

This Is the Space We Inhabit As Neighbors (Das ist der Raum, den wir als Nachbar*innen bewohnen). Barbara Kapustas großformatige Wandinstallation drückt ebenso ein Wunschdenken nach zeitlicher, räumlicher und sozialer Koexistenz aus – im Ausstellungsraum und darüber hinaus. Als nachbar*innenschaftliches Verhältnis zwischen Kapustas eigenen Kunstwerken und jenen der Klassischen Moderne aus der mumok Sammlung, mit denen sie in *Die Welt von morgen wird eine weitere Gegenwart gewesen sein* in Dialog tritt. Als Beziehungsform, die als Modell für ein Zusammenleben steht, das sich gesellschaftlicher Fragmentierung, einem durch neoliberale Politik forcierten Individualismus, Identitätspolitik sowie der zunehmenden Schwächung sozialökonomischer Gerechtigkeit entgegenstellt. Nur wer die Zeichen ihres Alphabets aus schwarzen Flammen kennt, kann auch den Wortlaut als solchen dechiffrieren. Aber selbst wenn die Übertragung in ein von Menschen entwickeltes Symbolsystem wie das der Sprache in ihrer Installation scheitert, bleibt die Künstlerin mit den Betrachter*innen ihres Werks verbunden. Auf visueller Ebene, im räumlichen Gefüge und im Kontext der Geschichte, die uns alle begleitet und die sich in einer Museumssammlung wie der des mumok verdichtet. „In meiner Arbeit suche ich nach einer Kommunikationsform, in der wir alle zuhause sind“, so Kapusta über ihre Reflexionen zu Sprache in Form von Videos, Skulpturen, Sound und Text: „Ein Sich-Verständigen, das auch zwischen ungleichen Daseinsformen funktioniert, zwischen unterschiedlichen Lebewesen, zwischen scheinbar unbelebten Dingen – und zwischen den Wesen und den Dingen. Zwischen Fremden, Nachbar*innen und Liebenden gleichermaßen.“¹ Die Künstlerin eröffnet eine Diskussion über Nachbar*innenschaft als Beziehungsform, die ein Abweichen der Positionen unterschiedlicher Parteien voneinander zulässt und das Bewusstsein von wechselseitiger Abhängigkeit als eine der Grundlagen für gelingendes Zusammenleben definiert.

Angeichts des Klimawandels und der unwiderruflichen Schäden, die wir Menschen dem Planeten Erde zugefügt haben, aber auch der damit einhergehenden sozialen Ungleichheit sieht die Philosophin Jule Govrin das Anerkennen von Koabhängigkeiten als unerlässlich, „damit sich die Gleichheit zwischen Körpern entfalten kann“.² Ihr zufolge entsteht ein Zusammengehörigkeitsgefühl nicht durch Gleichmacherei, sondern durch kontinuierliches Ausverhandeln immer neuer Beziehungsmodelle: „In der Verbundenheit unserer sozial verfassten Körper liegt ihre relationale Gleichheit. In ihr verbirgt sich die Grundbedingung für soziale Freiheit. Anstatt Körper anhand von Normen des Gleichen und Gemeinsamen auszurichten oder ihnen starke Differenz einzuschreiben, entsteht diese Gleichheit zwischen Körpern aus ihrer Differenz. Nicht Gleichheit wie im liberalen Jargon der Chancengleichheit. Nicht Gleichheit wie in lauwarmen Bekenntnissen zu den Menschenrechten, die Berufspolitiker:innen beliebig wählen, um Maßnahmenbekundungen der Ungleichheit zu begründen. Sondern radikale, relationale Gleichheit.“³

Barbara Kapusta macht ihre Reflexion über das Zusammenleben in einem nachbar*innenschaftlichen Verhältnis an Körpern fest. An menschlichen Körpern, künstlerischen Körpern, imaginierten Körpern. An der Verwundbarkeit dieser Körper. In ihrem Ausstellungsbereich stellt sie mit vier geschlechtsneutralen Skulpturen aus Aluminium – riesenhaften Gestalten – Überlegungen zur Widerstandsfähigkeit von Körpern im aktuellen wie auch historischen gesellschaftlichen Zusammenhang an. In freundschaftlicher Zwiesprache und Verbundenheit mit den ausgewählten Sammlungswerken scheinen die

