

Infinite Beings

Joseph Beuys, Horia Damian, Ana Lupaş, Mihai Olos, Erika Verzutti

Curated by Sorana Şerban-Chiorean

March 9 – April 17, 2021

Potsdamer Strasse 77 – 87, 10785 Berlin

For the German translation, please scroll down.

Galeria Plan B is pleased to announce the group exhibition *Infinite Beings* with works of Joseph Beuys, Horia Damian, Ana Lupaş, Mihai Olos, and Erika Verzutti.

For ancient cultures, art was more than a reflection of reality: it was knowledge about reality, and a means to create it. The material acted as a vehicle for the spiritual. The Mesopotamians were “among the first to recognize that history is in things, that works of art and monuments mediate between the world of people and the world of the gods, between past, present and future, and that images, unlike people, are infinite beings.”¹ Ancient peoples shaped natural elements into artworks that fascinated modern artists centuries later – not only for their aesthetics, but also because they reflected the promise of an unspoiled world, in which humanity's relationship to nature and spirituality was not yet mediated by technology. Artworks developed by five artists from various generations and varying cultures over the past 70 years act as *infinite beings*, incorporating ancestral knowledge while remaining rooted in the particular contexts in which they were created. Primordial impulses, hopes, and dreams of a better future emerge in timeless zoomorphic sculptures, in abstract structures and objects from daily life imbued with spirituality.

In some of her earliest sculptures, **Erika Verzutti** modeled figures of swans and dinosaurs out of raw clay, in what she describes as “the essential vertical move from the clay upward”. Nature as both material and creative source is one of the starting points for her recent works, made of bronze, clay, gemstones, or beeswax, which seem to be relics of unknown rituals, reflecting the artist's interest in the relationship between nature and society. *Cat* (2017) bears the marks of the artist's fingers, which give the bronze sculpture a tactile quality reminiscent of raw clay or plaster. The totemic apparition of *Cat* materializes out of a *ground zero*, leading back to the origins of sculpture – the pre-historic age, perhaps, or the time of the ancient Egyptians, who had tried to find the best representations for their treasured animal. Featureless and almost cartoonish in outline, *Cat* has a timeless aura. It becomes a being of its own, in a manner similar to that of the winged Mesopotamian lions – half human, half animal, and acting as symbolic guardians to extraordinary buildings.

Networks of dots, organised in galaxies and shapes reminiscent of ancient monuments, are infused with mysticism in the drawings and sculptures of **Horia Damian**. Damian's choice of these shapes was, however, not motivated merely by what he calls the “nostalgia for the archaic”, but also by deeper reasons: on his view, the essential forms developed by humanity over centuries have proven to be more effective than alternatives, therefore traversing history and remaining with us until the present day. Deeply inspired by Eastern philosophy and his travels to India on spiritual journeys in the 1960s, Damian's imagined structures, such as *Construction* (1968), *The Hill* (1976), and *La Cité Mandala* (1979), reflect a belief in the transformative power of art. These monuments were Damian's response to his inner search for an aesthetic ideal: the process of envisioning them sometimes took many years, and in many cases resulted only in unrealized projects documented in drawings.

¹ Zainab Bahrani, *The Infinite Image. Art, Time and The Aesthetic Dimension in Antiquity*, London: Reaktion Books, 2014, p. 238.

During the night of Le Corbusier's death on 27 August 1965, **Mihai Olos** dreamt the *Universal City* – a utopian vision of modular structures that, by representing a tightly-knit social fabric and a close relationship to nature, evokes a pre-industrial world, and raises urgent questions about future forms of living. Based on the knot element found in traditional architecture from Maramureş, the region in Romania where Olos was born, the module represents a symbol of unity, allowing for thousands of combinations that result in an infinite, almost cosmic network of shapes that Olos coherently developed throughout his oeuvre. The mythology surrounding this dream became part of his artistic legacy; Olos was, in fact, well-informed about various architectural projects of the time, among them the geodesic domes of Buckminster Fuller.² In the years marked by post-war reconstruction and the geopolitical competition for space exploration, Olos envisioned *Universal City* as a form of living in tune with the rhythm of nature, the module acting as metaphor for a community in which people support each other much like the elements of his wood sculptures support each other. This type of organic bond between people was often performed *impromptu* during his exhibition openings by inviting guests to join their fingers in the shape of the module, so creating a human chain.

