

AKADEMIE STUDIO - PROGRAMM

Offerus Ablinger | Žarko Aleksić | Ezgi Erol |
Hekate Film Collective | Maximilian Klammer |
Susanna Klein | Till Jasper Krappmann |
Anna Krumpholz | Maximiliano León | Julia Zastava

Content

Vorwort	S. 07
Offerus Ablinger	S. 08
Žarko Aleksić	S. 14
Ezgi Erol	S. 20
Hekate Film Collective	S. 26
Maximilian Klammer	S. 32
Susanna Klein	S. 38
Till Jasper Krappmann	S. 44
Anna Krumpholz	S. 50
Maximiliano León	S. 56
Julia Zastava	S. 62
Impressum	S. 68

Akademie Studio-Programm

Kunstpraxis, Vernetzung, Öffentlichkeit:

Das Akademie Studio-Programm bietet eine Supportstruktur für Absolvent_innen der Akademie der bildenden Künste Wien, indem für die Ausübung der künstlerischen Praxis ein Atelierplatz zur Verfügung gestellt wird.

Der Übergang vom Studium zur freischaffenden Tätigkeit als Künstler_in ist eine bedeutende Zeit, in der Weichen für Karrieren gestellt werden können. Wie kann das Wissen aus dem Studium auf den Beruf umgelegt werden? Deshalb sind die Programme für Absolvent_innen, die die Akademie in diesem Bereich anbietet, sehr wichtig. Die Alumnae_-Alumni-Arbeit ist zudem in Bezug auf den Erfahrungsaustausch von hoher Bedeutung.

Raum ist für junge Kunstschaaffende zentral. Im Rahmen des einjährigen Programms bezogen die Stipendiat_innen daher jeweils zu zweit oder zu dritt einen Raum im Creative Cluster Margareten – einer ehemaligen Schule der Stadt Wien. Daneben waren die Teilnehmer_innen am Programm eingeladen einige Begleitprogrammpunkte zu nutzen: Eigens konzipierte Videoportraits über die Stipendiat_innen im Rahmen der Vienna Art Week kommunizierten die künstlerischen Positionen

in öffentlichkeitswirksamer Weise.

Im Hinblick auf eine Professionalisierung nahmen die Stipendiat_innen an einem Weiterbildungsprogramm zum Thema „Budgeterstellung und Portfoliogestaltung für Einreichungen“ mit Alexandra Grausam teil. Im Rahmen des vom Creative Cluster organisierten OPEN HOUSE zeigten die Stipendiat_innen in ihren Ateliers die im Rahmen des Programmjahres entstandenen Arbeiten.

Neben dem akademieeigenen Angebot bietet der Creative Cluster Margareten, in dem bereits zahlreiche Künstler_innen, Kultur- und Kreativschaffende mit ihren Studios und Werkstätten angesiedelt sind, die Möglichkeit zum spartenübergreifenden Austausch. In den Räumlichkeiten der ehemaligen Schule in der Victor-Christ-Gasse und der Castelligasse in Wien-Margareten arbeiten Kunst und Kreativschaffende aus unterschiedlichen Disziplinen. Der Creative Cluster wird „als Kreativbrutstätte kuratiert, um in Folge Synergieeffekte und interdisziplinäre künstlerische Praxis zu fördern. So finden sich Künstler_innenateliers, Werkstätten, BühnenbildnerInnen, Goldschmiede, MusikerInnen, eine DJ- Schule, DesignerInnen, ArchitektInnen, ein Tanzkollektiv, ein Tonstudio, IllustratorInnen, ein Stadtmagazin etc. unter einem Dach.“ (Statement Creative Cluster)

Offerus Ablinger

*1983 in Oberösterreich, lebt und arbeitet in Wien. Bis 2020 Studium Kontextuelle Malerei an der Akademie der bildenden Künste Wien bei Ashley Hans Scheirl.



Hintergrund: Trans/Masc | 2021 | (Serie 4/Kolosse)
#16 | Öl auf Leinwand | 250 x 150 cm

Offerus Ablinger ist Maler, Performer, arbeitet installativ sowie im Medium Bewegtes Bild. In seiner Malerei befasst er sich mit Geschlechteridentitäten innerhalb der queeren Subkultur. In den großformatigen Arbeiten sind halbnackte bis nackte Männer dargestellt, sie zeigen sich teils expressiv, gleichzeitig verletzlich und zurückhaltend. Wer die abgebildeten Personen sind, ist nur teilweise von Belang. Es geht weniger um die Charakterisierung von Individuen, als vielmehr um die Auseinandersetzung mit einer neuen Form des (männlichen) Körpers und der Frage, was in unserer heteronormativen Gesellschaft als männlich gilt.

www.offerusablinger.com

In deiner Malerei zeigst du hauptsächlich Ganzkörper-Porträts von Männern. Wie siehst du die Frage nach Geschlechtsidentität in deiner Arbeit verhandelt?

In meiner Arbeit geht es um Männlichkeitsbilder der queeren Subkultur und deren Streuwirkung auf den Mainstream. Mir geht es dabei um die Codierungen, die darin eingeschrieben sind, und darum, diese umzuschreiben. Das heißt, neue Bilder von Männlichkeit zu schaffen, aber auch um Selbstbestimmung und Gender allgemein. Denn wenn wir von Männlichkeit sprechen, stellt sich ja auch automatisch die Frage: Wer „darf“ sich denn überhaupt als männlich (oder umgekehrt weiblich) deklarieren und wer bestimmt, was als männlich gelesen wird?

Die Portraitierten aus der Serie *Trans/Masc* sind namenlos, der Fokus liegt weniger auf individuellen Charakteristika als vielmehr auf dem männlichen Körper als identitätsstiftendes Instrument. Dennoch die Frage: Wer ist abgebildet?

Das sind Leute aus meinem Umfeld und aus der queeren Subkultur. Sie dienen als Entwürfe für die Frage: Wie kann etwas anders aussehen? Bei den Portraitierten geht es mir um Diversität auf intersektionaler Ebene. Diversität ist auch etwas, was die queere Subkultur widerspiegelt. Auch hier gibt es Unterschiede zwischen einer akademisch geprägten queeren Subkultur und einer Subkultur, bei der verschiedene Lebensrealitäten inkludiert sind, die real meist anders aussieht: In einer Schwulenbar sitzt etwa das Working-class-Kind neben einem Anzugträger oder einem Stricher usw.

Die Portraitierten wirken expressiv und gleichzeitig zurückhaltend. Wie kommt es zu dieser Kontrastierung?

Die Darstellung ist jeweils sehr stark von den einzelnen Personen inspiriert. Ich führe vorab Interviews mit ihnen und es finden Fotosessions statt. Sie sind impulsgebend für die „Cyborgisierung“ auf den Gemälden und

schlussendlich auch für das Endergebnis. Daher beschreibe ich meine Arbeit als prozessorientiertes Arbeiten. Auch deswegen, weil sich alle von mir bedienten Medien gegenseitig beeinflussen. In diesem Prozess wird wie bei Camp oft inszeniert, teils überinszeniert. Das Posieren, das teils genderübergreifend eingesetzt wird, ist auch eine Codierung, denn so wird in Subkultur oft „geacted“.

Die Portraits sind in perfektem Realismus gemalt und erinnern in ihrer Körperlichkeit und der Lichtgebung fast an jene Alter Meister. Du verwendest dazu den Begriff der „Zeitkapsel“. Was meinst du damit?

Männlichkeitsbilder sind ja Themen, die in der Malerei immer schon diskutiert und reproduziert wurden. Mir geht es darum, die Tradition der Malerei aufzubrechen: Ich bediene mich dabei klassischer Techniken, etwa wird Ölfarbe in Schichten aufgetragen, transkribiere das Gemälde aber in die Gegenwart, indem grafische Elemente, Übermalungen und bewusst gewählte Aussparungen hinzugefügt oder weggelassen werden. Zudem arbeite ich auch mit dem Konzept des „Infinito“, um eine Überhöhung der Ausdrucksstärke zu erwirken. Der Kontrast zwischen der traditionell aufgeladenen Ölmalerei und den unbearbeiteten Leerstellen versetzt die Gemälde in ein Spannungsfeld. Ähnlich wie bei Camp wirken die Protagonist_innen zum Teil überinszeniert. Diese inhaltliche wie ästhetische Transformation kann als „Cyborgisierung“ gelesen werden. In dieser Hinsicht funktioniert das Gemälde eben wie eine Zeitkapsel: Von der Vergangenheit aus (Technik, Methode, Gemälde) entwickelt es sich in die Gegenwart (Motiv) und Zukunft (Cyborg).

Du selbst sprichst vom „Versuch mit Hilfe der Science-Fiction ein transhumanistisches Männlichkeitsbild zu kreieren“. Wie ist das zu verstehen?

Da sind wir ganz klar bei der Fiktion und bei der Frage: Wo beginnt ein Körper? Was sind Körpergrenzen? Wo beginnt der Geist und wo enden seine Grenzen? Was wird als makel- ▶

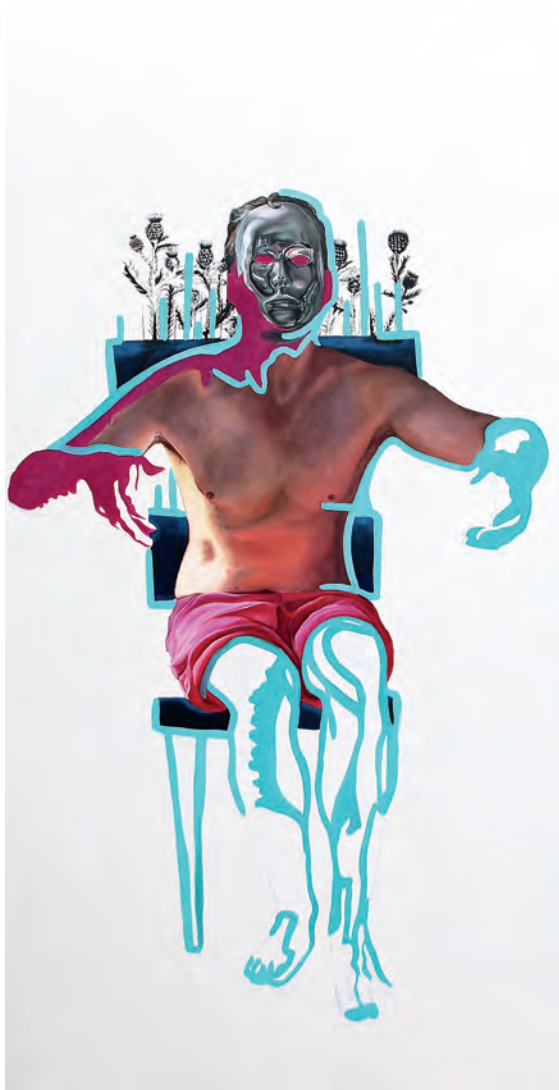
loser männlicher Körper gelesen? Was gilt als gesellschaftlich normiert und wo sind Codierungen eingeschrieben? Lassen sich Bereiche unseres Seins mit Fiktion umcodieren?

