pankratov.



Oksana Kazmina, **Contemporary History of Ukraine #18**, Installation, Performance, Video, 2024

OKSANA KAZMINA

IN ZUSAMMENARBEIT MIT FREEFILMERS,
ULIANA BYCHENKOVA, ANNA VYNOHRADOVA &
KATERYNA BADIANOVA (UA)



CONTEMPORARY HISTORY OF UKRAINE #18

Installation, Performance, Video, 2024

DE »Contemporary History of Ukraine« (CHU) ist Oksana Kazminas Prozess der Neuordnung ihrer Archive. Das Archiv besteht aus dokumentarischen und künstlerischen Projekten, an denen sie seit 2015 kollaborativ arbeitet. Dazu gehören die hybriden Filme »Feast of Life« (mit Anatoliy Bielov) und »Underwater« (mit Yulia Serdyukova, Natalka Diachenko, Kseniia Platanova, Masha Pronina, AntiiGonna). In den Archiven befinden sich außerdem aufgezeichnete Spaziergänge mit Kazminas Freund:innen und Kolleg:innen sowie Aufnahmen hinter den Kulissen kreativer Prozesse in der Kyjiwer Underground-Kunst- und Musikszene zwischen 2015 und 2022, Filmreisen in ostukrainische Städte mit Freefilmers, mikroskopische Aufnahmen von Kazminas Biom, Found Footage, Google Maps und anderes. Formal ist CHU eine Reihe virtueller Spaziergänge durch reale und neu erdachte Orte, die durch eine Multi-screen-Präsentation vermittelt werden, die man als Live-Montage bezeichnen kann.

Die 18. Episode von CHU ist eine Serie von Gesten. Sie umfassen Videopräsentationen von gebrauchten Gegenständen, die Kazmina während ihrer Reisen und Expeditionen in verschiedene ukrainische Orte erworben hat (mit Anna Vynohradova), eine Laufstegshow, in der die Gegenstände präsentiert werden (mit Kateryna Badianova), das Zine »Korchuvatka-Korchuvatysia« (mit Uliana Bychenkova) sowie die Episode selbst, die alle oben genannten Elemente kombiniert. Das letzte Kapitel beinhaltet eine Auktion, bei der alle Kleidungsstücke als Kunstobjekte verkauft werden sollen, um Freefilmers zu unterstützen: eine cineastische Bewegung und NGO, die sich mit einem breiteren Netzwerk von humanitären Basisinitiativen in den vom Krieg am stärksten betroffenen Regionen in der Ukraine solidarisiert.

EN »Contemporary History of Ukraine« (CHU) is Oksana Kazmina's process of remapping her archives. The archives are constituted from documentary and creative projects she has been working on collaboratively since 2015. Among them are hybrid films »Feast of Life« (with Anatoliy Bielov) and »Underwater« (with Yulia Serdyukova, Natalka Diachenko, Kseniia Platanova, Masha Pronina, AntiiGonna). Archives also include recorded walks with Kazmina's friends and colleagues, behind-the-scenes footage of creative processes in Kyiv's underground art and music scenes between 2015 and 2022, film trips to Eastern Ukrainian towns with Freefilmers, microscopic imaging of Kazmina's biome, found footage, Google maps and more. Formally, CHU is a series of virtual walks through real and re-imagined places, mediated by multi-screen presentation, which can be called live montage.

The 18th episode of CHU is a series of gestures, which include video-presentations of second-hand items Kazmina acquired during trips and expeditions to different Ukrainian localities (with Anna Vynohradova), a runway show presenting the items (with Kateryna Badianova), the zine Korchuvatka-Korchuvatysia (with Uliana Bychenkova), as well as the episode itself, which combines all of the above. The final chapter includes an auction in which all of the clothes will be sold as art objects to support Freefilmers, a cinematic movement and NGO working in solidarity with a broader network of grassroots humanitarian initiatives in the regions most affected by the war in Ukraine.



Oksana Kazmina, **Contemporary History of Ukraine #18**, Installationsansicht / Exhibition view, 2024

DE *Ich baue Schlösser, Schreine und Tempel, wohin ich auch gehe. Ich selbst bin ein Schloss, ein Schrein und ein Tempel. Außerdem bin ich ein Zuhause. Und alles, was ich daran erinnere. Ich verdränge traumatisierende Erinnerungen nicht, die in der Flamme geschmolzen und durch Wut gehärtet sind und jetzt in neuen Farben erblühen – meist schwarz und weiß, mit einem Hauch von Gold oder Feuer.*

Dieses Aufblühen ist mein Prozess. Widersprüchlich. Schlammig. Manchmal retraumatisierend. Aber es ist beständig. Wie die Reise oder das Atmen. Meine Versuche, Schutzräume zu bauen, werden durch Apps, persönliche Geräte und Bilder vermittelt – digitale Echos von Interaktionen mit anderen Körpern und Orten. Digitale Echos, die Kommunikation oder Beziehung sein könnten, es aber nicht sind. Meine Erfahrung ist ein Überrest auf diesen Wänden im Wandel, die nicht zum Schutz dienen. Diese Installation ist eine Passage, die hoffentlich zu etwas anderem führen wird. Das Leben fällt auseinander. Ich ritualisiere diesen Sturz. Durch Lachen und durch Vergnügen.

In einer Zeit der Leben auf Umwegen, der Leben-als-Kriege, ist es unmöglich, über Heilung zu sprechen ...

Deshalb segne ich den Schmerz. Schmerz ist okay. Eine Passage bedeutet, woanders hinzugehen. Wer weiß schon, wohin genau. Im verdammten Nirgendwo erstrahlen plötzlich neue Möglichkeiten.

EN *I am building castles, shrines and temples wherever I go. I myself am a castle, a shrine and a temple. Also, I am home. And everything I remember about it. I am not refusing traumatizing memories, which are melted in flame and hardened by fury, and are blooming in new colors now—black and white mostly, with a hint of gold, or fire.*

This blooming is my process. Inconsistent. Muddy. Re-traumatizing at times. But it is persistent. Like a journey, or breathing. My attempts to build shelters are mediated by apps, personal devices and pictures—digital echoes of interactions with other bodies and places. Digital echoes which could be communication, or a relation, but are not. My experience is a residue on these walls in-flux, which is not for protection. This installation is »Passage«, which will lead to something else hopefully. Life falls apart. I am ritualizing this fall. By laughter, and by pleasure.

In a time of mediated lives, lives-as-wars, it is impossible to talk about healing ...

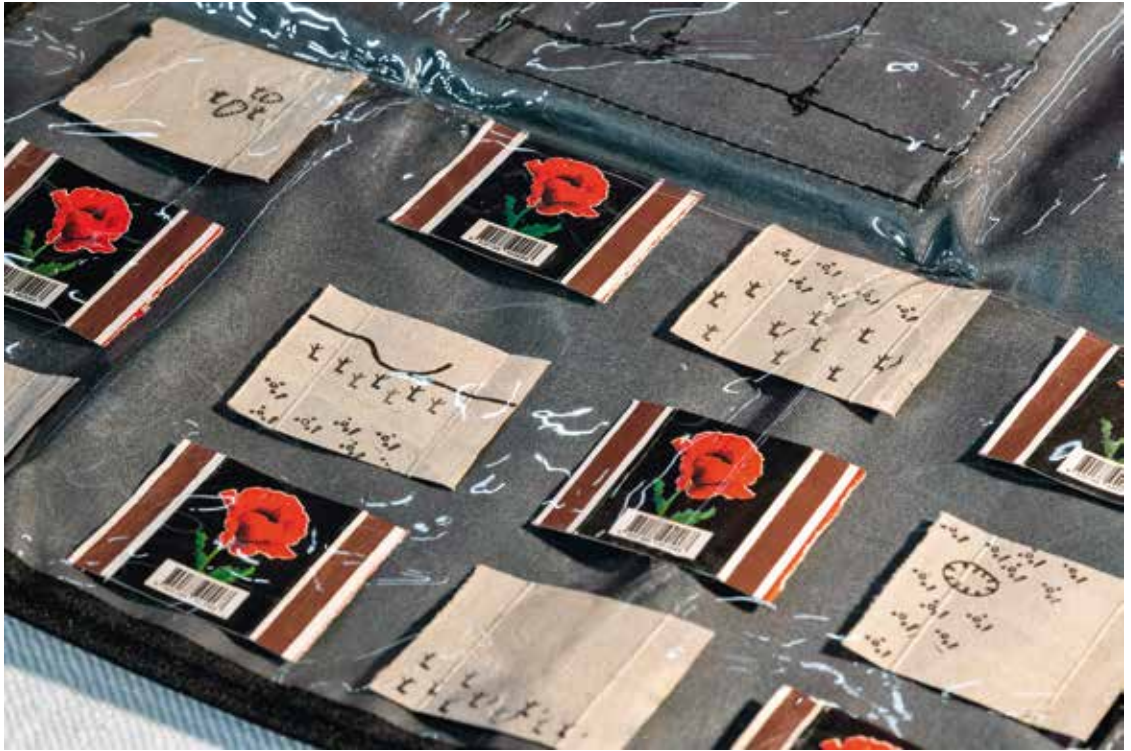
That's why I bless pain. Pain is okay. Passage is for moving on to somewhere else. Who knows where exactly. Bumfuck nowhere suddenly shines with new possibilities.



Oksana Kazmina, **Contemporary History of Ukraine #18**, Eröffnungssperformance / Opening performance, 14.09.2024



DENYS PANKRATOV (UA)



SITES OF FIRE. DEAD WOOD

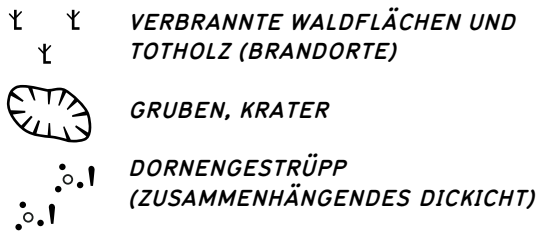
Grafiken auf Streichholzschachteln / Graphics on matchboxes, 2024

DE Diese Zeichen markieren endlose Kilometer Landschaften, in denen und um die gekämpft wird – Tausende von Quadratzentimetern verbrannter und zerstörter Dornenbepflanzung und die von Kratern und Gruben gezeichnete Oberfläche der Felder.

