

7 GRUSSWORT |
PREFACE ASHOK SRIDHARAN

9 VORWORT |
FOREWORD STEPHAN BERG

12 MASAR SOHAIL TOKE LYKKEBERG

44 AMALIE SMITH MARIA BORDORFF

76 AMITAI ROMM CHRIS FITE-WASSILAK

MASAR SOHAIL

VITA: Geboren | born 1982 in Bucharest. 2003–2009 Master of Fine Arts, The Royal Danish Art Academy, Copenhagen.

EINZELAUSSTELLUNGEN | SOLO EXHIBITIONS (AUSWAHL | SELECTION): 2017 *Pit in a thicket*, Danske Grafikers Hus, Copenhagen 2016 *Arches and Pillars*, Le-Fix Gallery, Copenhagen 2015 *The Republic of T.M.*, Astrid Noacks Atelier, Copenhagen 2013 *Hashashin/The Assassins*, Koh-i-Noor, Copenhagen.

GRUPPENAUSSTELLUNGEN | GROUP EXHIBITIONS (AUSWAHL | SELECTION): 2017 *Citizen X – Human, Nature, and Robot Rights*, Øregaard Museum, Hellerup; *The Republic of T.M.*, Gothenburg int. Film Festival 2016 *The Republic of T.M.*, Dubai int. Film Festival 2014 *The Mechanics*, CPH PIX, Copenhagen; *The Banquet*, Malmø Kunsthall, Malmø 2011 *Koh-i-Noor på den Frie*, Den Frie Udstillingsbygning, Copenhagen.

RESIDENZEN | RESIDENTIAL STAYS: 2017 Nordic Artists' Centre Dale, Norway 2015 TownHouse Gallery, Cairo 2013 SALT Galata, Istanbul 2010 The Danish Institute in Rome.

PUBLIKATIONEN | PUBLICATIONS: 2015 *Heritage is commoning*, ed. Albert Scherfig, Daniel Madsen, Morten Bencke, Forlaget Nemo, Copenhagen.

HANDELN OHNE RICHTUNG – DIE KURZFILME VON MASAR SOHAIL | DIRECT ACTION WITHOUT DIRECTIONS – THE SHORT FILMS OF MASAR SOHAIL

TOKE LYKKEBERG

Wen wirst du erschießen, Pedro?«, fragt ein junger Mann einen anderen, der wie ein Mönch gekleidet ist. »Mittelklasse aufwärts, denke ich«, antwortet der Mönch.

Der Traum vom Narrativ

Der Dialog stammt aus Masar Sohails erstem Film, *Monk Pedro de Zaldivia Shoots the Bandit Maragato*. Sohail selbst spielt die Hauptrolle, den Mönch, der einen .45 Colt von zwei Kleinkriminellen arabischer Herkunft kauft. Die jungen Männer – in einem Setting, das an sozialen Wohnungsbau erinnert – lachen. Sie lachen zum Teil über den Mönch, den sie für verrückt halten, und teilweise mit ihm, weil seine Verrücktheit faszinierend ist. Das Ziel des Mönchs ist ambitioniert und beeindruckend. Es ist zu hoch, zu vage und daher lächerlich.

Das Vorhaben, alle von der Mittelklasse an aufwärts zu erschießen, das sich wie ein filmisches Mission Statement anhört, wurde erstmals 2009 im Rahmen von Sohails Abschlussarbeit an der Royal Danish Academy of Fine Arts präsentiert. Seitdem geht es in den meisten seiner Filme um junge Männer, die die Mächtigen oder eine repressive Ordnung ins Visier nehmen. Sohails Kamera »schießt« jedoch etwas anderes. Sie ist nicht auf die mittleren und oberen Schichten der Gesellschaft gerichtet, sondern auf Außenseiter und Sonderlinge der Unterschichten, die als Revolutionäre und Banditen daherkommen. Der größte Sonderling in *Monk Pedro de Zaldivia Shoots the Bandit Maragato* ist der bewaffnete Mönch. Im Mittelpunkt von *Hashashin/The Assassins* (2012) stehen zwei Kiffer, die sich aufmachen, eine nicht näher bezeichnete Person zu liquidieren. In *The Mechanics* (2014) geht es um eine anti-bourgeoise Splittergruppe, und in *The Republic of T.M.* (2017) träumt eine andere Gruppe davon, ihren eigenen Staat zu errichten.

