

Mentoring-Programm

**Kunst
der Akademie der bildenden Künste Wien**

Mentoring-Programm

**für Künstlerinnen
des BMKÖS**

2021

Mentoring-Programm

2021

7

OFFERUS ABLINGER 

13

BRISHTY ALAM 

19

LAURIEN BACHMANN 

25

LISA BEGERÉ 

31

IMAYNA CACERES 

37

SHABNAM CHAMANI 

43

PABLO EHMER 

49

EZGI EROL 

95

JENNIFER GELARDO 

101

MICHAELA KISLING 

107

XENIA LESNIEWSKI 

113

FLORIAN MAYR 

119

LAURA NITSCH 

125

LISA STUCKEY 

131

THERESA WEY 

137

CORINNA C. WRANA 

143

KSENIA YURKOVA 

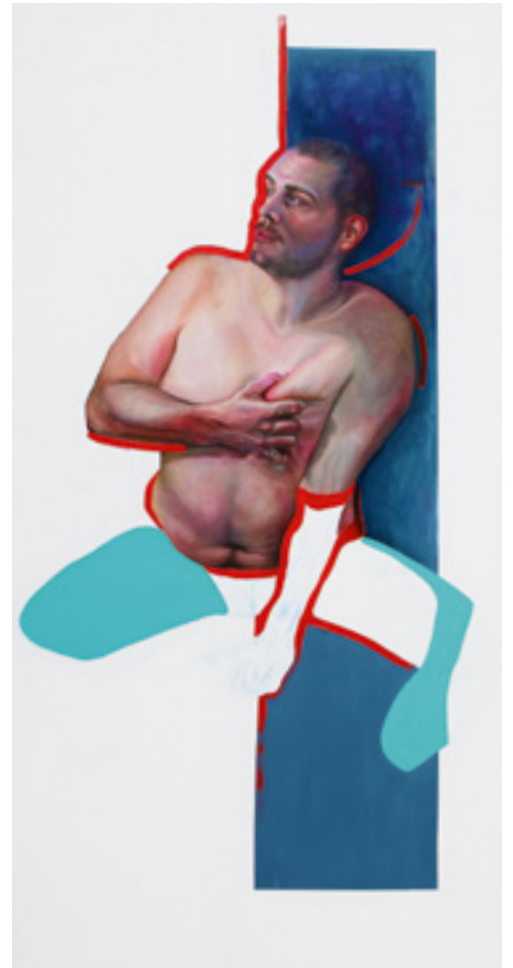


Gruppenfoto aller Beteiligten beider Stipendienprogramme





Bilddetail *TransMasc* (Serie 3) #12, 2021
Öl auf Leinwand
200 × 101 cm



TransMasc (Serie 3) #13, 2021
Öl auf Leinwand
200 × 101 cm



TransMasc
Ausstellungsdetail
xHibit, Wien, 2020



Text:

Andreas Brunner

**KONZENTRIERTE QUEERNESS
ZU OFFERUS ABLINGERS *TRANS/MASC* (SERIE 1-4)**

Betrachte ich die aktuellen Bilder aus der Serie *Trans/Masc* (Serie 1-4) von Offerus Ablinger, sticht mir der weiße Grund ins Auge. Aus einer strahlend weißen Fläche ohne Schattierungen oder erkennbarem Pinselstrich erheben sich Figuren, Körper, Torsi. Oder versinken sie? Das liegt im Auge der Betrachter_innen. Zu sehen sind Fragmente von Körpern, die als männlich gelesen werden können, Körperformen in barocken Drehungen und Windungen, Schattierungen der Haut, die auf den ersten Blick realistisch wie ein Foto wirken, bei genauem Hinsehen aber traditionelle Maltechnik von hohem handwerklichem Können mit feinem Pinselstrich und zarter Lasur erkennen lassen. Trotz ihrer Nacktheit entziehen sich die Porträts einer offensichtlichen Erotik, da sie sich auch gängigen Schönheitsklischees verweigern. Ihre Männlichkeit ist fragil und brüchig.

Offerus Ablinger definiert sich selbst als queerer Mann*, der Männlichkeit und die damit verbundenen althergebrachten Geschlechterzuschreibungen in Frage stellt. In einem Akt der Selbstermächtigung, der es ihm erlaubt, zu definieren, was männlich ist und sein kann, zeigt sich eine politische Haltung, die gängige Machtverhältnisse hinterfragt und kritisiert. Queere Identitäten und Zuschreibungen sind fluide, wie die von ihm gemalten Körper, die er in einem Moment ihrer Veränderung festzuhalten scheint. Die Körper aus Fleisch und Blut verwandeln sich in Cyborgs oder umgekehrt – so wie auch die Körper aus dem Weiß auftauchen oder darin verschwinden. Ein Männerbein aus Haut und Haar, ein in die Höhe gereckter Arm, ein manieristisch verdrehter Hals – sie gehen in abstrakte Formen über, lösen sich in der Abstraktion auf oder gehen aus ihr hervor. Und tauchen ein ins Weiß, ins unendliche Weiß.

Die gewählten, expressiven Körperhaltungen und die altmeisterliche Manier stehen auch in einer Tradition des *Camp*, jener schwulen Kunst und Lebensweise, die Susan Sontag in den 1960er-Jahren als „Liebe zum Unnatürlichen, zum Trick und zur Übertreibung“ definierte. *Camp* ginge es „nicht um Schönheit, sondern um den Grad der Kunstmäßigkeit, der Stilisierung.“ So realistisch die Männerbilder von Offerus Ablinger wirken, so sind sie jeder Natürlichkeit enthoben. Körpergrenzen sind aufgehoben, eindeutige Zuordnungen von Geschlecht und Gender verwischt. Männlichkeit wird, wie es Sontag in ihrer Definition für *Camp* fordert, unter Anführungszeichen gelesen, die „Existenz als das Spielen einer Rolle begriffen.“ Wie im Theater wird der männliche Körper auf einer Bühne präsentiert.

Dabei werden Codes der queer-schwulen Subkultur aufgegriffen, erinnern einmal an Voguing-Posen, ein andermal an SM-Inszenierungen oder an Drag-Performances. Video-Projekte und Performances sind für Offerus Ablinger auch eine Erweiterung der traditionellen Arbeit am Tafelbild, ein Ausgreifen in andere Kunstformen, für die er sich auch gerne Kooperation mit anderen Künstler_innen sucht. Auch hier stehen Körper, Genderzuweisungen durch Sozialisierung und die Politisierung von Sexualität und Geschlecht im Zentrum seines Interesses, um heteronormative Strukturen und Grenzziehungen aufzubrechen und zu überwinden.

Die Gemälde wirken fragmentarisch und sind doch als Fragment notwendig fertig. Der in der romantischen Kunsttheorie entwickelte Begriff des „notwendigen Fragments“ zielt auf die Unabgeschlossenheit und damit auf die Offenheit eines Kunstwerks. Das Unfertige wird zum Ausdruck einer Welt, die in ihrer Ganzheit nicht (mehr) erfassbar und so auch nicht darstellbar ist. Alles Beiwerk wird in den Gemälden von Offerus Ablinger weggelassen. Er konzentriert sich auf das Wesentliche: die Transformation. In seinen transhumanistischen Porträts queerer Männlichkeit wird der Moment der Veränderung in einem Augenblick festgehalten. Wie eingefroren. Diese Momentaufnahme verlangt die fragmentarische Darstellung, in ihr wird die queere Aufhebung heteronormativer Identitätszuschreibungen augenfällig. Die Queerness ist so nicht nur thematisch, sondern auch formal in Offerus Abingers Kunst eingeschrieben.

Näheres zu Offerus Ablinger und seiner Mentorin auf S. 58.



Variations of white solids III, 2018
Expanded polystyrene, putty
150 x 100 x 140 cm
Parallel Art Fair 2019



big-fish, little-fish, card-board-box, 2021
Expanded polystyrene, masking tape, pen, pigment
270 x 120 x 110 cm / 90 x 80 x 80 cm
Installation view at Haus Wien

If you come to the willow tree in the summer you feel rain, 2018
Video, 4-channel-sound
4:18 min
Exhibition view at Parallel Art Fair 2019

Text:

Miriam Stoney



EBI ICCHOO! UNI ICCHOO! TORO ICCHOO!, 2020
 Unfired clay, stone, ink, pigment
 25 × 11 × 9 cm to 11 × 7 × 6 cm
 Exhibition view at Mirage 3

IF WE ARE TO HOLD WATER

Brishty Alam works knowingly with slippages between scientific models (chemical structure, properties, composition, reactions) and what we might call social, cultural, political or economic processes. She reanimates these models in unexpected contexts, both undermining and re-appraising the usefulness of a universalising gaze, such as that of Western science. *Variations of White Solids I–III* (2018) consists of three sculptures, made from Styrofoam and white putty, that recall the glass vessels of the laboratory. It remains impossible to determine their contents or what precise function their shapes refer to, while the title insists on the generic though arcane outputs of scientific endeavour. Disconnected from the usual discursive framework of the laboratory, these objects bear witness to the constructedness of the scientific context, without which certain ideas are left suspended in mid-air.

The white spheres that make up *Model-Sculpture* (2014) appear to have evaporated from these solid vessels. These objects are animated in a series of video works that project these white solids into other realities; for example, in *If you come to the willow tree in the summer you feel rain* (2018). Creeping along the forest floor, a body is augmented by three spheres: one large, where the head would be; two small, to replace the hands. By referring back to the *Variations*, sculptures of a chemical character become recognisable, so that we may perceive just three atoms floating through tropical vegetation. The visuals were filmed in the Brazilian rainforest, but the crunching sounds of footsteps in the mulch were recorded in Vorarlberg, an alpine region in western Austria. This coupling of sounds from Vorarlberg with the images of São Francisco Xavier invites us to consider the flow of water as a non-neutral though indiscriminatory process of constant movement.

The Great Emigration (2012) offers a perspective on departure that is often otherwise neglected in favour of arrival narratives. The documentary-style voiceover articulates the trials of the young salmon in its passage from river to sea. The problem of retaining water in the fish's body is critical in the transition from freshwater to saltwater. In a skewed parallel, the film shows a young woman, her brown face painted white, as she anticipates her departure. The language of the commentary, with its references to the salmon's "lifestyle", "culture" and "adjustment", thus chimes with the keystones of human relocation. The slippage in this video suggests that we do not arrive somewhere unaffected, unscathed or unchanged. The very act of emigration exerts a particular force on the body, to which it must adapt if it hopes to survive: if we are to hold water.

Thus, the shape of a body responds to its present circumstances. *Shutki* is a Bengali word that describes a state of dryness, to the point of brittleness, but is also the name for dried fish or shrimp. The consumption of fish is a recurring motif in Brishty's work, offering another basis of her sculptural investigations into shape, dimensionality, material and transcultural semiotics. *Shutki* (2020) is one such example—made of unfired clay and wood, the battered fish shape moulds itself over and around large stones. *EBI ICCHOOO! UNI ICCHOOO! TORO ICCHOOO!* (2019) and *Sashimi* (2020) refer to Japanese specialities, sushi and sashimi, whose artful arrangements tend to detract from the organic realities of their ingredients. The weight of the fish slice forces it to warp around the stones on which they are placed. *Sashimi* uses masking tape, oil paint and charcoal to mark out the real dimensions of a tuna fish, made strangely spectral.

The oscillation in Brishty's work, between these abstracted, aestheticized, fishly bodies and the videos' highly specific, detailed accounts of life and existence, serves to unsettle the universalising implications of much ecological and diasporic discourse and re-engage art as a means of figuring interdependencies. Brishty herself uses the term "intermediate states" to describe her process of working. In between states of transition, the work exists on an axis of continued reaction. Her role as an artist, then, is to look, to look closely, and then to keep on looking. *Dheko! Dheko! Dheko!* (2020)—"Look! Look! Look!" in Bengali—shows perhaps an unexpectedly domestic scene, in which a Bengali family celebrates an unspecified occasion. The highpoint of the festivities is echoed by video calls taking place around the room. We hear the repeated call, 'Dheko!' which continues to reverberate throughout Brishty's practice, as both linguistically specific and cross-culturally imperative.

Näheres zu Brishty Alam und ihrer Mentorin auf S. 60.

LAURIEN BACHMANN





When the Earth Folds Continents Drift, 2019
Fine Art Print auf Hahnemühle Papier
6-teilige Serie, je 42 x 62 cm
Ausstellungsansicht Eboran Galerie, Salzburg

Point Of View, 2020
Ausstellungsansicht
Eboran Galerie, Salzburg

Point Of View, 2020
Ausstellungsansicht (Detail)
Eboran Galerie, Salzburg

LAURIEN BACHMANN

Text:

Gabriele Mackert

Laurien Bachmann untersucht, wie wir der Welt begegnen. Sie ist Fotografin. Auch wenn sie filmt, legt sie einen Ausschnitt fest. Sie bezieht einen Standort, beobachtet von dort aus, findet absurde Fremdheit oder stört Bild und Sujet. Am deutlichsten wird dies im Video *Persistent Disturbance* (2019), das in Zusammenarbeit mit Sebastian Six entstanden ist. Ihre dreimonatige Südamerika-Reise erscheint in dem knapp acht Minuten langen Film wie ein Marathon. An immer neuen Orten rennt ein Hupender durch Parks, Straßen, Hügellandschaften, über Dorf- und Festplätze, auf einen Aussichtsturm, an Strand und Küste entlang, durch archäologische Stätten, quert Gebirge, Wüsten und Wanderwege bis ein Salzsee sich als Sackgasse erweist und er umkehren muss. Er ist die durchgehende Störung der Aufnahme, scheint getrieben und keineswegs dezent in seiner Begegnung mit dem Fremden, das ihn von Europa in die Ferne lockte. Die durchrannten Orte selbst bleiben unspektakulär, reine Kulissen, erscheinen als solche austauschbar, gleichzeitig aber unbeeindruckt vom vorüberziehenden Krawall dieses Touristen. Wie vielleicht auch von den vielen anderen Weltenbummler_innen, die eine Sehenswürdigkeit nach der anderen abfahren.

Diese Reise findet keinen Ort. Sie ist ein Rausch, kein Genuss und Müßiggang. Was wird der Reisende von seinem Besuch mitnehmen? Mit starrer Kamera und radikaler Beschränkung der Handlung wird hier der weltweite Tourismus und Konsum regelrecht vorgeführt, die Reflexion des eigenen Verhaltens ins Absurde gesteigert. Nun ist eine Reise meist mit dem Medium Fotografie verbunden: „stehen bleiben, knipsen, weitergehen“, beschreibt Susan Sonntag dieses Phänomen, das sie das Ansammeln von „Erinnerungsminiaturen“ nennt. Die Aufgabe, ein Verhältnis zur Landschaft aufzubauen wird an den Apparat delegiert. Seine Bedienung beschäftigt die Reisenden und gibt der Reise eine Aufgabe: sie zu dokumentieren. Die hier an das Video delegierte Landschaftsaneignung, die mediale Erfahrung des Fremden, ist bei Reisen zentral. Sie ist immer etwas Vorübergehendes, nur temporär. Der rastlose Läufer im Video aber verweigert sogar das Verweilen. Vielleicht, weil man ihn sonst fragen würde: Was machen Sie hier?

Das Video ist allerdings nicht das einzige Souvenir aus Südamerika. Laurien Bachmann dokumentierte auf ihrer Reise 2019 unzählige Grenzübertritte in den Anden zwischen Peru, Chile und Argentinien. Durch die Verschiebung der Kontinentalplatten befinden sich diese in permanenter Bewegung und falten sich jährlich unmerklich weiter auf. Ihre Aufnahmen ließ Bachmann schließlich auf einen zwanzigseitigen Polyeder drucken, so dass sich an den geometrischen Brüchen neue Grenzen ergaben. Diesen platonischen Körper mit dem Titel *Folding Earth* (2019) wählte sie nach Vorbild der sogenannten Dymaxion-Weltkarte von Richard Buckminster Fuller, die eine räumliche Oberfläche durch Auffaltung verzerrungsfreier darstellen kann. Die Oberfläche ist jedoch fragmentiert wie Kontinentalplatten und umspannt keinen Körper mehr.

Ebenso dokumentierte Laurien Bachmann Schriftzüge und Werbeslogans, die auf Hügeln in den Anden weithin sichtbar in die Landschaft gezeichnet wurden. Diese Botschaften machte sie sich mit digitaler Bildbearbeitung zu eigen. Die Fotoserie *When The Earth Folds Continents Drift* (2019) zeigt nun Bachmanns Worte an authentischen Stellen. Sie erinnern an die unaufhörliche Bewegung der Erdoberfläche. Die dabei tatsächlich entstehenden Verschiebungen finden sich wiederum in der Hängung der sechs Motive: Bachmann positionierte die Landschaftshorizonte so, als würden sie einem Bergrücken entstammen. Dadurch tanzen die Abzüge aus der traditionellen Reihenhängung.

Bereits 2014 zeigte sie in ihrem Video-Loop *Radius* eine Person, die ihr Gesicht mit einem Spiegel so verdeckt, dass sich in diesem ihr Blick auf die sich gegenüber erhebende Bergkette zeigt. Durch die Unruhe der Hände schwankt das Bild, das den



Kopf der Person ersetzt, allerdings stets: mal ist nur der Himmel zu sehen und verschmilzt mit dem tatsächlichen Hintergrund, mal passt sich der schneebedeckte Bergkamm in die Landschaft ein. Der Spiegel blockiert den Gesichtskreis also einerseits, andererseits zeigt er dem Gegenüber, was die Person erfasst. So beschreibt das Spiegelbild gewissermaßen den Radius des begrenzten Horizonts in den Bergen.