Pankratov hat diese kartografischen Elemente aus veralteten militärischen Topografie-Handbüchern entnommen. Diese Zeichen wurden zu der Zeit, als Frieden und Stabilität auf das Papier sowjetischer und postsowjetischer Landkarten übertragen wurden, nicht benötigt. Heute werden sie vernachlässigt, wenn es darum geht, die operative Lage auf digitalisierten Militärkarten rasch darzustellen.

Eine solche topografische Übung ist im Alltag von Kampfeinsätzen nur möglich, wenn die Dauer des Krieges mit der Dauer eines einzelnen Lebens vergleichbar wird, wenn »die Zukunft im Totholz steckt«.

Denys Pankratov ist ein Künstler und Aktivist, der nach dem Beginn des russischen Angriffskrieges 2022 Soldat wurde.

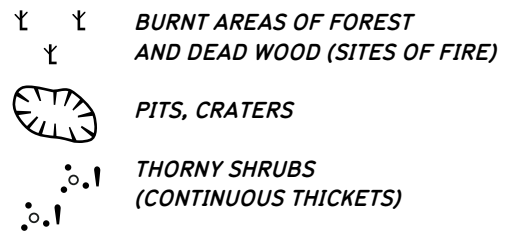


EN These symbols mark the miles and miles of landscape in which and for which battles are fought—thousands of square centimeters of burnt and broken thorny plants and the surfaces of fields scarred by craters and pits.

Pankratov has taken these cartographic elements from outdated military topography manuals. These symbols were not needed at the time when peace and stability were transferred onto Soviet and post-Soviet paper maps. They are neglected in today's need to rapidly display the operational situation on digitized military maps.

Such a topographical exercise is only possible in the everyday routine of combat operations when the duration of the war becomes comparable to the duration of an individual life, when »the future is stuck among the dead wood«.

Denys Pankratov is an artist and activist who became a soldier after the beginning of Russia's full-scale aggression in 2022.

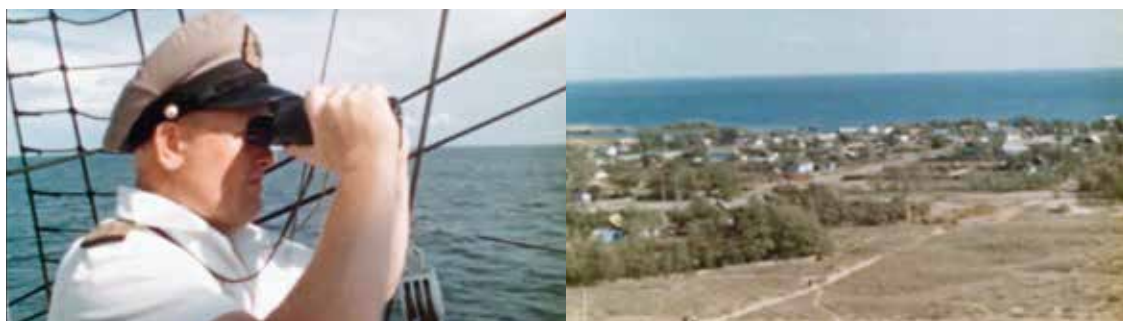


TETA TSYBULNYK & RUÏNS COLLECTIVE (UA)



ENDLESS SEA OF SAND

Video, Stereosound, 5:25 min, 2023



OTHER STORMS

Video, Stereosound, 7:05 min, 2024



DE Das Gewebe der Sprache neigt immer dazu, zu verzaubern und zu umhüllen. Der nahtlose Schleier der Ideologie verwebt das Verbale, das Visuelle und das Phonetische so, dass die Bedeutung offensichtlich wird. Was ist nötig, um diesen Sirenen gesang, dieses Wiegenlied zu enträtseln? Wie können wir diese bequemen Fiktionen durchbrechen? Welche verdrängte Bedeutung kann durch die Risse der Zeit, die Leere des Verlustes, die Brüche des Krieges sickern?

Der russische Krieg gegen die Ukraine stützt sich auf den Diskurs des sowjetischen Imperialismus. Die in der Ausstellung gezeigten Videoarbeiten konzentrieren sich auf die sowjetische Darstellung der beiden ukrainischen Ortschaften Enerhodar und Heroiske, die seit 2022 von Russland besetzt sind. Diese von den ideologischen Narrativen der 1970er Jahre kolonisierten und mit sowjetischen Toponymen versehenen Landschaften werden von einem neuen Punkt der Geschichte aus neu betrachtet, wobei unsere Ohren auf falsche Töne eingestellt sind und unser Blick nach Lücken und Nähten sucht.

»Endless Sea of Sand« (2023) stellt zwei Chroniken aus der Geschichte von Enerhodar (»Energie-geschenk«), der Satellitenstadt des Kernkraftwerks Saporischschja, nebeneinander. Das sowjetische Pathos des Aufbaus von Energieinfrastrukturen ist der notwendige Hintergrund für die russischen Panzer, die in die Stadt einmarschieren und das »friedliche Atom« der 1970er Jahre in eine Waffe des Nuklearterrorismus verwandeln wollen.

»Other Storms« (2024) dekonstruiert die sprachlichen und audiovisuellen Klischees der sowjetischen Propaganda anhand von Filmmaterial aus einem Dokumentarfilm von 1974 über das Dorf Herojske auf der Nehrung von Kinburn. Das romantisier-te Bild eines einheimischen Dorfes, einer bei-spielhaften »Peripherie«, die es zu pflegen und auszubeuten gilt, ist tief durchdrungen von heroischer Mythologie und militärischem Modernismus. Die Sprache offenbart die imperialen Ambitionen, die einheimischen Landschaften und Lebenswei-sen zu kolonisieren und sie den Bedürfnissen des »großen sowjetischen Landes« unterzuordnen.

Text von / by Teta Tsybulnik

EN The fabric of language always tends to enchant and enshroud. The seamless veil of ideology weaves together the verbal, the visual and the pho-netic to make meaning self-evident. What does it take to unravel this siren song, this lullaby? How do we puncture those comforting fictions? What re-pressed meaning can leak through the cracks of time, the voids of loss, the ruptures of war?

The Russian war against Ukraine relies on the dis-course of Soviet imperialism. The video works pre-sented in the exhibition focus on the Soviet repre-sentation of the two Ukrainian localities, Enerhodar and Heroiske, that have been occupied by Russia since 2022. Colonized by the ideological narratives of the 1970s and labeled with Soviet toponyms, these landscapes are revisited from a new point in history, with our ears attuned to false notes, our gaze searching for gaps and sutures.

»Endless Sea of Sand« (2023) juxtaposes two chronicles from the history of Enerhodar (»Energy Gift«), the satellite city of the Zaporizhzhia Nuclear Power Plant. The Soviet pathos of building energy infrastructures is the necessary background for the Russian tanks invading the city and advancing to turn the »peaceful atom« of the 1970s into a weap-on of nuclear terrorism.

»Other Storms« (2024) deconstructs the linguistic and audiovisual clichés of Soviet propaganda using footage from a 1974 documentary about the vil-lage of Herojske on the Kinburn Spit. The roman-ticized image of a native village, an exemplary »periphery« to be cherished and exploited, is deeply imbued with heroic mythology and military modernism. The language reveals imperial ambi-tions to colonize indigenous landscapes and ways of life, subordinating them to the needs of the »great Soviet land«.

KOMMENTAR DER KURATORIN / CURATORIAL STATEMENT:



SUSANNA GYULAMIRYAN

DE In den vergangenen drei Jahrzehnten hat der armenisch-aserbaidzschische Konflikt zu wiederholten Kriegen gegen die armenische Bevölkerung in Arzach/Bergkarabach (hier sowohl unter armenischem als auch internationalem Toponym) geführt. Die zehnmonatige Blockade von Arzach durch Aserbaidzschan im Jahr 2022, die von Hungersnöten, und dem völligen Fehlen von Kommunikation geprägt war, endete im September 2023 auf tragische Weise mit der gewaltsamen Vertreibung und der totalen ethnischen Säuberung von über einhunderttausend Armenier:innen. Diese Gräueltaten an der Zivilbevölkerung in Arzach fanden unter einer fast vollständigen Nachrichtensperre statt und wurden von den internationalen Medien kaum beachtet. Kleinen, schwachen und armen Ländern und Regionen werden oft die Rechte verweigert, die respektiert und unterstützt werden sollten.

Die Projekte der armenischen Künstlerinnen Nazik Armenakyan, Armine Hovhannisyanyan und Piruza Khalapyan vermitteln Informationen und bieten künstlerische Ansätze sowie dokumentarische Belege für den groß angelegten Karabach-Krieg und dessen unmittelbare Folgen, der von der Republik Aserbaidzschan am 27. September 2020 während der COVID-19-Pandemie ausgelöst wurde. Die Arbeiten der Künstlerinnen basieren auf ihren Recherchen zwischen 2020 und 2023 sowie ihrem unmittelbaren und anhaltenden Engagement in verschiedenen Regionen, Bezirken und Dörfern von Arzach. Ihre Projekte stehen in einer dialogischen, visuellen und intertextuellen Wechselwirkung zueinander.

Sie zeigen »Mikrogeschichten« des Krieges und beziehen sich auf persönliche Biografien, Familiensituationen und die Geschichte von Dörfern oder lokalen Gemeinschaften in Arzach. Im Gegensatz zu den oft formalen Ansätzen der allgemeinen Geschichtsschreibung bietet dieser mikrohistorische Ansatz eine tiefere, detailliertere Untersuchung der historischen Realität des Krieges. Der mikrohistorische Ansatz schließt die Kritik an Biomacht und Biopolitik nicht aus und hinterfragt die Legitimität der Entscheidungen eines absoluten Souveräns, der die Rechte, Normen und Ordnungen kontrolliert. Koloniale Besetzung geht mit Kontrolle, Überwachung, Sezession und ethnischer Säuberung einher. Der Wert des menschlichen Lebens wird hier nicht nur durch seine wirtschaftliche Rentabilität bestimmt, die auch das Wesen der Nekropolitik ausmacht – die Kontrolle über Leben und Tod –, sondern auch durch Kriege, in denen

EN Over the past three decades, the Armenian-Azerbaijani conflict has seen ongoing wars against the Armenian population in Artsakh/Nagorno-Karabakh (this being both the international and Armenian toponyms). The ten-month blockade of Artsakh by Azerbaijan in 2022, marked by starvation and a total lack of communication, ended tragically with the forced displacement and total ethnic cleansing of over a hundred thousand Armenians in September 2023. These atrocities against civilians in Artsakh occurred under a near-total information blackout and received very little international media coverage. Small, weak and poor countries and regions are often denied the rights that should be respected and supported.