In 1977, **Joseph Beuys** invited Olos to present his wooden modules during documenta 6, in Kassel, in the context of the Free International University founded by Beuys. Olos' vision of the *Universal City* fascinated the audience and Beuys alike, with the latter exclaiming „Endlich, ein Künstler!“ ("Finally, an artist!"). This spontaneous proclamation by Beuys reflects a deeper truth: Olos was a total artist, with a demiurgic power of creation, to which his oeuvre – spanning sculpture, painting, drawing, poetry, land art, and happenings – bears witness. To a certain extent, Beuys and Olos were kindred spirits, drawing energy from nature and ancestral rituals, and united by a shared belief in the power of art to heal. This led to a decade-long friendship, which culminated in the joint action *The Gordian Knot*. In June 1980, Olos visited Beuys in his Düsseldorf studio and challenged Beuys to intervene in one of Olos' most complex wooden sculptures by cutting into the modular structure, so as to prove its resistance. Beuys did not want to alter the intricate sculpture, so he just cut a small module, as a token that the smallest of elements contains infinite potential.³

Beuys' expanded notion of sculpture included the utopian concept of *EURASIA*, which stemmed from his nomadic attitude and his fascination with the territory described by Caroline Tisdall, an art critic and friend of Beuys, as "[...] the Celtic fringes, the periphery of Europe, where he [Beuys] believed the old magic was strong."⁴ Beuys saw nomadism as an essential experience, a spiritual journey that could subvert the socio-political establishment by encouraging the exchange of knowledge between people of various cultures. As Victoria Walters noted, Beuys symbolically connected the vast landmass of Europe and Asia without the impetus of the Western colonizer in both his sculptures and happenings, so displaying a sincere attempt to stimulate creativity and both political and spiritual reforms, despite being criticized for perpetuating stereotypes about the East-West divide.⁵ Nomadism becomes especially significant in the context of Beuys' notion of movement as a sculptural material, which allows for the possibility of radical social improvements in the future. An ancestral means of transport with a direct connection with nature, the sled exhibited as *Schlitten* (1969) represents the essence of a rescue vehicle, loaded with basic materials (felt, cloth, and wax) that gain healing qualities suggestive of Beuys' personal mythology

² Patterns of modularity became of particular interest for Olos after reading the book *Module, proportion, symmetry, rhythm* edited by Gyorgy Kepes. In one of the essays included in the publication, professor of quantum physics Philip Morrison analyzes the modularity of knowledge: "(...) So for artifact, machine and wall, cloth and picture, book and drawing, all the expression of human hand and mind, the modular idea proves itself both as the ground plan of much of our product – of everything expressed graphically – and as an irresistible analytic scheme, capable of measuring knowledge itself as the sum of simpler choices." Excerpt from Philip Morrison, 'The Modularity of Knowing' in Gyorgy Kepes, *Module, proportion, symmetry, rhythm*, New York: Braziller, 1966, p. 12.

³ Mihai Olos offered the sculpture to Joseph Beuys, who gave him back the small module he had cut and two 500 DM banknotes signed by the German artist. The sculpture is currently in the collection of the Museum Schloss Moyland hosting the Joseph Beuys Archive and the van der Grinten Collection.

⁴ Sean O'Hagen, "A Man of Mystery", *Observer*, 30 January 2005, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2005/jan/30/art2>, accessed 8 June 2020.

⁵ Victoria Walters, 'Joseph Beuys and EURASIA', *Tate Papers*, no. 31, Spring 2019, <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/31/joseph-beuys-eurasia>, accessed 25 May 2020.

– especially the legendary episode of his plane crash in Crimea during World War II, followed by his rescue by the Tatars. Animals with symbolic meanings, such as the swan and the stag, appear in drawings from the 1950s and '60s, sometimes juxtaposed with rural landscapes or architectural structures (e.g., the miller's house), as in *Sternbild des Bären / junger Elch rechts über dem Haus des alten Müllers* (1961-1963). For Beuys, peasants' tools were important instruments for performing rituals and building communities that maintain a close relationship with nature: life in the village was a source of primordial knowledge that cities could not offer.