im Raum verteilten Ries*innen danach zu fragen, ob Momente der Verletzlichkeit, Fragilität und Schwäche nicht auch für die Körperbilder ihrer Vorgänger*innen maßgeblich waren. Kapustas zeitgenössische „Technobodies“, so die Künstlerin über die 2022/2023 entstandenen Figuren mit Namen wie *Second (Reclining)*, *Third (Upright)*, *Four (Reclining)* oder *5 (Moving)*, entziehen sich der Eindeutigkeit. Ihre metallische Oberfläche wirkt nur auf den ersten Blick homogen. Bei näherer Betrachtung kommen Unebenheiten im Material zum Vorschein, es ist unpoliert und zeugt da und dort vom Produktionsprozess. Die stehenden, liegenden und Bewegung suggerierenden Figuren sind sowohl im Entstehen als auch in Auflösung begriffene Körper, Körper im Werden, queere Körper. Im Ausstellungsraum treffen die in alle Richtungen hin expandierenden Maschinenmenschen – oder sind es Menschmaschinen? – auf historische Varianten ihrer selbst aus Bronze. Sie begegnen ihren Vorläufer*innen, ohne jedoch die visionären Versprechungen, die in der Vergangenheit an diese geknüpft waren, einzulösen: Victor Servranckx' nach mathematischen Prinzipien entworfene Plastik *Opus I* (1921), Rudolf Bellings aus Einzelteilen zusammengesetzter Roboterkopf *Skulptur 23* (1923) oder Oskar Schlemmers *Abstrakte Figur* (1921), ein auf das Notwendigste reduzierter Bronzekörper, entstanden zu einer Zeit, als dem Zusammenspiel von Kunst, Wissenschaft und den damals neu aufkommenden Technologien noch Potenzial für gesellschaftliche Veränderung zugeschrieben wurde. Mehr als 100 Jahre nach ihrem Entstehen ist ihr Glanz jedoch verflogen. Utopie und Dystopie liegen heute nah beieinander. Barbara Kapustas Ries*innen aus Metall werden so paradoxerweise zu Repräsentant*innen und Sinnbildern des sich zusehends auflösenden Körpers der Moderne.

Wie sehr sich auch unsere eigenen Körper in Auflösung befinden, wie fragmentarisch unsere Identitäten im Lauf der Zeit geworden sind, spiegelt sich auch in der weiteren Werkauswahl und -zusammenstellung wider. Beim Betreten des Ausstellungsraums empfangen eine*n die *Sitzende* (1929), eine klassisch bildhauerische Annäherung des österreichischen Künstlers Fritz Wotruba an einen Frauenakt und Alicia Penalbas *La chispa* (Der Funke, 1957). Während bei Wotrubas früher Skulptur die menschliche Form einer kauernen Frau deutlich erkennbar ist und als abgeschlossene Form in sich ruht, ist dem Sujet der argentinisch-französischen Bildhauerin Penalba eine gewisse Offenheit eigen. Der bronzene Funke, der sich hier gerade aus dem Nichts entzündet, ist reine, aus ihrer eigenen Mitte herausdrängende Form: ein Akt zerstörerischer Auflösung auf der einen Seite, in den Umraum drängende Expansion auf der anderen. Zwei Momente bildhauerischen Schaffens, die unterschiedlicher nicht sein könnten und die Barbara Kapusta mit drei ihrer eigenen Skulpturen ergänzt: *Hand (Upright)*, *(Leaning)*, *O (Upright)*, alle aus dem Jahr 2018, sind gleichzeitig Fragmente und ganze Körper, menschliche Körperteile, sprachliche Zeichen, autonome Formen. Anthropomorphisierte Geschöpfe, die eine Beziehung zwischen der sitzenden Frau Wotrubas und der explodierenden Form Penalbas herstellen. Kreaturen, die zwischen dem Menschlichen und dem Nicht-Menschlichen vermitteln, zwischen Formen und Materialien, zwischen den Zeiten.