Landschaft ist eines der wichtigsten Motive Bachmanns – speziell die des heimischen Grenzgebietes von Kärnten und Salzburg. Als massive Hürden der Bewegungsfreiheit oder der Sicht bestimmen die Alpen den Alltag der Bergtäler, als Freizeitlandschaft sichert die imposante Bergwelt seit dem 19. Jahrhundert viele Existenzen. Im Bild der Alpen konzentrieren sich Sehnsüchte. Sie werden ohne Unterlass verkaufsfördernd vermarktet. In 200 Jahren ästhetischer Eroberung haben sich so Blickkonventionen verfestigt. Entsprechend suspekt ist die schöne Landschaft inzwischen. Schnell kann sie einem unheimlich werden. So setzt sich auch Bachmann mit alpinen Images und Realitäten auseinander und lässt Fiktion und Wirklichkeit genüsslich aufeinanderprallen, etwa wenn das gefundene Foto einer Bergwandin durch eine Gif-Animation aus den Fugen gerät. In dem simplen Stereogramm von Vorder- und Hintergrund gerät allerdings das Bergpanorama in Bewegung. Fixpunkt ist ausgerechnet die Rückenansicht der Person, die, oben angekommen, den Ausblick auf die Ferne der imposanten Landschaft genießt. Die Erhabenheit von Caspar David Friedrichs referenzierten *Mönch am Meer* verwandelt Bachmann in ihrem Heimatidyll zum bedrohlichen Szenario. Grundlage der Arbeit *Almrausch* (2017) sind zwei Fotos aus dem Fotonachlass des Kärntner Amateurfotografen Walter Egger, auf den die Künstlerin seit Jahren immer wieder zurückgreift. Die Arbeit ist Teil des Werkzyklus *Diverse Heimat*. Die Fotografie als gefundenes Objekt untersucht Bachmann dabei auch als historisches, gesellschaftlich-ästhetisches Phänomen, wenn sie Personen aus Dias herauskopiert und sie in kleinem Maßstab vor den Dia-Schachteln arrangiert. Ihr ehemaliges Panorama hat sich übergroß in Diakästen und Kartons abgelagert. „Erinnerungsarchitekturen“ nennt sie Bachmann.

In ihrem jüngsten Projekt wertet sie Fotografien aus dem Internet aus, darunter 360°-Aufnahmen, die mithilfe einer digitalen Bildbearbeitungssoftware automatisch zusammengefügt wurden. Besonders interessiert sie sich dabei für die unfreiwilligen Bildstörungen. Die sogenannte Glitch Art verwendet digitale oder analoge Fehler als ästhetisches Material. Grundlage bilden Artefakte und andere Bugs, die durch korruptierte digitale Codes oder vorsätzliche Manipulation elektronischer Geräte entstanden sind.

Bachmann sammelt seit Jahren Screenshots von Panoramen, die von stolzen Fotograf_innen in Google-Maps hochgeladen werden. Meist bestehen diese aus einzelnen Aufnahmen, die nachträglich digital aneinandergereiht werden. Die Schnittstellen bleiben oft als Bildstörung erhalten. Häuser krümmen sich, Landschaften floaten in unvorhergesehene Senken, Füße, Schatten, Beine, Schuhe oder halbe Körper stören die gemorphten Ansichten. Doppelgänger geistern durchs Bild. Das Digitalisat will nicht der Wirklichkeit entsprechen – wie vielleicht auch nicht die Empfehlungen und die Bewertungstexte, die Nutzer_innen in Google zu Orten und Sehenswürdigkeiten beitragen. Gedruckt auf Siebdruckfolien verkörpern die Fotografien durch ihre Transluzenz jenen Transit, in dem sich die Bilder auf unseren Monitoren und Touchscreens seit Jahren ortlos befinden.

Näheres zu Laurien Bachmann und ihrer Mentorin auf S. 84.

LISA BEGERÉ





CLOWX, 2021
Performance, Work in Progress
Sandkastensyndikat, Wien

Text:

Christiane Erharter



ZUR KÜNSTLERISCHEN PRAXIS VON LISA BEGERÉ AKA LISA RISA

Mir wird Druck gemacht

drei Tage ohne Schlaf

immer nüchtern brav

*Futter für die Mutter**

Lisa Risa ist Künstler*in, Aktivist*in, Clown*in. In ihrer aktuellen künstlerischen Arbeit ist für sie die Auseinandersetzung mit zeitgenössischem Zirkus als Abgrenzung zum traditionellen Zirkus und die Weiterentwicklung der Clown*in zentral. Dafür erhielt sie ein Arbeitsstipendium des BMKÖS. Mit der Selbstbezeichnung Clown*in meint Lisa Risa eine queer-feministische Aneignung der Figur des Clowns. Mit ihren Auftritten als Clown*in will sie die Abweichung von der Norm und also auch der Heteronormativität dieser Figur aufzeigen und sie in eine genderneutrale Figur, die kein Geschlecht hat, zurückführen.

„Allen Niederlagen zum Trotz stehen Clowns immer wieder auf. Sie werden niemandem gefährlich, weil sie immer auf der Stelle treten und nie aufsteigen“, lautet es in einer

ihrer Performances. Es geht ihr darum, die Momente des Scheiterns als Chance und als Potenzial, gleichzeitig auch als Subversion zu sehen. Eine Plakatinstallation im Rahmen ihrer Diplomarbeit zitierte verschiedene Aussagen von Clown*innen, darunter auch eine eigene: „Im Clownesken lassen sich viele queer-feministische Methoden wie das Scheitern, das Erkunden von Zwischenräumen und das Spiel mit der Abweichung wiederfinden. Die Figur Clown*in ist in einem utopischen Raum verortet, der sich auch in den Visionen der Feminist*innen widerspiegelt. Clownerie und Feminismus setzen sich für eine gesellschaftliche Veränderung ein, in der das Menschliche im Mittelpunkt steht.“

Und meint damit auch das Empathische. Wenn sie als Clown*in auftritt, hat sie immer viel Text, auch queere und feministische Theorie, im Gepäck. Damit erklärt sie einerseits das Clown*in-Sein, andererseits wird sie ganz im Sinne der queeren Theorien durch den performativen Akt der Benennung selbst zur Clown*in.

In ihren Lecture-Performances, die sie *CLECTURE* nennt – eine Zusammensetzung aus den Begriffen Clown und Lecture – analysiert sie den traditionellen Zirkusclown: Woher kommt der Begriff des Clowns? Was ist seine Geschichte? Wie ist das Erscheinungsbild der klassischen Clownsfigur? Was ist ein echter

Clown und wie verhält er sich? Die Dekonstruktion erfolgt durch die Auseinandersetzung mit queer-feministischer Theorie, wodurch die Abweichung von der Heteronormativität – das *Queere* – die Figur des Clowns erweitert und betont wird. Basierend auf der intensiven Auseinandersetzung mit der Figur des Clowns, der Entstehung der Frau Clown und der Transgression dieser Figur bis hin zur Clown*in, verfasste Lisa Risa auch ihre mit dem Wissenschaftspreis der Akademie ausgezeichnete Diplomarbeit mit dem Titel *Clown, Frau Clown, Clown_in* im Spannungsfeld zwischen wissenschaftlicher Forschung und künstlerischer Praxis. Mit der Methode des autobiografischen Essays verhandelte sie darin neben ihrer eigenen künstlerischen Praxis beispielsweise jene von Annie Fratellini, Gardi Hutter und dem queerfeministischen Journal *LTTR* sowie Theorie von Hélène Cixous, Jack Halberstam bis zu Audre Lorde und Gayatri Chakravorty Spivak. „Damit soll das allgemeine Verständnis von Clownerie in andere Bahnen geleitet werden.“

In der Vergangenheit hat die Künstlerin in einem Kollektiv von zwanzig Personen politischen Zirkus gemacht. Doch das *Curious Circus Collective* gibt es nicht mehr. Und derzeit liegt der Fokus ihrer Arbeit auf der Weiterentwicklung der Soloperformances als Clown*in. Verortet ist Lisa Risas Kunst dennoch in einer kollektiven aktivistischen künstlerischen Praxis, wie neben der Aktivität im *Curious Circus Collective* auch ihre Beteiligung am Ausstellungsprojekt *Schubhaft* (2019) des *Jack Kollektiv* zeigt. Ausgehend von der Auseinandersetzung mit der Kriminalisierung von Migration und strukturellem Rassismus, wurden mit Betroffenen Gespräche geführt und im Kollektiv die Ausstellung erarbeitet. Die Einnahmen aus dem Verkauf des Zines zur Ausstellung kamen Migrierenden in Notlagen zugute.

Futter für die Mutter, 2020
Performance, 45 min
Off Space, Wien

Ihre Gemeinschaftsprojekte entstehen in einem selbst-organisierten und selbstverwalteten Kontext. Lisa Risa lebt zu siebt in einem Haus mit Garten an der Stadtgrenze Wiens. Momentan ist sie auf der Suche nach einem Studio, weil das zu Hause arbeiten nicht nur wegen der Pandemie, in der ohnehin ein gesamtgesellschaftlicher Rückzug in die privaten vier Wände stattfand, sondern auch wegen der Kinderbetreuung immer weniger funktioniere. Geprägt und beschäftigt habe sie in letzter Zeit auch die Rolle als Mutter*, die sie seit 2020 ist, meint sie im Gespräch. Sie

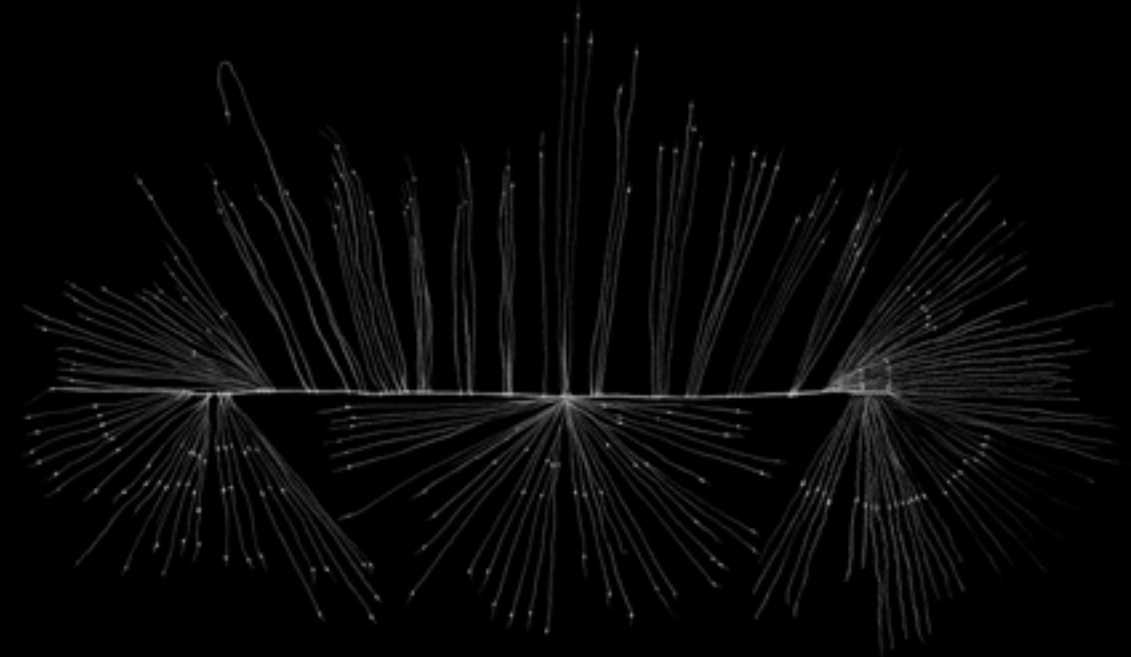
frage sich auch, „wie Mutterschaft in einem aktivistischen queeren Umfeld verhandelt wird, und was sich für mich verändert hat, seit ich Mutter* bin. Zum Beispiel der Umgang mit Ressourcen, den eigenen und den von anderen. Auch durch die Covid-19-Pandemie hat sich das gesellschaftliche Miteinander verändert. Das betrifft nicht nur den Diskurs um unbezahlte und unsichtbare Care- und Reproduktionsarbeit, die nach wie vor und weltweit hauptsächlich von Frauen geleistet wird, sondern auch Alltagssituationen wie die Konfrontation mit rücksichtslosen Maskenverweigerern in öffentlichen Verkehrsmitteln. Während ich aus Rücksicht auf andere darauf bedacht bin, die Maske zu tragen und das Baby zu schützen. Da könnte ich schon zur Wut-Mutter werden!“

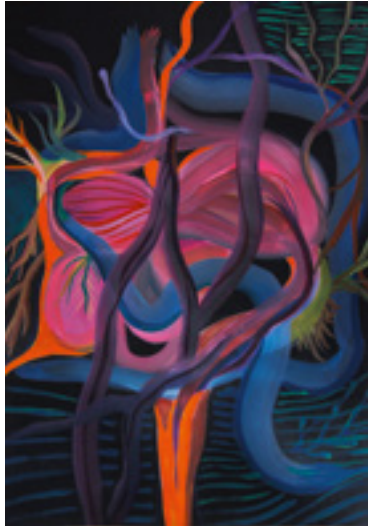
Eine künstlerische Übersetzung findet das persönlich Erlebte im Eletro-Mutterpunk-Projekt *Futter für die Mutter* von Lisa Risa und Alex Fend. Die beiden verneigen sich damit auch vor Mierle Laderman Ukeles, der Begründerin der Maintenance Art, in ihrer

Modifizierung klingt das dann so: „Ich bin Mutter* im Kunstprekariat und es gibt noch immer keine Kohle für Reparatur. Deshalb muss Windeln wechseln Kunst bleiben. Aber nicht nur Arsch abwischen – auch die Produktion von Arbeitskraft muss Kunst sein. Schwangerschaft und Geburt bleibt unbezahlte körperlich-emotionale Schwerstarbeit, die weh tut. Mutterpunk als etwas, das sich mit der Gesellschaft anlegt und Tabus vor den Latz knallt.“

Seit den 1960er Jahren, als Frauen* begannen öffentlich über ihre Beziehungen zu Männern, über Sexualität, Schwangerschaft, Kindererziehung, Haus- und Pflegearbeit sowie Gewalt zu sprechen und eine Änderung der Verhältnisse forderten, gilt der Slogan „Das Persönliche ist politisch!“. Deshalb ist an dieser Stelle die Frage zu stellen, wann sich die Verhältnisse endlich ändern werden? Oder besser die alte Forderung in die Welt hinaus zu schreien: „Nieder mit den Umständen!“

Näheres zu Lisa Begeré und ihrer Mentorin auf S. 62.





Que la sabiduría del cuerpo se nos vuelva co-razón (May the wisdom of our body become our heart / our shared-reason), 2020
Watercolors on heavy paper
15 x 21 cm

Bio/graphias of the Coca plant: Soil Cosmopolitics, 2020
Pastel on heavy paper
70 x 100 cm



Bio/graphias of the Coca plant: Condor, Puma, Serpiente, 2020
Pastel, color and chalk on paper
70 x 100 cm



The Embrace of the Amaru, 2019
Pastel on heavy paper
50 x 70 cm



Communal Spirits, 2019
 Pastel on heavy paper
 70 x 100 cm



Tentacular Entanglements and Knottings, 2020
 Watercolors on heavy paper
 15 x 21 cm

IMAYNA CACERES:
DRAWINGS, ENTANGLEMENTS, AN ECOLOGY OF CONNECTIONS

Text:

Miguel A. López

The recent works by Imayna Caceres convey symmetrical and symbiotic relationships between different species and worlds. The delicate traces of her drawings call for a relational dimension of life. A relationship that always appears as a process of becoming. Using white pastels on black cardboard paper, she pays attention to how our bodies are perceiving and learning with others, intertwining personal history and collective struggles.

Her images touched me in different ways. As work that makes us aware of the power of forms and visual rhythms, and that depicts with intuition—and precision—the elusive movement of remembrance. She even perhaps remembers what she didn't know her body knew. River-roots, mountain-bodies, eye-portals, hopeful desires as serpent's skin. Bacterial species becoming cosmic dust, tenderness as tenuous sparkles in the skyline, foliage that are continents, landscapes that dissolve day and night. Plant-water-soil-light-knot-territory that in her drawings seem to run away from Western, modern definitions of identity, history, land, time, and power. Imayna draws as if she is reconnecting the scattered parts of what we might now call ecological justice.

1 Cecilia Vicuña,
"Notes on the Works," in
*Read Thread: The Story of
the Red Thread* (Berlin:
Sternberg Press, 2017), 135.

In *Khipu or Tying Woven Strands in Order to Remember Everything We've Ever Lived* (2019), she beautifully portraits a quipu, a device of knotted strings used by pre-Columbian Andean cultures for collecting data, keeping records, and shares stories. Seen as pagan systems inferior to Western alphabetic writing, quipus were banned by the Spanish colonial authorities in 1583 and only recovered in recent times. Perhaps a no more powerful and precise description of them exists than the one given recently by artist and activist Cecilia Vicuña: "[the quipu is] a poem in space, a way to remember involving the body and the cosmos at once."¹

Imayna's decision to return to and paint a technology fashioned from cotton and camelid fibre resonates with other works of hers, such as *Underworld Journeys Through Bodies of Water* (2019), *Cosmovisions Linked by the Identical Pace of Our Livingness* (2019), and *Communal Spirits* (2019), where it is possible to feel not only an encounter between weaving and communication but also the unravelling of other forms of writing. The strings and knots of her quipu drawing also recall nervous system diagrams, the growth of plant roots, and even blast waves from star explosions. The atmosphere created by the white on black guides us through a journey as if we could see in the dark.