The projects of the Armenian artists Nazik Armenakyan, Armine Hovhannisyanyan and Piruza Khalapyan convey information about, provide artistic approaches to and document evidence of the large-scale Karabakh War and its immediate aftermath launched by the Republic of Azerbaijan on September 27, 2020, during the COVID-19 pandemic. Their artistic works are based on research conducted between 2020 and 2023 and their direct, prolonged engagement in various Artsakh regions, districts and villages. Their projects interact with each other in dialogic, visual and intertextual ways.

They present »microhistories« of the war, focusing on personal biographies of people, family situations and the histories of villages or local communities in Artsakh. This microhistorical approach offers a deeper, more nuanced examination of the war's historical reality, in contrast to the unified and often formal approaches of macrohistory. The micro approach does not exclude criticism of biopower and biopolitics and questions the legitimacy of decisions made by an absolute sovereign who controls rights, norms and orders. Colonial occupation is accompanied by control, surveillance, secession and ethnic cleansing. The value of human life is determined not only by economic profitability, which is also the essence of necropolitics—control over life and death—but also by wars, where the issue of expanding power is resolved through authoritarian and imperial policies of conquest and destruction.

The principles of territorial integrity of a state and the right of peoples to self-determination are generally recognized provisions of international law. However, the priority in contemporary biopolitics

Machtausweitung durch eine autoritäre und imperiale Politik der Eroberung und Zerstörung verfolgt wird.

Die Grundsätze der territorialen Integrität eines Staates und des Selbstbestimmungsrechts der Völker sind allgemein anerkannte Bestimmungen des Völkerrechts. In der gegenwärtigen Biopolitik steht jedoch das Prinzip der territorialen Integrität im Vordergrund, das die Souveränität und das Recht auf ein sicheres Leben für kleine Ethnien innerhalb eines Staates ablehnt. Das Konzept der »territorialen Integrität« wird gerne als »Garantie« für die territoriale Vorherrschaft der staatlichen Macht über kleine ethnische Gruppen und »fremde« Identitäten verwendet.

Im Gegensatz zu diesem Konzept der »Territorien« beschäftigen sich die Künstlerinnen aus Armenien mit dem Faktor »Land« und den Menschen, die gewaltsam von dort vertrieben wurden. Ihre Kunstwerke zeigen einen in ein Krankenhaus umgewandelten Kindergarten, vom Krieg verstümmelte Körper, amputierte Körperteile, verlassene Haushaltsgegenstände, verbrannte Häuser und andere bewegende Zeugnisse eines verkrüppelten oder unterbrochenen Lebens. Diese Zeugnisse identifizieren sich metaphorisch mit der Verwundung von Land(schaft): »Vom Krieg verbranntes Land und Häuser hatten sich in verbrannte menschliche Haut verwandelt.«

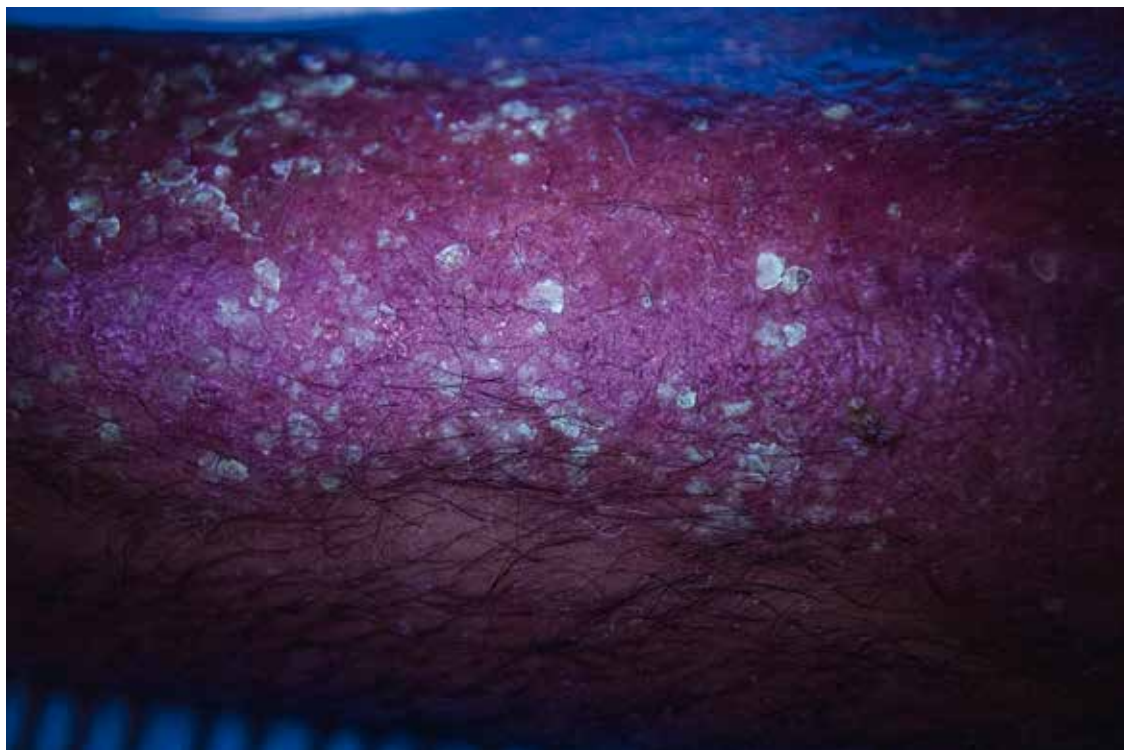
is the principle of territorial integrity, which rejects the sovereignty and rights to a safe life for small ethnicities within a given state. The concept of »territorial integrity« is freely used as a »guarantee« of the territorial supremacy of state power over small ethnic groups and »other« identities.

In opposition to this concept of »territory«, the Armenian artists emphasize the factor of »land« and the people who were forcibly expelled from it. Their artworks depict a kindergarten converted into a hospital, war-mutilated bodies, amputated human body parts, abandoned domestic objects, burnt houses and other heartbreaking evidence of a crippled or interrupted life, metaphorically identifying with a wounded land(scape): »The houses and the land scorched by war had turned into burnt human skin«.



Armine Hovhannisyán, **Memory Objects**, UV-3D-Prints, 2023 - 2024

NAZIK ARMENAKYAN (AM)



WHEN THE HOUSE BURNS DOWN
Fotografie / Photography, 2020 – 2022

DE Als die Fotografin Nazik Armenakyan im Nationalen Verbrennungszentrum in Jerewan die verbrannten Fragmente von Soldatenkörpern fotografierte, erinnerte ich mich an die Dörfer in Artsach (Berg-Karabach) nach dem Waffenstillstand des 44-Tage-Krieges im Jahr 2020.

Dort war alles verbrannt – Häuser, Autos, Artillerie und alles andere...

Hühner waren auf die Bäume geklettert. Granatäpfel wurden reif und brachen auf. Alles war still in den verlassenen und verbrannten Dörfern. Kein einziger Laut eines Kindes, einer Zivilperson oder eines Soldaten.

Mehrere Dörfer in Artsach wurden nach dem Krieg an Aserbaidschan abgetreten. Bevor sie ihre Dörfer verließen, steckten die Menschen ihre Häuser in Brand.

Das vom Krieg verbrannte Haus und Land hatten sich zu Körper und Haut in einem Operationssaal verwandelt.

Seit dem 27. September 2020 wurden im Nationalen Verbrennungszentrum in Jerewan Hunderte von Soldaten behandelt. Sie hatten durch alle möglichen Arten von Brandwaffen schwere Verbrennungen und Schrapnellverletzungen erlitten. Diese Verbrennungen wurden von den Ärzten als atypisch diagnostiziert. Die Verbrennungssymptome an einigen menschlichen Körpern wurde durch ungewöhnliche Komplikationen verzerrt. Verbrennungen vierten und fünften Grades hatten Haut, Muskeln, Bänder, Sehnen, Nerven, Blutgefäße und sogar Knochen beschädigt.

Einige der Verletzten wiesen tiefe Verbrennungen durch Waffen mit möglichen chemischen Elementen (weißer Phosphor) auf. Die Wunden heilten auch nach mehreren Hauttransplantationsversuchen nicht. Die Hauttransplantation schlug fehl. Die tiefen Wunden schlossen sich nicht, sie blieben offen.

Unter dem Licht einer UV-Lampe werden Phosphorpartikel auf dem Körper sichtbar.

EN When taking photographs of burnt fragments of soldiers' bodies at Yerevan National Burn Center, the photographer Nazik Armenakyan remembered the villages of Artsakh (Nagorno-Karabakh) after the cease fire of the 44-Day War in 2020.

Everything was burnt there—houses, cars, artillery and everything else...

Chickens had gone up into the trees. Pomegranates ripened and cracked. All was silent in abandoned and burnt villages. Not a single sound of a child, civilians or a soldier.

Several villages in Artsakh were ceded to Azerbaijan after the war. Before leaving their villages, people set their houses on fire.

The house and the land scorched by war had turned into a body and skin in an operating room.

Since September 27, 2020, the National Burn Center in Yerevan has treated hundreds of soldiers. Combatants suffered major burns and shrapnel injuries from almost all types of incendiary weapons. Physicians would diagnose these burns as atypical. The phenomenon of burns on some human bodies was distorted with unusual complications. Fourth- and fifth-degree burns had damaged their skin, muscles, ligaments, tendons, nerves, blood vessels and even bones.