Das heißt es geht darum, dass der Körper keine Zuschreibung mehr erfährt?

Schwer zu sagen, allerdings finde ich, man sollte das jetzt bereits – vor allem auch in Technologien und Systemen – mitdenken. Wir befinden uns gerade in einer Zeit, in der das Thema „toxische Maskulinität“ verhandelt wird. Vielleicht lassen sich jetzt für die Zukunft Impulse setzen. Deswegen sind meine Arbeiten keine fertigen Männlichkeitsbilder, sondern es sind Ideen, es sind Modelle – lasst uns diskutieren, lasst uns ein Feld schaffen, auf dem auf relativ neutralem Grund miteinander diskutiert werden kann!



Ausstellungsansicht: No Sport Just Art | Trans/Masc, (Serie2), #9–#11 | 2020, Wien | Creative Cluster



Trans/Masc, (Serie 1), #2 | 2019,
Öl auf Leinwand | 200 x 101 cm



Trans/Masc, (Serie 1), #1 | 2019,
Öl auf Leinwand | 200 x 101 cm



Bilddetail: Trans/Masc, (Serie 3), #12 | 2021,
Öl auf Leinwand | 200 x 101 cm

Žarko Aleksić

*1985 in Knjaževac/Ex-Yugoslavia, lives and works in Vienna. Study of Philosophy at the Belgrade University, until 2019 study of Art and Photography at the Academy of fine Arts with Martin Yair Guttman.



Foto: Ivan Zupanc

The multidisciplinary artistic practice by Žarko Aleksić is based on the examination of the consciousness, mental processes and AI, in relation to the socio-political issue of the so called “cognitive capitalism”. By considering neurobiological and endeavors within cognitive neurosciences, “my practice addresses personalized phenomenology through examining my own states of mind where I myself am both the subject and the object of examination. Problems of the mind/brain and its processes, its structure and characteristics, are elaborated by the methodical using of knowledge produced within the field of philosophy and results gathered within cognitive science.” (Žarko Aleksić)

www.zarkoaleksic.com

What is your artistic work about?

I work with neuroplasticity, which is the ability of our brain to adapt and to change when we face new experiences. My artistic practice is based on examining consciousness and mental processes in relation to the sociopolitical and socioeconomic questions of today. That zeitgeist of today I would call “cognitive capitalism”, which is the third phase of capitalism, which also deals with mental processes, knowledge production as well as knowledge deconstruction.

When it comes to the medium I use, it really depends. When I started my artistic practice, I was very impressed with filmmaking and photography, but then I shifted through various mediums such as installation, performativity, painting. Basically, I’m interested in the design of the experiences. In recent years I’ve developed a method which is based on knowledge that I have gained from philosophy and cognitive scientists with whom I have been working for my bigger projects.

What interests you about consciousness or subconsciousness?

One the one hand, consciousness is comprehensively explored within the scientific discourse; on the other, it is one of those things that is still mysterious for humans to understand. I honestly believe that artists need to participate in this discussion because they construct some very peculiar designs that are super subjective. And I think that they are actually privileged to design a particular state of consciousness, which can be appreciated by the public. I don’t believe that there’s a clear gap between the viewer and the artist, because art is in the brain of the beholder. So I would say that art is actually what we perceive, and it’s definitely a state of awareness that we feel when we engage in some stimuli. For me, it’s crucial to show that we as people possess the strength to actually establish and construct this “world” we live in.

What’s the influence of neuroscience in your process of artistic articulation?

I try to very clearly distinguish between the aims of science and the aims of art, although there are some overlapping areas. On the one side, science tries to describe the world and tries to find the smallest common denominator for the world we live in. On the other side, art, at least in my understanding, works on establishing, constructing, putting into being, and creating something that doesn’t yet exist, so for the former we have a criteria for truth and for the latter not.

Very important for this question is that science is great at explaining natural phenomena. Art is not a natural phenomenon, as art is an agreement, interaction, relation among individuals and communities. It is a socially constructed process, but that doesn’t mean that we can’t talk about it. As I try to establish consciousness as an artistic medium, I treat cognitive science as a theory of media.

Mostly, you yourself are a part of your projects, for instance, you use your medical status as a reference point. Why do you do that?

I start my practice from a first-person perspective because I think that’s the most honest way. I can’t state what you feel, but I can express how I feel. Still, I think the whole notion of private versus public has to be re-questioned. The personal thoughts are the most personal things. But now there are techniques and methods to actually decode private thought. Also, many tech companies are able to decide what the contents of our thought processes are based on our behaviour on the Internet or, with subtle brain decoding techniques they can conclude what our personal tastes are, our preferences, and in that respect what our decisions will be. Not only that, it’s even possible to influence and induce some states of mind with invasive and non-invasive brain stimulation techniques. Of course, here I mean without our consent and knowledge, as we do influence and induce mental states in others on a daily basis. I find the question of medical issues important because medicine is connected to science. At the same time, there are so many sociopolitical issues related to it, as it ►

has been seen during the pandemic and the related issues regarding the vaccines.

Based on your interest on the mental state and processes, how did COVID-19 influence your artistic work?

COVID-19 influenced it in so many regards. At the very beginning of the COVID crisis, many so-called “Gastarbeiter” [“migrant workers”] decided to leave the country of Austria for their homeland. There was hardly any media coverage about that. I started a project asking them why they decided to leave this very secure country with the health system being so much better than, for example, in Serbia. If you live here in Austria (you have your visa, so you pay health insurance here, so you don’t have a right to be insured in Serbia) which means that you don’t have any health care there. At the very beginning of the crisis, the “Gastarbeiter“ even needed to quarantine for fourteen to twenty-eight days right at the border, sometimes staying there in tents.

For my project, I started with video interviews, but, unfortunately, many people didn’t want to take part, as it wasn’t comfortable for them to talk about these issues. So I turned to interviews and made full-body scans of the people I interviewed in order to make 3D-prints of their bodies. I put the figurines called “Geistarbeiter_innen“ in a public space to try to treat the invisibility and ghostly aspect of our personhood. “Gastarbeiter“ are politically not visible, and they don’t have any kind of political causal power, unfortunately. Politicians on both sides of the border accused them of being plague-bringers. When they started coming back to Austria, they were accused of bringing the coronavirus with them. All the data suggested that that was not true, but who cares about data? I realized that nobody raises a voice for those people, and, even though I don’t believe in representative politics, I tired. I wrote an essay titled “What the COVID-19 crisis unmasked,” but I couldn’t publish it. With the simple question of why so many “Gastarbeiter“ decided to leave Austria in the first wave of a deadly virus.

In terms of subconscious, your work refers to Dada, Surrealism and conceptual art. In what tradition do you see your artistic work?

Lucy Lippard is one of the most important scholars to me for my realizing what I like about conceptual art, what I don’t like, and where I might go with my extension. Where I deviate from conceptual art is that I’m interested in the mental process, stream of thought, and the phenomenal aspect of consciousness, not just in the pure ideas. I actually tackled questions of qualia in my project *Brain Pictures* (2016 & 2019). It’s a very similar conceptual understanding to, for instance, Pierre Huyghe, who dealt with this topic in his exhibition titled *Umwelt* (2019).

I find it interesting that for my *Brain Pictures* I contacted exactly the same lab that he collaborated with, the Kyoto Kamitani Lab, as they are doing those kinds of deciphering of our mental state. One small part of that project was where I try to show how we construct visual images without visual stimuli, but with language or with a non-invasive brain stimulation called tDCS and TMS. You can close your eyes and have a phenomenal experience of white dots appearing on your mental screen. So, my claim was, in order to see my art, you have to have your eyes closed. And even generally, I’m interested in how we can consciously or subconsciously prime our experiences.



Figurine from the project: Geistarbeiter_innen | 2021 | 3D prints | variable dimension