Kapustas schwarz pigmentierte und platin glasierte Keramiken stehen am Boden, eine lehnt an der Wand, ganz so, als würden sie sich mit dem Ausstellungsraum und den dort präsentierten Museumswerken verbinden. Momente zarter Berührung, ein behutsames Eindringen in den vorhandenen Kontext. Verschmelzung. Dazwischen fügt die Künstlerin auf der weißen Ausstellungswand weiße Texte, die auf den Boden zu auslaufen und ebenso eins mit ihrer Umgebung werden. In *i camouflage* und *8 % of our body* (beide 2018), so die Titel der Werke, die in ihrer Form zwischen Gedichten und ortsspezifischen Skulpturen oszillieren, hat

Kapusta fiktive Informationen über den menschlichen Körper verarbeitet. Sie verwebt diese mit Textzeilen wie „elastic bodies of many kinds“ oder „kin critters friends and family“, um über die Beschaffenheit der Körper an sich und auch über ihre Verhältnisse und Beziehungsgeflechte untereinander zu sprechen. An unterschiedlichen Stellen des Ausstellungsraums hängen Werke aus der mumok Sammlung der Klassischen Moderne wie Victor Brauners *Die zornige Mutter* (1944), *Cape Cod Dunes* (Dünen auf Cape Cod, 1945) von George Grosz oder Friedl Dicker-Brandeis' *Zeichnung eines Frauenkopfes* (1920–1929). Allen Bildern ist gemeinsam, dass die dargestellten Menschen nur in Fragmenten vorhanden sind oder, wie bei *Dünen auf Cape Cod* von George Grosz, Figur und Grund, Frauenkörper und Düne ineinander übergehen. Bräunlich-beige Porträts und Körperstudien. Malereien und Zeichnungen, die nicht nur über die Farbigkeit und den Bildinhalt miteinander sowie mit Kapustas Werken kommunizieren, sondern auch über die eingesetzten künstlerischen Techniken. Brauners *Die zornige Mutter* besteht etwa aus mehreren Wachsschichten, in die der französisch-rumänische Surrealist wie in einem Streit interagierende Figuren eingekratzt hat. Zorn äußert sich hier als körperliche Regung. Die Formbarkeit, die Fluidität des Wachses spiegelt sich in der Leichtigkeit der Strichführung in Dicker-Brandeis' *Zeichnung eines Frauenkopfes* wider, die auch bei Massons Buntstiftzeichnung *Der Vogel und das wilde Tier*, in der zudem eine Feder eingearbeitet ist, zum Tragen kommt.

Aus einem eigenen Raum in Barbara Kapustas Ausstellungsbereich von *Die Welt von morgen wird eine weitere Gegenwart gewesen sein* sind Atemgeräusche zu hören. Die Künstlerin zeigt dort in ihrem Video *Empathic Creatures* (2018) eine digital generierte Landschaft, in der glänzende Figuren eine Art Tanz aufführen. Auf das Atmen folgt eine synthetische Stimme, die unter anderem die Texte von *i camouflage* und *8 % of our body* spricht. Knapp vor dem Raum, in dem das Video läuft, hat Kapusta Herbert Bayers Schwarz-Weiß-Fotografie *Stilleben* (1936) und die Malerei *Zeichen und Signale* (1940) positioniert. In beiden Bildern sind flache Landschaften zu sehen, deren Boden von einem Raster strukturiert ist und die von Objekten bevölkert werden. Der Knochen, das Rad und die Schnecke in *Stilleben* sowie die farbigen Elemente in *Zeichen und Signale* wirken wie Werkzeuge, die darauf warten, einer Bestimmung zugeführt und für einen (un-)bestimmten Zweck eingesetzt zu werden. Eine Hand und mehrere buchstabenartige Wesen mit simulierten Metall- und Latexoberflächen in Kapustas *Empathic Creatures* versuchen auf unterschiedliche Weise, eine Verbindung einzugehen: sie halten, heben und tragen einander, sie streicheln gegenseitig ihre Oberflächen, berühren und reiben sich, üben Druck aufeinander aus, liegen übereinander, umfließen ihre Formen. Auch hier handelt es sich um Werkzeuge. Autonome Vorrichtungen, die sich zusammenfinden, um ihre Fähigkeit und Bereitschaft zu erproben, die Empfindungen, Gedanken und Charakteristika ihres jeweiligen Gegenübers zu verstehen – und letztlich nachzuempfinden. Die digitalen Körper scheinen zu fragen, wie wir in Zukunft zusammenleben, wie wir miteinander kommunizieren, wie wir jenseits körperlicher Grenzen und festgefahrener Identitäten und nach dem Zusammenbruch unseres Systems existieren wollen. Wenn Barbara Kapusta mit *This Is the Space We Inhabit As Neighbors* einen Vorschlag macht, bringt es die Textzeile aus *Empathic Creatures* wie folgt auf den Punkt: „The apocalypse is toxic, but we go beyond that.“ (Die Apokalypse ist toxisch, aber wir sind schon einen Schritt weiter.)