All diese Filme arbeiten mit abwesenden Zielen oder Feinden ihrer jungen Außenseiter: Wird ein Angriff gestartet – sei es die Liquidierung eines Mannes, die Zerschlagung des bürgerlichen Lebensstils oder das Niederbrennen einer Brücke –, ruckelt die Kamera, der Bildschirm wird dunkel oder leer. Das ist die Prämisse von Low-Budget-Filmen: Für spektakuläre Schießereien und Explosionen fehlen die Mittel. Aber es ist auch die Prämisse der Protagonisten in Sohails Filmen, die einem Aufruf zum Protest der Unbewaffneten gleichen. Sie geben einer weitverbreiteten Sehnsucht nach Aktion Ausdruck, enthüllen aber auch eine allgemeine Verwirrung, wenn es darum geht, gegen wen und was sich diese Aktion überhaupt richten soll.

Masar Sohail zeigt nicht, ob seine Figuren am Ende erfolgreich sind oder scheitern. Stattdessen bildet er ab, wie sie einem Ziel entgegenstreben, das seine Filme ihnen nicht zu erreichen erlauben. Die Protagonisten in *Hashashin/The Assassins* und *The Republic of T.M.* wachsen – wie alle heutzutage – mit Filmen auf. So ahmen sie Tony Montana aus *Scarface* (1983) nach und sehnen sich nach den großen epischen Dramen, die ganze Biografien bis zu deren tragischem Ende erzählen. Masars Filme jedoch verwehren solch ein Ende, während deren Protagonisten selbst von diesen Narrativen träumen.

Vielschichtige Erzählstränge

Trotz der militanten Anklänge in Sohails Filmen ist Politik seit *Monk Pedro de Zaldivia Shoots the Bandit Maragato* nie ein konkretes Thema – nicht nur, weil diese Filme abgehoben wirken, sondern auch, weil sie ebenso komplex sind wie die Geschichte des Flüchtlings Tony Montana, der sowohl aus dem armen Süden als auch aus dem kommunistischen Block kommt. Er ist gleichzeitig der Inbegriff des amerikanischen Traums und der stereotype Drogenboss, gegen den Amerika hart durchgreifen will: ein skrupelloser scheinbarer Gewinner in einer kapitalistischen Gesellschaft und doch ihr unvermeidlicher Verlierer. *Scarface* fungiert hier als Narrativ, an dem sich die jugendlichen desillusionierten Figuren Sohails festhalten. Als der Film 1983 herauskam, war er weder bei den Kritikern noch an den Kinokassen ein Erfolg. Aber sein Erscheinen fiel mit dem Aufkommen des Gangsta Rap zusammen, in dem die Marginalisierten und Unsichtbar gemachten sich empowern und den Luxus einfordern, den ein kleiner Prozentsatz der Gesellschaft bisher für sich beansprucht hat. Dies bietet vielen Jugendlichen Identifikationspotenzial. Der Film dient als Platzhalter für jeden vorstellbaren Konflikt marginalisierter und diskriminierter Gruppen. In Sohails Filmen scheinen sämtliche Ideen und Glaubenssysteme ebenfalls Platzhalter für eine größere kohärente Erzählung zu sein, die verloren gegangen ist.

Hausgemachter Terror

Angesiedelt in der Postmoderne, herrscht in Sohails Filmen – besonders in seinen frühen Produktionen – ein Gefühl des Verlusts großer Erzählungen, der weniger auf melancholische als auf absurde Art verarbeitet wird. Politische Kontexte, in die Sohails Geschichten eingeordnet werden können, sind das allgegenwärtige Bedrohungsgefühl seit 9/11 sowie die Komplexe Immigration,



AMALIE SMITH

VITA: Geboren | born 1985 in Copenhagen. Lives and works in Copenhagen 2012–2015 Master of Fine Arts, The Royal Danish Academy of Fine Arts, Copenhagen 2010–2012 Bachelor of Fine Arts, The Royal Danish Academy of Fine Arts, Copenhagen 2007–2009 The Danish Academy of Creative Writing, Copenhagen.