For **Ana Lupaş**, the detailed scenario of her actions is a way to position herself beyond time: the yearly repetition of a set of actions she devised, which involve a well-defined rural community (see *Humid Installation* [1970]), enables Lupaş to develop her fertile anonymity. The parents will pass the annual ritual on to their children, who will transmit it to future generations, until the identity of the artist, who staged the ritual, will melt into the perennial culture. Since time immemorial, shirts have been sewn by family members to be offered to one another at special occasions in life, thus fulfilling the double role of both garments and markers of the passing of time. Just like rocks impressed with fossils, the textiles of the *Identity Shirts* (a *generation* of works from 1969), incorporating gaps, tears, and patches, are embedded with traces of a convoluted personal history shaped over the years. For the *Seraphim Shirt* and *Cherubim Shirt*, both from 1970, the front elements of old shirts were stitched by the artist with drawing-like lines, the decaying cloth being a reminder that, just as textile needs constant, careful mending, so too do the principles of humanity. Metaphoric vessels for winged heavenly creatures, these works enable the functional use of "the shirt" to transcend the terrestrial realm, as written in the Old Testament.

Although grounded in the tactile qualities of the materials, the exhibited works achieve permanence beyond materiality, the artists' gesture being inscribed in a century-old art-historical lineage that goes further back in time than the modern, Western-focused concept of "art history", and that embraces a global perspective – one that has little to do with the contemporary globalisation, but is rather connected to Olos' idea that ancient and folklore art are not only an inspiration, but also a foundation, for modern culture. Each new image marks a symbolic development by incorporating prior knowledge, filtering hidden remnants of meaning and adding personal ones, and projecting itself endlessly into the future.

Sorana Şerban-Chiorean

Special thanks to: Olos Estate, Helga Feßler, Hortense Damiron, Christophe Damian, Museum Schloss Moyland, Thaddaeus Ropac, Alison Jacques Gallery London.

Exhibition supported by / Ausstellung gefördert durch:

STIFTUNGKUNSTFONDS



For more information, please contact the gallery at contact@plan-b.ro and +49.30.39805236.

German translation:

Infinite Beings – Unendliche Wesen

Joseph Beuys, Horia Damian, Ana Lupaş, Mihai Olos, Erika Verzutti

Für die alten Kulturen war die Kunst mehr als ein bloßes Abbild der Wirklichkeit: Sie war Wissen über die Wirklichkeit und ein Mittel, diese Wirklichkeit zu erschaffen. Das Materielle diente als Vehikel für das Spirituelle. Die Kulturen Mesopotamiens „gehören zu den ersten, die feststellten, dass die Geschichte in den Dingen liegt, dass Kunstwerke und Monumente zwischen der Welt der Menschen und der der Gottheiten vermitteln, zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, und dass Bilder im Gegensatz zu Menschen unendliche Wesen sind.“⁶ Kunstwerke aus Naturelementen, von Menschen vor Urzeiten geformt, faszinieren Jahrhunderte später moderne Künstler*innen – nicht nur aufgrund ihrer Ästhetik, sondern auch weil ihnen das Versprechen einer unverdorbenen Welt innewohnt, in der das Verhältnis der Menschheit zu Natur und Spiritualität noch nicht durch Technologie vermittelt ist. Die Kunstwerke von fünf Künstler*innen aus verschiedenen Generationen und Kulturen, die über die letzten 70 Jahre geschaffen wurden, stellen *Unendliche Wesen – Infinite Beings* dar, tragen das Wissen der Ahn*innen in sich und bleiben dabei in den spezifischen Kontexten verhaftet, aus denen sie hervorgegangen sind. Ursprüngliche Impulse, Hoffnungen und Träume von einer besseren Zukunft scheinen in zeitlosen, spirituell aufgeladenen Tierskulpturen, abstrakten Strukturen und Alltagsgegenständen auf.