Some of the injured had deep burns from weapons with possible chemical elements (white phosphorus). The wounds would not heal even after multiple skin grafting attempts. The skin graft failed. The deep wounds would not close, they stayed open...

Phosphorus particles are discernible on the body under the light of a UV lamp.



Nazik Armenakyan, **When The House burns down**, Fotodruck auf Dibond / Photo prints on dibond, 2020 – 2022



ARMINE HOVHANNISYAN (AM)



FRAGMENTED AMPUTATIONS

Forschungsbasiertes Projekt / Research-based project, fortlaufend seit / ongoing since 2020

BODY AMPUTATION

3D-Animation, Video, VR-Rendering / 3D animation, video, VR rendering, 2022

BODY AND LAND

Fotodrucke in LED-Rahmen / Photoprints in LED frames, 2023

MEMORY OBJECTS

UV-3D-Prints, 2023 – 2024

DE Armine Hovhannisyan arbeitet mit den synthetischen Möglichkeiten von 3D-Technologien und der kritischen Sprache der bildenden Kunst, um zu erforschen, wie »Amputation« zu einer Methode der ethnischen Säuberung und völkermörderischen Politik werden kann. Basierend auf Recherchen der Künstlerin, die zwischen 2020 und 2023 durchgeführt wurden, konzentriert sich diese Ausstellung auf die anhaltende Gewalt gegen die ethnischen Armenier:innen von Arzach – umstrittene Gebiete im Südkaukasus – seit dem Beginn des zweiten Krieges um Bergkarabach (27. September bis 9. November 2020) und der ethnischen Säuberung von Armenier:innen aus Arzach im September 2023. Im Fokus stehen dabei die repressiven Bemühungen des aserbaidzhanischen Staates, die armenische Kultur, Geschichte und Identität/Zugehörigkeit in der Region auszulöschen. Sie zeichnen sich durch die langsame Gewalt der Verstümmelung von Körpern und das Abschneiden der Bevölkerung von lebenswichtigen natürlichen (Land-)Ressourcen aus.

In Hovhannisyan's Arbeit werden drei Bedeutungen von »Amputationen« einander gegenübergestellt, um das Ausmaß und die Tragweite dieser historischen Gewalt und des Verlusts zu verdeutlichen: Amputationen von Körpern, von Land und von Kultur. Geisterhafte Objekte der Erinnerung, beziehen sich auf die Generation junger armenischer Männer, die während des Krieges starben; eine Installation, zeigt die Landschaft von Arzach als Körper; ein Video über Amputationen bewegt sich zwischen Nekroästhetik und Evidenz. Hovhannisyan arbeitet mit 3D-Technologien, Archivdokumenten und mündlichen Erzählungen von Kriegsärzt:innen, vertriebenen Armenier:innen aus Arzach und Überlebenden, wobei sie auch mit der Gemeinschaft der armenischen Mütter, die ihre Söhne verloren haben, in Kontakt steht. Die Installation wirft Fragen auf: Die armenische Zugehörigkeit in der Region wird von kultureller Aneignung, der Auslöschung der Identität und der Vertreibung aus dem Land bedroht. Welche Möglichkeiten des Widerstands gibt es gegenwärtig? Welche Rolle spielen künstlerische Methoden so wie digitale und visuelle Medien dabei, um Wege des Widerstands sichtbar zu machen? Wie können sie helfen, Diskussionen, Solidarität und gemeinsame Geschichten entstehen zu lassen?

EN Armine Hovhannisyan works with the synthetic possibilities of 3D technologies and the critical language of visual arts to explore how »amputation« is a method of ethnic cleansing and genocidal politics. Based on the artist's research conducted between 2020 and 2023, this presentation focuses on the ongoing violence against the indigenous Armenians of Artsakh (disputed territories in the South Caucasus) since the start of the Second Nagorno-Karabakh War (Sept. 27 to Nov. 9, 2020) and the ethnic cleansing of Artsakh Armenians in September 2023. This repressive project of the Azerbaijani state, intending to erase Armenian culture, history and identity/belonging in the region, is executed through the slow violence of maiming bodies and cutting off the population from vital natural (land) resources.

In Hovhannisyan's work, three meanings of »amputations« are juxtaposed to illustrate the extent and scale of this historical violence and loss: amputation of bodies, of lands and of culture. Ghostly memory objects refer to the generation of young Armenian men who died during the war; an installation shows the landscape of Artsakh as a body, and a video of amputations vacillates between necroaesthetics and evidence. Hovhannisyan works with 3D technologies, archival documentation and oral histories collected from war doctors, displaced Artsakh Armenians and survivors, while also collaborating with the community of Armenian mothers who lost their sons. Her installation inquires: If Armenian belonging in the region is threatened by cultural appropriation, erasure of identity and removal from the land, what possibilities for resistance are there at this time? What role do artistic methods and digital and visual media play in making methods of resistance visible? How can they help discussions, solidarities and shared histories to emerge?

PIRUZA KHALAPYAN (AM)



DE Nach dem am 10. November 2020 unterzeichneten trilateralen Waffenstillstandsabkommen, das den 44-tägigen Krieg im Jahr 2020 beendete, erfuhren wir von der Liste der Städte und Gemeinden in Arzach, die unter aserbaidzjanische Kontrolle fielen. Den Bewohner:innen der Region Karvachar wurde eine Frist von nur fünf Tagen eingeräumt (die später auf zehn Tage bis zum 25. November 2020 verlängert wurde), den Bewohner:innen von Kaschatagh wurden zwanzig Tage gewährt, während das Gebiet der Region Akna innerhalb von zehn Tagen, also bis zum 20. November 2020, geräumt werden sollte.

Vom 13. bis 15. November und dann vom 19. bis 22. November 2020 reiste die Fotografin Piruza Khalapyan nach Arzach und besuchte mehrere Dörfer in den Regionen Karvachar, Kaschatagh und Martakert sowie die Umgebung von Shushi, um die gewaltvolle Vertreibung, die Auswirkungen des Krieges auf die Umwelt und die Fragmente zu dokumentieren, die sowohl das einfache Leben verkörpern als auch dessen Unterbrechung. Khalapyan besuchte die Dörfer Nor Tscharektar, Nor Haykajur, Nor Maragha, Nor Getashen, Tandzut, Nor Brajur, Tsitsernavank und angrenzende Gebiete, Dadivank, Martakert und die Umgebung von Shushi. Aus diesen Gebieten hat sie Fragmente von Gegenständen mitgebracht: Haushaltsgegenstände, Objekte, die vom Krieg erzählen, Stücke des alltäglichen Lebens. In der Gegenüberstellung des Krieges mit der heutigen Erfahrung sind diese Gegenstände – die weder einen »Ort« noch eine »Bezugsperson« haben – Teil einer Collage geworden. Sie offenbart den Verlust der früheren Bedeutung und Ortsbezüge ihrer Teile.

EN After the trilateral armistice agreement ending the 44-Day War in 2020 was signed on November 10, 2020, we learned about the list of Artsakh towns and communities that fell under Azerbaijani control. The residents of the Karvachar region were given only five days to vacate the area (later extended by ten days, until November 25, 2020), the residents of Kaschatagh were given twenty days, while the territory of the Akna region was to be emptied within ten days, by November 20.

From November 13 to 15, then from November 19 to 22, 2020, the photographer Piruza Khalapyan traveled to Artsakh and visited several villages in the regions of Karvachar, Kaschatagh and Martakert, as well as the area around Shushi to document the forced displacement, the effects of the war on the environment, the fragments that epitomized both simple life and its interruption. Khalapyan went to the villages of Nor Charektar, Nor Haykajur, Nor Maragha, Nor Getashen, Tandzut, Nor Brajur, to Tsitsernavank and adjacent areas, to Dadivank, Martakert and the area around Shushi. She brought fragments of objects with her from these areas: household items, objects heralding the war, pieces of ordinary life. When juxtaposing the war with today's experience, these objects—that no longer have a »place« nor a »recipient«—have become part of a collage, disclosing the loss of their former significance and local connotation.

DE Es war unmöglich, die Ereignisse jener Tage aus nächster Nähe zu fotografieren. Eine besondere Distanz entstand dadurch, dass ich die Menschen, die das Land verließen, um »Erlaubnis« bat, mich dem nähern zu dürfen, was ihnen gehörte – Leben, Haus und Gefühle. Ich fotografierte, was sie besaßen und was ihnen in wenigen Stunden nicht mehr gehören würde.

Ich verließ das erste brennende Haus mit zwei Festtagsgläsern in der Hand und mit Angst in meiner Seele. Der Mann, der am 13. November 2020 sein Haus im Dorf Tscharektar im Bezirk Shahumyan angezündet hatte, reichte mir den zerbrochenen Teil des Glases und sagte: »Wenn du sie brauchst, nimm sie, Tochter. Wir brauchen sie nicht mehr ...« In nur wenigen Stunden mussten sie den Ort verlassen, an dem sie gelebt hatten. Vielleicht hatten sie diese Gläser an ihren Geburtstagen und zu Silvester erhoben. Wäre dies nicht zuerst geschehen, hätte ich vielleicht eine andere Route und andere Bilder gewählt ... Als ich das brennende Haus aus der Ferne festhielt, wurde mir klar, dass »Heimat verlieren« bedeutet, genau dieses Stück Land und dieses Haus zu verlieren ...

Einen Tag später, am 14. November 2020, beschloss ich, dass ich als Dokumentaristin Objekte und Details von der Grenze mitnehmen musste ... Als ich die Pflanze mitnahm, begann das Haus zu brennen. Ich war nah dran, sehr nah. Die Flammen verzehrten die Tür augenblicklich. Ich war im Dorf Nor Getashen, Bezirk Shahumyan in Arzach (Bergkarabach).

Innerhalb weniger Tage wurden die Dinge immer extremer und die Zeit verdichtete sich. Das Fragment wurde zum einzigen greifbaren Anhaltspunkt. Am 19. November 2020 symbolisierte eine Strickpuppe, die in einem Kampfhelm steckte, das Schicksal des gesamten Dorfes Nor Haykajur im Bezirk Martakert. Das Gleiche gilt für eine Zuckerdose aus dem Dorf Maragha im selben Bezirk ... Emotionen wurden unterdrückt. Die Dialoge wurden klarer und unerwarteter. Es waren nur noch wenige Menschen da. Der Abschied wurde zu einem akuten Gefühl. Nur gespaltene und gefällte Bäume, die nicht in der Lage waren, den Ort zu verlassen, waren die Zeugen dieser Ereignisse.