Imayna's graphic reorderings, which go from figurative to abstract shapes, are also an invitation to belong otherwise, to build political relationships that are in permanent transition. After looking at the drawings, it is inevitable to feel that all those sensuous organic forms are calling attention to the complex universes of nonhuman wisdom and knowledge that precedes us. Humans emerge in her images not as the origin, but as a continuation, as fragile articulations that play a role in a much vaster interactive dialogue.

Her works also highlight what goes beyond the narratives imposed by the state and colonial paradigms. Spirit guardians, plants' healing powers, and other forces ignored in the modern era return to reclaim complementarity and reciprocity as a basis for co-existence and awareness. The experience of being a migrant is also very much present, in subtle and explicit ways – as in the representation of the Frontex (European Border and Coast Guard Agency) building façade under attack. Through her drawings, Imayna seems to look for new relatives, genealogies, traditions, and aesthetics, which also seek affective reconnection with the heritage of her migrant mother from the Amazonian Andes of Peru.

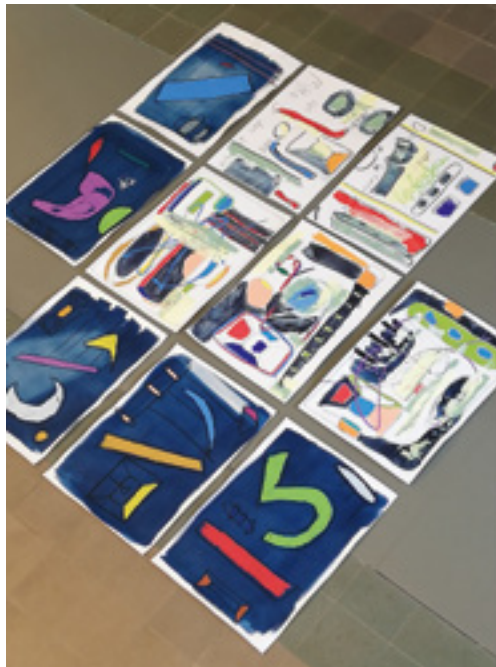
Each drawing is a story that collapses borders and opens up unexpected courses. As entanglements of perception, memory, and thinking, Imayna's works are humble forms of repairing our relationships with the nonhuman and human worlds. Grounded in respect, her images reflect an ecology of connections that expands like the radiant energy of the knotted strings of a quipu.

Näheres zu Imayna Caceres und ihrer Mentorin auf S. 64.

SHABNAM CHAMANI



Don't Call Me Rug, 2020
Cyanotypie auf Leinwand
140 x 220 cm



Ohne Titel, 2020
Cyanotypie, Acrylfarbe
40 x 70 cm

Installationsansicht



Text:

Sophie Utikal

41



Detail: *Don't Call Me Rug*, 2020
Cyanotypie auf Leinwand
140 × 220 cm

SHABNAM CHAMANI.

DON'T CALL ME

Bei ihrer Serie *Don't Call me Rug* (2020) produziert Shabnam Chamani Teppiche, die die Lese- und Sehgewohnheiten des Westens auf den sogenannten „Orient“ hinters Licht führen und Zuschreibungen auf sich selbst brechen. Dafür benutzt sie keinen Webstuhl, sondern das fotografische Edeldruckverfahren der Cyanotypie. Statt Wolle ein belichtetes Negativ. Sie klebt die Umrisse ihres Bildes ab und macht anschließend sichtbar, wo kein Licht hingekommen ist. Ihre Teppiche bestehen aus Licht und Schatten, die mit Erkennbarkeit, Positionierung und Klarstellung spielen. Chamani ist in einem iranischen Haushalt in Deutschland aufgewachsen und war immer wieder mit den Zuschreibungen von außen konfrontiert, auf sich, auf ihre Familie, auf die Teppiche in ihrem Zuhause. Mit ihren Teppich-Hybriden erschafft sie neue, mehrdeutige Doppelgänger der machtvollen Repräsentationen des sogenannten „Orients“.

Don't Call me Rug

Bei Ausstellungen zeigt Shabnam Chamani ihre Teppiche mit Original Sound-Aufnahmen von Edward Said, einem US-amerikanischen Literaturtheoretiker und -kritiker palästinensischer Herkunft. Said hat unter anderem 1978 das Buch *Orientalismus* veröffentlicht, in dem er die kolonialen Herrschaftsstrukturen des Westens und dem „Orient“ aufzeigt.

I'm not what you want me to be

Shabnam Chamani erinnert sich noch an ihr erstes Zuhause in Deutschland: das Hochbett, die grüne Couch und der große rote Teppich in der Mitte des Raums. Ihr persischer Garten. Viele Teppiche sind so aufgebaut, dass in der Mitte ein Brunnen eingewoben ist, das Zentrum der Welt, von dem die Himmelsrichtungen Nord, Ost, Süd und West ausgehen. Die mobile Version eines Zuhauses. Mit 16 Jahren lernt Chamani auf Persisch schreiben und lesen, sie besucht dafür eine persische Schule in München, immer am Wochenende, und wird Teil einer persischen Community. Sie findet darüber eine Gemeinschaft mit Gleichaltrigen in der Diaspora. Eine Zugehörigkeit, die ab da klarmacht, wer sie ist, welche unterschiedlichen kulturellen Aspekte in ihr vereint sind und sie prägen.

Was zeigt sich und was entzieht sich dem Blick des euro-amerikanischen Kunstbetrachtenden?

Shabnam Chamani möchte aufräumen mit Stereotypen, aber gleichzeitig auch sich und ihre Geschichte repräsentieren. Sie erlaubt sich ihre eigenen Ambivalenzen mit der Repräsentation kultureller Alterität und Exotik, deutet diese um und generiert dabei Handlungspotential und Selbstbehauptung. Da, wo auf den traditionellen persischen Teppichen die Initialen des Auftraggebers stehen, schreibt sie ihre eigenen hin: Chamani verwendet das persische Alphabet und schafft dabei Bedeutung für diejenigen, die wie sie persische Wurzeln haben. Somit schließt sie diejenigen in ihre Kunst mit ein, die im westlichen Kunstkanon üblicherweise ausgeschlossen werden. Für die anderen, die Analphabeten des Farsi, wirken die Schriftzeichen dagegen wie ein Ornament auf einem Teppich, der eigentlich kein Teppich ist. Somit bezieht sie sich auf die teils stereotypen Vorstellungswelten, die zumeist aus einem Kontext stammen, in dem sie ausbeuterischen Charakter haben. Shabnam Chamani fügt diese Elemente auf intelligente Art und Weise neu zusammen und rekontextualisiert diese so, dass neue Bedeutungen und Assoziation entstehen.

Näheres zu Shabnam Chamani und ihrer Mentorin auf S. 66.

43

PABLO EHMER





Installationview
Kevin Spacey Wien, 2017



Ronja in Boogers Teaser #2, 2019
Videoloop

The difference between dependence and interdependence isn't a moral one. Dependence is, first and foremost, a fact. We depend on the inhabitable earth, and the idea of liberating ourselves from this dependence belongs to the realm of imagination. [...] If the earth is not only inhabitable but teeming with life, if arid rocks have become fertile lands, this is owed to the creation of relationships of interdependence.¹



Stuffed Chastity, 2019
Polymere-Papiermaché, getrocknete Pflanzenreste,
Plastiknetz, Schrauben

ENTGRENZUNGEN UND WECHSELWIRKUNGEN ZU PABLO EHMERS ARBEITEN

Getrocknete Hanfpflanzenreste, Weinreben, Buntnesseln, Kuchenkartons, Blumenerde, mit Blumen bestückte „beautifier“ oder „standing potpurris“ mit getrockneten Fruchtschalen – Pablo Ehmer kombiniert in seinen skulpturalen Arbeiten häufig organische Elemente mit Verpackungs- und Restmaterialien. Er setzt pflanzliche Materialien und Überreste von Konsum zu neuen, teils temporären Objekten zusammen und bringt so scheinbar Ungleiches miteinander in Beziehung. Bei den verwendeten Pflanzen handelt es sich fast immer um Nutzpflanzen: Schnittblumen, die der häuslichen Dekoration dienen, Zitrusfrüchte, die in südlichen Regionen zum Verzehr angebaut werden, oder Weinreben in Reihenanbau. Im Kontext seiner Diplomarbeit 2019 pflanzte Ehmer Buntnesseln in Getränkkartons an. Diese Nesselart wurde 1851 von niederländischen Gärtnern nach Europa eingeführt. Während sie zuvor im (sub-)tropischen Klima Asiens wild wuchs, gehört sie in Europa und den USA bis heute zu den meistverkauften Zimmerpflanzen. Ehmers Interesse gilt der Kultivierung und der Verfahren des wirtschaftlichen Anbaus. Er nutzt Beschnitt- und Bearbeitungstechniken aus dem Wein- und Cannabisanbau, um die verwendeten Pflanzen zu gestalten, und übersetzt so Optimierungsmethoden in ästhetisierende Verfahren. Zugleich bezieht er sich auf Umweltaktivist_innen aus den 1980er Jahren: Auf der gemeinsam mit Christian Ingemann gestalteten Tonspur, die seine Diplomarbeit begleitet, werden Möglichkeiten einer nachhaltigen Produktion und der Umkehrung des Treibhauseffekts durch den Einsatz von Hanf erläutert.

Vor dem Hintergrund einer sich anbahnenden ökologischen Krise prägten die Biologin Lynn Margulis und der Chemiker James Lovelock bereits in den 1970er Jahren ein Verständnis der Erde als ein selbstregulierendes System, in dem alle Organismen miteinander verbunden sind. Unter dem Begriff „Gaia“ verstanden sie die Welt als einen Prozess der Selbsterschaffung, der durch Symbiogenese geprägt ist – ein Vorgang, bei dem aus dem Zusammenschluss verschiedener Organismen neues Leben entsteht. Weiterentwickelt wurde die „Gaia“-These unter anderem von Bruno Latour, der damit Kritik an einem auf Effizienz und Wirtschaftlichkeit basierenden Verständnis von Welt übt, wobei Kultur und Natur nicht mehr als zwei voneinander getrennte Sphären erscheinen. Der Glaube an einen fortwährenden Fortschritt und eine Optimierung in allen gesellschaftlichen Bereichen wurde spätestens seit der 68er-Bewegung mit ökonomischen und ökologischen Debatten um die Grenzen des Wachstums konfrontiert. In Margulis' und Lovelocks auf Kooperation und Kollaboration basierendem Modell bestehen vielfache Wechselbeziehungen zwischen den Einzelnen und dem Ganzen. Zuvor erschien Natur noch als äußere Realität, die unabhängig von menschlichem Handeln

¹ Isabelle Stengers (2020): „We are Divided“. In: e-flux Journal #114, „You and I Don't live on the Same Planet“, Dezember 2020. Online unter: e-flux.com/journal/114/366189/we-are-divided/ [26/6/2021].

besteht und durch mechanistische Gesetze zu beschreiben ist, Gesellschaft und Kultur dagegen als von Menschen gemacht und veränderbar². Ein auf Kollaboration beruhendes System hingegen verbindet diese beiden getrennt erscheinenden Bereiche und stellt das Gegenteil zu einem auf Effizienz und Wettbewerb beruhendem Weltverständnis dar. Durch die Verbundenheit von Einzelteilen innerhalb eines Systems entstehen zirkuläre Prozesse, die ein „Außen“ auflösen: „You can never throw anything out, it always goes around“³, formuliert es Margulis. In Pablo Ehmers Arbeiten spiegelt sich diese Vorstellung durch die Wiederverwertung von Verpackungsmaterialien sowie durch die sich wiederholende Verwendung eines Spiralmotivs, das für ihn auch ein Symbol für seinen künstlerischen Schöpfungsprozesses ist: Ansätze werden immer wieder verworfen, neu verarbeitet und wieder integriert. Teilweise existieren Arbeiten auch nur als Vorstellung, nicht aber materiell – und wirken doch auf seine kommenden Werke.

Ein weiteres wiederkehrendes Thema in Pablo Ehmers Arbeiten sind Elemente der Wohnkultur: Dekorationen in Form von Blumenvasen und Potpourris, Gartengestaltungen und skulpturale Zierelemente. Es sind Gegenstände des Alltags, in denen sich ein bestimmter (Klassen-)Geschmack ausdrückt. Der Soziologe Andreas Reckwitz spricht davon, dass sich heute eine Logik des Besonderen durchsetzt hat, in der Singularität gesellschaftlich prämiert wird. Dies trifft nicht nur auf die Besonderheit einzelner Menschen, sondern auch auf die vorgebliche Authentizität begehrter Waren oder die Nichtaustauschbarkeit von Orten zu.⁴ Nicht mehr nur die individuelle Selbstverwirklichung, sondern auch die gelungene und authentische Selbstdarstellung sind zu zentralen Bewertungsmaßstäben eines erfolgreichen Lebens geworden. Um Befriedigung und Wohlbefinden zu erreichen, muss das eigene Leben nicht nur außergewöhnlich sein, sondern auch nach außen als solches vermittelt werden – durch authentische Performance, mediale Selbstdarstellung und eine gelungene Ausstattung mit Dingen und Erlebnissen. Im Modus von Wettbewerb und Konkurrenz müssen immer „einzigartigere“ Accessoires gefunden werden – eine Anforderung, die enormes Enttäuschungspotenzial produziert. Diese Kehrseite eines in allen Bereichen besonders gestalteten Lebens kann in dem Ausdruck des Seltsamen, Eigenartigen und Abscheuerregendem in Ehmers Skulpturen gelesen werden. Die „beautifiiert“ als durchtrainierte Körperteile, die dekorativ das Selbst erweitern, die vertrockneten Duftschalen bürgerlicher Kultur, verwelkte Pflanzenteile oder auswuchernde körperliche Formen erscheinen wie Kippbilder zum Ideal der Selbstverwirklichung und der Selbstentgrenzung. Momente des Besonders-Werdens steigern sich ins Negative, Eigenheiten übersättigen sich.

Die menschliche Zerstörung der Natur und die gesellschaftlichen Krisen, deren Selbstverwirklichungsdogma und Enttäuschungspotenzial allzu oft in Depressionen und Aggressionen mündet, lassen den Fortschrittsglauben bröckeln. Grenzen des Wachstums betreffen die Natur wie das Soziale und fordern ent-ökonomisierte Beziehungsweisen heraus: „In diesem Sinne wäre eine weniger enttäuschungsanfällige Lebensform auch eine ökologischere – ökologisch im Verhältnis zu den endlichen psychischen (und körperlichen) Ressourcen des Subjekts“⁵.

Pablo Ehmers Arbeiten verstehen sich nicht als gezielte Kritik an den fragilen Maßstäben eines gelungenen Lebens, doch lassen sie subtil die Kehrseiten eines auf Nützlichkeit und Einzigartigkeit ausgerichteten Weltverhältnisses aufscheinen.

Näheres zu Pablo Ehmer und seinem Mentor auf S. 68.

2 Vgl. Bruno Latour (2008, franz. Original 1991): *Wir sind nie modern gewesen*. Berlin Suhrkamp.

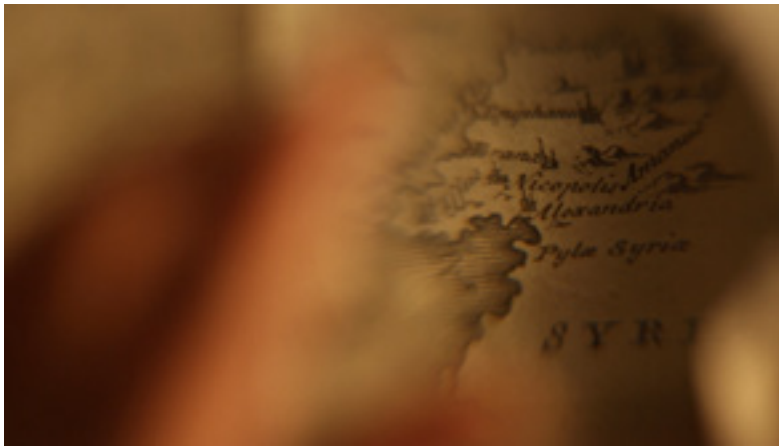
3 Vgl. Interview mit Lynn Margulis (1993): *Das Gewebe von Gaia*, Ebrodelta, Spanien, 1-Kanal-Video, digitalisiert, Farbe, Ton, 07:41 min., Archivquelle: NHK TV, verfügbar unter: critical-zones.zkm.de/#/detail:lynn-margulis-archivarbeitstitel [26/6/2021].

4 Vgl. Andreas Reckwitz (2019): *Das Ende der Illusionen. Politik, Ökonomie und Kultur in der Spätmoderne*. Sonderausgabe der BpP. Berlin: Suhrkamp, S. 20.

5 Ebd. 238.

EZGI EROL







Text:

EZGI EROL

Kari Conte

Ezgi Erol's 25-minute video the *Mulberry Tree* (2019) is a haunting study of memory, loss, and recent history. Composed primarily of footage shot by the artist in Hatay, Turkey, Erol's two-channel essay video work synthesizes barren interiors and slow-moving mountain and sea landscapes. A voiceover recounts the troubled past and present circumstances of Hatay, the artist's familial home region, located at the Syrian border.

While Erol only recently focused her work on her home country of Turkey, the use of individual voices to emphasise social and political issues is a recurring subject in her practice. The black-and-white videos *Square* (2014) and *Self-Intersecting* (2015/2021) explore how private objects—such as the vacuum cleaner and laundry machine—can become instruments of power that perpetuate gender inequality and subordinate women and the differently abled. Loneliness and vulnerability are examined in works such as *Invulnerable* (2018–ongoing), a series of posters in public spaces that show an act of self-injury, alluding to the precarious state of people. *Mulberry Tree* departs from these previous works; instead of looking at broader social structures, it concentrates specifically on Hatay and the limits of its historiography.