1 Aus Gesprächen mit Barbara Kapusta, 2025.

2 Jule Govrin, *Politische Körper. Von Sorge und Solidarität*, Berlin 2022, S. 224f.

3 Ebd.

Barbara Kapusta

This Is the Space We Inhabit As Neighbors is the title of Kapusta's large-format text installation: wishful thinking about temporal, spatial, and social coexistence and at the same time its concrete manifestation—in the exhibition space and beyond. A neighborly kinship between Kapusta's own artworks and those from the mumok Collection of classical modernism, a dialogue she has initiated in *The World of Tomorrow Will Have Been Another Present*. The artist proposes a relationality as a model for a coexistence that counters social fragmentation, individualism bolstered by neoliberal politics, identity politics, and the increasing dissipation of socio-economic justice. Only those who know the letters in her black-flamed alphabet can decipher the wording. But even if the translation into a symbolic system, such as human language, inevitably fails in her installation, the artist finds ways to remain connected with the viewers of her work. On a visual level, in spatial constellations, and in the shared domain of history that condenses in a museum collection like that of mumok. "In my work, I search for a form of communication in which we all feel at home," says Kapusta about her reflections on language in the form of videos, sculptures, sound, and text: "A way of understanding each other that also works between unequal forms of existence, between different living beings, between seemingly inanimate things—and between beings and things. Between strangers, neighbors, and lovers alike."¹ The artist opens a discussion on neighborhood as a type of affiliation that allows for deviating positions between different parties and acknowledges that mutual dependencies are one of the foundations of fruitful coexistence.

In the face of climate change and the irreversible damage we humans have inflicted on planet Earth, but also the social inequality in its wake, philosopher Jule Govrin sees the recognition of co-dependencies as essential "for equality to unfold between bodies."² For her, a sense of belonging arises not through egalitarianism but through the continuous negotiation of ever-changing relationship models: "Relational equality resides in the connectedness of our socially constituted bodies. It provides the basic conditions for social freedom. Instead of aligning bodies with norms of sameness and commonalities or inscribing them with strong difference, this equality between bodies arises from their difference. Not equality in the liberal jargon of equal opportunities. Not equality as in lukewarm commitments to human rights, which professional politicians conveniently make use of to justify measures of inequality. But a radical, relational equality."³

Barbara Kapusta links her reflections on neighborly coexistence to bodies. To human bodies, artistic bodies, imagined bodies. To the vulnerability of these bodies. In her section of the exhibition, four colossal, gender-neutral sculptures made of aluminum speak of the resilience of bodies in both current and historical social contexts. In a friendly dialogue with the selected works from the collection, the giants rambling in the space seem to ask whether moments of fragility and weakness, for example, were also important for the body images of their predecessors. Kapusta's contemporary "technobodies"—as the artist calls the figures she created in 2022–23 with names such as *Second (Reclining)*, *Third (Upright)*, *Four (Reclining)*, or *5 (Moving)*—defy any clear categorization. Their metallic surfaces only appear homogeneous at first glance. Upon closer inspection, one can discern an unevenness in the material; its unpolished finish reveals traces of the production process. These standing, reclining, or seemingly moving beings are in a state of simultaneous dissolving

and emerging, bodies in becoming, queer bodies. In the exhibition space, the expansive machine humans (or are they human machines?) encounter historical versions of themselves made of bronze. They join their predecessors without, however, redeeming the visionary promises that were associated with them in the past. Victor Servranckx's sculpture *Opus I* (1921), a design based on mathematical principles, Rudolf Belling's *Skulptur 23* (1923, Sculpture 23), an assembly of different, unrelated parts forming a robotic head, and Oskar Schlemmer's *Abstrakte Figur* (1921, Abstract Figure), a bronze body reduced to the bare essentials, were created at a time when for many the joined forces of art, science, and at the time newly emerging technologies bore the potential to provoke social change. More than a hundred years after their creation, however, the glory has faded. Today, utopia and dystopia have close borders. In this light, Barbara Kapusta's metal giants paradoxically become representatives and symbols of the increasingly disintegrating body of modernity.