Einige der frühesten Skulpturen **Erika Verzuttis** sind Figuren von Schwänen und Dinosauriern aus rohem Ton; modelliert in einer, wie sie es nennt, „essentiellen Aufwärtsbewegung vom Ton aus nach oben“. Die Natur als Werkstoff und kreative Quelle ist einer der Ausgangspunkte ihrer jüngeren Arbeiten aus Bronze, Ton, Edelsteinen und Bienenwachs, die wie Relikte unbekannter Rituale scheinen und das Interesse der Künstlerin am Verhältnis von Natur und Gesellschaft widerspiegeln. *Cat* (2017) trägt die Fingerabdrücke der Künstlerin, die der Bronze-Skulptur eine taktile Qualität verleihen, welche an rohen Ton oder Gips erinnert. Die totemhafte Erscheinung von *Cat* materialisiert sich aus einem *ground zero*, der auf die Ursprünge der Skulptur verweist – das prähistorische Zeitalter vielleicht oder die alten Ägypter*innen, die nach der bestmöglichen Darstellung der von ihnen verehrten Tiere suchten. Gesichtslos und fast cartoonhaft im Umriss, strahlt *Cat* eine zeitlose Aura aus. Die Plastik wird zu einem eigenständigen Wesen, ähnlich den geflügelten mesopotamischen Löwen – halb Mensch, halb Tier und symbolische Wächter der Königspalaste.

Netzwerke von Punkten, organisiert zu Galaxien und Formen, die an antike Monumente erinnern, sind in den Zeichnungen und Skulpturen von **Horia Damian** von Mystik durchdrungen. Damians Wahl dieser Formen beruht jedoch nicht nur auf der, wie er es nennt, „Nostalgie für das Archaische“, sondern auch auf tiefer liegenden Gründen. So haben sich diese von Menschenhand über Jahrhunderte hinweg entwickelten Grundformen seiner Ansicht nach als effektiver erwiesen als andere und daher die Jahrhunderte überdauert und sich bis heute erhalten. Von der „östlichen“ Philosophie und seinen spirituellen Reisen nach Indien in den 1960er Jahren inspiriert, spiegeln Damians Fantasiegebilde *Construction* (1968), *The Hill* (1976) und *La Cité Mandala* (1979) seinen Glauben an die transformative Kraft der Kunst wieder. Diese Monumente resultieren aus Damians innerer Suche nach einem ästhetischen Ideal: Manchmal vergingen viele Jahre, bis er eine bildliche Vorstellung davon entwickelt hatte und vielfach wurden Projekte nie umgesetzt, sind nur in Zeichnungen dokumentiert.

In der Nacht, als Le Corbusier starb, am 27. August 1965, träumte **Mihai Olos** von der *Universellen Stadt (Oraşul Universal)* – eine utopische Vision modularer Strukturen. Durch die Verkörperung eines engmaschig gewebten sozialen Teppichs und einer engen Beziehung zur Natur erinnert diese Vision an eine vorindustrielle Welt und wirft drängende Fragen zu zukünftigen Lebensweisen auf. Basierend auf dem Element des Knotens, das auf die traditionelle Architektur von Maramureş zurückgeht – der Region in Rumänien, in der Olos geboren ist, – repräsentiert das

⁶ Zainab Bahrani, *The Infinite Image. Art, Time and The Aesthetic Dimension in Antiquity*, London: Reaktion Books, 2014, S. 238 [Übersetzung des Zitats: E.B].

Modul ein Symbol der Einheit, das Tausende von Kombinationen zulässt, die wiederum ein unendliches, beinahe kosmisches Netz an Formen bilden, an dem Olos während seiner gesamten Laufbahn arbeitete. Die Mythologie, die seinen Traum umgibt, ist Teil seines künstlerischen Vermächtnisses: Olos war bestens informiert über zahlreiche Architekturprojekte seiner Zeit, darunter die geodätischen Kuppeln von Buckminster Fuller⁷. In den Jahren des Wiederaufbaus nach dem Krieg und dem geopolitischen Wettlauf ins All entwarf Olos die Universelle Stadt als eine Lebensform im Einklang mit dem Rhythmus der Natur. Das Modul steht dabei als Metapher für eine Gemeinschaft, in der sich die Menschen gegenseitig unterstützen, ähnlich wie sich die Elemente seiner Holzskulpturen gegenseitig stützen. Diese organische Verbindung zwischen Menschen wurde auf seinen Ausstellungseröffnungen häufig improvisiert nachgestellt, indem die Gäste dazu aufgefordert wurden, ihre Finger in Form der Module miteinander zu verschränken und so eine Menschenkette zu bilden.