Foto: © eSel.at - Joanna Plank

Work in progress | 2021

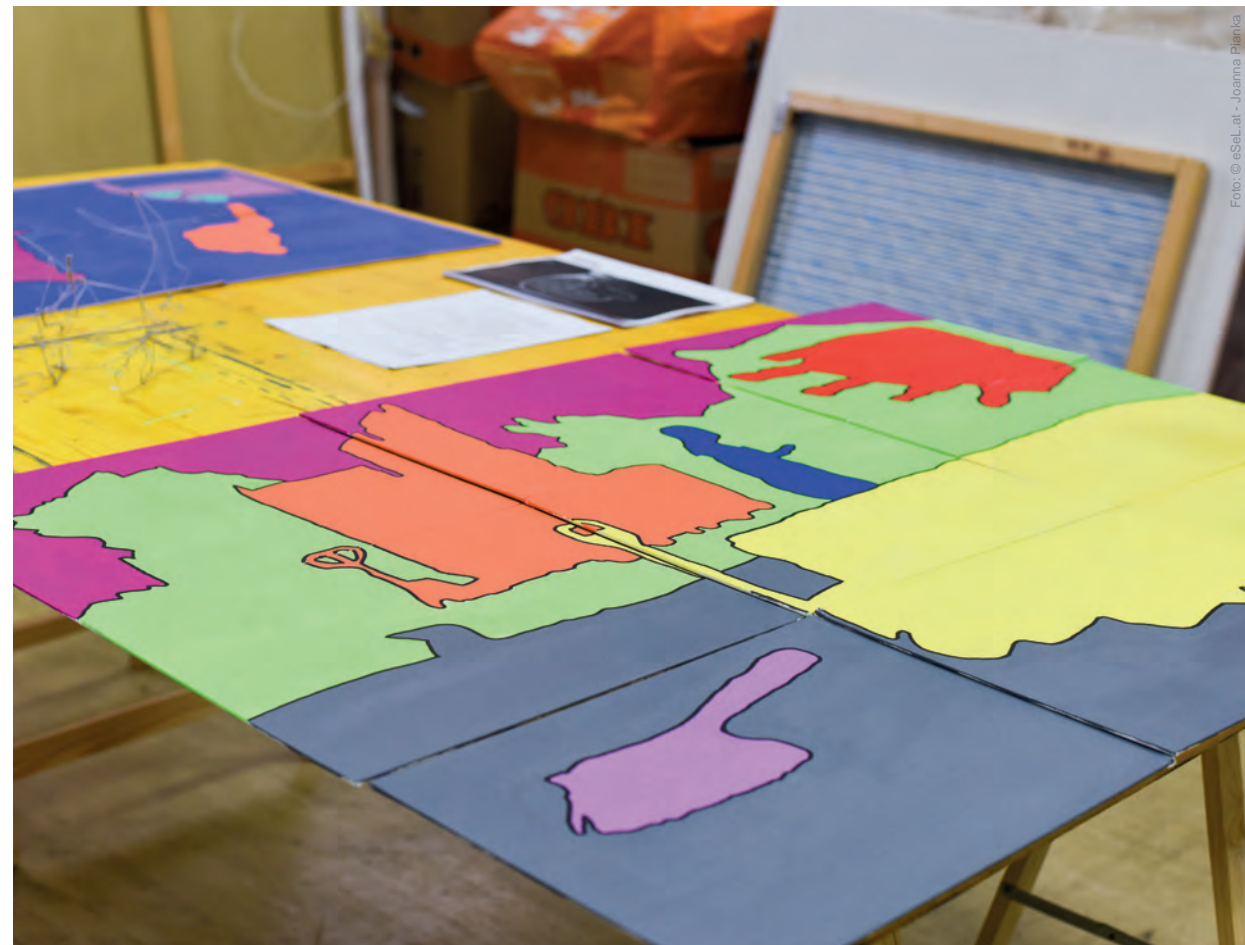


Foto: © eSel.at - Joanna Plank

Part of the series: I wish I was Hito Steyerl: smart, rich and beautiful or How to please AI | 2020 | acrylics | 130 x 90 cm

Ezgi Erol

*1985, lebt und arbeitet in Wien. Bis 2019 Studium Konzeptuelle Kunst bei Marina Gržinic und Video und Videoinstallation bei Dorit Margreiter, im Anschluss Doktoratsstudium der Philosophie an der Akademie der bildenden Künste Wien. Masterstudium der Soziologie an der Universität Wien, Bachelorstudium der Soziologie an der Universität Mugla/TR.

In ihrer Arbeit stellt Ezgi Erol ein Verhältnis zwischen Bild- und Wissensproduktion und zwischen individuellem Handeln und kollektiven Organisationsprozessen her. Historische Recherche, unterschiedliche Ebenen von Erinnerung, ökonomische Spielräume, Krieg, Landschaft, Diaspora, Exil und Migration sind Ausgangspunkte ihrer multimedialen künstlerischen Auseinandersetzung. Seit 2019 ist sie Teil des Herausgeber_innenkollektivs von *Migrazine – Online Magazin von Migrantinnen für alle*. 2018 und 2020 kuratierte sie die Ausstellung *krieg kuratieren* die bei Dessous Wien und im Kunstraum Innsbruck gezeigt wurde. (Ezgi Erol)

www.ezgi-erol.net



Foto: © eSalat - Joanna Plank

Du bist bildende Künstlerin, Kuratorin, Redakteurin und Forscherin. Wie wichtig ist dieser transdisziplinäre Ansatz für deine künstlerischen Arbeiten?

Ich bin als Künstlerin tätig – meine Arbeiten sind teilweise rechnerbasiert und setzen sich mit wissenschaftlichen Erkenntnissen auseinander. Ich habe in Soziologie und bildender Kunst diplomiert. Historische Ereignisse, gesellschaftliche Traumata oder der Umgang mit persönlichen Archiven, die ich momentan in meinen künstlerischen Arbeiten verarbeite, waren auch in der Soziologie für mich im Zentrum. Das Wissen, das ich durch meine Recherche erworben habe, wende ich dann eben nicht nur in meiner künstlerischen Arbeit, sondern auch in meiner kuratorischen oder redaktionellen Arbeit an. Da spielt bestimmt eine Rolle, dass ich an Themen arbeite, die kaum Sichtbarkeit erlangen – ich suche mir einen Weg des Zeigens als Sichtbarmachung. Von diesem Prozess lerne ich für meine künstlerische Produktion viel, weil ich mich in vielerlei Hinsicht damit beschäftige, was im Kunstfeld möglich ist und was nicht.

In deinen Arbeiten beschäftigst du dich unter anderem mit Körperpolitik und Sexismus, etwa in der Arbeit *Invulnerable*. Was sehen wir auf diesem Bild?

Auf den ersten Blick sieht die Arbeit *Invulnerable* ein bisschen wild aus. Man denkt erst, dass die langen Nadeln mit ihren bunten Köpfen in die Haut eines haarigen Beins gestochen sind, diese sind hingegen mit Tixo ans Bein gepickt. Das ist irritierend, wie sich an den Reaktionen von Menschen gezeigt hat, als die Arbeit als Poster, in einer Auflage von 200 Stück, an verschiedenen Orten in Wien aufgehängt wurde – als eine aktionistische Intervention. Ich wurde wegen meiner Beinhaare, die schwarz und lang sind, schon einige Male angegriffen. Dabei handelt es sich um eine Mischung aus Sexismus und Rassismus. Ich habe versucht, die Irritation, die ich selbst als diskriminierend erfahren habe, in einer anderen Art und Weise der Öffentlichkeit zurückzugeben.

In der Arbeit *Self-Intersecting* liest ein Voice-Over die Bedienungsanleitung eines Staubsaugers. Inwiefern werden hier gesellschaftliche Dogmen verhandelt?

Ich habe versucht den Anleitungstext, der ableistisch ist, sexistische Bilder reproduziert und der einen „gesunden“, normalen und dynamischen Körper anspricht, anhand von gendertheoretischen und pädagogischen Ansätzen umzuschreiben, die Sprachgewalt einer Gebrauchsanweisung zu dekonstruieren, um sie als Machtinstrument zu verorten sowie auf normative Handlungsmöglichkeiten zu agieren. Bei dem Text geht es nicht nur um zweigeschlechtliche Rollenbilder, sondern um die Darstellung von Macht auf intersektionaler Ebene. Ich sehe den Staubsauger – im Sinne des Politikers und Philosophen Antonio Gramsci – als „kulturellen Apparat“: im Zuge des Erlernens seines Einsetzens in einem transgenerationalen Verhältnis werden auch soziale Machtverhältnisse erlernt; oder soziale Differenzen im Sinne der Performance-theorie Judith Butlers vorgeführt.

Neben oben genannten Themen befasst du dich mit dem Zusammenwirken von Kunst und Politik, etwa in der Videoarbeit *Mulberry Tree*. Worum geht es in dieser Arbeit genau?

Die Arbeit beschäftigt sich mit der sozialpolitischen Geschichte der Provinz Hatay an der Grenze zu Syrien, wo ich mit meiner Familie immer die Sommermonate bei meinen Großeltern verbracht habe. 2013 sind in der Nähe des Hauses meiner Großeltern Bomben explodiert, womit die Türkei den Krieg gegen Syrien legitimiert hat. Als Folge dieser Entwicklungen begannen die Verhandlungen zwischen der Türkei und Europa in Bezug auf die Menschen, die vor Ort flüchten mussten. Etwa hat Europa Gelder in die Türkei geschickt, mit denen auch in Hatay und in der Grenzstadt Reyhanlı eine vier Meter hohe Grenzmauer errichtet worden ist. Das war der Anlass, die Verbindung zu diesem Ort und meiner eigenen Biografie zu untersuchen. In meiner Arbeit betrachte ich die gegen-

wärtigen Entwicklungen als historische Kontinuität. Im Zuge des türkischen Genozids an Armenier_innen im Jahr 1915 wurden viele Armenier_innen in der Provinz ermordet und vertrieben. Von 1923 bis 1938 war Hatay als Teil von Syrien unter französischem Mandat. Frankreich hat 1938 mit der Türkei ausverhandelt, Hatay an die Türkei zu geben, wenn diese in einem möglichen Krieg mit Hitler-Deutschland neutral bleibt. Für diese Videoinstallation war ich 2019 eine Weile in Hatay, im Haus von meinen Großeltern, und im ehemaligen armenischen Dorf Yoğunoluk, das auch im Roman „Die Vierzig Tage des Musa Dagh“ des österreichischen Schriftstellers Franz Werfel ein Handlungsort für den Genozid an Armenier_innen ist. Der Roman wurde im Zuge der NS-Zeit 1933 zensuriert. Durch die Landschaftsaufnahmen, die meistens die Grenze zwischen der Türkei und Syrien illustrieren, versuche ich einerseits die Orte zu zeigen, von wo seit 2014 Menschen versuchen nach Europa zu kommen, die andererseits bereits 1915 Fluchtwege vieler Armenier_innen waren. Für diese Installation habe ich versucht, die in meiner Erinnerung verankerten Geschichten, das, was in meiner eigenen Familie darüber gesprochen wurde und was unerwähnt geblieben ist, und was die Grenze in meiner Kindheit für mich bedeutet hat, aufzuarbeiten. Auch Orientalismus- Debatten sind mit diesem Ort verbunden.

An welchen Projekten arbeitest du aktuell?

Momentan arbeite ich an einer Video- und Fotoinstallation mit dem Titel *das war gestern, auch wenn es morgen war*. In dieser beschäftige ich mich, wie sich die Bedeutung von Berührung im Zuge der Covid-19-Pandemie verändert hat und wie dies auch zu Veränderungen des Zeit- sowie Zugehörigkeitsgefühls, der Einsamkeit und der Isolation im Verhältnis steht. Für diese Arbeit habe ich an einer schwarz-weißen-Fotoserie gearbeitet, in der ein Rückenkratzer aus Metall mit vier Fingernägeln das zentrale Objekt bildet. Momentan arbeite ich an den bewegten Bildern und den Gedichten, die die Videos begleiten werden.