Als ich am 22. November 2020 um Mitternacht in Jerewan ankam, wurde mir zum ersten Mal bewusst, dass ich von einem Ort zurückgekehrt war, an den es kein Zurück mehr geben würde.

EN It was impossible to shoot the events of those days from a close distance. At least, I needed special distance, because firstly I needed the »permission« of the people leaving the land to get closer to what was theirs—life, house and feelings. I was photographing what they possessed, and what would no longer be theirs in a few hours.

I left the first burning house with two festive glasses in my hands and anguish in my soul. The man—who set his house on fire in Charektar village, Shahumyan district on November 13, 2020—handed me the broken part of the glass and said, »If you need them, take them, daughter. We don't need them anymore ...« In just a few hours, everyone had to leave where they had been living, and perhaps they had raised these glasses on their birthdays and New Year's Eve. If this had not happened first, I would perhaps have taken another route and other images ... Capturing the burning house from a distance, I realized that »losing a homeland« meant losing that very piece of land and house ...

A day later, on November 14, 2020, I decided that, as a documentarian, I had to take objects and details from the border with me ... When I took the plant, the house started to burn. I was close, very close. The flame devoured the door in an instant. I was in Nor Getashen village, Shahumyan district in Artsakh (Nagorno-Karabakh).

Within a few days, things became more extreme and time compressed. The fragment became the only tangible allusion. On November 19, 2020, a knitted doll left in a combat helmet enclosed the entire village of Nor Haykajur, Martakert district. So did a sugar bowl from the village of Maragha in the same district ... Emotions were also suppressed. The dialogues became clearer and more unexpected. There were few people left. Farewell became an acute feeling. Only divided and cut down trees, unable to abandon the place, were the witnesses of these events.

I arrived in Yerevan at midnight, on November 22, 2020 realizing for the first time that I was back from a place where there would be no return.



Piruza Khalapyan, **[FRAGMENTED] MEMORY**, Ausstellungsansicht / Installation view, 2020

KOMMENTAR DER KURATORIN / CURATORIAL STATEMENT:



ANNA KARPENKO

DE Aus dem Griechischen übersetzt bedeutet »martiros« (μάρτυρας) nicht nur »Märtyrer:in«, sondern auch »Evidenz« oder »Zeug:in«. Gegenwärtig verwandelt sich der Beweis in ein Martyrium. »Evidenz« kommt vom lateinischen »evidentia« und bedeutet etwas, das für die Augen oder den Verstand eindeutig wahr ist. Im Altsächsischen ist der Begriff »Evidenz« gleichbedeutend mit »Token« (tekan), was sich auf ein Zeichen, Vorzeichen oder Symbol bezieht. »By the same token« bedeutet, auf den selben Beweisen beruhend.

Zahlreiche Zeichen und Symbole, Token und Beweise von menschlichen und nicht-menschlichen Wesen sind heute in der semantischen Landschaft versammelt, in der wir nicht mehr »den Schmerz der anderen betrachten«, sondern nach den Belegen des eigenen Schmerzes fragen.

In der Ausstellung »Land(e)scapes. Recognizing Fragmentarity.« werden die künstlerischen Arbeiten von Aliaxey Talstou, Tatsiana Karpachova, Kateryna Lysovenko und Emrah Gökdemir durch Texte von Ursula K. Le Guin, Khalil Gibran und dem deutschen Märchen »Die drei Schmetterlinge« flankiert.

EN Translated from Greek, »martiros« (μάρτυρας) means not only »martyr« but also »evidence« or »witness«. Currently evidence transforms into martyrdom. »Evidence« comes from the Latin »evidentia«, meaning something that is clearly true to one's eyes or mind. In Old Saxon, the term »evidence« is synonymous with »token« (tekan), which refers to a sign, omen or symbol. »By the same token« means based on the same evidence.

Numerous signs and symbols, tokens and evidences of human and non-human beings are assembled today in the semantic landscape where we are no longer »regarding the pain of others«, but demanding proof of one's pain.

In the exhibition »Land(e)scapes. Recognizing Fragmentarity«, the artistic works of Aliaxey Talstou, Tatsiana Karpachova, Kateryna Lysovenko and Emrah Gökdemir are accompanied by texts from Ursula K. Le Guin, Khalil Gibran and the German fairytale »The Three Butterflies« (Die drei Schmetterlinge).

TATSIANA KARPACHOVA (BY/GE)



THE HORSE LAKE

Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 150 × 202 cm, 2023

DE Das Konzept des Paradieses hat sich zu einem Eckpfeiler der abrahamitischen und anderer monotheistischer Religionen entwickelt. Ob es sich nun um den Garten des Lebens, ein wiederhergestelltes Eden oder einen neuen, reinen Bereich der menschlichen Existenz handelt, das Paradies wird stets als Teil des Glaubens an ein Leben nach dem Tod dargestellt, der das Fortbestehen der Seele nach dem Tod des Körpers garantiert.

In ihrer reinsten Form hat die Idee einer idealen Existenz ohne Schmerzen, Leiden, Entbehrungen oder Gewalt verschiedene soziale, politische und kulturelle Strukturen in der Geschichte der Menschheit geprägt. Dieser Einfluss reicht vom Sozialismus der 1920er Jahre bis zu den neuen Formen der Esoterik heute.

In ihrer Werkreihe, zu der die Videoinstallation »The Horse« und die beiden Gemälde »Affectionate Beast« und »The Horse Lake« gehören, erforscht Tatsiana Karpachova die Schwellenstadien zwischen der Suche nach dem Paradies auf Erden und den extremen Formen des Eskapismus, die auf der einen Seite zu unvermeidlicher Gewalt und Unterdrückung und auf der anderen Seite zu tiefer Einsamkeit und Zerbrechlichkeit des Lebens führen.

Das Bild des Pferdes, das die Künstlerin verwendet, ist nicht zufällig. Das Pferd gilt seit langem als heiliges, aber auch apokalyptisches Symbol für den ewigen Lebenszyklus und war ein entscheidender Faktor für den Fortschritt der menschlichen Zivilisation. Das Pferd ist eines der am meisten genutzten Tiere der Menschheitsgeschichte und das einzige, das über Jahrhunderte hinweg in Kriegen und militärischen Eroberungen eingesetzt wurde.

In der deutschen Kunstgeschichte gibt es einen speziellen Begriff für Gemälde, auf denen ein Reiter auf einem Pferd dargestellt ist: Reiterstandbild. Besonders beliebt war dieses Genre in der Zeit der weltweiten kolonialen Eroberungen. Es verherrlichte den Mann-Krieger, der auf seinem Pferd reitet, die Waffen schwingt und triumphierend durch die neu eroberten Länder zieht.

In ihrer Videoarbeit untergräbt Tatsiana Karpachova diese verherrlichte vertikale Hierarchie, indem sie sie in eine unbequeme horizontale Haltung versetzt und sich selbst als Frau im Körper eines Pferdes präsentiert, das von innen heraus brennt. Das ersehnte Paradies, das durch »Feuer und Schwert« erlangt wurde, wird von Flammen verschlungen.

EN The concept of paradise has become a cornerstone of Abrahamic and other monotheistic religions. Whether it's the Garden of Life, a restored Eden or a new, pure realm of human existence, paradise is consistently portrayed as part of after-life beliefs that guarantee the continuation of the soul after the body's death.

In its purest essence, the concept of an ideal existence free from pain, suffering, deprivation or violence has shaped various social, political and cultural forms throughout human history. This influence spans from the socialism of the 1920s to the new forms of esotericism today.

In her series of works, including the video installation »The Horse« and the two paintings »Affectionate Beast« and »The Horse Lake«, Tatsiana Karpachova explores the liminal states between the search for paradise on earth and the extreme forms of escapism that lead to inevitable violence and oppression on one side, and deep solitude and fragility of life on the other.

The image of the horse that the artist employs is not coincidental. The horse has long been treated as a sacred symbol of the eternal life cycle, but also as an apocalyptic one, and has been a crucial element in the advancement of human civilization. The horse is one of the most extensively utilized animals in human history and the only one that has been used for centuries in wars and military conquests.

In German art history, there is a specific term, »Reiterstandbild«, to describe paintings that depict a rider on a horse. This genre was particularly popular during the era of global colonial conquests, glorifying the man-warrior riding his horse, brandishing weapons and triumphantly marching across newly conquered lands.

In her video work, Tatsiana Karpachova subverts this glorified vertical hierarchy by repositioning it into an uncomfortable horizontal stance, presenting herself as a woman within the body of a horse, burning from within. The desired paradise, obtained by »fire and sword«, is engulfed in flames.



Tatsiana Karpachova, **Yearning for Paradies: The Horse**, Ausstellungsansicht des Videos / Installation view



KATERYNA LYSOVENKO (UA/AT)



THE BODY MAY BE OF A WOMAN, AND ONE MORE EX-BODY PERHAPS OF A MOUSE, AND ALSO THE BODY OF THE
MILKY WAY, AND THE BODY BETWEEN A MAN AND A MERMAID

Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 2024

DE Abgeleitet von den lateinischen Wörtern »vivus« (lebendig) und »sectio« (schneiden) bezeichnet Vivisektion chirurgische Experimente, die zu wissenschaftlichen Zwecken an lebenden Organismen durchgeführt werden. Säugetiere mit zentralem Nervensystem wie Mäuse, Schweine und Ziegen wurden vom 2. bis 4. Jh. v. Chr. für Versuche am lebenden Tier verwendet, um die inneren Strukturen von Lebewesen zu untersuchen. Im Namen der Wissenschaft und unter dem Blickwinkel des Todes wird das Leben massiv geopfert – ein Prinzip, das nicht nur wissenschaftliche Experimente, sondern auch den historischen Diskurs beherrscht.