1977 wurde Olos von **Joseph Beuys** eingeladen, seine Holzmodule für die Free International University auf der 6. documenta in Kassel zu präsentieren. Olos' Vision der *Universellen Stadt* faszinierte das Publikum und Beuys gleichermaßen und veranlasste letzteren zu dem Ausruf: „Endlich, ein Künstler!“ Dieser spontane Ausbruch trifft die Wahrheit im Kern: Olos war ein Gesamtkünstler, mit demiurgischer Schöpfungskraft, von der sein Werk zeugt, das von Bildhauerei über Malerei, Zeichnung, Lyrik, Land Art und Happenings reicht. In gewissem Maße sind Beuys und Olos Gleichgesinnte, die Energie aus Natur und altertümlichen Ritualen schöpfen und den Glauben an die Heilkraft der Kunst teilen. Die beiden verband eine jahrzehntelange Freundschaft, die in dem gemeinsamen Projekt *Der Gordische Knoten* gipfelte. Im Juni 1980 besuchte Olos Beuys in seinem Düsseldorfer Studio und forderte ihn zur Intervention in eine seiner komplexen Holzskulpturen auf, indem er in die modulare Struktur schnitt, um ihre Widerstandsfähigkeit zu demonstrieren. Beuys, der die delicate Skulptur nicht verändern wollte, schnitt nur ein kleines Modul heraus, als Zeichen dafür, dass das kleinste der Elemente unendliches Potenzial birgt.⁸

Beuys' erweiterter Skulpturbegriff umfasst das utopische Konzept von EURASIA, das von seinem nomadischen Selbstverständnis und seiner Faszination für die Gebiete herrührt, die von Caroline Tisdall, einer Kunstkritikerin und Freundin Beuys', beschrieben werden als „[...] keltischer Rand, Peripherie Europas, wo nach seinem [Beuys'] Glauben die alte Magie besonders ausgeprägt ist.“⁹ Beuys betrachtete das Nomad*innentum als wesentliche Erfahrung, als spirituelle Reise, die das sozio-politische Establishment unterlaufen kann, indem sie den Wissensaustausch zwischen Menschen verschiedener Kulturen anregt. Victoria Walters bezeichnet Beuys' symbolische Vereinigung der ausgedehnten Landmassen Europas und Asiens in seinen Skulpturen und Happenings – in denen er bewusst nicht als westlicher Kolonialherr auftrat – als den aufrichtigen Versuch, Kreativität und politische wie spirituelle Reformen anzuregen, obwohl er dafür kritisiert wurde, Stereotype der Spaltung in „Ost“ und „West“ zu verfestigen.¹⁰ Nomad*innentum ist insbesondere im Kontext von Beuys' Konzept von Bewegung als bildhauerischem Material bedeutsam, das Möglichkeiten radikaler sozialer Neuerungen in der Zukunft eröffnet. Als altertümliches Verkehrsmittel mit direkter Verbindung zur Natur steht der *Schlitten* (1969) für ein Rettungsgefährt, beladen mit grundlegenden Materialien (Filz, Stoff, Wachs), die heilende

⁷ Olos besonderes Interesse an modularen Mustern war geweckt, nachdem er das Buch *Module, proportion, symmetry, rhythm*, herausgegeben von Gyorgy Kepes, gelesen hatte. In einem der Essays der Publikation analysiert Philipp Morrison, Professor für Quantenphysik, die Modularität von Wissen: „[...] So erweist sich für Artefakt, Maschine und Mauer, Stoff und Bild, Buch und Zeichnung, für jeden Ausdruck menschlicher Hand und menschlichen Geistes die modulare Idee sowohl als Grundriss vieler unserer Erzeugnisse – von allem, was grafisch dargestellt wird – als auch als unwiderstehliches analytisches Schema, das in der Lage ist, Wissen als Summe einfacherer Entscheidungen zu messen.“ Auszug aus Philip Morrison ‚The Modularity of Knowing‘ in Gyorgy Kepes, *Module, proportion, symmetry, rhythm*, New York: Braziller, 1966, S. 12 [Übersetzung E.B.].

⁸ Mihai Olos überreichte Joseph Beuys die Skulptur, der ihm das kleine Modul, das er herausgeschnitten hatte zusammen mit von ihm signierte Banknoten im Wert von 500 DM zurückgab. Die Skulptur befindet sich derzeit in der Sammlung von Museum Schloss Moyland, in dem das Joseph Beuys Archiv und die Sammlung van der Grinten untergebracht sind.