Austellungsansicht: Self-Intersecting | 2015/2021 | HD, S/W, Stereo, Voice-over | 6'



Mulberry Tree | 2019 | 2-Kanal-Installation, HD, Farbe, Stereo | 25'



Invulnerable | 2018/ongoing
Poster A1 | C-1 print | Auflage 200



das war gestern, auch wenn es morgen war | 2021
Silbergelatineabzug auf Barytpapier | 91x78 cm

Hekate Film Collective

Laura Nitsch

*1986, lives and works in Vienna. Studies at the Hamburg University of Fine Arts, the San Francisco Art Institute and the Academy of Fine Arts Vienna. As an artist, camerawoman, and producer, she develops her work in the context of changing collaborations and queer networks. Her artistic project aims to establish working and production conditions that create space for collectivity, intersectionality and vulnerability.

www.lauranitsch.net

Ipek Hamzaoglu

*1989, lives and works in Vienna and Istanbul. Studies at the Central Saint Martins College of Art and Design in London and at the Academy of Fine Arts Vienna. As an artist and filmmaker, her work revolves around the representation of collective melancholy and the potential of post-apocalyptic future narratives, community knowledge and gossip.

www.ipekhamzaoglu.com

Together they founded the Hekate Film Collective in 2020.

www.hekatefilmcollective.com



How did your collaboration come about, and what does your collective focus on?

We started working together in 2015, rather by coincidence. Our colleague Juliane Saupe organized a panel discussion about feminist curation, and she asked us to document the evening. After that, we started to collaborate with other artists, filmmakers and scholars in various film and video projects. From the very beginning, one big topic was always how to earn money. To a certain degree, it is still a taboo subject in the art field to talk about how you earn money or where your money comes from. This is something we are not taught during our studies; most students think that if you have a side job you're not really a successful artist. It was even recommended to a colleague of ours that she not use her real name, because while working on photography jobs for others, an artist's name would almost be devalued. Having a job in the same field would be like a crack in one's identity. This is something that we don't ideologically support and also pragmatically need to attack. But we're still working with the currency of visibility. We don't want not to do projects because there's a lack of money. Especially if we do feminist work, progressive work, work with people of colour or with a migrant background, the budget will probably be rather low.

What topics are you interested in when you select your projects?

Whether we make our own films, document performances, work as a camera duo and host workshops, we wish to develop sustainable and mutually supportive working conditions. Even though visual and aesthetic representation is crucial to us, we put equal emphasis on how films are made. We insist on queer feminist strategies, like mutual support, sharing equipment, exchanging skills, creating non-monetary models of exchange, and revalue reproductive and emotional labour. And we each have our very own artistic practice. But as we are, of course, interested in each other's topics, there's a certain overlap. Ipek is researching the disposses-

sion of land, and Laura has been engaging in the topics of desire and class for years.

How do you choose your collaborations?

It depends. Sometimes we approach other artists and state that we would like to collaborate; sometimes it's a producer or an institution or a project manager who approaches us and requests an offer for a certain job. But we often collaborate with people whom we have already worked with. For instance, we have a long-term collaboration with Sebastiano Sing, and we just made a performance trailer with Veza Fernández. As a result of this very project, we asked Veza to participate as a performer for two of our upcoming projects. Sometimes we develop the works with our collaborators or friends from the very beginning; sometimes they approach us at a later stage. For instance, for the short film *The Book of S of I* by Malu Blume, we were involved from the very beginning.

How would you describe your style?

There's a way that we move the camera, a way that we observe and take our time while shooting the image. We try to be present with the subject we're shooting. And we don't work so much with wide shots where you are introduced to the subjects and the place, but rather use close-up shots. But it really depends on the project. For the video campaign for the Autonome Österreichische Frauenhäuser, for example, we decided to work with a clear advertising look to place an important topic in the mainstream. The trailer for Veza Fernández was made more cinematically.

You just finished your film *This Year's Girl*. What is it about?

The film is a collaboration with Sophie Thun. Felicitas Thun-Hohenstein, who was the curator of the Austrian Pavilion at the Biennale in Venice in 2019, created a supporting program with panel discussions and lectures to discuss the Biennale as both a politically important and controversial exhibition institution. ▶

She asked Sophie to collaborate with a filmmaker of her choice, which was us. We got the idea to make an experimental documentary about the Biennale 2019, reflecting on being part of such immense art machinery and questioning our very own desire to want to be part of the Austrian Pavilion. We generally talk a lot about this topic: in this capitalist artworld, how do we understand our desires? We don't want to put ourselves out there as yet more artists who run the machinery when only two percent of artists make money with their art. Yet we're very much part of it. This conflict that probably every artist has with themselves, being situated in this unseen canon of art, is something that we are dealing with and talking about.

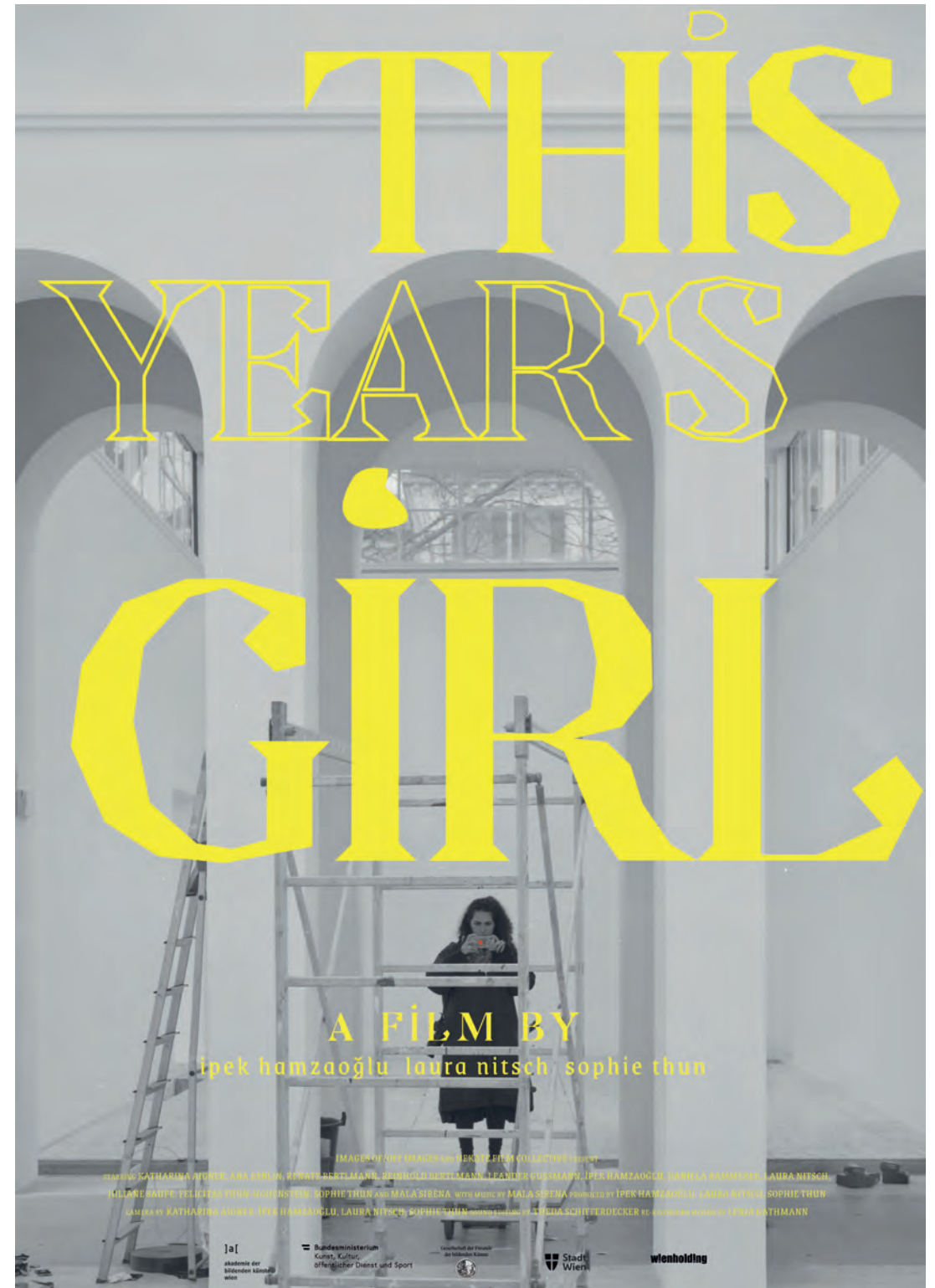
**Where do you want to go from here?
What's planned in the coming months?**

We have two big projects coming up. One is Ipek's film *Despina* which is rather sci-fi, where Laura is supporting the dramaturgy. The second is Laura's film *Violet*, in which Ipek will support by being the second camera and doing the editing. Although we have clear ideas of what we want to do in our individual projects, we're not interested in making the films alone. A lot of it is about resonance and about seeing filmmaking as a way of how you want to spend your life, trying to make it as utopian and radical as you can, even if it's also always about pragmatic things.





The book of S of I | 2020
 Malu Blume | Hekate Film Collective



This Year's Girl | 2020
 İpek Hamzaoğlu, Laura Nitsch & Sophie Thun

Maximilian Klammer

*1991 in Wien, lebt und arbeitet in Wien. Nach der HTL für Bautechnik in Villach / Kärnten, bis 2019 Studium der Architektur an der Akademie der bildenden Künste in Wien. 2020 Abschluss des internationalen Aufbaustudiengangs Integrative Technologies & Architectural Design Research an der Universität Stuttgart.

Geprägt von seinem vielfältigen Werdegang legt Maximilian Klammer seinen künstlerischen Fokus auf Synergieeffekte zwischen objektiven Gegensätzen auf unterschiedlichen Ebenen und deren dynamischer Interaktion unter dem Leitbegriff „kohäsive Heterogenität“. Ausgehend von Geometrie und Materialität entwickelt er adaptive Strukturen, die auf die schnellen Veränderungen unserer Umwelt reagieren.

www.okagama.eu

www.snorre.cc



Foto: Meritz Klammer

Welche Aspekte sind dir in deiner künstlerischen Architekturpraxis wichtig?