Das Leben wird einerseits als unendliche Transformation und andererseits als die totale Unvermeidbarkeit seines Endes gesehen – wenn das Leben einmal aufhört, ist es fast unmöglich, es wiederzubeleben. Die Zerbrechlichkeit des Körpers und seine zeitlich begrenzte Existenz fördern den Wunsch nach einer zeitlosen menschlichen Geschichte. Man klammert sich an die Vergangenheit und greift auf sie zurück, um mit ihr zu spielen, sie neu zu interpretieren oder zu manipulieren, mit dem Wunsch, andere Arten, ganze Nationen und Kulturen aus der Geschichte auszuschließen. Die Universalität des Lebens, die ursprünglich durch die äußere Form der lebenden Organismen, die lebenswichtigen Organe und Prozesse, die im Inneren verborgen sind, geschützt war, hat sich in die Universalität der biologischen Waffen verwandelt, die in Kriegen und militärischen Konflikten in großem Umfang eingesetzt werden. Die Reproduktion des Lebens in seinen demographischen, physiologischen und sozialen Dimensionen ist zum Kernstück der rechten Rhetorik der letzten Jahrzehnte geworden.

In ihrer künstlerischen Praxis verwendet Kateryna Lysovenko verschiedene menschliche und nicht-menschliche Kreaturen, reale oder mythologische, die im gleichen, nicht geteilten Raum zwischen Leben und Tod schweben. Der Körper – ob der einer Frau, einer ehemaligen Maus, der Milchstraße oder der Mischform zwischen einem Mann und einer Meerjungfrau – ist eine Serie von vier Gemälden, die der Heiligkeit des Lebens und seiner fortwährenden Opferung an verschiedene Formen des Todes gewidmet sind.

Text von / by Anna Karpenko

EN Derived from the Latin words »vivus« meaning »alive« and »sectio« meaning »cutting«, »vivisection« refers to surgical experiments conducted on living organisms for scientific purposes. Mammals with central nervous systems—such as mice, pigs and goats—have been used in live animal experimentation from the 2nd to 4th centuries BCE to study the internal structures of living organisms. In the name of science and through the lens of death, life is sacrificed on a massive scale—a principle that has come to dominate not only scientific experimentation, but also historical discourse.

Life is seen as an endless transformation on the one hand, and as the total inevitability of its cessation on the other—once life stops, it is almost impossible to revive. The fragility and time-bound nature of the body fosters a desire for a timeless human history. One keeps moments from the past nearby, drawing on them to play with, reinterpret or manipulate, with the desire to exclude from history other species, whole nations and cultures. The universality of life, initially protected by the external form of living organisms—the vital organs and processes hidden inside—has transformed into the universality of biological weapons, widely used during wars and military conflicts. The reproduction of life in its demographical, physiological and social dimensions has become the keystone of the right-wing rhetoric of the past decades.

In her artistic practice, Kateryna Lysovenko uses different human and non-human creatures, real or mythological, floating together in the same undivided space between life and death. The body—whether that of a woman, a former mouse, the Milky Way or the hybrid form between a man and a mermaid—is a series of four paintings dedicated to the sanctity of life and its continual sacrifice to different forms of death.

EMRAH GÖKDEMİR (TR/DE)



WHAT DO THE BIRDS SAY?

Video, 22:01 min, 2024

DE Emrah Gökdemir wurde in Antakya, der südlichsten Region der Türkei, an der Grenze zu Syrien geboren und wuchs dort auf. Dieses Land, das seit der Antike als Antiochia bekannt ist, birgt Erinnerungen und Zeugnisse aus der römischen und frühchristlichen Zeit und ist die Heimat einer reichen Vielfalt an Gemeinschaften, darunter arabische Alawit:innen, arabisch-orthodoxe Christ:innen, Assyrier:innen, griechischkatholische Christ:innen, Armenier:innen, Jüdinnen und Juden, sunnitische Araber:innen und Türk:innen.

Seit Jahrhunderten ist diese Region ein Knotenpunkt für Handel und Kulturen, aber auch ein Ort der Kriege und Konflikte. Als 2011 der Bürgerkrieg gegen das autoritäre Regime von Bashar al-Assad ausbrach, flohen Tausende von Menschen auf der Suche nach Asyl aus Syrien. Viele der gegen das Regime Demonstrierenden waren sunnitische Araber:innen, während Assad, seine Familienmitglieder und Militärgeneräle der alawitischen Minderheit angehörten. Antakya und Hatay, Regionen, die traditionell von Alawit:innen (Angehörige einer schiitischen Sondergemeinschaft) bewohnt werden, gehörten aufgrund ihrer Grenznähe zu den ersten Orten, die Geflüchtete aufnahmen.

Unter den Geflüchteten befand sich ein Mann, vermutlich in seinen 70ern, der in der ganzen Stadt Antakya Vögel malte und die Einheimischen um einen kleinen Preis für seine Kunst oder um Lebensmittel bat. Einige halfen ihm gern, während andere ihn als Außenseiter behandelten. Viele Jahre lang verfolgte Emrah Gökdemir die Lebensspuren dieses unbekannten syrischen Künstlers, aber er traf ihn nie persönlich und erfuhr auch seinen Namen nicht. Im Jahr 2023, nach dem Erdbeben in der Süd- und Zentraltürkei sowie in Nord- und Westsyrien, sind wieder Hunderttausende von Menschen verschwunden. Von ihrem Verlust erzählen einzig die Vögel.

Text von/by Anna Karpenko

EN Emrah Gökdemir was born and raised in Antakya, the southernmost region of Turkey, bordering Syria. This ancient land, known as Antioch, holds memories and evidence from the Roman era and early Christian period and is home to a rich tapestry of communities, including Arab Alawis, Arab Orthodox Christians, Assyrians, Greek Catholics, Armenians, Jews, Sunni Arabs and Turks.

For centuries, this region has been a crossroads for trade and cultures, but it has also been a place of wars and conflicts. In 2011, when the civil war against the authoritarian regime of Bashar al-Assad erupted, thousands of people fled Syria in search of asylum. Many of the protesters against the regime were Sunni Arabs, while Assad, his family members and military generals belonged to the Alawite minority. Antakya and Hatay, regions historically inhabited, by Alawites (members of a Shi'ite sect), were among the first places to accept refugees due to their proximity to the border.

Among those who fled was a man, probably in his 70s, who began making paintings of birds throughout the city of Antakya and asked locals for a small price or food in exchange for his art. Some were happy to help, while others treated him as an outsider. For many years, Emrah Gökdemir followed the traces of life left by this unknown Syrian artist, but he never met him in person nor knew his name. In 2023, after the earthquake that struck southern and central Turkey and northern and western Syria, hundreds of thousands went missing again. The only evidence of their loss is what the birds say.

In Antakya spazieren zu gehen ist eine kreative Übung, die ich gerne und häufig betreibe. Ich tauche in den Rhythmus des täglichen Lebens ein, beobachte, lerne, lasse mich inspirieren und halte Momente fotografisch fest. Im Jahr 2017 entdeckte ich bei einem dieser Spaziergänge den ersten Vogel am Fenster eines Friseursalons in der Kurtuluş-Straße. Als ich ein paar Tage später einen weiteren Vogel entdeckte, der auf den Boden gezeichnet war, wusste ich noch nicht, dass sich daraus eine jahrelange Suchgeschichte entwickeln würde. Mir war jedoch sofort klar, dass diese beiden Vögel, die mir innerhalb weniger Tage auffielen, von derselben Hand stammen mussten. Mit der Frage und Neugier, wer diese Vögel gemacht hatte und ob es noch andere Vögel in der Stadt gab, begann ich, mehr in Antakya herumzulaufen und nach Antworten auf diese Fragen zu suchen. Immer neue Vögel tauchten auf, manchmal an verlassen Orten, Straßen, Plätzen, Mauern und manchmal an den Fenstern oder Innenräumen von Geschäften. Ich begann, die Leute, an deren Arbeitsplätzen diese Zeichnungen zu sehen waren, zu fragen, wer diese Vögel gemacht hatte. Den Antworten zufolge hatte ich den Eindruck, dass es sich bei dieser Person um einen Syrer, einen Mann um die 70 oder 75 Jahre und außerdem um einen Künstler handelte – auch wenn die Aussagen der Zeug:innen, die ihm begegnet waren, zwar manchmal ähnlich, aber oft widersprüchlich waren. Einige Zeug:innen sagten, diese Person sei geistig nicht stabil gewesen, andere sagten, er sei ein sehr guter Künstler gewesen, einige sagten, er habe nie gesprochen, während andere genug mit ihm gesprochen hätten, um Informationen über sein Privatleben wiedergeben zu können. Interessanterweise hatte fast keiner der Zeug:innen nach seinem Namen gefragt, und diejenigen, die behaupteten, seinen Namen zu kennen, gaben unterschiedliche Namen an. Mit den unterschiedlichen und vagen Informationen über ihn und den neuen Vogelzeichnungen, die ich im Laufe der Tage entdeckte, wurde mein Wunsch, ihn zu finden, immer stärker. Ich ging auf verschiedenen Routen durch die Stadt und versuchte zu verstehen, welche Punkte er erreichen konnte, mit welchen Leuten er kommunizieren konnte, wer ihm erlaubte zu zeichnen, wer ihn ignorierte und darüber hinaus, was diese Zeichnungen für die Menschen in Antakya bedeuteten. Bei diesen Spaziergängen habe ich versucht, Antakya mit seinen Augen zu sehen, indem ich mich in ihn hineinversetzte.