EINZELPROJEKTE | SOLO PROJECTS (AUSWAHL | SELECTION): 2018 *Enter*, The National Gallery of Denmark, Copenhagen; *Machine Learning I, II, III*, Ørestad-Highschool 2017 *Michanikos*, Gallery Alma, Riga 2016 *Michanikos*, Viborg Kunsthall; *Touching the Interface*, LitteraturStedet, Åby Library 2014 *The Sponge Diver*, Artspace Snæversti, Roskilde Museum of Contemporary Art.

GRUPPENAUSSTELLUNGEN | GROUP EXHIBITIONS (AUSWAHL | SELECTION): 2018 *Omnejd*, Lunds Konsthall; *Dear Planet*, Arken Museum; *Cool, Calm & Collected*, ARoS Art Museum 2017 *Mediated Matter*, Kunsthall Charlottenborg; *CHART EMERGING*, Chart Art Fair; *Khôra*, Læsø Kunsthall 2016 *Three Dimensional Shadows / Drawn by the Help of the Sun*, Artspace 7D; *Spooky Action at a Distance*, Bus Projects, Melbourne 2015 *Extract V*, Award exhibition, Kunstforeningen Gl. Strand.

PREISE & STIPENDIEN | AWARDS & GRANTS: 2017 Three year working grant from the Danish Arts Foundation 2016 Niels Wessel Bagges Art Foundation honorary grant 2015 The Royal Crown Prince Couples Rising Star Award; The Charlottenborg Grant, Annie og Otto Johs. Detlefs' Foundation.

RESIDENZEN | RESIDENTIAL STAYS: 2018 Point Centre for Contemporary Art, Cyprus 2014 The Danish Institute, Rome 2013 The Danish Institute, Athens.

PUBLIKATIONEN | PUBLICATIONS: 2017 *Et hjerte i alt*, essays and fiction, Gyldendal 2014 *Marble*, novel, Gladiator 2013 *Kollektive Læseformer*, performance lecture with Ida Marie Hede, Distribution After Hand 2012 *Læsningens Anatomi*, reading notes, emancipa(t/ss)ionsfrugten 2012 *Civil*, collection, Gyldendal 2010 *De Næste 5000 Dage*, hybrid novel, Gyldendal; *Fabrikken Falder*, film novel, emancipa(t/ss)ionsfrugten.

DIE STRUKTUR DES DIGITALEN | THE TEXTURE OF THE DIGITAL

MARIA BORDORFF

Zum ersten Mal kam ich 2015 mit der künstlerischen Praxis von Amalie Smith in Berührung, als ich ihre Videoarbeit *Eyes Touching, Fingers Seeing* in der Kunsthall Charlottenborg in Kopenhagen sah. Sie gehört zu den Arbeiten, die mir von der Ausstellung der damaligen Absolventinnen und Absolventen der Royal Danish Academy of Fine Arts nachhaltig in Erinnerung geblieben sind.

In einem Raum mit hoher Decke stand ein geschwungener Wandschirm aus Holz, die Rückseite dem Eingang zugewandt, sodass die Besucher sofort mit dem leeren analogen Raum dahinter konfrontiert waren. Das direkt auf die Holzplatte projizierte Video bildete ein essayistisches Bild und eine Textcollage, in der es um die Beziehung zwischen Blick und Berührung im Kontext von digitalen Interfaces und neuen Touch-Technologien ging. Auf der Audioseite präsentierte die Stimme von Amalie Smith den Besuchern Gedanken über die Kooperation zwischen Händen und Augen, im Versuch, die Struktur des digitalen Parallelreichs zu begreifen, das scheinbar unmittelbar hinter einem Computerbildschirm beginnt.

Die Auseinandersetzung mit der Struktur des Digitalen, so vage das auch klingen mag, ist seitdem ein wiederkehrendes Thema im Werk von Amalie Smith.

Wenn der Tastsinn notwendig ist, um Dreidimensionalität zu erfassen, muss die Interpretation eines zweidimensionalen Bildes als virtueller Raum die Berührung seines Inhalts einschließen. Wenn es uns nicht möglich ist, mit unseren Händen zu betasten, können wir visuelle Informationen aus den Erfahrungen früherer Berührungen abrufen. Wir können mit unseren Augen tasten. Wenn Bilderkennung für Computer schwerer ist, dann wahrscheinlich deshalb, weil Computer – zumindest bis heute – nur begrenzte Erfahrungen besitzen, die auf Berührung basieren.