Strategically situated in the most southern part of Turkey, Hatay contains one of Turkey's most fragile borders, and its geopolitical importance cannot be overstated. Connected to Turkey solely on its northern border, its western edge aligns with the Mediterranean Sea and its southern and eastern sides with Syria. It has long been a contested territory and was the last province to become a part of the modern-day Republic of Turkey. After 400 years of Ottoman rule, it was mandated to France for twenty years until 1938, when it became a short-lived sovereign state before joining Turkey the following year. However, Hatay is still drawn on official maps produced by Syria, which never publicly acknowledged that it is a part of Turkey. The recent Syrian war and refugee crisis has only compounded Turkey-Syria relations and has brought Hatay and its diverse inhabitants—Arab Alevis, Arab and Turkish Sunnis, Kurds, Circassians, Christians, and a small number of Jews and Armenians—further to the fore.

It is within Hatay's contemporary reality—car bombings, border-wall-building and ongoing violence across the Syrian border were norms—that Erol reconstructs her childhood memories for the *Mulberry Tree*. She journeys between historical records and melancholic personal memories of this charged territory. The film begins with a narration of Atatürk's last days and his final wish for Hatay to join the Turkish Republic. This is followed by remembrances of games from Erol's childhood: afternoons of playing the tile game *Okey* in her family's garden and counting watchtowers with her brother as they drove to the border town Reyhanlı for summer holidays. Further images interspersed throughout the film underscore its simultaneity—it oscillates from past to present. Second- and third-century mosaics showing centaur and war scenes are from the Hatay Archeological Museum in Antakya, part of one of the most significant mosaic collections in the world. Ancient Syrian maps and archives, and uncanny constructions of müşebbek sweets suspended from space and artificial and real mulberry and fig trees are shown throughout the film.

The film incorporates some fictional material about Hatay, complicating how history is written. A scene from the movie *Indiana Jones and the Last Crusade* (1989) is set in 1939 Hatay and orientalises the region's clothing and governance even though Ottoman dress and sultanates were completely abolished at this time. Also mentioned in the film is *The Forty Days of Musa Dagh*, a historical novel by Franz Werfel about the resistance to the 1915–1917 Armenian genocide in villages around Mount Moses (Musa Dağ) in Hatay. Several dreamscapes make visible the escape routes used during the genocide in the formerly Armenian village of Yoğunoluk. These references subtly point to Erol's life as a diasporic artist living in Vienna. For instance, a monument of Werzel located in Vienna hazily appears, and Erol recalls Tayfur Sökmen's stay in Vienna in the 1920s (the one-and-only president of the Hatay Republic).

The *Mulberry Tree* is about trauma, constant change and how the inhabitants of Hatay deal with its thorny past. Erol's resuscitation of her memories produces an alternative account, in which her own micro-narrative testifies to how unstable territories shape lives. Remembering in the form of narration can heal collective traumas, and in this sense, the *Mulberry Tree* opens a critical space for reconciliation.

Näheres zu Ezgi Erol und ihrem Mentor auf S. 70.

Mentoring-Programm

Kunst

Mentoring-Programm

der Akademie der bildenden Künste Wien

für Künstlerinnen
des BMKÖS

Der Übergang vom Studium in die freie künstlerische Tätigkeit gestaltet sich oft nicht einfach und ist gerade in der Bildenden Kunst aufgrund eines offenen Berufsbildes besonders schwierig. Wie sich immer wieder zeigt, sind die ersten Jahre nach dem Studienabschluss weichenstellend für eine Karriere in diesem Feld.

Ich habe viele Jahre für eine Berufsvereinigung bildender Künstler_innen gearbeitet und kenne die leider häufig prekäre Situation der Künstler_innen gut. Mir ist es ein Anliegen, dass die Absolvent_innen der Akademie der bildenden Künste bestmöglich beim Einstieg in die freischaffende künstlerische Tätigkeit unterstützt werden. Das Mentoring-Programm Kunst ist hierfür ein probates Mittel.

Das Mentoring-Programm Kunst dient der Förderung des künstlerischen Nachwuchses an der Akademie unter Berücksichtigung gleichberechtigter Teilhabe der Geschlechter, denn obwohl Studentinnen mittlerweile an vielen Kunsthochschulen in der Mehrzahl sind und die Zahl der Professorinnen national und international ebenfalls im Steigen begriffen ist, trifft dies nicht auf den Kunstbereich sowie den Kunstmarkt im weiteren Sinne zu. Die strukturelle Benachteiligung von Künstlerinnen manifestiert sich deutlich an Kennzahlen wie etwa in der Anzahl der Werke (zeitgenössischer) Künstlerinnen in Museen, ihren Einzelausstellungen, den Beteiligungen an internationalen Ausstellungen sowie der Repräsentanz durch Galerien. Das Mentoring-Programm Kunst will dieser Tatsache systematisch entgegenwirken, indem es darauf abzielt, Absolvent_innen der Akademie mit eigenständiger künstlerischer Praxis in der Entwicklung einer professionellen künstlerischen Laufbahn zu begleiten. Deshalb freut es uns, dass von Anfang an die Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs (VBKÖ) als Projektpartnerin mit dabei ist.

Das Programm richtet sich an Absolvent_innen aller Studienrichtungen der Akademie. Neben einer finanziellen Unterstützung bildet insbesondere der individuelle Wissens- und Erfahrungstransfer durch universitätsexterne Mentor_innen der zentrale Aspekt des Programms. Die Mentor_innen sind profilierte Personen aus dem Kunst- und Kulturbereich und unterstützen ihre Mentees in Hinblick auf die Planung und Formulierung von Zielsetzungen, der Umsetzung weiterer Schritte in der beginnenden beruflichen künstlerischen Praxis und im Aufbau von professionellen Netzwerken. Im Rahmen dieser Tandems können die individuellen Fragestellungen der Stipendiat_innen in einem vertraulichen Rahmen behandelt werden.

Zudem geben Expert_innen aus dem Kunst- und Kulturbereich in Workshops zur Professionalisierung Input zu berufspraktischen Themenbereichen – etwa der Portfoliogestaltung, der Budgeterstellung für Einreichungen, dem Verhandeln im Kunstbetrieb oder Social Media und Webpagegestaltung. Darüber hinaus können Gruppentreffen der Stipendiat_innen einen genreübergreifenden Erfahrungsaustausch und Vernetzung untereinander befördern.

Seit diesem Jahr betreuen wir ebenfalls das Mentoring-Programm für Künstlerinnen des Bundesministeriums für Kunst, Kultur, Öffentlichen Dienst und Sport. Wir freuen uns gemeinsam mit dem BMKÖS noch mehr Künstlerinnen und Künstler in ihrem Einstieg in die freiberufliche künstlerische Tätigkeit begleiten zu können.

Ingeborg Erhart

Vizerektorin für Kunst | Lehre,
Akademie der bildenden Künste Wien

Beirat:

Ingeborg Erhart
Vizerektorin für Kunst | Lehre,
Akademie der bildenden Künste Wien

Elke Krasny
Institut für das künstlerische Lehramt,
Akademie der bildenden Künste Wien

Bettina Leidl
Direktorin Kunsthaus Wien

Olga Okunev
Bundesministerium für Kunst, Kultur,
Öffentlichen Dienst und Sport

Barbara Pflanzner
Koordinatorin Mentoring-Programme

Soso Phist
Künstlerin

Ruby Sircar
Vereinigung bildender
Künstlerinnen Österreichs

Offerus Ablinger studierte an der Akademie der Bildenden Künste in Wien bei Ashley Hans Scheirl und schloss sein Studium 2020 mit Auszeichnung und zwei Nominierungen ab. Die Werke umfassen Malerei, Performance, Installation und Video. Zentrale Themen seiner Malerei im Speziellen sind Normativität in einem sich nicht normativ verhaltenden Umfeld, Queerness, gesellschaftliche Konstrukte und Körperlichkeit.



Männlichkeitsbilder und Geschlechterrollen außerhalb und innerhalb der heteronormativen Grenzen werden kritisch behandelt. Im Moment setzt sich Offerus Ablingers Arbeit mit dem Themenfeld Maskulinität in der queeren/schwulen Subkultur und dessen Streuwirkung auf den Mainstream auseinander. Er verwendet in seiner künstlerischen Analyse dafür eine transhumanistische Science-Fiction-Schablone. Mit Hilfe von Körpererweiterungen, Körperoptimierungen, Modifikationen, Cyborgs und Technologie werden in seinen Gemälden gesellschaftliche Kodierungen aufgebrochen, kritisch hinterfragt sowie neu interpretiert. Begriffe wie Biomacht (Foucault), transhumanistische Utopien bzw. Dystopien, Ethik und Gender werden in seinen soziopolitischen Werken neu verortet.

Catharina Bond arbeitet meist ortsspezifisch und kreiert nach Recherche und kritischer Auseinandersetzung Installationen, die sich dem Medium Skulptur, Photographie und Performance bedienen. Inhaltlich setzt sie sich mit Wahrnehmungsmustern, sozialen Normen, institutionellen Hierarchien und davon ausgehenden Kommunikationspraktiken auseinander. Ihre Arbeiten pendeln zwischen ironischer Distanz und unangenehmer Nähe. Humor ist ein wichtiges Stilmittel, um die Absurdität der menschlichen Sozialisierung zu kommentieren.



Die Zukunft ihrer künstlerischen Tätigkeit sieht Catharina Bond jedoch in dem weiten Bereich der „social practice“ und dem Ausbau von kooperativen Projekten als Alternative zu der egozentrisch geprägten Kunstproduktion.

Sie kuratierte Ausstellungen in Wien und London, arbeitete in internationalen Galerien und Kulturinstitutionen (TBA21, ICA London) und hatte internationale und nationale Einzel- sowie Gruppenausstellungen.

Catharina Bond absolviert am Royal College of Art in London einen Master in Bildhauerei, diplomierte 2013 an der Akademie der bildenden Künste Wien bei Gunter Damisch, studierte bildende Kunst an der Slade School of Fine Art London und am Chelsea College of Art and Design London, absolvierte einen Master in Kulturmanagement am Kings College in London und studierte davor Betriebswirtschaft an der Wirtschaftsuniversität Wien.

Brishty Alam, born in London, lives and works in Vienna.

Graduated in 2018 from the Academy of Fine Arts Vienna (Martin Guttman, Michael Höpfner, Saskia Te Nicklin) and studied at HFBK Hamburg in 2016–2017 (Jeanne Faust & Yorgos Sapountzis).

Exhibitions include: Haus Wien (2021), *Intersectional Commeration Club Risograph Reader #1*, Berlin (2021), *De Sculptura #1*, WAF Galerie, Vienna (2020), *Bobsche Combo*, Austrian Cultural Forum Warsaw (2019), *Brishty Alam*, Parallel Vienna Art Fair (2019), *Fig. 2*, Center for Contemporary Arts Celje/Likovni Salon Gallery (2019), *Pimlico Palatschinken*, De Pimlico Project, London (2019), *Formed into a soft mass*, Foundation Vienna (2018) and *Stoff Band Nacht*, Kunsthaus Hamburg (2017).



www.brishtyalam.com

Sophie Thun is an artist working primarily with techniques of analog photography, its spaces, processes and conditions of production and exhibition. Raised in Warsaw, Poland, she lives and works in Vienna, Austria. Recent solo and duo exhibitions include: *Stolberggasse*, Secession Vienna (2020); *Extension*, C/O Berlin (2020); *Interiors of Photography*, with Mladen Bizumic, Camera Austria, Graz (2019);

After Hours, Galerie Sophie Tappeiner, Vienna (2019). 2020 she finished working on the film *This year's girl* with İpek Hamzaoğlu and Laura Nitsch.



www.sophiethun.com

Lisa Begeré aka Lisa Risa (* 1985) wurde 2019 mit dem Wissenschaftspreis für ihr Diplom an der Akademie der bildenden Künste Wien am Institut für künstlerisches Lehramt, Fachbereich Kunst und Kommunikation bei Elke Krasny, ausgezeichnet. Darüber hinaus studierte sie 2016 ein Jahr in Barcelona an der Universität der Bildenden Künste, 2015 in der Performanceklasse von Carola Dertnig an der Akademie.



Lisa Begeré aka Lisa Risa entwickelt konsequent ihre künstlerische und künstlerisch-aktivistische Praxis. Die Arbeiten sind gekennzeichnet durch die Verschränkung von Kunst_Aktivismus_Leben. Sie arbeitet mit komplexen Situationen, reagiert auf vorgefundene Umgebungen, teilt ihr künstlerisches Wissen im Sinne einer sozial engagierten künstlerischen Praxis, unter anderem auch mit geflüchteten Menschen. Ihre künstlerischen Schwerpunkte liegen auf Performance und Malerei. Ihre Interessen gelten der Exploration von Interdisziplinarität, Spontaneität, experimentellem Vorgehen, Material, Handwerklichkeit und Kooperationsformen sowie dem politischen Potenzial von Humor und Komik. Thematisch fokussiert Begeré in ihrer feministischen Praxis auf Sichtbarmachung und Überwindung von gesellschaftlichen Tabus mit Fokus auf Fragen von Körper und Ausgrenzung.

www.lisarisa.art

Katalin Erdódi (* 1980, Debrecen) ist freie Kuratorin, Dramaturgin und Wissenschaftlerin. Sie arbeitet transdisziplinär, mit Schwerpunkten in experimenteller Performance, sozial engagierter Kunst und Interventionen im öffentlichen Raum. Von 2019 bis 2020 Mitglied des Kuratoriums für Theater, Tanz und Performance der Stadt Wien. Tätigkeit als Kuratorin für Kunstinstitutionen und Festivals, u. a.



steirischer herbst (Graz), brut/imagetanz-Festival (Wien), GfZK – Galerie für Zeitgenössische Kunst (Leipzig) und Trafó House of Contemporary Arts (Budapest) sowie für selbstorganisierte Initiativen wie das *Placcc Festival* (Budapest) und die Musik- und Performance-Reihe *DerBlödeDritteMittwoch* (Wien). Als Dramaturgin/Outside Eye arbeitet Erdódi mit Künstler_innen wie Igor und Ivan Buharov, Sonja Jokiniemi, Gin Müller, Oleg Soulimenko, Sööt/Zeyringer und Doris Uhlich zusammen. Seit 2016 (im Rahmen ihres PhD-in-Practice in Curating an der ZHdK Zürich und der University of Reading) forscht sie in Anwendung kollaborativer künstlerischer und kuratorischer Ansätze zu Transformationsprozessen im post-sozialistischen ländlichen Raum, mit einem Fokus auf Ungarn.

Imayna Caceres (* in Callao, Peru) studierte Bildende Kunst und Kunst- und Kulturwissenschaften an der Akademie der bildenden Künste Wien, Soziologie an der PUCP Universität von Peru sowie Kommunikationswissenschaften an der Universität von Lima. Sie arbeitet mit Zeichnung, Installation, Malerei und macht Projekte im öffentlichen Raum.



Ihre Arbeit orientiert sich an der Kunst als gemeinschaftlichem und kollektivem Prozess. Zentrale Themen sind Formen des Wissens, die sich von Westlichen Wissen unterscheiden, die die Moderne einschließen und überschreiten, etwa Kosmo-Visionen des Zusammenlebens, Rituale und Subjektivitäten der Erdwesen. Ihre Arbeiten stellen die Frage, wie unsere politische Relationalität sich zu anderen Existenzweisen verhält und wie die Sichtweisen, die Kunst eröffnen könnte, sich sozialen und ökologischen Herausforderungen stellen. Ihre früheren Projekte befassen sich mit kommunaler Ästhetik, einem Nachhall der Arbeit der Aktivistin Gloria Anzaldúa, mit antikolonialen Fantasien in der Kunstakademie und im Ethnografischen Museum, sowie mit kritischen Perspektiven zu Themen wie Migration und Kolonialismus. Imayna Caceres ist Teil des Kollektivs *Trenza*.

www.imaynacaceres.com

Elsy Lahner ist seit 2011 an der Albertina in Wien Kuratorin für zeitgenössische Kunst. Zu ihren Projekten der letzten Jahre zählen eine Überblicksausstellung zur Zeichnung der Gegenwart, *Drawing Now: 2015* (2015); *Keith Haring: The Alphabet* (2018, gemeinsam mit Dieter Buchhart); Retrospektiven zu *Florentina Pakosta* (2018) und *Hermann Nitsch* (2019) sowie die Ausstellung *A Passion for Drawing. Die Sammlung Guerlain aus dem Centre Pompidou* (2019). Davor arbeitete sie als freie Kuratorin und gründete und leitete von 2007 bis 2011 mit Alexandra Grausam den Ausstellungsraum *das weiße haus*.



Sie war u. a. von 2014 bis 2016 im Beirat für Bildende Kunst des BKA, von 2015 bis 2017 in der Jury des Strabag Artaward International sowie der Drawing Now Paris und ist seit 2003 Jurymitglied der Klockerstiftung. 2009/2010 war sie curator in residence an der Akademie der bildenden Künste und bis 2017 Mentorin im Frauen-Mentoring-Programm des BKA.

Shabnam Chamani (* Teheran/Iran, aufgewachsen in Neuburg/Donau) lebt und arbeitet in Wien und Zürich. Von 2011–2019 studierte sie an der Akademie der bildenden Künste Wien bei Ashley Hans Scheirl und Veronika Dirnhofer. Seit September 2021 studiert Chamani an der Züricher Hochschule der Künste Schauspiel und Performance im Master Theater unter der Leitung von Prof. Peter Ender. Mit ihrer Diplomarbeit *Es war als hätt' der Himmel die Erde still geküsst* wurde sie für den Preis der Kunsthalle Wien 2020 nominiert. Von 2017–2019 studierte sie zudem Schauspiel und Performance an der Akademie für Schauspiel und Performance – diverCITYLAB. Sie arbeitet freischaffend als Performerin und Sprecherin.