Im Jahr 2018 begann ich mit der Planung, dieses Vorhaben in einen Dokumentarfilm zu verwandeln. Es war die Zeit, in der die Türkei eine Operation in Afrin durchführte: Die Wirtschaft verschlechterte sich, Verfassungsänderungen traten in Kraft und Erdoğan wurde als Präsident wiedergewählt, wobei Themen wie die steigende Zahl von Geflüchteten und deren Integration auf der innenpolitischen Agenda standen. Die angespannte politische Atmosphäre im Land war auch in Antakya wahrnehmbar und besonders an öffentlichen Plätzen, an denen sich die Menschen dicht versammelten (wie Uzun Çarşı, Alt-Antakya, Kurtuluş-Straße), spürte ich gegenseitige Gefühle von »Misstrauen« und »Unbehagen« zwischen mir und den Menschen, denen ich beim Spaziergang mit meiner Kamera begegnete. Obwohl zwischen mir und den Personen, die ich ansprach, eine anfängliche Spannung herrschte, wenn ich sie auf die Malereien ansprach, löste sich die nervöse Atmosphäre jedes Mal, wenn die Frage dahin ging, wer diese Vogelbilder gemalt habe. Diese Zeug:innen, die mutmaßlich niemals zugestimmt

hätten, vor laufender Kamera ein Gespräch über andere Themen zu führen, zögerten nicht, meine Fragen über die Person, die diese Vögel gemalt hatte, und darüber, dass sie Syrer war, zu beantworten, und sie scheuten sich nicht, Teil dieses Films zu sein.

Nur wenige Tage nach Beginn der Dreharbeiten konnte ich aufgrund einiger schwerwiegender negativer Ereignisse in meinem Privatleben die Dreharbeiten lange Zeit nicht aktiv fortsetzen, aber ich habe es nie versäumt, neue Vogelzeichnungen in Antakya zu Fuß zu dokumentieren. Anfang 2020 zog ich nach Leipzig und wegen der Pandemie konnte ich 16 Monate lang nicht nach Antakya fahren. Nach dieser langen Pause dokumentierte ich jedes Mal, wenn ich nach Antakya fuhr, neue Vogelzeichnungen in verschiedenen Teilen der Stadt und beobachtete den Autor indirekt. Ich hatte keinen Plan mehr, wann ich dieses Projekt beenden würde, aber das Wissen, dass er immer noch in Antakya war und immer noch zeichnete, hielt meine Neugier am Leben.

Im Februar 2023 wurde Antakya während der Erdbeben in der Türkei und Syrien zum achten Mal in seiner Geschichte dem Erdboden gleichgemacht. Leider erlitt die historische und kulturelle Struktur, die Antakya zu dem gemacht hat, was es ist – seine einzigartige Bevölkerungsstruktur, Architektur und Natur – irreparable Schäden. In diesem Zusammenhang wurden fast alle Orte, Straßen und Mauern, die das Archiv des Filmmaterials bildeten, durch das Erdbeben ausgelöscht.

Dieser Dokumentarfilm öffnet zunächst die Tür zu einer von Millionen von Lebensgeschichten, die seit 2011 durch den Krieg in Syrien durch Fluchterfahrungen geprägt wurden. In Antakya – dem Ort, an dem wir neu angekommen sind – gibt es nun zwei Arten von Menschen: die Antiochener:innen, die gerne mit Begriffen wie Toleranz, Einheit und Koexistenz bezeichnet werden, und die Syrer:innen.

Der geflüchtete syrische Künstler hat wohl ohne direkte Absicht ein neues Muster nach Antakya gebracht, indem er seine gleichartigen Vogelzeichnungen im Laufe der Jahre an vielen Orten der Stadt verbreitete. Und es wäre nicht übertrieben zu sagen, dass die Hauptfigur des Dokumentarfilms »Was sagen die Vögel?« der Künstler mit den meisten Werken im öffentlichen Raum in Antakya vor dem Erdbeben war. Unter den 208 Bildern, die dieser Künstler zwischen 2017 und 2024 an 138 Orten gemalt hat, befinden sich 640 Vögel. Aber wer weiß, wie viele weitere Vogelzeichnungen, die ich nicht dokumentieren konnte, seitdem für immer verschwunden sind?

Walking in Antakya is a creative practice I enjoy and engage in frequently, immersing myself in the rhythm of everyday life, observing, learning, drawing inspiration and capturing moments through photography. In 2017, during one of these walks, I spotted the first bird on the window of a barber shop on Kurtuluş Street. A few days later, when I noticed another bird drawn on the ground, I didn't yet know that this would turn into a search story that would continue for years. However, I immediately realized that these two birds I noticed within a few days must have come from the same hand. With the question and curiosity of who made these birds and whether there were other birds in the city, I started walking more in Antakya and searching for the answers to these questions. These birds continued to appear sometimes in abandoned places, streets, places, walls and sometimes on the windows or interior spaces of businesses. I started asking people in the workplace where these drawings were about who made these birds. According to the answers given, I got the impression that this person was a Syrian, a man in his 70s, and furthermore, an artist. However, what witnesses who had encountered him told me was sometimes similar but often contradictory. Some witnesses said that this person was not mentally stable, some said he was a very good artist, some said he never spoke, while others had conversed with him enough to provide information about his personal life. Interestingly, almost none of the witnesses had asked his name, and those who claimed to know his name gave different names. With different and vague information about him and the new bird drawings I discovered as days went by, my desire to find him intensified. This time, by walking the city in different routes, I tried to understand which points he could reach, what kind of people he could communicate with, who allowed him to draw, who ignored him, and beyond that, what these drawings meant to the people of Antakya. In these walks, I tried to experience Antakya through his eyes by putting myself in his place.

In 2018, I embarked on planning to turn this endeavor into a documentary film. This period coincided with a time when Turkey conducted an operation in Afrin: the economy was deteriorating, changes made in the constitution came into effect, and Erdoğan was re-elected as President, with issues such as the increasing number of refugees and their integration being on the agenda of domestic politics. The heavy political atmosphere in the country was also felt in Antakya, and especially in public places where people gathered densely (such as Uzun Çarşı, Old Antakya, Kurtuluş Street), the mutual feelings of »suspicion« and »unease« between me and the people I encountered while walking with my camera were palpable. Although there was an initial tension between me and the individuals I approached when I started asking questions about the paintings in the venues, the tense atmosphere dissipated each time when the question shifted to whether they knew who drew these bird paintings. These witnesses, who I assumed would never agree to have a conversation recorded with a camera on other topics, did not hesitate to answer my questions about the person who drew these birds, and his being Syrian, and they did not shy away from being part of this film.

Just a few days after starting the filming, due to some serious negative events in my personal life, I could not actively continue the filming for a long time, but I never neglected to document new bird drawings in Antakya by walking. I moved to Leipzig at the beginning of 2020, and due to the pandemic, I couldn't go to Antakya for 16 months. After this long break, every time I went to Antakya, I continued to document new bird drawings made in different parts of the city and indirectly observed him. I had no plan on when to finish this project anymore, but knowing that he was still in Antakya and still drawing kept my curiosity alive.

In February 2023, during the Turkey-Syria earthquakes, Antakya was razed to the ground for the 8th time in its history. Unfortunately, the historical and cultural texture that made Antakya what it is, its unique demographic structure, architecture and nature suffered irreparable damage. In connection with this, almost all of the places, streets and walls that made up the archive of this film's material were erased by the earthquake.

This documentary film initially opens the door to one of the millions of life stories displaced by the Syrian war since 2011. In Antakya—the place where we arrived anew—there are now two types of people: the Antiochians who like to be referred to with terms like tolerance, unity and coexistence, and the Syrians.

The refugee Syrian artist without direct intention may have brought a new pattern to Antakya by spreading his similar bird drawings to many places in the city over the years. Finally, it would not be surprising to say that the main character of the documentary »What Do The Birds Say?« was the artist with the most works in the public space in Antakya before the earthquake. Among the 208 paintings painted in 138 locations by this artist between 2017 and 2024, 640 birds have been documented. But who knows how many more bird drawings, which I could not document, have since disappeared forever?

Dieses von einem unbekannten syrischen Künstler auf Tapete geschaffene Vogelbild wurde elf Monate nach dem Erdbeben in Antakya im Februar 2023 (TR) vom Künstler Emrah Gökdemir unter den Trümmern gefunden. / This bird painting, created on wallpaper by an unknown Syrian artist, was found by artist Emrah Gökdemir among the rubble eleven months after the earthquake in Antakya in February 2023 (TR).



ALIAXEY TALSTOU (BY/DE)



BLUE FLOWER
Video (Loop), 2019

DE Die blaue Kornblume gilt in vielen osteuropäischen Ländern als poetisches Symbol des Mutterlandes, insbesondere in Belarus. Seit dem 19. Jahrhundert wird sie mit der Bewegung für die nationale kulturelle und politische Befreiung in Verbindung gebracht und symbolisiert die Sehnsucht nach wahrer Freiheit und Unabhängigkeit.

Im Gegensatz dazu wurde diese scheinbar harmlose, zarte Blume in einigen westeuropäischen Ländern zu einem Symbol des extremen Nationalismus. In Österreich wurde sie von der deutschnationalen Bewegung unter der Führung von Georg von Schönerer häufig verwendet und zwischen 1933 und 1938 verboten. Mit dem Aufkommen rechts-extremer Ideologien in Europa erlebt sie jedoch in jüngster Zeit ein Wiederaufleben.

Das erste groß angelegte Projekt der so genannten »Belarusischen Nationalen Befreiung« entstand in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als Vertreter der jungen kulturellen und intellektuellen Elite einen Aufstand gegen die umfassende Russifizierungspolitik initiierten. Der Aufstand wurde brutal niedergeschlagen.

Nach der Erlangung der Unabhängigkeit am 27. Juli 1990 behielt Belarus seine Transitinfrastruktur für die Gasindustrie bei und wurde aufgrund seiner geografischen Lage zu einem wichtigen Glied in der Kette des russischen Gastransits nach Europa. Seitdem wuchs Russland zum nunmehr fast einzigen Energielieferanten von Belarus. Erdgas wurde zu einer Quelle für die totale wirtschaftliche und geopolitische Abhängigkeit des Landes vom Kreml. Diese Gasabhängigkeit hat den Traum von der »nationalen Befreiung« in eine unkontrollierbare Sucht verwandelt.

Die langfristige Abhängigkeit Westeuropas vom billigen russischen Gas erhält durch die rechte Rhetorik eine neue Form. Trotz des Krieges in der Ukraine wird der »blaue Brennstoff« weiterhin von Russland durch Belarus und die Ukraine nach Deutschland und Österreich geleitet, wo blaue Kornblumen wachsen.

Text von / by Anna Karpenko

EN The blue cornflower is seen by many Eastern European countries as a poetic symbol of the motherland, particularly in Belarus. Since the 19th century, the flower has been associated with the movement for national cultural and political liberation, symbolizing the longing for true freedom and independence.