Auszug aus dem Offtext zu *Eyes Touching, Fingers Seeing*, 2015 (HD-Video, 15 Min.).

Aber Amalie Smiths künstlerische Praxis nimmt hier nicht ihren Anfang. Bevor sie ihr Studium an der Academy of Fine Arts begann, besuchte sie die Danish Academy of Creative Writing. Sie veröffentlichte eine Reihe von Büchern, darunter die Gedichtsammlung *Civil*, ihren ersten Roman *Marble* sowie vor Kurzem den Essayband *Et hjerte i alt*, der die letzten zehn Jahre ihres künstlerischen und schriftstellerischen Schaffens versammelt. Es wäre verfehlt, Smith entweder als Künstlerin oder als Autorin

zu kategorisieren: Sie ist eindeutig beides. Das dreijährige Arbeitsstipendium, das sie von der Danish Arts Foundation erhielt, wurde gemeinsam vom Committee for Literary Project Funding und vom Committee for Visual Arts Project Funding finanziert.

Et hjerte i alt bietet einen guten Einblick in Smiths hybride Arbeitsmethoden. Das Buch ist grafisch so gestaltet, dass es waagrecht in den Händen liegt, mit dem Rücken nach oben, sodass die Blätter von unten angehoben werden. Texte und Bilder sind übereinander angeordnet und laufen in einem Lesefluss über das Papier. Es fühlt sich an, als würde man einen langen, gedruckten Blog nach unten scrollen, der für den Leser wie ein Buch zusammengeklebt wurde.

Es ist sinnvoll, auf diese physischen Merkmale näher einzugehen, denn sie machen deutlich, wie Worte und Bilder in Amalie Smiths Arbeiten miteinander verflochten sind. Ihre literarische Praxis umspannt Lyrik, Prosa, Artikel und Notizen, die von sensiblen persönlichen Beobachtungen bis zu kalten technischen Fakten reichen, während sie visuell mit Video, Animation, Zeichnung und Fotografie arbeitet. Auf den ersten Blick mag die Mischung aus Texten und Bildern aus verschiedenen Zeiten und Orten willkürlich oder sperrig erscheinen, aber bereits nach ein paar Seiten wird klar, dass alles miteinander verwoben ist. Eine unglückliche Liebesgeschichte, Notizen zu Klimaveränderungen, 3-D-Darstellungen, ein Taucher auf dem Meeresboden in Griechenland, iPhone-Schnappschüsse, Studien antiker Marmorskulpturen: alles bedeutungsvolle Beiträge zu einer poetischen, gleichermaßen naiven wie belesenen Suche nach der Verbindung des Menschen mit der Welt – die, kurz gesagt, Amalie Smiths Mission zu sein scheint.

Als wir uns Anfang dieses Jahres trafen, hatte Smith gerade eine Installation an der Ørestad-Highschool fertiggestellt. Die Arbeit trägt den Titel *Machine Learning I, II, III* und besteht aus drei gewebten Bildteppichen, die in der zentralen Achse des Gebäudes an der Wand hängen. Sie vermittelt ein gutes Verständnis dafür, wohin die Erforschung der Materialität der digitalen Welt die Künstlerin geführt hat.

Die Teppiche wurden aus einer Mischung aus Wolle, Acryl und Silberfäden mit einem vollautomatisierten Jacquard-Webstuhl hergestellt. Ihre Motive entstanden durch einen Bilderkennungsalgorithmus in Zusammenarbeit mit



MACHINE LEARNING I, II, III, 2018, digital tapestries with algorithm-generated plant motifs. Wool, polyester, and silver yarn, 162 x 490 cm. Public commission for Ørestad-Highschool, Copenhagen (DK), photos: David Stjernholm



AMITAI ROMM

VITA: Geboren | born **1985** in Jerusalem. **2009–2014** Master of Fine Arts, The Royal Danish Academy of Fine Arts, Copenhagen & Akademie der bildenden Künste, Vienna.

EINZELAUSSTELLUNGEN | SOLO EXHIBITIONS (**AUSWAHL** | SELECTION): **2017** *Hibernation*, Tranen, Gentofte **2016** *How shall the sea be referred to*, Bianca D'Alessandro, Copenhagen; *you may cycle the layers without alteration*, Møen44, Askeby (with Jean Marc Routhier) **2015** *SHELLSTERS*, Garret Grimoire, Vienna (with SQ); *Exfoliation*, V4ULT, Berlin **2014** *Alloy*, TOVES, Copenhagen (with Jean Marc Routhier).