The state of our own likewise dissolving bodies and how fragmented our identities have become over the course of time are also reflected in Kapusta's selection and juxtaposition of other works. Upon entering the exhibition space, visitors are greeted by *Sitzende* (1929, Seated Female), a classic sculptural approach to a female nude by Austrian artist Fritz Wotruba, and Alicia Penalba's *La chispa* (1957, The Spark). While in Wotruba's early sculpture the likeness of a crouching woman is clearly identifiable, resting in itself as a self-contained form, the subject of the Argentine-French sculptor Penalba is marked by a certain openness. The bronze spark that ignites out of nothing is pure form surging out of its own center: an act of destructive dissolution, on the one hand, an expansion that consumes the surrounding space, on the other. Two moments in the history of sculpture that could not be more different, which Barbara Kapusta complements with three of her own works: *Hand (Upright)*, *(Leaning)*, and *O (Upright)*, all from 2018, are simultaneously fragments and whole bodies, human body parts, linguistic signs, autonomous forms. Anthropomorphized creatures that establish a relationship between Wotruba's seated woman and the exploding form by Penalba. Creatures that mediate between the human and the nonhuman, between forms and materials, between times.

Kapusta's black pigmented and platinum-glazed ceramics stand on the floor; one leans against the wall, as if they were bonding with the exhibition space and the artworks presented there. Moments of delicate touch, a gentle invasion into the existing context. Fusion. In between, the artist inserts white texts on the white exhibition wall, which run down towards the floor, also becoming one with their surroundings. In *I camouflage* and *8 % of our body* (both 2018), as the titles of the works read, their formats oscillating between poem and site-specific sculpture, Kapusta draws on fictional information about the human body. She weaves these findings into lines of text such as "elastic bodies of many kinds" or "kin critters friends and family" to comment on the nature of bodies as such and their relationships and entanglements with one another. At different points in the exhibition space hang works from the mumok Collection of classical modernism, such as Victor Brauner's *Die zornige Mutter* (1944, The Angry Mother), *Cape Cod Dunes* (1945) by George Grosz, or Friedl Dicker-Brandeis's *Zeichnung eines Frauenkopfes* (1920–29, Drawing of a Woman's Head). What all these pictures have in common is that the depicted persons only appear as fragments or, as in George Grosz's *Cape Cod Dunes*, figure and ground, female body and dune merge into one another. Brownish-beige portraits and body studies. Paintings and drawings that communicate with each other and with Kapusta's works, not only through their color scheme and pictorial content but also through the applied artistic

techniques. Brauner's *Die zornige Mutter*, for example, features several layers of wax into which the French-Romanian Surrealist scratched interacting figures, as if in a fight. Anger expressed as bodies in motion. A parallel with this malleability, the fluidity of the wax, recurs in the lightness of Dicker-Brandeis's line strokes in *Zeichnung eines Frauenkopfes*, which in turn comes into play in Masson's colored pencil drawing *Le fauve et l'oiseau*, emphasized by an incorporated feather.

From a separate room in Barbara Kapusta's section in *The World of Tomorrow Will Have Been Another Present* we hear breathing noises. We find the video *Empathic Creatures* (2018), in which the artist's shiny figures perform a kind of dance on a digitally generated landscape. The breathing alternates with a synthetic voice speaking the lines of *I camouflage* and *8 % of our body*, among other texts. Just outside, before entering the room with the video, Kapusta positioned Herbert Bayer's black-and-white photograph *Still Life* (1936) and his painting *Zeichen und Signale* (1940, Signs and Signals). Both works show flat landscapes structured by a gridded ground and populated by objects. The bone, the wheel, and the snail in *Still Life* as well as the colored shapes in *Zeichen und Signale* appear to be tools waiting to be assigned a yet (un)determined purpose. A hand with simulated metal and latex surfaces and various letter-like entities in Kapusta's *Empathic Creatures* try to form a connection in different ways: they hold, lift, and carry one another, caress each other's surfaces; they touch and rub, exert pressure, lie atop and flow around each other's contours. These are tools, too. Autonomous devices that come together to test their ability and willingness to understand—and ultimately empathize with—the sensations, mindsets, and characteristics of their respective counterparts. The digital bodies seem to ask how we will live together in the future, how we will communicate, how we want to exist beyond physical boundaries and fixed identities, after the collapse of our system. If Barbara Kapusta's *This Is the Space We Inhabit As Neighbors* makes a proposal, the line from *Empathic Creatures* puts it straight: "The apocalypse is toxic, but we go beyond that."

1 Excerpt from a conversation with Barbara Kapusta, 2025.

2 Jule Govrin, *Politische Körper: Von Sorge und Solidarität* (Berlin: Matthes & Seitz, 2022), pp. 224–25.

3 Govrin.