Ich beschäftige mich sehr viel mit Kinetik und Kinematik, also der Transformation von Objekten, von Bewegungsabläufen, von geometrischen Körpern und Strukturen. Architektur im klassischen Sinne ist sehr statisch und definiert Räume des Innen und des Außen und dieses Innen und Außen definiert ja auch sehr stark uns und unser Verhalten. Ich bin der Meinung, dass dieses räumliche Gefüge unserer gesellschaftlichen Entwicklung nicht mehr gerecht wird, auch weil Gebäude eine ganz andere Halbwertszeit und eine ganz andere Entwicklungsgeschwindigkeit haben als unsere Gesellschaft. Deswegen habe ich angefangen mich mit der Schwelle zu beschäftigen und der Frage, wie diese zwischen Innen und Außen vermitteln kann. Ich habe Strukturen entwickelt, die sich von innen nach außen und durch sich selbst durch drehen können, die aber trotzdem an statischen Strukturen anhaftend funktionieren. Während meines Studiums in Stuttgart, wo es eher um das Thema Konstruktion ging, stellte sich die Frage: Wie kann ein strukturelles Bauteil davon profitieren, wenn man eine kinetische Bewegung mitdenkt? Dieses Thema zieht sich seit mittlerweile drei Jahren ziemlich konstant durch meine Arbeiten.

Das Interesse an diesem Thema manifestiert sich konkret in einem Objekt, das du letztes Jahr entwickelt hast und das nun zum Verkauf angeboten wird. Was hat es damit auf sich?

Ja genau, dem Pflanzenstativ *snorre*. Dieses ist aus einer „Stülpl-Studie“ im Rahmen meiner Masterarbeit an der Akademie entstanden. Es ist multifunktional und lässt sich als eine bewegliche Struktur auf alle bestehenden Pflanzen-Übertöpfe anpassen. Es ist ein totales Upcycling-Produkt, weil es aus alten Lattenrosten zusammengebaut ist. Diese Nachhaltigkeit spielt für mich eine wichtige Rolle. Der Bausektor ist für einen Großteil unseres Energieverbrauchs und ressourcen gebundenen CO₂-Emissionen verantwortlich.

Das ist ein Thema, mit dem man sich intensiv auseinandersetzen muss, genauer mit dem Thema Nachnutzung, Umnutzung und Funktionalität. Zudem ist die Caritas Wien in der Produktion eingebunden, was auch eine soziale Nachhaltigkeit mit sich bringt. Und dann ist da noch die lokale Komponente: Es ist nicht irgendwo produziert, sondern in Wien; es handelt sich um einen lokalen Rohstoff, dadurch hat man keine langen Transportwege.

Deine Objekte reflektieren architektonische Fragen und stehen gleichzeitig an der Schnittstelle von Kunst und Design, würdest du dem zustimmen?

Genau. Vielleicht ist es wichtig am Anfang zu fragen: Wer bin ich als Person? Ich sehe mich eigentlich nicht rein als einen Architekten, weil ich ja nicht nur plane, sondern auch selber baue. Ich bin aber auch nicht der Handwerker, weil der Handwerker vermutlich nicht so komplex plant wie der Architekt, er aber die Details vielleicht schöner ausarbeiten würde, als ich es tue. Da bin ich dann wahrscheinlich eher der Künstler, der weiterdenkt. Und so schließt sich dieser Kreis irgendwie. Ich würde sagen ich bewege mich mit meinen Objekten zwischen Kunst, Handwerk und Architektur.

Neben der Ausarbeitung des Konzepts von *snorre* hast du letztes Jahr zwei Unternehmen gegründet, wie kam es dazu?

Aktuell ist die Frage, wie ich mit dem, was mich interessiert, weitermachen kann, sehr wichtig für mich. Denn das setzt voraus, dass ich mit meiner Arbeit einen gewissen Mehrwert für andere schaffe, sonst kann ich nicht davon leben. Natürlich spielt die finanzielle Komponente eine Rolle, aber meiner Meinung nach sollte es nicht auf Kosten anderer gehen – weder auf Kosten anderer Personen noch auf Kosten unserer Umwelt. Es gibt immer Wege, das anders zu beschreiten. Seit Kurzem bin ich mit meiner Firma Studio Einzelunternehmer bzw. bin ich einerseits freischaffender Künstler, andererseits habe ich auch ein Handelsgewerbe, weil ich verschiedene Teile produzieren lasse. ▶

Es sind drei ganz wichtige Punkte, die dazu geführt haben ein Unternehmen zu gründen: Freunde, die mich motiviert haben, der Sozialstaat, der es mir ermöglicht hat, mich mehr als ein halbes Jahr damit auseinanderzusetzen wie man sich selbstständig macht und sein eigenes Unternehmen aufbaut und schließlich natürlich das Studio inklusive dem professionellen Umfeld im Creative Cluster, das ich durch das Stipendium der Akademie für ein Jahr nutzen durfte. Wer kommt schon zu Hause auf die Idee, ein Unternehmen zu gründen.

Wie geht es mit deinen Produkten und Projekten nun weiter?

Wir sind immer noch auf der Suche nach Ausstellern für unser *snorre* in Wien. Wir haben Habibi & Hawara als unsere ersten Kooperationspartner gewinnen können, deren Lokale wir als Ausstellungsfläche nutzen können. Wir würden gerne noch drei oder vier weitere Partner in Wien finden. Weiters kümmern wir uns nun um die Website und um die Einrichtung eines online-Shops, über den man die Unikate bestellen kann. Jetzt geht es mir wirklich darum, die Objekte auch zu verkaufen, und das Ganze ins Rollen zu bringen. Mich juckt es auch in den Fingern mich wieder auf neue Sachen zu konzentrieren. Mit Kollegen aus Deutschland bin ich im Aufbau meines zweiten Unternehmens namens OkaGaMa, für das wir gerade ein Business-Modelling durchlaufen. Wir arbeiten aktuell an einem Prototyp für einen Hocker, für den wir einen Industriepartner gewinnen konnten, damit wir diese Hocker industriell produzieren lassen können. Das braucht aber noch Zeit und Entwicklungsarbeit.



FibRfoldR | 2020 | TFP (Tailored Fibre Placement)
Baumwollstoff, Flachfaser, ungewickelt, Kunstharz,
45 x 20 x 20 cm



snorre ProtoSeries_Pflanzenständer | 2020 | Upcycling, Sägen, Bohren, Nieten
 Federlatten Sperrholz, Blindnieten, schwarzes Segeltuch
 140 x 33 x 33 cm



TimbRfoldR | 2020 | CNC Fräse, Akkuschauber, Oberfräse
 Buchensperrholz 8mm, Spanplattenschrauben, Halbrund-
 holz Fichte, Sicherheitsgurt 4 cm | 700 x 140 x 125 cm

Susanna Klein

* in München, lebt und arbeitet in Wien. Bis 2019 Studium der Abstrakten Malerei an der Akademie der bildenden Künste Wien bei Erwin Bohatsch.



Foto: Ammy Berent (c) Susanna Klein

In ihren seriellen Werkserien nutzt Susanna Klein bewusst bereits vorhandene Materialien, neben Fotografien, Fundstücken, Stoffen oder Zeichnungen bilden auch Reste von vorangegangenen Arbeiten den Anfang des Findungsprozesses. Die Verwendung natürlicher Materialien, deren ressourcenschonender Einsatz sowie der Kreislauf der Natur sind zentrale Aspekte ihrer künstlerischen Arbeit. In der Umsetzung bedient sich Susanna Klein verschiedenerer Verfahren und Techniken – der Cyanotypie, dem Bleichen und Färben mit selbst hergestellten natürlichen Färbemitteln genauso wie traditioneller Malereitechniken wie Ölmalerei und Leimtempera.

www.susanna-klein.com

Du verwendest textile Stoffe als Werkmaterial und arbeitest mit der Technik der Cyanotypie, einem eigentlich fotografischen Druckverfahren. Du selbst bezeichnest deine Arbeiten aber als Malerei, warum?

Es ist Malerei, hergestellt mit Hilfe verschiedener Techniken. Ich finde es interessant so zu arbeiten, da dies einen neuen Blick auf die eigene Arbeit erlaubt und einen selbst immer wieder aufs Neue überrascht und vor neue Herausforderungen stellt. Vor meinem Studium der abstrakten Malerei an der Akademie habe ich unter anderem Erfahrungen im Modebereich gesammelt, das fließt in meine künstlerische Arbeit mit ein, besonders in die aktuellen Bilder, die aus Reststücken von Stoffen zusammengesetzt sind.

Das heißt deine Arbeit sind auch aus einem medienreflexiven Ansatz heraus entstanden?

Im Grunde ja. Die Werkserie, die ich im Medium der Cyanotypie gemacht habe, besteht aus Arbeiten, die nicht reproduzierbar sind und die es somit auch nur ein Mal gibt. Das steht eigentlich im Widerspruch zur Fotografie. In meinen neueren Werken Nähe ich verschiedene Stoffe zusammen. Die Naht bleibt zum Teil gut sichtbar, es ergeben sich Schatten und Effekte, genauso wie in der traditionellen Malerei auch. Die Herangehensweise des Zusammensetzens hat etwas Neues in meiner Arbeit eröffnet – durch das Aufspannen des Bildkörpers wird die Malerei erst zum Bild und bekommt gleichzeitig etwas Objekthaftes.

Welchen Stellenwert haben die Materialien, die du für deine Arbeiten verwendest?

Die Materialien haben einen sehr hohen Stellenwert, weil sie im Grunde die Form der Serie vorgeben. Für meine Arbeiten bediene ich mich vorgefundener Materialien, der Gedanke des Recyclens ist mir wichtig. In einer Kiste meines Großvaters, der Fotograf war, habe ich etwa Fotos, die er von meiner Großmutter gemacht hat, gefunden. Diese habe ich unter anderem für meine cyanotypischen

Arbeiten verwendet. Oder ich bearbeite einen Text oder etwas, das ich in meiner Umgebung finde, wie beispielsweise ein Kastanienblatt.

Die Cyanotypie ist ein Naturdruckverfahren. Du mischst deine Farben aus natürlichen Pigmenten und bedienst dich für deine aktuelle Werkserie an Formen der Pflanzenwelt. Wie wichtig ist dir der Bezug zur Natur?

Die Natur ist mir Inspiration und Vorbild zugleich. Die zeitliche Abfolge der Jahreszeiten bildet ein natürliches Gerüst, auf das ich meine Arbeitsweise aufbaue. So lässt sich das Verfahren der Cyanotypie beispielsweise am besten im Sommer bei viel Tageslicht umsetzen, Färben mit Pflanzen ebenso, Vorbereiten und Herstellen von Farben im Herbst oder Winter.

Deine Werkserien bauen alle aufeinander auf. Was hast du daher als nächstes geplant?