GRUPPENAUSSTELLUNGEN | GROUP EXHIBITIONS (**AUSWAHL** | SELECTION): **2017** *Let's See, Where Were We? In the Pit of Despair*, de Ateliers, Amsterdam; *Mediated Matter*, Kunsthall Charlottenborg, Copenhagen **2016** *Tongue*, Bianca D'Alessandro, Copenhagen; *Spooky Action at a Distance*, BUS Projects, Melbourne **2015** *KopernicOcean*, Strandstationen 3, Copenhagen; *Plowing Solids*, New Galerie, Paris; *Expressive Earth*, TOVES, Copenhagen **2014** *FAMILY*, IMO Projects, Copenhagen; *White on White*, 68sqm, Copenhagen; *HOOKS*, CJCH Pavillion, Prague.

KOLLABORATIONEN | COLLABORATIVE WORK: **SINCE 2016** *Primer*, a platform for artistic and organizational development, Aquaporin A/S, Lundtofte **2015–2017** *Hybrid Organisations*, Ministry of Housing, Urban and Rural Affairs, Danish Building Research Institute and Aalborg University **2016** *Market Failures and State Collapse*, Transmediale, Berlin **2015** *De-centralization*, Digitality and Architecture Working group, Guggenheim, New York.

PREISE & STIPENDIEN | AWARDS & GRANTS: **2014–2017** The Danish Arts Foundation **2014 & 2017** Den Hiemelstjerne-Rosencroneske Foundation **2017** Grosserer L.F. Foghts Fond; Preben Siigers Foundation **2013** Knud Højgårds Foundation.

RESIDENZEN | RESIDENTIAL STAYS: **2018** The Danish Institute, Rome **2017** Cité Des Arts, Paris; The Danish Institute, Athens.

PUBLIKATIONEN | PUBLICATIONS: **2017** Chris Fite-Wassilak: "Future Greats", *Art Review* January 2018 **2016** Travis Diehl: "Amitai Romm and Jean Marc Routhier", *Artforum*, 28.05.16; *Spooky Action at a Distance*, ed. Nanna Stjernholm Jepsen **2014** Stian Gabrielsen: "Gloom and Doom", *Kunstkrønikk*, 24.02.14.

EINE ANSAMMLUNG VON SCHLIESSMUSKELN | A LIBRARY OF SPHINCTERS

CHRIS FITE-WASSILAK

Atme tief ein.

Lasst die vermischten Moleküle von Stickstoff, Sauerstoff und Argon deine Nasenhaare streicheln, unter deine Epiglottis gleiten und die Flimmerhärchen kitzeln, mit denen deine Luftröhre auf dem Weg ins Innere ausgekleidet ist. Folge einem schwebenden Paar von Atomen, wie sie weiter in die flussartigen Verästelungen deiner Lungen vordringen, die Mauer der Lungenbläschen überwinden und per Anhalter auf einem roten Blutkörperchen in deine Arterien gelangen. Die anderen, nicht benötigten Moleküle werden auf dem Weg hinausgeführt, auf dem sie hineingekommen sind.

Die Begriffe »innen« und »außen« lassen sich leicht theoretisieren, so besessen, wie wir von den Mechanismen unserer eigenen Köpfe sind. Während die Haut, die unsere Muskeln und Sehnen umschließt, im ausgebreiteten Zustand bis zu zwei Quadratmeter pulsierendem Gewebe entsprechen würde, können die zusammengesetzten Verläufe der Bronchien unserer Lunge eine Oberfläche von bis zu 75 Quadratmeter erreichen. Das bedeutet, dass eine Fläche in uns, die etwa der Größe eines Tennisplatzes entspricht, permanent der Luft und den Elementen ausgesetzt ist und unablässig Stoffe absorbiert und austauscht. Leben ist, auf einer Ebene, nichts weiter als eine hauchdünne Anzahl von Molekülen, die das aus ihrer Umgebung herausfiltern, was nötig ist, um die Bedingungen der Existenz zu sichern. Der Mensch ist lediglich ein weiterer permeabler Schlauch, an beiden Enden mit Schließmuskeln versehen, die Atome aufnehmen und ausstoßen.