In contrast, for some Western European countries, this seemingly innocuous, gentle flower became a symbol of extreme nationalism. It was widely used in Austria by the German nationalist movement led by Georg von Schönerer and was banned between 1933 and 1938. However, it has recently experienced a resurgence with the rise of right-wing ideologies in Europe.

The first large-scale project of the so-called »Belarusian National Liberation« arose in the latter half of the 19th century when representatives of the young cultural and intellectual elite initiated an uprising against the sweeping politics of Russification. The uprising was violently oppressed.

After gaining independence on July 27, 1990, Belarus retained its transit infrastructure for the gas industry and, due to its geographical position, became a crucial link in the supply chain of Russian gas to Europe. Since then, Russia has become the nearly sole energy supplier to Belarus. Natural gas became a source of the country's total economic and geopolitical dependence on the Kremlin. The »Gas Trainspotting« has turned the dream of »national liberation« into an uncontrollable addiction.

Western Europe's long-term dependence on cheap Russian gas is taking on a new form through right-wing rhetoric. Despite the war in Ukraine, the »blue fuel« continues its transit from Russia through Belarus and Ukraine to Germany and Austria, where blue cornflowers grow.



SOUP OF TIME

Verschiedene Medien / Various media, 2019

DE Als ein Mann im Winter auf der Terrasse seiner vorübergehenden Wohnung in Gokarna saß, begegnete er einem Hund. Der Hund kam furchtlos auf ihn zu und blieb eine Weile und hörte sich aufmerksam die Geschichten an, die der Mann erzählte. Der Hund wurde Tiger genannt. Da er die Atomexplosion überlebt hatte, wusste er alles über die menschliche Welt.

»Hast du eine Ahnung, warum manche Menschen andere töten, um Zugang zu natürlichen Ressourcen zu erhalten?«, fragte der Mann und fuhr fort: »Und warum ruinieren sie diese natürlichen Ressourcen, wenn sie sie brauchen – sie verschmutzen Flüsse, fällen Wälder und sie vergreifen sich sogar am Permafrost oder an uralten Eisbergen, um sie als Kühler für Mining Server zu verwenden? Können sie ohne Wasser oder frische Luft leben?« (aus: Soup of Time, Aliaxey Talstou)

Tiger hatte diesen Satz schon oft gehört. Während die Menschen fast alle Spezies auf der Erde unterjochten und andere Lebewesen dominieren, hassen sie sich auch noch gegenseitig wegen ihrer Hautfarbe, der Art zu beten oder der Wahl ihrer Partner:innen zur Fortpflanzung. Der Ozean verschluckte die untergehende Sonne schnell. Der Mann wurde noch trauriger, aber Tiger blieb unberührt und freundlich.

»Soup of Time« erzählt die Geschichte dieses Hundes und stellt vorherrschende Narrative in Frage – seien es jene, die als heilige Texte fixiert sind, oder jene, die als einzige Version der menschlichen Geschichte verkündet werden. Klar und frei von allzu simplen oder didaktischen Schlussfolgerungen vermittelt Tiger seinen Glauben an eine Welt ohne Kriege, Klimakatastrophen, drastische wirtschaftliche Ungleichheit, Völkermord, autoritäre Regime und rechtsgerichtete Ideologie: Die postnukleare Welt.

Text von / by Anna Karpenko

EN In the winter, while sitting on the terrace of his temporary home in Gokarna, a man encountered a dog. The dog approached him fearlessly and stayed for a while, listening attentively to the stories the man told. The dog was called Tiger. Having survived the nuclear explosion, he knew everything about the human world.

»Do you have any idea why some people kill others to gain access to natural resources?« the man asked, then continued: »And why, when they need these natural resources, do they ruin them—polluting rivers, cutting down forests and even corrupting the permafrost or ancient icebergs to use them as coolers for mining servers? Can they live without water or fresh air?« (from: Soup of Time, Aliaxey Talstou)

Tiger had often heard these sentiments before. Subjugating almost all species on Earth and dominating other living beings, humans continued to hate each other because of skin color, the way someone prayed or their choice of partner to reproduce the species. The ocean rapidly swallowed the setting sun. The man grew even sadder, but Tiger remained untouched and friendly.

»Soup of Time« tells the story of this dog, challenging dominant narratives—be it those fixed as sacred texts or those imposed as the sole version of human history. Clear and free from overly simplistic or didactic conclusions, Tiger shares his belief in a world without wars, climate catastrophes, drastic economic inequality, genocide, authoritarian regimes and right-wing ideology: The post-nuclear world.

AUSSTELLUNG / EXHIBITION

Kurator:innen / Curators: Kateryna Badianova,
Susanna Gyulamiryan, Anna Karpenko

Projektmanagement / Project management:
Ina Luft (Künstlerische Leitung / Artistic Director,
Revolutionale), Michael Arzt (Künstlerischer
Direktor / Artistic Director, HALLE 14)

Kuratorische Assistenz / Curatorial assistance:
Claudia Gehre

Assistenz Direktor / Assistant to the director:
Thomas Lassner

Technische Leitung / Technical management:
Steffen Morenz

Ausstellungstechnik / Exhibition installation:

Alina Biriukova, Finn Kasimir Hafenmaier,
Carl Hugo Hahn, Philipp Kummer, Mario Kühne,
Andreas Linke, Jonathan McNaughton,
Franziska Peschel, Eszter Szöke

Praktikum / Internship: Charlotte Dick, Henrike Gläber,
Delia Knoblauch, Merlin Seifert

Service für Besucher:innen / Visitor services:

Jenny Starick (Leitung), Nikolas Freiberger,
Hannah Iffländer, Leonard Janicka, Lara Popp,
David Luis Washington, Hannah Wolfram

Ehrenamtliche / Volunteers: Alma Brahms,
Luca Börner, Nils Carver, Tülay Dikenoglu Sürer,
Siba Kassam, Julia Klein, Lisa Konjetzky,
Thomas Lassner, Alexandra Laudy, Astrid Max,
Xenia Mikhaylov, Leah Neubert,
Hanna Ngoc Han Nguyen, Philipp Rößler,
Henna Vegh, Carolin Washeim

Kunstabibliothek / Art library: Jenny Starick (Leitung),
Nikolas Freiberger, Philipp Rößler,
David Luis Washington

Ein Kooperationsprojekt mit / In cooperation with:



Gefördert durch / Funded by:



Diese Maßnahme wird
mitfinanziert durch Steuermittel
auf der Grundlage des vom
Sächsischen Landtag
beschlossenen Haushaltes.



Stadt Leipzig
Referat Internationale
Zusammenarbeit

Die Arbeiten von Nazik Armenakyan, Armine Hovhannisyan, Tatsiana Karpachova und Piruza Khalapyan wurden mit finanzieller Unterstützung der Europäischen Union erstellt. Die hierin geäußerten Ansichten können in keiner Weise als offizielle Meinung der Europäischen Union angesehen werden. / The works by Nazik Armenakyan, Armine Hovhannisyan, Tatsiana Karpachova and Piruza Khalapyan were produced with the financial assistance of the European Union. The views expressed herein can in no way be taken to reflect the official opinion of the European Union.



**Finanziert von der
Europäischen Union**

Für Armine Hovhannisyan's Projekt »Fragmented Amputations« gilt besonderer Dank Armen T. Marsoobian für seine kontinuierliche Unterstützung, außerdem Deanna Cachoian-Schanz für ihre Hilfe und den vielen anderen Unterstützer:innen. / For Armine Hovhannisyan's project »Fragmented Amputations«, special thanks go to Armen T. Marsoobian for his continued support, as well as to Deanna Cachoian-Schanz for her help and to the many other supporters.

Die Kooperation mit dem Festival für Veränderung 2024 wurde ermöglicht durch Mittel der / The

cooperation with the Festival for Change 2024 was made possible by funding from:



STIFTUNG ORTE DER DEUTSCHEN
DEMOKRATEGESCHICHTE

IMPRESSUM / IMPRINT

Herausgeber / Publisher: HALLE 14 e.V., Leipzig 2025,
Spinnereistraße 7, 04179 Leipzig
vertreten durch den Künstlerischen Direktor /
represented by Artistic Director Michael Arzt

Redaktion / Editor: Michael Arzt

Übersetzung / Translation: Monica Sheets & Ina Luft

Bildnachweis / Photo credits: Büro für Fotografie,
außer: Teta Tsybulnyk & ruins collective (S. 21),
Nazik Armenakyan (S. 27), Armine Hovhannisyan
(S. 33/34), Piruza Khalapyan (Vorderseite / Front
cover, S. 34), Emrah Gökdemir (S. 43), Aliaxey Talstou
(S. 47, 49 unten)

Grafikdesign / Graphic design: Kristina Brusa

Auflage / Edition: 1.000

ISBN: 978-3-9821212-5-3

ISSN: 1868-7962

Abb. / photo: Kateryna Lysovenko. **THE BODY MAY BE OF A WOMAN, AND ONE MORE EX-BODY PERHAPS OF A MOUSE, AND ALSO THE BODY OF THE MILKY WAY, AND THE BODY BETWEEN A MAN AND A MERMAID.** Öl auf Leinwand / Oil on Canvas, 2024 (Detail)



AUSSTELLUNG MIT /
EXHIBITION WITH:
NAZIK ARMENAKYAN (AM)
EMRAH GÖKDEMİR (TR/DE)
ARMINE HOVHANNISYAN (AM)
TATSIANA KARPACHOVA (BY/GE)
OKSANA KAZMINA

IN ZUSAMMENARBEIT MIT /
IN COOPERATION WITH FREEFILMERS
& ULIANA BYCHENKOVA (UA)
PIRUZA KHALAPYAN (AM)
KATERYNA LYSOVENKO (UA/AT)
DENYS PANKRATOV (UA)
ALIAXEY TALSTOU (BY/DE)
TETA TSYBULNYK &
RUİNS COLLECTIVE (UA)

KURATIERT VON / CURATED BY:
KATERYNA BADIANOVA (UA)
SUSANNA GYULAMIRYAN (AM)
ANNA KARPENKO (BY/DE)