Neben dem Verarbeiten der recycelten Materialien werde ich auf schonende Weise auch neue Bildkörper herstellen und neues Material sammeln. Im August möchte ich wieder mit Tageslicht belichten und Cyanotypien herstellen, das geht am besten, wenn die Sonne am stärksten ist. Das würde ich gerne an der Donau machen, im Wasser und im Sand Blätter belichten. Ab Herbst werde ich mit Siebdruck arbeiten und diese Serie mit dem kombinieren, was bisher bereits entstanden ist.



2021 | natürlich gefärbte, recycelte Leinen und Baumwollleinwand
Mischtechnik | 120 x 135 cm



2021 | natürlich gefärbte, recycelte Leinen- und Baumwollleinwand
Mischtechnik | 130 x 170 cm



Foto © Magdalena Blaszczyk

Ausstellungsansicht Diplomarbeit
2019 | 0-9 | Akademie der bildenden Künste Wien

Till Jasper Krappmann

*1990 in Kassel/Deutschland, lebt und arbeitet in Wien.
2014-2020 Studium Bühnenbild und Szenografie an der Akademie der bildenden Künste Wien bei Anna Viebrock.

Davor Lehre in Metalltechnik-Schmiedetechnik an der Veterinärmedizinischen Universität Wien (2006-2010). 2009 Univertsitätslehrgang für Huf- und Klauenbeschlag und Studium der Physiotherapie und Akupunktur für Tiere am Institut für Tierheilkunde in Viernheim, Deutschland.

Ab 2010 tätig als Selbstständiger im Bereich Huf- und Klauenbeschlag. Seit 2017 selbstständig im Bereich Szenografie und Kostümbild.



Foto: Peter Rauchegger

Under Cover | 2019 | TQW Wien

Der Raum als Gedächtnis und zentrale Figur dient Till Krappmanns künstlerische Analyse in seinen Bühnenbildnerischen Arbeiten. Die gesellschaftspolitische Komponente nimmt in einigen seiner Stücke einen zentralen Aspekt ein, etwa im gemeinsam mit der Künstlerin Ulduz Ahmadzadeh entwickelte Stück *Force Majeure*, das sich mit aufgrund politischer Aktivitäten inhaftierten Frauen im Iran beschäftigt. Das Phänomen der Farben nach Ansichten von Johann Wolfgang Goethe ist ein weiterer Thementeil, mit dem sich Krappmann seit Längerem auseinandersetzt und der danach fragt, inwiefern wir alle durch Farben geprägt sind.

Du bist in einem Wandertheater aufgewachsen und hast vor deinem Studium eine Ausbildung zum Metalltechniker im Bereich Schmiedetechnik gemacht. Inwiefern spiegelt sich dieser Background in deiner künstlerischen Arbeit wider?

Ich habe mich mit 16 Jahren vom darstellenden Bereich im Wandertheater distanziert und habe angefangen mein handwerkliches Geschick zu verfeinern. Gleichzeitig nenne ich meine Ausbildung zum Hufschmied auch meine Wendy-Zeit. Ich habe viel über nonverbale Kommunikation gelernt, im Austausch mit einem Wesen, das eben nicht verbal kommunizieren kann, sondern das man zu lesen versuchen muss. Das spiegelt sich definitiv in meiner aktuellen Arbeit wider, wo es darum geht, Räume lesbar zu gestalten und Information über eine nonverbale Ebene mitzuteilen. Die handwerkliche Komponente zeigt sich in fast allen meinen Arbeiten. Ich weiß durch die Auftritte in meiner Kindheit zudem gut, wie es sich anfühlt, auf einer Bühne zu stehen und Kostüme sowie Requisiten zu verwenden. Momentan habe ich mich aber wieder ein bisschen davon entfernt und arbeite eher im Hintergrund.

Welche Aspekte sind dir in der Auswahl deiner Projekte wichtig?

Das ist ganz unterschiedlich. Ich versuche mich sehr breit gefächert aufzustellen. Mich interessiert Szenographie im Filmbereich genauso wie Projekte, die öffentlich präsentiert werden, wie etwa das *Reformobil*, das ich gemeinsam mit meinem Bruder Santo Krappmann auf dem Rathausplatz gezeigt habe. In diesem Fall ist die Diakonie an uns herangetreten mit der Bitte, ein Projekt mit den Schülerinnen und Schülern der Diakonie zu realisieren. Am Ende waren an die 1000 Kinder und Jugendliche involviert. Für mich ist die Gruppenkonstellation sehr wichtig. Das ist auch ein Hauptteil meines Berufes: die Kommunikation in einer Gruppe und die gemeinsame Entwicklung der Vision und des Projektes. Zu Beginn einer Karriere spielt die finanzielle Komponente natürlich eine große

Rolle und ich habe zu viele Projekte angenommen. Aber in den letzten Jahren habe ich gemerkt, dass für mich die politische Komponente eines Stückes von großer Wichtigkeit ist. Es geht nicht rein um Unterhaltung, sondern vielmehr darum, Schattenbereiche zu beleuchten; sich mit Themen zu beschäftigen, die in einer Gesellschaft aktuell sind und den Diskurs durch eine künstlerische Abstraktion zu reflektieren. Kunst ist ein Spiegel der Gesellschaft.

Siehst du deine Arbeit auch an der Schnittstelle zu anderen Disziplinen verankert?

In den letzten Jahren bin ich vermehrt im Performance-Bereich aktiv gewesen. Im klassischen Theater ist dieser Kompromiss der Illusion oft sehr präsent. Im Performance-Bereich habe ich mehr Spielraum. Wenn ich zum Beispiel mit Kostümen aus Metall arbeiten möchte, ist dort viel mehr Spielraum den Performern etwa ein Kostüm aus echtem Metall anzulegen. Diese Materialität ist mir sehr wichtig und das spiegelt sich umgehend in der Bewegungsqualität wieder. Dadurch, dass man im Performance-Bereich oft ein Stück kreierte, das nicht auf einem Libretto oder auf einer Partitur basiert, hat man sehr viel Spielraum in der Konzeption. Ich habe auch eine große Leidenschaft für das Musiktheater. Es ist jedoch schwierig, dort Fuß zu fassen. Ich arbeite aber auf jeden Fall darauf hin. Video und Film sind ebenso ein Teil meiner Arbeit. Manchmal wird die Bühne nach dem Stück zu einer begehbaren Installation, was wiederum eine andere, sehr nahe Perspektive ermöglicht.

Wie würdest du deine künstlerische Handschrift beschreiben?

Das hängt davon ab, mit wem ich zusammenarbeite. Die letzten drei Projekte, die ich mit der iranischen Choreografin Ulduz Ahmadzadeh realisiert habe, zeigen eine sehr klare Ästhetik. Ich mag es, wenn der Raum nicht zu überladen ist. Demnach arbeite ich in der Ästhetik sehr reduziert, sehr clean und wähle die Objekte sehr präzise aus. Für die Trilogie habe ich unzählige Stoffe, Erde und ▶

interessante Gegenstände aus dem Iran mitgebracht und diese verarbeitet. Die Objekte stehen immer im unmittelbaren Dialog mit dem Geschehen auf der Bühne und dem ursprünglichen Kontext des Stückes sowie dem Ursprungsland, sie übermitteln eine zusätzliche Informationsebene, die oft erst aktiv entdeckt werden will.

Inwiefern unterscheiden sich deine Bühnengestaltungen mit deinen Szenengestaltung in einem Film?

Das zeigt sich insofern, dass die Bühne im jetzigen Moment für die Zuschauer_innen und Akteur_innen funktionieren muss. Das muss der Film nicht. Und dass man immer das gesamte Betrachten im Blick behalten muss, es ist immer eine Totale. Das ist ein großer Unterschied. Ich versuche mehr und mehr diese Perspektive umzudrehen und zu überlegen: Was strahlt der Raum aus? Was ist die Raumsprache, und wie kann ich diese beeinflussen? Das funktioniert auf sehr vielen Ebenen, denn es ist ja nicht nur die visuelle Ebene, sondern diese vermischt sich mit der individuellen Erfahrung und den eigenen Projektionen, Erinnerungen, Gefühlen und Emotionen. Diese Welten treffen irgendwo zwischen dem gestalteten Raum und dem Sitzplatz des Betrachtenden aufeinander. Es gibt einen schönen Satz von dem Philosophen Gaston Bachelard, der sagt: „In seinen tausend Honigwaben speichert der Raum verdichtete Zeit. Dazu ist der Raum da.“



Kammerflimmern | 2018 | Kristallwerk Graz



Force Majeure | 2021 | TQW Wien Halle G



Origins | 2019 | TQW Halle G



Die obigen Bilder sind im Rahmen eines Filmprojektes entstanden, das im Januar 2019 im Süden Irans gedreht wurde. Komposition der Fotos: Till Jasper Krappmann | Co-Regie: Ulduz Ahmadzadeh & Till Jasper Krappmann | Kamera: Parwin Ebrahimi | Performance Konzept: Ulduz Ahmadzadeh | Dramaturgie, Konzept: Johanna Figl | Kostüm, Ausstattung & Szenenbild: Till Jasper Krappmann | Produktion: Almud Krejza

Anna Krumpholz

*1993 in Wien, lebt und arbeitet in Wien. Bis 2019 Studium der Architektur an der Akademie der bildenden Künste Wien bei Wolfgang Tschapeller sowie an der Aarhus School of Architecture. 2020 Abschluss des akademischen Lehrgangs Buchgestaltung an der New Design University St. Pölten.

In ihrer künstlerischen Architekturpraxis beschäftigt sich Anna Krumpholz mit den Dingen, die in unserem Alltag scheinbar selbstverständlich sind. Das gestalterische Hauptinteresse liegt dabei auf dem öffentlichen Raum, der ein Neben- und Miteinander verschiedenster Akteure ermöglicht bzw. ermöglichen muss. „Ich verstehe Architektur als Denk- und Gestaltungsweise im kleinst- sowie größtmöglichem Maßstab und als Möglichkeit, soziale, kulturelle und ökologische Aspekte zu reflektieren und zu hinterfragen.“ (Anna Krumpholz)

www.annakrumpholz.eu



Foto: © eSel.at - Joanna Planka

In deiner künstlerischen Architekturpraxis liegt der Fokus auf den scheinbar einfachen Dingen. Welche sind das?

Für mich sind das die Dinge, die den Alltag prägen: Essen, Schlafen, Kommunizieren, von A nach B gehen. Also scheinbar ganz banale Dinge, die aber bestimmen, wie wir leben. Wenn man die einmal hinterfragt, eröffnen sich einige Fragen, etwa: Warum schlafe ich zuhause alleine oder zu zweit im Bett – Schlafzimmer sind relativ junge Erfindungen – oder warum esse ich sitzend an einem Tisch? Daraus ergeben sich ganz neue Möglichkeiten, die das Miteinander im urbanen Leben völlig verändern können.