Das Werk von Amitai Romm ist, grob gesagt, eine Bestimmung von Systemen. Räume mit sortierten Materialien, ausgesiebt und in Plastik- und Styroporbehältern geordnet; umverteilte Stoffe, um zu sehen, welche Gebilde entstehen könnten. Romm bedient sich sowohl kommerzieller Distributionsmethoden – Schiffscontainer und Verpackungsmaterial für den Transport von Lebensmittel- und Warenpaketen; Parabeln, die Informationssignale sendende Satelliten nachempfinden – als auch sensorischer Distributionsmethoden, von Gewürzen und künstlichen Düften bis hin zu Zeichnungen und der Kunst selbst als Mittel der Systematisierung. Seine Arbeit stellt wiederholt die Frage, wie wir im Lauf der Zeit ein Ding vom anderen unterscheiden und was dabei auf dem Spiel steht. Egal ob wir die Sterne oder Google Maps befragen oder ob wir uns entscheiden, eher in die eine, statt in eine andere Richtung

zu gehen, oder uns entschließen, eine bestimmte Pflanze zu uns zu nehmen: Mit jeder Wahl rekonstituieren wir Schritt für Schritt das, woraus unser Körper und unser Geist bestehen. Kann ein System jemals vollkommen unabhängig sein und ein eigenständiges Leben führen?

Im Mittelpunkt von Romms Installation im Bonner Kunstmuseum steht ein in rhythmischen Intervallen pumpendes Kreislaufsystem: eine undefinierbare, dem menschlichen Schweiß ähnliche Flüssigkeit wird mittels Osmose durch eine Filterstrecke geleitet. Was durch duftende, mit Leinen umwickelte Anhängsel austritt, ist etwas, das ungefähr so aussieht wie Wasser. Alte Sanskrit-Texte beschreiben Methoden, Wasser mit Sand oder Kies zu reinigen; dieses System stützt sich jedoch auf eine dünne Biotech-Membran und Haushaltsgewürze.

Was durch diese Abgrenzungen sickert, sind hoffentlich die richtigen Moleküle. Ein Körper als solcher wird durch das definiert, was er *nicht* ist. Sämtliche menschlichen Gewohnheiten – unsere Ernährungsform, unsere Abscheu und Aversionen – können als logische Erweiterungen einer solchen Dynamik betrachtet werden, auch wenn diese sicher individuell unterschiedlich ausgeprägt ist. Das Konzept der Sauberkeit ist eine zeitgenössische Interpretation dessen, was mit unserem Körper in Kontakt kommen darf: In manchen Zusammenhängen sind Schmutz und Fäulnis Anathema; Dinge, die abgewaschen und entfernt werden müssen. In anderen sind sie regenerierendes Schlammbad und stärkende probiotische Bakterien. »Wenn wir Pathogenität und Hygiene von unserer Auffassung von Schmutz abstrahieren«, so die Anthropologin Mary Douglas, »erhalten wir die alte Definition von Schmutz als etwas, das fehlt am Platz ist.«¹ Reinheit ist also nur eine Frage des Kontexts.

Natürlich liefert Douglas keinen genauen Beleg für ihre »alte Definition«; ihre Notizen verweisen auf Philip Dormer Stanhope, den vierten Earl of Chesterfield, als Urheber dieser Idee, obwohl es keinem Wissenschaftler gelungen ist, entsprechende Aufzeichnungen zu finden. Henry John Temple, der dritte Viscount Palmerston, wandte sich 1852 mit einer ähnlichen Aussage an die British Agricultural Society: »Man sagt, Schmutz sei lediglich etwas, das sich an einem falschen Ort befindet.«² Es fällt schwer, zu glauben, dass Theorien über Schmutz ursprünglich vom englischen Adel des 18. und 19. Jahrhunderts aufgestellt worden sein sollen (obwohl dies vermutlich zu dessen

¹ Mary Douglas: *Purity and Danger*. London: Routledge 1966, S. 44.

² Anonymus: »The Royal Agricultural Society«. In: *The Times*, 21.169, 16. Juli 1852, S. 8.



DOROTHEA VON STETTEN, Kunstliebhaberin und
Mäzenin (1913–2011); Foto: Michael Wesely