Shabnam Chamani's künstlerische Praxis bewegt sich an der Schnittstelle zwischen darstellender und bildender Kunst. Ihr künstlerisches Denken hinterfragt Konzepte und Zusammenhänge von Zugehörigkeit und Kommunikation, Seh-Lesegewohnheiten und Klasse, Archivierung und Öffentlichkeit. Bei den Arbeiten möchte sie keine künstlerische Handschrift entwickeln, daher ist die Herangehensweise nicht an ein bestimmtes Medium gebunden. Vielmehr entwickelt sich ihre Kunst aus einem prozessorientierten transdisziplinären Kontext.

www.shabnamchamani.com

Stephanie Misa (* in Cebu City/Philippinen) lebt und arbeitet in Wien. 2012 schloss sie ihr Studium für Performative Kunst und Bildhauerei an der Akademie der bildenden Künste Wien bei Monica Bonvicini ab. Weiters hat sie einen Masterabschluss in Interaktiver Telekommunikation der Tisch School of the Arts an der New York University absolviert.



Ihre Arbeit zeichnet sich durch ein stetiges Interesse an komplexen und vielfältigen Geschichte(n) aus, die sich durch all ihre verwendeten Medien (Video, Skulptur, druckgraphische Werke, Fotografien, und Schreiben) durchzieht und zu komplex zusammenhängenden Installationen verdichtet werden. Ihre aktuelle künstlerische Forschung befasst sich mit dem Fortbestehen von Sprachen, die auf ihre mündliche Form reduziert sind, und der Aktivierung dieser „Mündlichkeit“ außerhalb der üblichen pädagogischen Unterrichtsmethoden – ihrer Entwicklung, ihres Kanibalismus, ihrer Aneignung von Begriffen, ihre stetig kreativen Weiterentwicklungen und Wucherungen.

Ausstellungen u. a. in der Yuka Tsuruno Gallery (Tokio), Lamont Gallery (US), Koganei Art Point (Tokio), Nha San Collective (Hanoi), Artery (Manila), Galerie 5020 (Salzburg), Sewon Art Space & Studio Kalahan (Yogyakarta), C4 Projects & BKS Garage (Kopenhagen), Exhibition Laboratory (Helsinki), Kunstraum Niederösterreich (Wien), Gymnasium Gallery (UK) und Haus (Wien).

Zurzeit ist sie außerordentliche Professorin an der Universität Helsinki.

www.stephaniemisa.com

Pablo Ehmer studierte an der Akademie der bildenden Künste Wien bei Julian Göthe (Diplom 2019) sowie an der Kunsthochschule Kassel bei Christian Philipp Müller und Florian Slotawa. Seine Arbeiten wurden unter anderem im Kunstverein Leipzig, Kevin Space (Wien), Strizzi (Köln), und im KFAK,K (Kassel) gezeigt.



Andreas Fogarasi beschäftigt sich in seinen Installationen, architektonischen Interventionen, Skulpturen, Videos und Fotografien mit dem Akt des Zeigens und der Repräsentation. Formal aus Minimal Art und Konzeptkunst gespeist, sind Fogarasis Werke dokumentarisch und autonom skulptural zugleich. Fogarasi wurde 2007 auf der 52. Biennale in Venedig mit dem Goldenen Löwen ausgezeichnet, 2016 erhielt er den Otto Mauer Preis.

Einzelausstellungen u. a.: Kunsthalle Wien, Georg Kargl Fine Arts (Wien), Proyectos Monclova (Mexico City), Galerie für Zeitgenössische Kunst (Leipzig), Museum Haus Konstruktiv (Zürich), Prefix Institute of Contemporary Art, Toronto, Museo Reina Sofia, Madrid, Ludwig Forum (Aachen), MAK (Wien).



Ezgi Erol ist Künstlerin. Ihre interdisziplinäre Praxis umfasst Installation, Video, Recherche, Essay, redaktionelle und kuratorische Arbeit. Auf Basis historischer Ereignisse, persönlicher Archive und zeitgenössischer Entwicklungen erforscht sie Fragen von Gedächtnis, Intersektionalität und Migration. Ihre Arbeiten entfalten sich zwischen Räumen, Objekten und Körpern und beschäftigen sich mit Bedeutungs-Verschiebungen von Orten und ihrem sozialen Gefüge. Die fragmentarischen Narrative und Bilder der Künstlerin sind ein Versuch über die Frage, welche und wessen Geschichten Sichtbarkeit erlangen.

Ezgi Erol studierte bildende Kunst und Soziologie und ist derzeit Lehrbeauftragte und Promovierende an der Akademie der bildenden Künste Wien. Seit 2019 ist sie Redakteurin von *Migrazine – Online Magazin von Migrantinnen für alle*.



www.ezgi-erol.net

Oliver Ressler arbeitet als Künstler und Filmmacher zu Themen wie Ökonomie, Demokratie, Migration, Klimakrise, Formen des zivilen Ungehorsams und gesellschaftlichen Alternativen. Er hat 32 Filme fertiggestellt, die in tausenden von sozialen Bewegungen organisierten Veranstaltungen, in Kunstinstitutionen und bei Filmfestivals gezeigt wurden. Einzelausstellungen: Berkeley Art Museum, USA; Alexandria Contemporary Arts Forum, Ägypten; Wyspa Institute of Art, Danzig; LENTOS Kunstmuseum, Linz; Centro Andaluz de Arte Contemporaneo – CAAC, Sevilla; SALT Galata, Istanbul; MNAC – National Museum of Contemporary Art, Bukarest. Ressler nahm an Gruppenausstellungen teil im Museo Reina Sofia, Madrid; Centre Pompidou, Paris; an den Biennalen in Sevilla (2006), Moskau (2007), Taipei (2008), Lyon (2009), Venedig (2013), Athen (2013, 2015), Quebec (2014), Jeju (2017), Kiew (2017), Göteborg (2019), Stavanger (2019) und an der Documenta 14, Kassel, 2017 (als Teil der Sammlungsausstellung des EMST). 2016 erhielt er den Kunstpreis *Prix Thun für Kunst und Ethik*.



Seit 2019 arbeitet Ressler am vom Wissenschaftsfonds FWF finanzierten Forschungsprojekt *Baricading the Ice Sheets* (FWF AR 526).

www.ressler.at
www.vimeo.com/oliverressler

Michaela Kisling works with sound, performance and video. She is one of the founders of Schönbrunnerstraße 6, an independent space for experimental Music in Vienna, and curator and founder of the venue Baustellenbeschallung. She currently works as a curator for the showcases of the Estonian music label *Serious Serious*. Her most recent work is a digital composition, commissioned for Till Megerle's video which is part of his exhibition *To be kind* (2020) at Secession Vienna. Kisling's works have been shown at *Unsafe+Sounds Festival*, Vienna (2018), *notafe Festival of Performing Arts*, Viljandi (2018), *Kalana Saund Festival*, Hiumaa (2018), *Kunsthalle Wien* (2019), *SAAL Biennaal*, Tallinn (2019), *Easterndaze Festival*, Berlin (2019), *Nu Performance Festival*, Tallinn (2020) and *Hyperreality*, Vienna (2020).



kisling.bandcamp.com

STUDIUM: Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Italienisch an der Uni Wien.

Schläft und arbeitet in Wien.

Unsichere Interventionen im öffentlichen Raum. Realität als unkontrollierbares Handlungsfeld.

STADT ALS PROZESS: Oliver Hangl, der seine Karriere 1993 als Bühnenbild-Assistent und Schauspieler (u.a. *Robin* in *Phettbergs Nette Leit Show*) startete, bewegt sich in seinen Arbeiten meist unter freiem Himmel. Sie markieren eine konsequente Auseinandersetzung zwischen Mensch und Raum. Wo beginnen physische, wo psychische Realitäten? Welche Formen der Wahrnehmung koppeln sich zu einem Bild, zu einem Verständnis von Realität? Wenn Hangl in physischen, soziologi-



schen, politischen, sozialen und auch fiktionalen Räumen (inter)agiert, gilt sein Fokus der spielerischen, teils prozesshaften Verhandlung von Raum und Zwischenraum. Dafür inszeniert er meist (halb-) öffentliche Settings: Parks, Einkaufsstraßen, Shopping Center, aber auch ungewöhnliche Orte wie Baustellen, Brücken, Tunnel, Tankstellen und Hinterhöfe werden zu prototypischen Frei- und Experimentalräumen, die es gilt selbst auch aktiv zu nutzen.

Zahlreiche orts- und kontextspezifische, oft auch partizipatorische Projektrealisierungen, die nicht an ein Medium gebunden sind. Meist in Bewegung, sind dabei Kunst-Produzent und Rezipient zugleich auch physisch gefordert.

Seit 1999 Lehrtätigkeit an verschiedenen Kunstuniversitäten.

Seit 2008 leitet er den Projektraum *k48 – Offensive für zeitgenössische Wahrnehmung* in Wien.

Seit 2010 Gründer und künstlerischer Leiter des *WIENER BESCHWERDECHOR*.

www.oliverhangl.com
www.ollivood-productions.com

Florian Mayr (* 1982 in Wels) lebt und arbeitet in Wien.

Er studierte bis 2019 an der Akademie der bildenden Künste Wien Textuelle Bildhauerei bei Heimo Zobernig. Seine Diplomarbeit verhandelt die thematische Verknüpfung von Leben, Arbeit und Kunst. Florian Mayr definiert dafür drei Kategorien von Arbeit – work, work, work. 2014 beendete er sein Lehramtsstudium, ebenfalls an der Akademie, bei Martin Beck mit einer Archivrecherche in New York zu Christopher D'Arcangelos Arbeit.

Formale Ausprägungen sozialer und ökonomischer Bedingungen im Kontext biografischer Momente sind in seiner künstlerischen Arbeit zentral. Zuletzt wurden Florian Mayrs Arbeiten in Gruppenausstellungen bei Haus Wien (2021), in der Galerie Sophie Tappeiner (2021), im Austrian Culture Forum London (2020) und im Kunstraum Ve.Sch (2019) gezeigt.

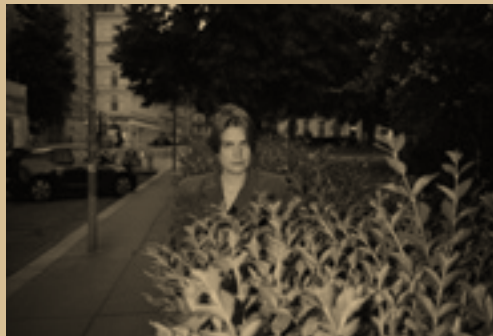


The work of artist, curator and publisher Bernhard Cella addresses contemporary forms of visual art that transform models of production and distribution. In 2007 he established the Salon für Kunstbuch in Vienna, an 'organisational undertaking as artwork', which combines his theoretical and research activities, and his work as a publisher, with a series of temporary performative settings, exhibitions and discussion formats. At the same time, it allows him to investigate the economic and sculptural environment within which artist's books are conceived, produced and distributed, an environment in which the activities of buying and selling are becoming elements of autonomous artistic practice. He built a full-scale model room — first



in Mondscheingasse in Vienna (2007–2017) and later in Belvedere 21 (2011–2019) — in which a bookshop, archive, and location for exhibitions and discussions, are integrated into his own studio as a form of living, transitive network space. Cella's complex conceptual approach not only investigates entrepreneurship in art and the artist's changing role in society but also uses a collaborative process in tracing the close cooperation between artists, producers, publishers, curators and their bibliophile audience. Visitors to the salon become part of a dynamic organisational structure. The interaction between the publications, their relationship with the architecturally unique space created by Cella, and the audience's opportunity to react and interpret, merge together in a common, constantly changing, transitive experiential space. The Salon für Kunstbuch currently consists of around 22,000 available titles covering all artistic disciplines, including painting, graphic art, photography, performance, concept art, architecture, sound, philosophy and artistic theory, and its combined role as a bookshop and as a place of exhibition, open debate and inspiration is unique in Europe.

Laura Nitsch (* 1986) entwickelt ihre künstlerischen, filmischen und theoretischen Praxen zu meist in wechselnden Kollaborationen und im Kontext von queeren Netzwerken. In ihrer Arbeit beschäftigt sie sich mit den Zusammenhängen von Begehren und Arbeit, Freundschaft, Eigentum und Bildung, Klasse und Kollektivität.



Studium an der HFBK Hamburg im Diplomstudiengang Freie Kunst, am San Francisco Art Institute im Bereich Film und an der Akademie der bildenden Künste Wien im Masterstudiengang Critical Studies. 2017 erhielt sie gemeinsam mit Barbara Juch den Cathrin Pichler Preis für die filmische Arbeit *Elemente einer Landschaft*. 2018/19 war sie, gemeinsam mit Tyna Fritschy, Lehrbeauftragte an der Akademie der bildenden Künste Wien und der Züricher Hochschule der Künste. 2019, im Kontext der 58ten Venedig Biennale, realisierte Nitsch zusammen mit İpek Hamzaoğlu und Sophie Thun den Film *This Year's Girl*. Derzeit arbeitet sie an dem Film *VIOLETT*, der sich mit den queeren und lesbischen Narrativen im Roten Wien beschäftigt und 2020 mit dem Theodor Körner Preis ausgezeichnet wurde.

Ein Schwerpunkt ihrer gemeinsamen Arbeit mit İpek Hamzaoğlu liegt auf der Plattform *Hekate Film Collective*. Sie lebt und arbeitet in Wien.

www.lauranitsch.net
www.hekatefilmcollective.com

Katrina Daschner (* 1973) ist Künstlerin und Filmemacherin. In ihren Arbeiten, die sie international in Ausstellungen und bei Filmfestivals zeigt, beschäftigt sie sich u. a. mit (genderspezifischen) Machtstrukturen und der Darstellung von queerer Sexualität sowie dem Transfer von Bühnensprachen in den Ausstellungs- und Filmkontext. In Wien gründete sie außerdem mehrere Performance Salons. Zuletzt den queeren Club *Burlesque Brutal* (2009–2014) im brut Theater. Von 2005–2010 lehrte sie an der Akademie der bildenden Künste Wien. 2010 erhielt sie den Otto-Mauer-Preis. 2016 bekam sie den Hauptpreis beim Drehbuchwettbewerb *If she can see it she can be it* (ausgelobt vom Drehbuchforum und dem ÖFI). Für ihren Kurzfilm



Pferdebusen erhielt sie 2017 den Diagonale Preis für Innovatives Kino. 2018 wurde sie mit dem Outstanding Artist Award für experimentellen Film vom BKA ausgezeichnet. 2017–2019 war sie Theoriekuratorin im Tanzquartier Wien.

www.katrinadaschner.net

Lisa Stuckey is a cultural theorist and an artistic researcher. In 2020, she completed her studies in Art and Digital Media with the installation *Fama Facing Trial: Words as Currency* under Professor Constanze Ruhm at the Academy of Fine Arts Vienna. In the same year, she defended her dissertation *Law on Trial* that deals with Forensic Architecture and was supervised by Professor Sabeth Buchmann, for which she received the Academy's Price for Scientific Work. Both the installation and the book to-be deal with aesthetic and poetic dimensions of law and (media) architectures of jurisdiction.

In her investigations, Lisa Stuckey works with time-based media and the curatorial. Her curatorial projects include *Nor Heat Nor Gloom Of Night* (Tiger Strikes Asteroid Los Angeles, 2018), *I hear the waters' song* (mumok cinema, 2017), *Posthuman Complicities* (xhibit, 2017), and *Prisoners of Venus: A Video Exhibition* (Akademie Atelierhaus, 2016). Her video works have been shown at Austrian Cultural Forum New York, Anthology Film Archives, Diagonale, frame[o]ut, Project Space Danube, and Künstlerhaus Wien.

Her art critical and cultural theoretical texts appeared in, amongst others, *Camera Austria International*, *all-over Magazin*, *Journal for Artistic Research*, *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, and *Arts of the Working Class*.



FILM : Christine Langs Filme liefen international auf Filmfestivals und im Ausstellungskontext. (Div. Auszeichnungen: Nominierung First Steps Award 2006, Prädikat Wertvoll u. a.) 2015 hatte ihr Film *As if we were somebody else* Premiere auf den Internationalen Hofer Filmtagen. 2013 hatte der gemeinsam mit Constanze Ruhm inszenierte Spielfilm *Kalte Probe* Premiere auf der Berlinale.

THEATER : Seit 2014 Theaterarbeit; in den kollaborativen Theaterproduktionen auch für die Filmeregie zuständig. Zusammenarbeit mit Volker Lösch; aktuell Entwicklung des Stücks *Aufruhr* (mit Ulf Schmidt und V. Lösch; Schauspiel Essen, Corona-bedingt verschoben auf 2021). 2019: *House of Horror. Theater. Frauen. Macht*, Schauspielhaus

Bonn. 2018: *Der Prinz und der Bettelknabe – und Das Kapital*, Schauspiel Essen. u. a.

THEORIE : Zahlreiche Veröffentlichungen zu Dramaturgie und Ästhetik: z. B. *Das Szenarium ist gegen alle Erkenntnisse der Filmdramaturgie geschrieben!* Dramaturgie und Erzählästhetik in Filmen von Frauen. In: Herbst-Meßlinger, Rother: *Selbstbestimmt. Perspektiven von Filmemacherinnen* Berlinale Retrospektive 2019, Bertz & Fischer. 2013 erschienen das Buch *Breaking Down Breaking Bad. Dramaturgie und Ästhetik einer Fernsehserie* im Fink Verlag (mit C. Dreher) und das gemeinsam mit K. Stutterheim herausgegebene Buch *Come and play with us. Dramaturgie und Ästhetik im postmodernen Kino* im Schüren Verlag.