⁹ Sean O'Hagen, „A Man of Mystery“, *Observer*, 30. Januar 2005, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2005/jan/30/art2>, abgerufen am 8. Juni 2020.

¹⁰ Victoria Walters, ‚Joseph Beuys and EURASIA‘, *Tate Papers*, Nr. 31, Herbst 2019, <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/31/joseph-beuys-eurasia>, abgerufen am 25. Mai 2020.

Eigenschaften annehmen und an Beuys' eigene Mythologie anknüpfen – insbesondere die legendäre Episode seines Flugzeugabsturzes auf der Krim während des zweiten Weltkriegs, in dessen Folge er von Tataren gerettet wurde. In seinen Zeichnungen der 1950er und 1960er Jahre finden sich Tiere mit symbolischer Bedeutung, wie der Schwan und der Hirsch, manchmal in Gegenüberstellung mit bäuerlichen Landschaften oder architektonischen Gebilden (etwa einem Müllerhaus). Für Beuys stellen bäuerliche Werkzeuge wichtige Instrumente für die Durchführung von Ritualen und die Ausbildung von Gemeinschaften dar, die ein enges Verhältnis zur Natur pflegen: Das Leben auf dem Dorf ist eine Quelle ursprünglichen Wissens, über das Städte nicht verfügen.

Für **Ana Lupaş** ist der minutiös geplante Ablauf ihrer Handlungen eine Möglichkeit, sich selbst jenseits der Zeit zu positionieren: durch die alljährliche Wiederholung einer von ihr erdachten Abfolge von Handlungen, die eine klar abgegrenzte ländliche Gemeinschaft miteinbeziehen (siehe *Humid Installation* von 1970), kann Lupaş ihre fruchtbare Anonymität entfalten. Die Elterngeneration gibt das jährliche Ritual an ihre Kinder weiter, die es wiederum an zukünftige Generationen tradieren, bis die Identität der Künstlerin, die das Ritual erfunden hat, in den kulturellen Jahreskreis eingeht. So werden seit jeher Hemden von Familienmitgliedern genäht, um sie anderen zu besonderen Anlässen im Leben zu überreichen, wodurch sie die Doppelrolle von Bekleidung einerseits und von Markern der verrinnenden Zeit andererseits einnehmen. Wie Steine mit Fossilienabdrücken tragen die Stoffe der *Identity Shirts* (eine *generation* von Arbeiten aus dem Jahr 1969) mit ihren Löchern, Rissen und Flickern die Spuren verschlungener persönlicher Geschichten, die über die Jahre geformt wurden. Für *Seraphim Shirt* und *Cherubim Shirt*, beide von 1970, hat die Künstlerin die Vorderseiten alter Hemden mit Nähten versehen, die wie gezeichnete Linien wirken. Der verrottende Stoff gemahnt daran, dass ebenso wie der Stoff auch die Grundwerte der Menschheit regelmäßig und sorgfältig ausgebessert werden müssen. Als metaphorische Gefäße für geflügelte Himmelswesen lassen diese Arbeiten den funktionalen Nutzen eines Hemdes das Erdenreich überwinden, wie in der Schrift des Alten Testaments.

Obwohl die ausgestellten Arbeiten auf den stofflichen Eigenschaften ihrer Materialien beruhen, erlangen sie eine über die Materialität hinausgehende Beständigkeit. Die Gesten der Künstler*innen sind in eine jahrhundertealte kunsthistorische Genealogie eingeschrieben, die weiter zurückreicht als das moderne, „westlich“ orientierte Konzept der „Kunstgeschichte“ und die eine globale Perspektive einnimmt. Eine Perspektive, die wenig mit der gegenwärtigen Globalisierung gemein hat, sondern vielmehr mit Olos' Vorstellung zusammenfällt, nach der alttümliche Kunst und Volkskunst nicht nur Inspiration, sondern auch Fundament der modernen Kultur sind. Jedes neue Bild stellt einen symbolischen Entwicklungsschritt dar, in dem vorhergehendes Wissen inkorporiert wird, der verborgene Bedeutungsreste filtert und persönliche Deutungen hinzufügt und sich selbst endlos in die Zukunft projiziert.

Sorana Şerban-Chiorean