Bei einem Studienprojekt in London ging es um das Thema „Schlafen im öffentlichen Raum“. Schlafen ist eine der letzten Aktivitäten, die wir kulturell geprägt nur im Privaten halten. Man schläft ungern im öffentlichen Raum, das verbindet man eher mit Obdachlosigkeit. In London ist die Privatisierung des öffentlichen Raums neben den Wohnungspreisen ein großes Thema. Meine Fragestellung war die: Was wäre, wenn es einen geschützten, öffentlichen Ort zum Schlafen gäbe, an dem Personen gemeinsam und geschützt schlafen können. Dem Projekt wohnt auch ein politischer Aspekt inne, weil der Ort in einem Stadtteil gelegen ist, wo gerade ehemalige Industriefläche großflächig in Luxuswohnungen umgewandelt wurde.

In Wien habe ich mein Diplomprojekt zum Thema „Essen“ gemacht, basierend auf der Beobachtung, dass Essen einerseits schnell und nebenbei passiert, andererseits als Event inszeniert wird. Die soziale Komponente geht mehr und mehr verloren. Ich habe hinterfragt, welche Rolle das Essen heute noch spielt und was die Kultur des öffentlichen Essens in Wien ist. Zu diesem Zeitpunkt wurde das Essen in den U-Bahnen verboten und ich habe beobachtet, dass viele Leute, die früher in der U-Bahn gegessen haben, dann den öffentlichen Raum noch mehr zum Essen nutzen. Ich habe ein Szenario entwickelt, in dem die Stadt Wien als Sozialleistung hochwertige Lebensmittel zur Verfügung stellt, die U-Bahnen, die immer mehr ins Umland fahren,

Lebensmittel in die Stadt bringen, die Stationen als Verteiler dienen und die Bewohner_innen Gast und Gastgeber_innen zugleich sind. Der Stadtraum wird zum sensorischen, expandierten urbanen Speisesaal, Wiener- und Wiener_innen bilden situative Tischgesellschaften.

Der öffentliche Raum steht besonders im Fokus deines Interesses. Warum?

Ich finde den öffentlichen Raum wichtig, denn er gehört jedem von uns. Das, was Kultur und Gemeinschaft ausmacht, passiert auch im öffentlichen Raum. Er ist Spiegelbild der Kultur und der aktuellen Geschehnisse. Ich finde es spannend, dass man als Benutzer_in fast ignoriert, dass dort so viel los ist: die Menschenmassen, die Vielfalt und die unterschiedlichen Bewegungsströme, die sich dort vermischen. Es treffen so viele unterschiedliche Akteure_innen zusammen. Da gibt es so viel Potential – der öffentliche Raum ist fast eine Aufforderung sich mit anderen Standpunkten auseinanderzusetzen.

Du sagst, dein künstlerischer Zugang Raum zu denken und zu entwickeln steht im Gegensatz zur gängigen Architekturpraxis. Wie ist das zu verstehen?

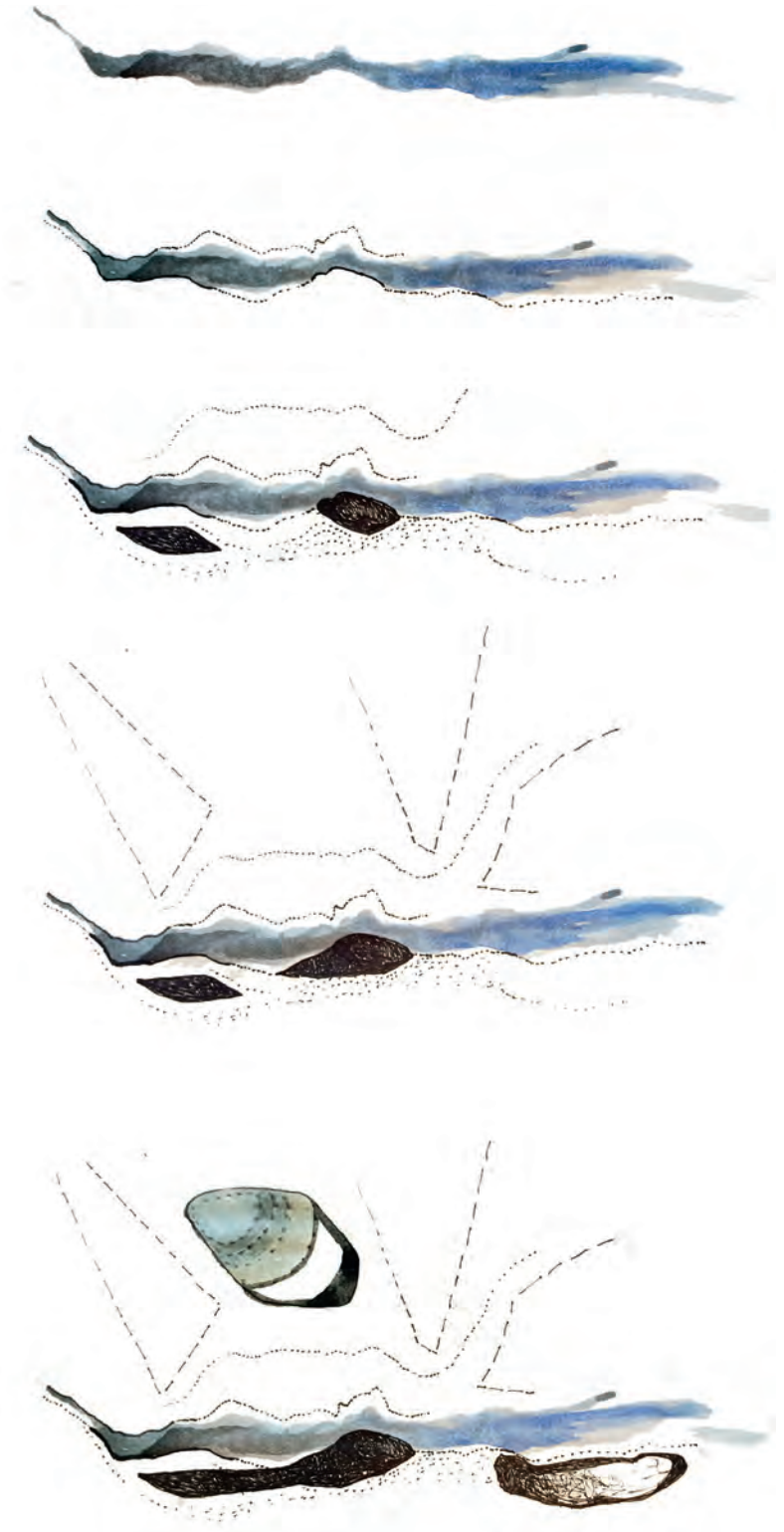
Ich habe den Eindruck, dass in der vorherrschenden Architekturpraxis letztendlich immer das Geld entscheidend ist. Viele anfangs tolle und innovative Projekte werden aus finanziellen Gründen abgespeckt oder aus fehlendem Mut nicht umgesetzt. In meiner eigenen künstlerischen Architekturpraxis versuche ich immer sehr freundliche Alternativszenarien zu zeigen. Ich möchte gerne Visionen schaffen, die auf den ersten Blick vielleicht utopisch wirken, auf den zweiten aber wirklich machbar sind. Und ich hoffe, damit den Menschen, die die Benutzer_innen dieser Architektur sind, einen Anstoß zu geben. Ich würde mir wünschen, dass Architekturprojekte mutiger und provokanter werden, da das meiste, das gebaut wird, einer klassischen Vorstellung davon, wie man leben soll, entspricht und so eigentlich die individuelle Kreativität und Aneignung einschränkt. ▶

Woran arbeitest du aktuell und was ist für die kommenden Monate geplant?

Aktuell arbeite ich mit einem Team an einem Architektur-Wettbewerb, wo wir versuchen diese Mischung aus realistisch, machbar und plausibel mit der Frage „Was könnte denn sein, wenn man ein bisschen mutig ist, wenn man die Schlagworte ernsthafter nimmt?“ zu schaffen. Daneben arbeite ich gerade eher grafisch und probiere mich mit Papier aus. Ich habe eine neue Druckerpresse und versuche mich am Prägedruck. Ich versuche, viele Methoden und Tools, die ich aus der Architektur habe, auch für andere Projekte zu verwenden und so die Kapazitäten einer Praxis auf andere auszuweiten, zwischen den Disziplinen zu springen. Was dabei herauskommt, bin ich mir noch nicht sicher, aber es macht mich gerade sehr glücklich.



Noema: Buch in Gedanken – Prozessbild | 2020-21
Weißdruck und Lasergravur auf Transparentpapier



Wasser – formgebend & formfrei | 2018
Aquarellstudie für Architektorentwurf



The Spatiality of Food: Schema "Glovebowl", zurück zur Hand – ein neues Werkzeug zum Essen im Gehen | 2019



The Spatiality of Food: "On the Way", am Weg durch den kulinarischen Stadtraum, Blick auf das „Urban Udder“ – ein neuer Trinkbrunnen | 2019

Maximiliano León

*1986 in Yucatán/Mexico, lebt und arbeitet in Wien. Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien sowie bis 2019 der Malerei bei Daniel Richter an der Akademie der bildenden Künste Wien.



Maximiliano Leóns Arbeiten verhandeln die Suche nach der eigenen Identität sowie historisch-kulturelle Verbindungen im Zusammenhang mit dem Kolonialismus und seinen (oft kapitalistischen) Folgen. In seinen ausdrucksstarken Arbeiten bildet er hauptsächlich Stillleben oder Portraits historischer Persönlichkeiten ab.

www.maximilianoleon.com

Deine künstlerische Arbeit fokussiert auf die historische Verbindung zwischen Österreich und Mexiko. Warum ausgerechnet auf diese beiden Länder?