LEHRE : Christine Lang lehrt Dramaturgie und Medienpraxis, sowie Medienästhetik an der Hochschule für Musik und Theater Mendelssohn Bartholdy Leipzig und der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF.



Corinna C. Wrana (* 1987 in Deutschland) studierte bis 2019 an der Akademie der bildenden Künste Wien Kontextuelle Malerei bei Ashley Hans Scheirl, Bildhauerei & Performative Kunst bei Monica Bonvicini und Kunst mit erweiterter malerischer Raum-Aktion, Skulptur, Installation im öffentlichen Raum bei Judith Huemer. Sie absolvierte mehrere Studien- und Arbeitsaufenthalte in Barcelona, an der Universität de Barcelona, dem internationalen Workshop *Metafora* und in einigen *Casa Okupas*.



In ihrer skulpturalen, raum- und zeitgreifenden künstlerischen Praxis setzt sich Corinna C. Wrana mit antirassistischen, ökologischen und alltagspolitisch-relevanten Themen auseinander. Ihre Arbeiten finden nicht nur im Galerieraum statt – in Einzel- und Gruppenausstellungen – sondern auch im öffentlichen Raum, um in direkte Kommunikation mit Gruppen, Räumen und Institutionen zu treten, die sie in ihren scheinbar abstrakten Kommentaren zur zeitgenössischen Kulturlandschaft und der sozio-politischen Gemeinschaft, ihrem direkten Umfeld, bespricht.

Elke Rauth ist Leiterin von *urbanize! Int. Festival für urbane Erkundungen*, das seit 2010 jährlich in Wien, Hamburg (2016) und Berlin (2018) Künstler_innen, Stadtforscher_innen, Aktivist_innen und engagierte Stadtmacher_innen aus Zivilgesellschaft, Politik und Verwaltung zusammenbringt, um sich zu vernetzen und neue Perspektiven auf den urbanen Raum zu generieren. Sie ist Redakteurin bei *dérive – Zeitschrift für kritische Stadtforschung*, die seit 2000 vierteljährlich erscheint, und des monatlichen Podcasts *Radio dérive*. Seit 2019 kuratiert sie die *Cinema dérive* Filmreihe *StadtStreifen* im Wiener Arthouse Kino Filmcasino. Mit dem Hausprojekt *Bikes and Rails* ist sie Teil des *habiTAT Mietshäuser Syndikats*. Sie interessiert sich für Stadt als gesellschaftspolitischer Ort und für die Organisation des postkapitalistischen Übergangs in Theorie und Praxis.



www.derive.at
www.urbanize.at
www.bikesandrails.org

Andrea Mayer

Staatssekretärin für Kunst und Kultur

Der wechselseitige Prozess des Gebens und Nehmens im Mentoring lässt sich auch auf sinnvolle Weise in ein künstlerisches Umfeld transponieren. Die Gesetze und Spielregeln des Kunstmarktes und der Kunstszenen sind vielfältig, die Herausforderungen zahlreich. Die Ausbildung zur Künstler_in lässt sich erfolgreich an einer Kunstuniversität erlernen. Die Ausübung als Beruf bedingt Fähigkeiten, die über eine Erlernbarkeit an einer Ausbildungsstätte hinausreichen. Dazu bedarf es der Unterstützung durch Menschen, die im Berufsleben stehen und die Mechanismen der Szenen, die Notwendigkeiten und Herausforderungen erlebt haben.

Ich freue mich daher, dass wir in Kooperation mit der Akademie der bildende Künste Wien ein Mentoring-Programm für junge Künstler_innen anbieten können und möchte mich ganz herzlich dafür bedanken. Wissen weiterzugeben und voneinander zu lernen hat vor allem in der Ausübung von künstlerischen Berufen einen unschätzbaren Wert.

Die Akademie verfügt über ein Mentoring-Programm, das in vielen Punkten mit den Vorstellungen des Mentoring-Programms des österreichischen Kulturressorts übereinstimmt, das es zwischen 2011 bis 2018 gab. Ich freue mich, dass wir nach der Pilotphase, die bis November 2021 dauert, in den Jahren 2021/2022 von 5 auf 10 Mentees erhöhen und den START-Stipendiat_innen in den Bereichen Bildende Kunst, Fotografie und Medienkunst dieses Angebot unterbreiten können.

Ich darf Ihnen, liebe Mentees, gratulieren: Sie haben die Gelegenheit zum Mentoring ergriffen. Sie haben sich entschieden, berufliche Beziehungen aufzubauen, die wesentliche Inputs für Ihre Arbeit leisten können. Von der Teilnahme am Programm profitieren Sie langfristig, indem Sie auch später auf ein für Ihr künstlerisches Leben wichtiges Netzwerk zurückgreifen können.

Die Mentor_innen tragen dazu bei, genau jene Talente und Kompetenzen, die Sie als Künstler_in auszeichnen, besser wahrzunehmen und auch weiterzuentwickeln. Das Programm bietet Raum, gemeinsam mit den Mentor_innen Ideen und Ziele für die berufliche und künstlerische Weiterentwicklung zu definieren und Schritte zu setzen, um diese zu erreichen.

Das Schöne an einem Mentoring-Programm ist, dass Mentor_innen auch davon profitieren. Sie haben die Gelegenheit Ihre Erfahrungen an die Mentees weiterzugeben und eine Anbindung an die nächste Künstlerinnen- und Künstlergeneration zu erhalten. So gesehen ist Mentoring keine Einbahnstraße, sondern ein gegenseitiges Geben und Nehmen.

In diesem Sinne:

Viel Erfolg und anregende Zusammenarbeit.

www.laurienbachmann.com

Laurien Bachmann (* 1992 in Gmünd/Kärnten) schloss 2017 ihr Studium Experimentelle Gestaltung, an der Kunstuniversität Linz ab. Im Laufe ihres Studiums absolvierte sie Auslandssemester an der UDK Berlin sowie an der EKA Tallinn. Ausgezeichnet wurde Bachmann bisher unter anderem mit der Talentförderungsprämie für Fotografie des Landes Oberösterreich (2020), dem Kulturförderpreis für bildende Kunst des Landes Kärnten (2020), dem Kunstförderstipendium für bildende Kunst der Stadt Linz (2019) sowie zahlreichen Ausstellungs- und Residency- Beteiligungen in den vergangenen Jahren im In- und Ausland. Laurien Bachmann lebt und arbeitet derzeit als freischaffende Künstlerin in Linz.

Bachmann beschäftigt sich in ihren künstlerischen Arbeiten mit themen- oder ortsbezogenen Fundstücken und verbindet diese mit digitalen Medien wie Fotografie, Video und Sound. Thematische Ausgangspunkte sind dabei oftmals die Wahrnehmung spezifischer öffentlicher Räume oder ländlicher Topografien sowie persönliche und kollektive Erinnerungen. Beobachtungen auf diesen Feldern inszeniert sie meist in Form von Stand- und Bewegtbildern. In ihren Arbeiten changiert sie häufig an der Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit.



www.photography-she-said.com



Ruth Horak ist freie Kuratorin und Autorin mit den Schwerpunkten konzeptuelle Fotografie und Medienreflexivität. Sie ist (Mit)Herausgeberin von *Readern* zur Fotografie und hat zahlreiche Essays in Ausstellungskatalogen und Magazinen veröffentlicht, sowie Ausstellungen für den Fotohof, die Camera Austria, Krinzinger Projekte, AIL u. a. kuratiert. In der Lehre verknüpft sie Foto- und Bildtheorien mit konzeptuellen künstlerischen Ansätzen.

Aktuelle Ausstellung: *Während alle fotografieren, können sich manche mit der Fotografie beschäftigen* (Fotohof Salzburg).

www.jennifergelardo.com

Jennifer Gelardo studierte an der Akademie der bildenden Künste Wien bei Heimo Zobernig sowie an der Hochschule für Gestaltung Offenbach bei Prof. Dr. Juliane Rebentisch und Martin Liebscher. Ihre Arbeiten wurden im Projektraum der Galerie Thoman, tart.vienna (2021), im Belvedere21, Wien (2019), im Ausstellungsraum ALASKA Projects, Sydney (2018), im Palazzo Lancia, Turin (2017), im Klingspormuseum, Offenbach (2016) und der Galerie 1822-Forum, Frankfurt (2011) gezeigt.

In ihrer künstlerischen Praxis arbeitet sie in situativen und kollaborativen Verhältnissen, u. a. installativ mit der Künstlergruppe et. al* in der Kunsthalle Schirn sowie in Filmteams an prozesshaften Arbeiten, u. a. in der Kunstgeschichtsbibliothek/Städelbibliothek Frankfurt a. M. wie auch kuratorisch mit der Arbeitsgruppe *Stafett* oder dem Verein foundation in Wien.

Es ist ihr Anliegen, das Spektrum historisch und kulturell variabler Begriffe der Ausgrenzung und des Zusammenhalts auszumachen, deren Bewertungen zu erfassen und sie in ihrer Funktion von ästhetischen Praktiken und deren kritischen Urteilsvermögen zu ergründen. In diesem Rahmen entstehen Video- und Fotodokumentationen zur Beobachtung von Gruppengefügen oder performative Skulpturen, welche einige komplizierte psychosoziale Bedingungen ihrer Ausstellungssituation reflektieren.



Ivana Marjanović (* in Belgrad), 2005 Abschluss Studium der Kunstgeschichte an der Universität Belgrad, 2017 Promotion an der Akademie der bildenden Künste Wien unter der Betreuung von Marion von Osten und Jelena Petrović (*Staging the Politics of Interconnectedness between Queer, Anti-fascism and No Borders Politics. The Case of QueerBeograd Cabaret*).

Seit 2005 ist Ivana Marjanović als Kunsthistorikerin, Forscherin, Autorin, Kuratorin und Kulturproduzentin in den Bereichen zeitgenössische Kunst, Kultur und Theorie tätig. Sie hat zahlreiche Kunstprojekte und Publikationen konzipiert und organisiert und eine Reihe von Texten in internationalen Publikationen veröffentlicht.

2006 hat sie gemeinsam mit Vida Knezević den Belgrader Kunstraum Galerie Kontekst gegründet und bis 2009 geleitet. In den Jahren 2016–2018 war Ivana Marjanović gemeinsam mit Nataša Mackuljak künstlerische Leiterin und Geschäftsführerin des Wiener Kunst- und Kulturfestivals Wienwoche. Seit August 2019 ist sie

künstlerische Leiterin und Geschäftsführerin des Kunstraums Innsbruck. Seit 2019 ist sie Teil des neuen Redaktionsteams des Magazins *Migrazine – Online Magazin von Migrantinnen für alle*.

Marjanović hat gesellschaftspolitische Projekte entwickelt in denen Kritik, Bildung, Kunstvermittlung sowie kollektive kreative Prozesse und Partizipation eine wichtige Rolle spielen. Neben zahlreichen Produktionen im Bereich Kunst und Kultur hat sie auch Projekte im universitären Kontext realisiert. Von 2008 bis 2012 war Marjanović immer wieder als Lehrende an der Akademie der bildenden Künste Wien tätig.



www.xenia-lesniewski.com

Xenia Lesniewski (* 1985 in Frankfurt) studierte Malerei und experimentellen Animationsfilm an der Universität für angewandte Kunst Wien und Visuelle Kommunikation an der Hochschule für Gestaltung Offenbach. Ihre künstlerische Arbeit umfasst Malereien, Installationen, Videos, kollaborative Projekte, performative Situationen und interdisziplinäre Ansätze. Ihre Praxis bewegt sich an der Schnittstelle von Kunst und Leben sowie in der Auseinandersetzung mit aktuellen gesellschaftlichen Entwicklungen und dem öffentlichen Raum. Widersprüche des neoliberalen Zeitalters stehen für Lesniewski genauso im Mittelpunkt wie die nahtlose Einbettung künstlerischer Interventionen in unser alltägliches Umfeld.

Lesniewski ist aktives Gründungsmitglied des Künstlerinnenkollektivs *Club Fortuna* und initiierte 2018 den Ainex Kunstverein, mit dem sie unter dem Titel *Beyond Investing* 2019 ein einjähriges Ausstellungsprogramm in Form eines Kunstfonds mit internationalen Künstlerinnen zur Ökonomie der Gegenwart in Wien realisierte. Mit *Edition Furor* realisierte Lesniewski von 2012 bis 2019 limitierte Künstlerbücher und progressive Buchobjekte.

Seit 2010 hat Lesniewski an nationalen und internationalen Gruppenausstellungen teilgenommen. Einzelausstellungen waren u. a. im Dortmunder Kunstverein, SØ Kopenhagen und im Quartier21 in Wien zu sehen. Ihre Videoarbeiten präsentierte sie bei der Berlinale, den Internationalen Filmfestspielen Rotterdam und mehrmals bei den Internationalen Kurzfilmtagen in Oberhausen. Ihre Arbeit mit Club Fortuna wurde zuletzt auf der 12. Krasnoyarsk Museumsbiennale in Sibirien, in den Kunstsälen Berlin und im Rahmen der MANIFESTA 12 in Palermo gezeigt.



www.liebezurkunst.com

Günther Oberhollenzer (* 1976 in Brixen/Südtirol) ist Kunsthistoriker, Kurator und Autor und lebt und arbeitet in Wien und Krems. Er studierte Geschichte und Kunstgeschichte an der Leopold Franzens Universität Innsbruck und an der Università Ca'Foscari in Venedig sowie Kulturmanagement an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Von 2006 bis 2015 war er Kurator am Essl Museum in Klosterneuburg bei Wien, davor arbeitete er am Referat für Bildende Kunst in der Kulturabteilung der Stadt Wien. Oberhollenzer war von 2014 bis 2018 Mitglied des Südtiroler Kulturbeirates. Er ist seit 2014 Lehrbeauftragter am Institut für Kulturmanagement und Gender Studies (IKM) an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Oberhollenzer war und ist in zahlreichen Kunst-Jurys vertreten, u. a. beim STRABAG Art Award (2018–2020), beim Otto-Mauer-Preis (2019) oder dem Anton-Faistauer-Preis (2020). Er ist Herausgeber von Kunstbüchern, Verfasser von Essays in Kunstkatalogen sowie Texten für Kunstmagazine, hält Vorträge und Ausstellungseröffnungsreden in Österreich, Italien und Deutschland. Seit 2016 ist er der Kurator für das 2019 eröffnete Kunstmuseum in Krems, die Landesgalerie Niederösterreich. 2014 ist sein Buch *Von der Liebe zur Kunst* (Limbus Verlag, Innsbruck) erschienen.



www.theresawey.com



Theresa Wey wurde nahe Frankfurt am Main geboren und arbeitet als Künstlerin und Fotografin in Wien. Von 2018–2020 studierte sie künstlerische Fotografie an der Schule Friedl Kubelka unter der Leitung von Anja Manfredi. Im Mittelpunkt ihres künstlerischen Interesses stehen Mensch und Begegnung. In ihren analogen Fotografien strebt sie nach Unmittelbarkeit und Schlichtheit. Sie begibt sich dabei auf die Suche nach jenen universellen menschlichen Wahrheiten, die mehr erspürt als begriffen werden. 2020 erhielt sie das START-Stipendium für künstlerische Fotografie.

www.anjamanfredi.com



Anja Manfredi (* 1978) lebt und arbeitet als Künstlerin in Wien. Sie studierte an der Akademie der bildenden Künste Wien bei Eva Schlegel (1999–2005) und an der Schule für künstlerische Photographie unter der Leitung von Friedl Kubelka (1998/99), deren Leitung sie 2010 übernommen hat. Seit 2016 ist sie Mitglied der Künstler_innenvereinigung der Wiener Secession. Lokale und internationale Ausstellungen, darunter Einzelausstellungen im Museum der Moderne Salzburg (2013) und im Haus der Kunst, Budweis (2015). Artist-Residencies in Rom, Paris, New York City und geplant in Herzliya bei Tel Aviv. Manfredi ist Preisträgerin des Outstanding Artist Award für künstlerische Fotografie des Bundesministeriums (2017) und des Förderstipendium der DZ Bank (2021/22). Herausgeberin der Publikationen *Raum gewordene Blicke in die Sterne* (2020), *Geste und analoge Photographie* (2020), *Die ersten 30 Jahre – Photographie* (2020), *Die Südtiroler Siedlung oder Das Gedächtnis der Häuser, der Pflanzen und der Vögel* (2021).

www.kseniayurkova.com

Ksenia Yurkova ist eine in Österreich lebende Künstlerin aus St. Petersburg. Sie arbeitet hauptsächlich mit Fotografie, Video und Text. Schwerpunkte ihrer Arbeit liegen in Kommunikation und Sprache: ihre substanzielle Variabilität, ihre Möglichkeiten der Konvertierung, ihr mythologischer Aspekt, Stereotypisierung (die Frage der persönlichen und politischen Selbstidentifikation und der Identifikation durch andere), Problematiken der Erinnerung, von Attitüden und von ihrer Verlässlichkeit.

Ksenia Yurkovas Werdegang begann als Politik- und Kulturjournalistin. Es folgten Tätigkeiten als Organisatorin und Kuratorin von Kunstfestivals und Ausstellungen, u.a. als künstlerische Leiterin des Tkatchi Exhibition Centers in St. Petersburg. Nun widmet sie sich ihrer eigenen künstlerischen Praxis, die sie als Möglichkeit sinnvoller kritischer Distanz begreift, zeitgenössische Phänomene zu beobachten und zu verarbeiten. Ihre Herangehensweise basiert auf Methoden von Sprachaneignung, Über-Affirmation, Selbstreflexion und Selbstkritik, indem sie ernstes und ernsthaftes Material mit ironischen Partikeln durchsetzt. Dennoch hat Ksenia nicht auf sozial engagierte Praxis verzichtet und das Festival *Suoja/Shelter* in Helsinki ins Leben gerufen, das sich nun bereits im dritten Jahr mit sensiblen gesellschaftlichen Problemen auseinandersetzt. Ksenia Yurkova hat an zahlreichen internationalen Ausstellungen und Festivals teilgenommen und einige Künstlerbücher veröffentlicht.

Ihre Werke befinden sich in Privatsammlungen in Russland, Deutschland, Österreich, Frankreich und Finnland.



Anne Faucheret is a contemporary art historian, art critic and contemporary art curator. Since 2014, she has been a curator at Kunsthalle Wien. In recent years, she has curated among others the following shows: *Hysterical Mining* (2019, together with Vanessa J. Müller), *Work it, feel it!* (2017) or *The Promise of Total Automation* (2016). From 2010 to 2015, she was a curatorial advisor and assistant curator for visual arts at the *steirischer herbst*

festival, Graz, where she co-curated the 24/7 marathon-camp *Truth is concrete* (2012). She regularly contributes to international art magazines as well as to artistic publications. She was co-editor of the book *Truth is concrete. A Handbook for Artistic Strategies in Real Politics* (2014) and *The Promise of Total Automation* (2016).

Her research revolves around the relation between art, bodies and technologies, their entangled imaginaries and politics. More generally, she is interested in alternative methods of knowledge(s) production and in new ways of experiencing togetherness, challenging the western anthropocentric tradition and embracing feminist practices.



JENNIFER GELARDO







JENNIFER GELARDO

Text:

Maximilian Klawitter

Asymmetrien zwischen dem Imaginieren von Ausstellungssituationen, Äußerungen und deren Repräsentationen spiegeln das Kreuzfeuer einer vielleicht hitzigen Unterhaltung über ein Kunstwerk im Ausstellungsraum. So könnte eine erste Assoziation ausfallen. So könnte ein Ausgangsszenario dieser Arbeit aussehen.

In Jennifer Gelardos Arbeit *Tu Quoque – Exhibition as Desired Space* (2020) entfällt der faktische Ausstellungsraum gleich zwei Mal: in einem von Gelardo konzipierten Scheinspiel wird er zum Spekulationsobjekt und ist in der 2020 für den Projekt-raum 63rd-77th Steps produzierten Online-Version gar nicht erst vorhanden. So wohnen wir, die Betrachter_innen, nun über unserem Bildschirm einem Spielverlauf bei, den wir durch weiter-klicken zwar in seiner Geschwindigkeit, nicht aber in seinem Inhalt steuern können. Drei Teilnehmer_innen, genauer gesagt deren uns gezeigte Hände, werden von einer Spielleiter_in mit dem Regelwerk betraut: Jede_r Teilnehmer_in wählt eine plattenförmige Spielfigur unterschiedlicher Farbe sowie eine ebenfalls farbige Murmel, die eine „rhetorische Figur“ symbolisiert und die die individuelle Handlungsweise für die Spielenden vorgibt.

Das Ziel des Spiels ist die Deutungshoheit darüber, wie der erträumte Idealraum auszusehen hätte. Das Spiel ist gewonnen, wenn ein_e Spieler_in die Argumente einer anderen Teilnehmerin/eines anderen Teilnehmers benutzt. Die in dieser Spielrunde gewählten rhetorischen Figuren lauten „Die falsche Schlussfolgerung“, „Der Appell an Emotionen“ und „Das falsche Dilemma“. Was wir innerhalb dieser – unter wissenschaftlichen Aspekten getarnten – künstlerischen Intervention erfahren, ist gewissermaßen die Umkehrung einer Beobachtung von Personen in einer künstlichen Situation. So sind es gerade die vorgegebenen Rollen, folglich die gespielten Argumentationen, die die Reste der entindividualisierten Charaktere erhalten. Diese dem Gesellschaftsspiel geschuldete Eigenschaft ist es, die den Moment des argumentativen Strauchelns erzwingt, indem die rhetorischen Strategien des Überzeugens nicht selten ins Absurde geraten.

Wie vignettiert wirken die eng kadrierten Fotografien, die ausschließlich die Spielfläche, einen höhenverstellbaren Tisch – samt den Spielenden – und die für das Arthandling typisch behandschuhten Hände zeigen. Die somit körperlosen Teilnehmer_innen bewegen beinahe mystisch die in Wachsmalkreiden eingeriebenen Spielfiguren, die deutliche Spuren auf der weißen Baumwolle der Handschuhe hinterlassen. Während wir dem Wechsel zwischen Skript und Aufzeichnung zu folgen versuchen, verlieren wir den Faden, wie die Teilnehmer_innen selbst – so lässt sich vermuten. Ein Fehler im System, intendiert oder nicht, gepaart mit Obrigkeitshörigkeit der Spielenden sich den Regeln des Spiels zu unterwerfen. Pantomimisch leiten die abgebildeten Hände und die körperlosen Stimmen in unbeholfen-komischen Ausführungen in den Raum, der durch eine doppelte Virtualität gekennzeichnet ist: Eine Website, in der wir die Arbeit beinahe partizipativ erfahren sowie der tatsächlich dokumentierte Raum, in dem das Gesprochene – zugleich lebhaft – in die Anonymität des Hypothetischen verschwindet. Man denke an den Begriff des „Huis Clos“ – nicht an das berühmte Stück Jean-Paul Sartres von 1944, sondern an den feststehenden Begriff des „Ausschlusses der Öffentlichkeit“. Eine Art Kammerspiel der Politik der Hinterzimmer. Doch dient „Huis Clos“ nie bloß der Abschottung, im Gegenteil ist dies der Ort der Austragung von Differenzen. Beinahe kontrastierend zum sprachlichen Sujet wirken die formalistischen Reduktionen und dessen verwendetes Material. Eine reduzierte Formsprache im Zusammenspiel mit den als intuitiv assoziierten Bestandteilen ist eine wiederholt angewandte Strategie der Künstlerin. Es sind Objekte und deren Anordnungen, die hier eben funktional als Spielfiguren aufgeladen, in den semiotischen Raum verweisen; vor oder – an strukturalistische Verfahren anschließend – nach der Sprache.

So war in der Herstellung der Spielplatten nur eine Fingerspitze entnommen worden, um Material für die Murmeln zu erhalten. Die dadurch entstandenen Kühlen wurden zu Leerstellen und äquivalenten Passformen der Spielfiguren. Zu Symbolen werden die so tatsächlich gegensätzlichen Platzhalter – die Spielfiguren, wie auch die Spieler_innen –, die bereit sind, eingesetzt zu werden. Und wenn hier von Symbol die Rede ist, dann das Symbol nach Ferdinand de Saussure, denn es handelt sich um den Zeichencharakter, der den „Ähnlichkeitsbezug und Rest einer natürlichen Verbindung“ erhält. Während man in fast allen Arbeiten Jennifer Gelardos dem Eingelassenen in verschiedenen Weisen begegnet, liegen die grob geformten Murmeln (oder gar Brocken) hier frei und zur Disposition. Beinahe falsch mag es einem vorkommen, wie die Hoffnung der Spielführerin auf nicht selbst zu kontrollierende Fügung. Überzeugen sollen sich hier nur die Teilnehmenden gegenseitig. Austauschbar bleiben die jeweilig vorgebrachten Argumente zur Möglichkeit einer Ausstellung und zum Potenzial eines ideell erträumten Raums, in dem die Kunst etwas sein kann. Vorgefertigte und anzunehmende Haltungen transformieren die Diskussion zum Spiel und die mögliche Authentizität des Entstandenen verbleibt in der Imitation einer Diskussion. Und so ist es letztlich die Umkehrung jener rhetorischen Figuren, die zur Handlung bereitgestellt waren zur formalen Abstraktion.

„Parrhesia“ bedeutet nicht nur die paradoxe Autorität des Sprechens ohne Autorität. Es impliziert auch die Idee, dass Sprache nicht vom Leben und von der Produktion getrennt ist; dass sie ein radikales Mittel der Subjektivierung im Verhältnis zu einer etablierten Ordnung der Unterwerfung sein kann. Es ist die praktische und politische Möglichkeit, den Diskurs zu nutzen, um die Beziehungen zwischen Subjekten und Institutionen zu verändern. Dieser Diskurs ist – als Aufführung der Argumentation selbst – geglättet durch die Gesamtheit des Spiels, so abstrakt und de-zentriert wie die Netzwerke, die ihn verteilen, um bestimmte Kanäle zu besetzen. Womöglich ist es gar ein Echtzeit-Szenario, das unendliche Variationen von sich selbst erzählt, ohne dass es zu einer endgültigen Aufführung kommt. Dieses Szenario ist nicht nur die Fragestellung nach der Möglichkeit des künstlerischen Ausdrucks oder der Arbeitsbeziehungen, sondern auch die der seriellen Reproduktion des eigenen Moments. Das Tischgeflüster wäre heute das absolute Minimum an diskursiver Anforderung an jede_n praktizierende_n Künstler_in. Wir müssen nicht mit Theorien ausgestattet sein, um unsere Arbeit zu tun. Aber die Frage bleibt: Wie können sich Künstler_innen den Diskurs, an dem sie immer schon teilnahmen, wieder aneignen und ihn als Praxis zurückerobern?

Es bleibt die Form als Sinnbild eines inneren Konflikts. Kein Zwiegespräch, sondern Gruppenformationen und -dynamiken der Sprache. Indirekter Diskurs ist, wenn es keine individuelle Äußerung mehr gibt, nicht einmal mehr ein Subjekt der Äußerung. Denn jede Äußerung ist immer kollektiv, auch wenn sie von einer/einem einsamen Autor_in getätigt zu sein scheint. Der nützliche Gegensatz ist hier nicht zwischen Information und Rauschen oder Aussage und Gegenstand, sondern zwischen der Indisziplin und der Disziplin, die in der ästhetischen Dimension jeder Rhetorik am Werk ist. Die Sprache muss nicht unbedingt unterbrochen werden, wenn sie sich selbst fremd werden kann.

Näheres zu Jennifer Gelardo und ihrer Mentorin auf S. 86.

101

MICHAELA KISLING





Text:

Lona Gaikis

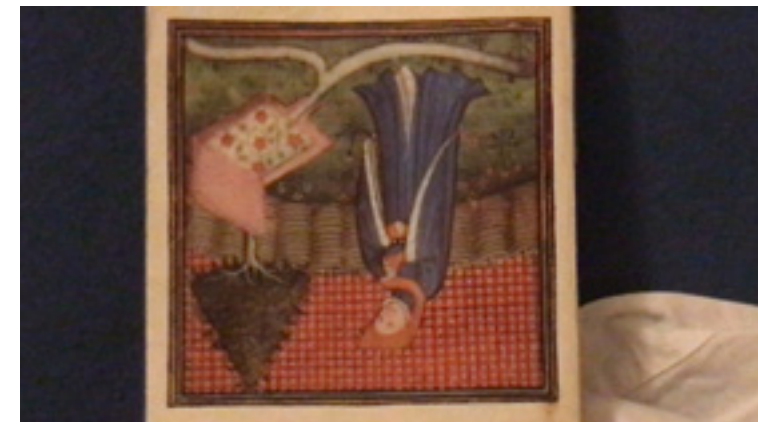
104

KISLING: HAUNTED SPECTACLES

Visual artist KISLING expresses herself through music. Applying both the sensibility for careful listening as well as the possibility of immersing in the thickness of amplified sounds, she affects the collective of bodies with gloomy allusions to the fading of pop-culture. Against the polished images of today's self-proclaimed idols, which circulate on social media both in art and trivial culture, KISLING holds up a fractured mirror that calls for a new real. Where does a critical confrontation with aesthetics fit in, when everything obeys and submits to the constant terror of presentability and beauty?

Reaching out to kindred spirits in experimental art and music scenes (Vienna/Tallinn), KISLING's work challenges the deceptiveness of formal structures and deconstructs the trickery

105



of harmony by developing an idiosyncratic style that fuses new media with odd and outcast feelings. Her audio and video work feature spontaneous collaborations with fellow poets and painters, blurring the boundaries of identity and authorship. Formlessness is the axis for this post-digital artistic practice that spins a dystopian spectacle from disfigured samples and, at times, hypnotically repeated single-line lyrics. Whoever wondered what artists do beyond the ordinariness of visual repertoires, from vintage image filters to glitter effects, will be enlightened by the plethora of possible articulations and artistic dialogues that run beyond the threshold of platform phonies. What had, up until now, been perceived aesthetically as being more real than real proves to be entangled in mimicry — an inflated representation, about to pop at any moment. KISLING offers a glimpse between the cracks that are forming on a seemingly impeccable surface. Her musical and visual work fathoms and reveals the spectres that haunt the spectacle of our era, only to reveal the actual hollowness of an age where illusion and false promises have become stable currencies.

In 2019, KISLING released her 7" debut *Random Plaza* with the record label *Serious Serious* (Tallinn), setting forth the label's agenda of low-fi home aesthetics with high-fi audio mastering. In a mix of processed samples and synthetically generated tunes, KISLING involves the listener in an intricate game of hide-and-seek with familiar sounds made alien. Tones grow to sculptural dimensions only to be harshly sliced and dissected by her sharp cuts. Openly emphasizing the gestural and performative nature of sound, as well as wand-echoing sound pioneer Pierre Schaeffer's idea of singular sonic entities in the *objet sonore*, KISLING revives this concept in electroacoustics and pushes it further by monitoring the becoming of the sonic sculpture and intervening before it can reach fulfilment. This not only detaches sound from the real, but also from being interwoven with feeling. Her compositions are ruthless sonic arrangements that refuse the intimacy of shared pleasure. At the same time, most parts of KISLING's visual presentation convey the homely feel and eerie beauty of everybody's day-to-day banality.

Still from *Guidinglight II*, 2021
(together with Till Megerle and Artjom Astrov)
HD video, sound, 9:03 min

Still from *Random Plaza*, 2020
(together with Till Megerle)
HD video, sound, 7:25 min

Thinking of music beyond the carnal rhetoric and levelling its power of expression to a prosaicness of life, KISLING's latest spin-off project *Guiding Light I-III* (jointly produced with poet and musician Artjom Astrov and artist Till Megerle), shows the backend of music production and the entropy of this artistic process. Amid the global relaunch of acceleration, this documentation shows what it means to be friends and simply do nothing — a provocation to a society so obsessed with self-optimization. Whether it's the tease of 'outcast' tunes appropriated from fallen popstars, or the relaxing triteness of home video footage infused with the ubiquity of post-consumerist simulacra, it all fuses in the post-pop cultural gloom of KISLING's lyrics — the imperative of 'super-yo' echoing in the cheap shine of petty bourgeois decor (*Guiding Light II*, 2021).

This blue-collar-avantgarde scratches off the kitsch from our present and develops a non-poesy, alluding to the empty youth of the 1990s that was swept over by the lavish excess of data-streams and broken promises of Capital. Its nihilism emerges from an overload of fragments and the abundance of anything goes. The only remedy might lie in the ambiguity of sound constructed by a compound of bodies in an infinite state of glimpsed feeling.

Näheres zu Michaela Kisling und ihrem Mentor auf S. 72.

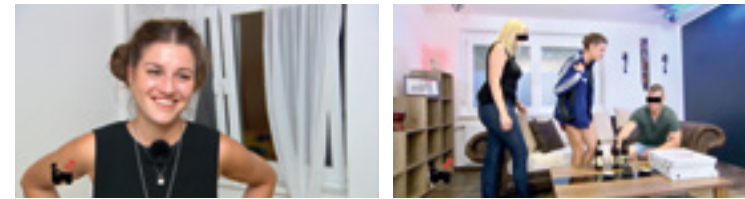
XENIA LESNIEWSKI

Autogenes Training, 2021
Poster
60 x 84 cm





Salvator Mundi, 2020
Aquarell auf Papier
29 x 21 cm



111

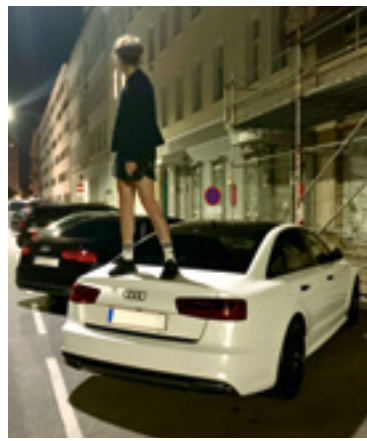
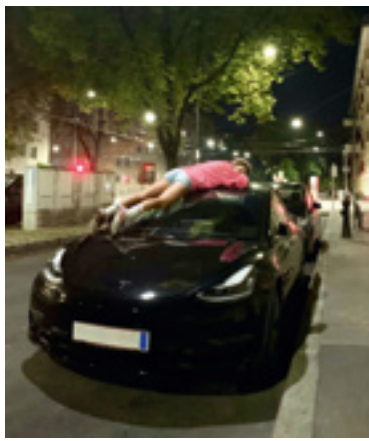
XENIA LESNIEWSKI

Text:

Sonja-Maria Borstner

Xenia Lesniewskis künstlerische Interventionen entfalten sich in fließenden Übergängen zwischen Malerei, Installation, Video und Performance. Fluidität ist, was ihre diversen Auftritte und Inszenierungen als Künstlerin, Aktivistin, Startup- und Vereinsgründerin sowie Kollektivakteurin vereint. Bereits während ihres Studiums zeigte sich Lesniewskis Interesse an liquiden Übergängen und den Zwischenräumen im Disziplinen-übergreifenden Arbeiten. Multiplizität und Simultaneität manifestieren sich in ihrer Praxis, in der sie neben ihrer eigenen künstlerischen Betätigung seit 2014 auch als Teil des Kollektivs *Club Fortuna* agiert. Alle Interventionen der Künstlerin sind in einer aktivistischen Herangehensweise vereint, die klassische Kategorien und Rollenbilder des Kunstbetriebs verflüssigt. Das Fluide liegt im Fokus der Künstlerin; die Grenzen von Kunst und Leben, von Medien, von Gattungen und Sparten lässt sie hinter sich und verschmilzt mitunter auch kunstfremde Bereiche mit ihrem Werk.