Diese Verbindung ist teils durch meinen eigenen Background gegeben: Ich bin in Mexiko geboren und habe einen Teil meiner Kindheit dort verbracht, bevor ich nach Wien gekommen bin. Meine Vorfahren stammen aus Mexiko und aus Europa: Meine Taufpaten waren Künstler mit österreichischen und deutschen Wurzeln – Ralf Walter, Maler, und Via Wynroth, Fotografin sowie Gründerin und Direktorin des International Center of Photography New York; ihr Vater war der Filmproduzent Oskar Glück. Als Juden mussten sie während des Nationalsozialismus emigrieren. Meine Mutter ist wiederum im Zuge eines Auslandsstudiums von Mexiko nach Wien gekommen und hat hier meinen Vater kennen gelernt. Daneben interessiere ich mich für die Beziehung zwischen Mexiko und Österreich in Bezug auf deren Konflikte. Mexiko war etwa der einzige Staat, der vor dem Völkerbund gegen den „Anschluss“ Österreichs an Nazideutschland protestiert hat. Zudem war der letzte Kaiser von Mexiko ein Habsburger, nämlich Maximilian I. von Mexiko.

Ein großer Teil deines Œuvres besteht aus Portraits. Wer ist auf diesen dargestellt?

Auf den Portraits sind wichtige Persönlichkeiten der Geschichte Österreichs und Mexikos abgebildet. Hauptsächlich sind es Personen, die auf verschiedene Art und Weise mit einem gemeinsamen Schicksal verbunden sind, eine gemeinsame Geschichte haben oder verantwortlich für Rettung oder Unheil in Zeiten des Kolonialismus waren. Es geht mir darum, anhand der Portraits diese Gemeinsamkeiten aufzuzeigen – eine Suche nach der eigenen Identität und der Darstellung der inneren Zerrissenheit von Menschen, die multikulturell aufgewachsen oder enturzelt sind: Maximilian I. von Mexiko/Justo Armas, Benito Juárez, Karl V., Xtabay, Gonzalo Guerrero oder Familienmitglieder der Habsburger zum Beispiel. Kunsthistorische Vor-

bilder sind etwa *Die Erschießung Kaiser Maximilians von Mexiko* von Manet oder Portraits bekannter Maler wie Velázquez.

Im Gegensatz zu den kunsthistorischen Vorbildern sind die Personen nicht herrschaftlich-idealisiert dargestellt, sie erscheinen vielmehr beinahe grotesk. Siehst du deine Bilder als Anti-Repräsentation?

Die Habsburger heirateten ja untereinander, um an der Macht zu bleiben, was nicht ohne Folgen blieb. Bei den originalen Portraits wurden die Personen daher schöner dargestellt, als sie eigentlich waren. Mich interessiert bei meinen Portraits aber eher das Malerische, das Comcartige, das abstrakte Spiel mit der Materie – wie es auch in Details von Arbeiten von Diego Velázquez oder Chaim Soutine zu sehen ist. Ich empfinde das Leben im Allgemeinen als grotesk. Es muss alles immer übertrieben schön oder hässlich dargestellt werden.

Diese Portraits sind größtenteils in sehr kleinem Format gemalt. Warum?

Ich habe während meines Studiums ein Auslandssemester in meiner Heimat absolviert, hatte aber nur sehr wenig Geld. Diese kleinen Holzleinwände kosten dort kaum etwas. Typischerweise werden sie für Familienportraits verwendet, für die man das Holz mit Fotos beklebt. Ich experimentiere gerade auch mit Jute als Malgrund, etwa von Kaffeebohnenbörsen, deswegen sind sie im Format aktuell größer. Ich mag die kleinen Holzleinwände sehr, obwohl am Kunstmarkt eher große Malerei gefragt ist. Ich finde aber, dass Arbeiten auf 15 x 20cm kleinen Bildträgern genauso „bomben“ können.

Neben den Portraits bilden verschiedene Objekte die Motive deiner Arbeit. Was sind das für Gegenstände?

Das sind Gegenstände, die eine Geschichte und eine Verbindung zum Kolonialismus haben. Um ein Beispiel zu nennen: Auf einer Arbeit ist die Schokolade „Carlos V.“ abgebildet, meine Lieblingsschokolade als Kind. ▶

Sie wurde von der Schokoladenfabrik „Fábrica de Chocolates La Azteca“ hergestellt. Diese Verbindung fand ich witzig, denn Karl V. war Herrscher des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation und somit auch Herrscher über Mexiko während der Conquista. Diese Schokoladenfirma wurde schließlich von Nestlé gekauft. Hier geht es mir um die kapitalistische Fortsetzung des Kolonialismus. Gleichzeitig portraitiere ich auch gern Produkte von Marken, die im Zuge des heutigen Kapitalismus in einer postkolonialen Art aufgekauft und dadurch zerstört wurden. Und Bierflaschen, da ich Bier sehr mag.

Du betreibst auch ein künstlerisch-kuratorisches Austausch-Projekt namens OFFSHORed. Was sind deine Pläne für die kommende Zeit?

OFFSHORed habe ich in Mexico City mit einem Kollegen begonnen, als ich während meines Austauschsemesters dort war. Wir haben gemeinsam in einer Halle angefangen Ausstellungen von österreichischen und mexikanischen Künstler_innen zu zeigen. Es sind daraus sechs Projekte entstanden, ich weiß aber nicht, wie es weiterlaufen wird. Im Rahmen meiner eigenen künstlerischen Arbeit fliege ich im September nach Mexiko zu einer Kunstmesse, bei der junge, aufstrebende mexikanische Künstler_innen gezeigt werden, und im Winter eventuell zu einer Gruppenausstellung nach Hong Kong.



Pulga del Diablo | 2020 | Öl auf Jute | 150 x 120 cm



Fr. Marina | 2019 | Öl auf Holz | 15 x 10 cm



237 | 2020 | Öl auf Holz | 15 x 10 cm

Julia Zastava

*1982 in Moscow, lives and works in Vienna and Berlin. After trained in ballet, she studied multimedia directing at the GITR Film & Television Institute in Moscow until 2006, then studied Contextual Painting at the Academy of Fine Arts Vienna with Ashley Hans Scheirl and Gin Müller.

Julia Zastava's multimedia oeuvre includes drawings, videos, sound, installations and performances. Her work resolves around processes of transition, questions of narration, ideas of the uncanny, unpleasant sensation and social surrealism.

www.juliazastava.com



The characters in your work, especially in your drawings, mostly appear as eccentric, uncanny, partly sexually charged. Why?

To me, my characters are a little bit like outcasts. I'm a big fighter against normativity because for me it's equal to stealing people's choices away from them and therefore their lives. And that's why I'm curious about the life of those "others". Others that appear to be a bit eccentric and charged with different sexual specialties. In my work I also use ideas of the uncanny, not to scare but for other reasons – I'm interested in its power of creating a new grammar. You see something you think you know, but suddenly it behaves and appears in a different way. For me, this is fascinating, as it breaks the expectation of common sense.

Your drawings are populated with friendly fairies or animated objects that at the same time appear to be a bit erratic. Are you pushing the boundaries of consciousness?

I like to populate my works with animated objects and the erratic cross-species hybrids – things that don't yet slip into the esoteric realm, but, rather, belong to a cartoon world. I usually work in series and I try to construct them as a sort of puzzle, where different modes of coexistence are possible, so it can be solved in many different ways. So one could say that this proposition of alternative ways of reading the work is similar to pushing the boundaries of consciousness.

How would you describe your performative work?

For a while I have been working with video, sound, drawing and installation; performance appeared in my practice only a couple years ago – I guess as a result of my desire to combine these practices. In Moscow I studied ballet, that's where my interest in choreography stems, as well as multimedia directing, where we had a lot of practical theatre courses. So transforming and combining my experiences in performance practice was definitely very appealing to me. And besides that, durational

work is a good opportunity to research the spectator's attention.

Are your sound pieces always connected to your video and performative work?

I started making sound more for my videos and performances, but a couple of years ago I got a surprise invitation by Carrots – an independent cassette label in Berlin. They proposed that I release an album with them and that's when my relationship to sound changed. I composed *I Am a Cloud* and now I'm interested in doing more independent sound works.

Often, text modules or short sentences are interwoven in your drawings. How do these relate to the image?

Usually, I start with a text or a title first and then develop my work from that point on. Actually, a big part of my inspiration stems from all sorts of texts, such as novels, poetry, newspaper titles, product labels – everything where we can see letters and words. A lot of my works reference books, not in that there's a specific scene that I want to repeat, but more that there's something about the text itself that fascinates me. I don't use direct citation from anyone, but words definitely inspire me.

What are your plans and projects for the future?

In mid-August within "Small Forms" I'll be releasing my second album *-1Hello!*. It's a collaborative work with the artist and musician Lucas Henao Serna that's based on sound from my performance *Sunset Z* that took place in May 2021 at Tanzquartier Vienna. Also in August, my performance *A fruit is becoming ill in sugar* will premiere in Bergen, Norway. This work is also a collaboration that was developed together with the artist Pedro Riva. And in the meantime, I'm working on a new series of drawings, *Dracula at the Window_extra+*.



From the series: Craecker in ninja's pocket | 2021
pencils, acryl, watercolor on paper | 90 x 70 cm



1. From the series: Craecker in ninja's pocket | 2021
pencils, acryl, watercolor on paper | 90 x 70 cm



From the series: Secret barbecue / Invisible crispy heart | 2019
pencils on paper | 50 x 65 cm



From the series: Secret barbecue / Invisible crispy heart | 2019
pencils on paper | 50 x 65 cm

IMPRESSUM

Diese Publikation erscheint im Rahmen des
Akademie Studio-Programm 2020/21
Atelierförderprogramm für Absolvent_innen
der Akademie der bildenden Künste Wien
August 2020 – September 2021

Herausgeberinnen:

Ingeborg Erhart, Vizerektorin Kunst | Lehre
Barbara Pflanzner, Programmleitung

Interviews und Redaktion:

Barbara Pflanzner

Englisches Lektorat:

Mý Huê McGowran

Grafik & Satz:

Juliana Melzer

Druck:

Wilhelm Bzoch Ges.m.b.H.
Wienerstrasse 20
2104 Spillern

Copyright

© Akademie der bildenden Künste Wien,
Vizerektorat für Kunst und Lehre, 2021
Sofern nicht anders angegeben:
Künstler_innen und Fotograf_innen

Alle Rechte vorbehalten, das Recht auf Reproduktion in Teilen,
im Ganzen oder einer anderen Form inbegriffen.

Creative Cluster
Viktor Christ Gasse 10
A-1050 Wien
www.creacluster.com

Akademie der bildenden Künste Wien
Schillerplatz 3
A-1010 Wien
www.akbild.ac.at

A...kademie der
bildenden Künste
Wien