Bauer sucht Frau, 2019
Bildschirmfotos
Digital, ATV



Auszug aus der Serie
Built to perform – Selfportrait on Car
 Fortlaufende Intervention und
 Dokumentation im öffentlichen Raum
 digital, seit 2015

In *Guilty Pleasure / Josef Boys 2k20* (2019) eignete sich die Künstlerin beispielsweise das Medium Reality-TV an. Als Teilnehmerin der österreichischen Fernsehshow *Bauer sucht Frau*, die über acht Wochen ausgestrahlt wurde, okkupierte sie den öffentlichen Mainstream-Raum durch ihre Partizipation. Ihr Interesse lag darin, einen Raum zu besetzen, der eigentlich nicht für die Kunst vorgesehen ist, und dadurch Irritationen herzustellen. Im Rahmen einer Installation, die den Wohnraum des Bauern, den sie in der Sendung kennenlernte, nachinszeniert, und die das von Lesniewski manipulierte Filmmaterial des Senders zeigt, wird *Guilty Pleasure / Josef Boys 2k20* wiederum in den klassischen Kunstraum zurückgespielt. Dabei passiert eine Mehrfachinszenierung und Transformation, die zum einen auf den Interventionen der Künstlerin während der Dreharbeiten beruhen, zum anderen aber auch durch die Zensur des TV-Senders produziert wurden. Obwohl Lesniewski während der Aufzeichnungen durch verschiedene künstlerische Aktionen versuchte auf den Produktionsverlauf einzuwirken, hatte sie nur bedingt Kontrolle über die Geschehnisse vor und hinter der Kamera und keinen Einfluss auf den Schnitt des finalen Filmmaterials. Dass das Material, auf dem die Künstlerin zwar selbst zu sehen ist, jedoch aufgrund von Copyright-Rechten im Nachhinein nicht von ihr genutzt werden durfte, ist ein weiterer Aspekt des spartenübergreifenden Arbeitens, der in dieser Intervention mitschwingt.

Die Unvorhersehbarkeit des finalen Ergebnisses treibt Xenia Lesniewski auch in anderen interdisziplinären Projekten an. Etwa nutzt sie soziale Codes, die in unterschiedlichen Bereichen nicht nur gefordert, sondern zum Teil die Grundvoraussetzung für die Teilhabe an diesen sind, um ihre künstlerischen Interventionen an „kunstfremden“ Orten keimen zu lassen. In *Built to perform. Selfportrait on Car* (2015–fortlaufend), eine Fotoserie, die Selbstportraits der Künstlerin auf unterschiedlichen Autos im öffentlichen Raum zeigt, geht es beispielsweise um die bildliche Aneignung eines privaten Guts im urbanen Umfeld. Die Kontroverse, die dabei entsteht, wenn Besitztümer von Fremden anektiert werden, lenkt den Blick auf das Missverhältnis ökonomischer Strukturen sowie auf Gestaltungskonzepte des öffentlichen Raumes, in denen etwa Parkplätzen mehr Raum als Parks oder öffentlichen Anlagen für Menschen gewidmet wird. Das Öffentliche interessiert Lesniewski auch in ihrer Funktion als Gründerin eines Startups, das sich auf ganz angewandte Weise mit Parkplätzen und der Neukonzeption ihrer Ausgestaltungen beschäftigt. Es ist die Idee der sozialen Plastik, die Joseph Beuys 1967 in seinem erweiterten Kunstbegriff entwickelte, die das vielfältige Werk der Künstlerin prägt und als eine Art konzeptuelle Klammer vereint. Kunst in diesem Sinne als kein abgeschlossenes Konstrukt, sondern als fluiden Raum zu betrachten, der in alle Bereiche des Lebens ausufern kann, ist eines ihrer zentralen Anliegen.

Näheres zu Xenia Lesniewski und ihrem Mentor auf S. 88.

FLORIAN MAYR





Pattern 3 (Sandy) und Pattern 4 (Unlabeled), 2021
Packdecke, Chromakey Stoff und Stahl
75 x 140 cm
Installationsansichten bei Sophie Tappeiner (*After the revolution*)



Text:

Francesca Gavin

THE FRAGMENTS OF FLORIAN MAYR

117

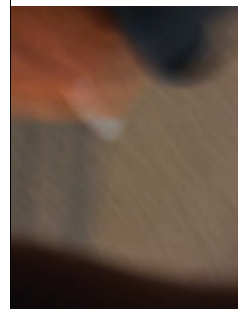
In chroma key compositing, a subject is filmed against a single-colour background so they can be visually placed in a different context. During the news or weather report for example, when an individual is placed against a map or landscape. Often the colour the subjects are filmed against is a particular, deeply unnatural plastic shade of green. Austrian artist Florian Mayr regularly uses this particular green in his sculptures, installations and photographic pieces.

"I use it as a placeholder, an open space, where the viewer can add something to the work," the artist says. In his installations, photographic works, and even clothing objects, green allows invisible things to be added to the narrative. Green leaves space for the unsaid.

Alongside green panels and rectangles, the artist often uses digital photographic fragments. Florian Mayr's work is sparked by details—in a practical sense, actual crops and details from photos from his mobile phone library. These details are strongly embedded in the everyday—the speed and ease-of-access of taking visual notes, as well as the way we are flooded by imagery. As the artist points out, "in the end, there are thousands of photos on the phone, and it feels like they're losing their context."

Mayr fuses with his own growing visual lexicon with new elements and observations, remixing and reworking existing work and formal ideas. There is a personal aspect here—reflecting what draws the artist in. Yet the visual language feels broad and accessible. The way Mayr frames and presents fragments makes us as viewers understand why. It is an insight into the artist's point of view. In his work, the quotidian exists hand in hand with a considered and theoretical approach to how artists relate to the world.

If pressed to highlight an ongoing theme in his work, Florian Mayr responds "work, work, work". In his installations and sculptural objects, work is equally a wider concept that structures and rules human experience, but it is also a metaphor for the process of art-making. The effort, research and work involved in making things. The topic of work expands across topics such as how artists financially engage with the financial market; how artists' work effects and relates to each other.



Mayr studied in Vienna with Heimo Zobernig, Marion von Osten and Martin Beck, and it was through the latter that he discovered the work of Christopher D’Arcangelo. Mayr was particularly drawn to D’Arcangelo’s work in the context of late-1970s American conceptual art, conscious of his erasure or the limited access to the documentation of his work. Mayr felt an affinity to D’Arcangelo’s approach. “I’m struggling with the same problems as he was,” Mayr notes. “The unbalanced relations between visibility and the dependency of the art (market) and financial survival-struggle.”

In Florian Mayr’s installations, such as *No coffee, I gotta go. Okay?* (2019), there is a strong linear sense of display. The artist describes the panelled, retail-like presentation of his images as supportive structures. He sometimes re-uses and re-arranges the displays for different work. In *No coffee*, the modular display was created so the work could be hung in different ways, independent of walls, adaptive to different spaces. It is interesting that this modular approach is very similar to the way consumer architecture adapts and franchises. Yet despite this focus on the aesthetics of labour, there is a strong sense of the accidental in the photographs Mayr displays in them—like mistake pocket shots, elevated to a monumental scale.

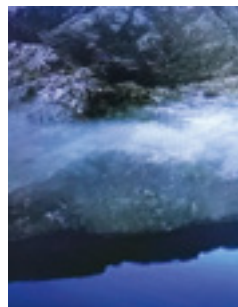
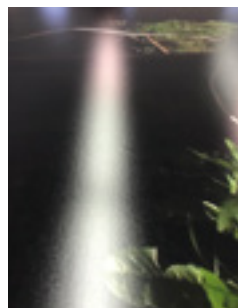
Mayr’s combinations of coloured blocks and photographs are linear. Part of this reflects an interest in panoramic landscape paintings from around 1800 and led to a focus on myriorama, a card game invented in 1823. In this game, each painted card (part of a landscape) was designed so that it connects to the next card—whichever card is placed next. For the artist, the images he presents in panels are equally exchangeable. They stand in for one of the two categories—work or art.

Florian also creates sculptures that reference clothing and labour at the same time. His pattern series are sweaters and hoodies made from transit blankets used for transport, installation or art handling as temporary security cloth. For the artist, this was not about the fashion industry or design but the familiar objects in daily life across any social class. “A sweater as a product is universal. The pattern, the form, the shape is not related to gender, social class, milieu, etc. Only the size of the sweater could refer to me. The material, the transit blanket, refers to my job in the art industry.”

Each pattern is numbered to relate to a specific sweater that Mayr has worn during art-handling jobs in the past and named in parentheses to refer to the person who donated the transit blanket. He sometimes takes them along (to fair installations, for example) and swaps blankets for new ones with other people. The patina of work is embedded in the material. These sweaters are often hung in quotidian ways—hanging off a handrail, the back of a chair or door.

The precarious financial nature of art making is one of the unspoken cogs in the art system. Mayr’s artwork questions how labour and power, creation and consumption are all intertwined.

Näheres zu Florian Mayr und seinem Mentor auf S. 74.



119

LAURA NITSCH







Text:

Andrea Popelka

WILDE SIEDLUNGEN

Zwei Frauen sitzen mitten in den Wolken. Sie wenden ihre Oberkörper einander zu, halten sich zärtlich an den Händen, die Finger spielen miteinander. Die überkreuzten Arme zeichnen eine Art Schlangenbewegung in den Raum, umschwebt von den transparenten, schimmernden Schleimern, die die Frauen um ihre Schultern tragen. Es wirkt, als ob die beiden Körper sich endlos umeinander winden könnten. Wenn man das Bild mit trägen Augen anblickt, ist der Effekt fast psychedelisch. Das Bild isst sich selbst auf. Hinter den Frauen hängt ein mit voluminösen, bauschigen Wolken gefüllter Spiegel. Das Zimmer, in dem sie sitzen, schwebt demnach, unmöglicherweise, im Himmel und die Betrachter_innen der Darstellung gleich dazu. *Big Calm Lesbian Energy*.

Die schwarzweiße Reproduktion einer Malerei (*Fleurs aimées* von Jef Leempoels, 1910) ist auf die Vorderseite einer Postkarte aus dem Jahr 1914 gedruckt. Ludmilla Horwath adressierte sie an ihre Geliebte Karoline Wieser. Horwath und Wieser arbeiteten als Stubenmädchen und als Hilfsarbeiterin. Um die Jahre 1914 und -15 waren die beiden zum wiederholten Mal vor dem Wiener Strafrichter der „Unzucht wider die Natur“ angeklagt. Später wurden sie freigesprochen.¹ Laura Nitsch hat den Strafvorgang des Gerichtsverfahrens im Wiener Stadt- und Landesarchiv entdeckt. Auf ihrer Suche nach queerer, lesbischer Geschichte im roten Wien ist sie in dieser früheren Zeit gelandet. Es fühle sich so an, meint Nitsch, als ob die fragilen, dünnen, mehr als 100 Jahre alten Briefe jeden Moment zu Staub zerfallen und in die Ritzen des Archivs rieseln könnten. Aus diesem Material, das Linien zu anderen historischen Kontexten zieht, fertigt Nitsch einen neuen Film: *VIOLETT* (2019–2022).

Der Akt, die als „Beweismittel“ archivierten Postkarten und in geschwungener Kurrentschrift auf vergilbtem und rosafarbenem Papier geschriebenen Briefe sind schwierige Texte, die von Sehnsucht, Verlassenwerden und internalisierter Homophobie sprechen. Sie machen die „Unlebbbarkeit“, wie Laura Nitsch es nennt, deutlich, mit der sich die beiden versehrten Arbeiter_innen konfrontiert sahen. Die Tatsache, dass sie ihr Begehren nicht frei ausleben konnten, ist wie ein ziehender Schmerz. Ebenso wie das systemische Nicht-Erinnern an die Arbeiter_innen, die für ihre bloße Präsenz in der Stadt, ihr Lachen und ihr Vergnügen – sprich ihre „waywardness“² – unter dem Strafbestand „Vagabondage“ polizeilich verfolgt wurden.³

Wenig ist über Horwath und Wieser bekannt und es stellt sich die Frage, wie Laura Nitsch dieses Wenige lesen und erinnern möchte. Hie und da blitzen Gegenmomente auf. Zum Beispiel, wenn Karoline Wieser vehement behauptet, der Vater von Ludmilla Horwaths Kind zu sein und die beiden scheinbar auch eine Zeit lang daran festgehalten haben. Wenn in den Unterlagen steht, dass auch die befreundeten Anna Blahowetz und Anna Strouhal, die als Zeuginnen aussagten, miteinander schliefen. Oder wenn es im Gerichtsgutachten, das Ludmilla Horwaths geistigen Zustand feststellen sollte, heißt: „[Die Angeklagte] lächelt, als man ihr vorhält, der Gerichtshof habe sie für nicht ganz gescheit gehalten.“ Ein Lächeln, das durch die Zeiten hinweg grinst und dich besessen machen kann.

Horwath und Wieser lebten im Wiener Bezirk Floridsdorf, wobei Karoline Wieser zeitweise wohnungslos war und in der engen Wohnung (mit Zimmer-Küche-Kabine) der Familie Horwath unterkam. Aus Wohnungsnot entstanden nach dem ersten Weltkrieg inmitten der noch teils unregulierten Donauarme und rund um Wien zahlreiche wilde Siedlungen⁴, die spontan Land besetzen. Ohne Genehmigung wurden einfache Häuser errichtet und Landwirtschaft betrieben. Diese selbstorganisierte Bewegung, die der Forscher Klaus Novy ein „echtes poor people movement“ nennt⁵, wuchs und wuchs. Manche der Siedlungen politisierten sich, mündeten in Genossenschaften oder wurden aufgrund des Drucks der protestierenden Siedler_innen auf die Regierung geduldet. Andere wurden legalisiert oder durch (rote) Gegenprojekte eingemeindet.⁶

1964 begrub die erste Wiener Internationale Gartenschau endgültig das permanent bedrohte, wilde „Brettldorf“ unter einer repräsentativen Landschaft. Zahlreiche Besucher_innen positionierten sich vor den geordneten Beten und nahmen Fotos mit der Blumenpracht auf. Auf dem dort neu errichteten Donauturm, der in den Himmel stach, drehte sich eine kantige Miniatur-Welt im Kreis – ganz so, als ob man die Erde wie vom All aus als Bild und Untersuchungsobjekt zugleich beobachten könnte. Die von der Mondlandung euphorisierte Zukunftsgläubigkeit, die sich in raketenförmigen Spielgeräten für Kinder und anderem Design niederschlug, lief weg vor der erst zwanzig Jahre zurückliegenden NS-Zeit, während derer auf dem Gelände Erschießungen stattfanden. Dem „Brettldorf“ folgten der heutige Donaupark und später die Wiener UNO-City. In sinnlichen Bildern imaginiert Nitsch den Donaupark als *cruising ground*, als Überlebensfeld des Vagabundierens und des queeren, widerständigen Lebens, das die Gegend über Jahrzehnte hinweg bestimmte.

Nitsch reichert die Wiener Stadtlandschaft mit unbeachteten Geschichten an. Die Figuren ihrer Filme trägt sie bei sich und lässt ihnen eine Art würdevolle, freundschaftliche Fürsorge zukommen. Als Künstlerin fühlt sich Nitsch aber, so denke ich, nicht automatisch zum Zugriff auf die beiden Arbeiter_innen berufen. Sie sind kein Material für sie, das geformt und angeeignet werden kann. Nitsch nimmt auch nicht an, dass sie Ludmilla Horwath und Karoline Wieser gleich wäre und sich ohne weiteres in ihnen spiegeln könnte. Ihre Filme stellen eher aus, welche Schwierigkeit und Unmöglichkeit der Mangel an Material in den leeren, gewaltvollen Archiven mit sich bringt. Diese Methode erinnert an die Historikerin Saidiya Hartman, die in ihrem Essay *Venus in Two Acts* fragt: „How can narrative embody life in words and at the same time respect what we cannot know?“⁷

⁴ Hier müsste man untersuchen, wie der Begriff der Siedlung und die (koloniale) Praxis des Siedelns in diesen historischen Kontext Einzug finden.

⁵ Klaus Novy (1983): *Genossenschaftsbewegung. Zur Geschichte und Zukunft der Wohnreform*. Transit Verlag, Berlin, S. 22.

⁶ Ein weiteres wichtiges Thema wäre anti-ziganistischer Rassismus und wie er die Debatten rund um die Siedlungen prägte.

⁷ Saidiya Hartman (2008): „Venus in Two Acts“. In: *Small Axe* 26, Vol. 2., Nr. 2, S. 3.

Dass die Filme Zeit und Geschichte zerhacken, sie zu Fragmenten zersprengen, ist gleichermaßen Ausdruck von Verlust und Trauer sowie ein widerständiges Moment. Die Filme wehren sich gegen tradierte Erzählweisen und Bewertungssysteme. Vielleicht ist Nitsch einer Art „ästhetischen Gerechtigkeit“ oder „resilienten Ästhetik“ auf der Spur.⁸ „Die Performer_innen von VIOLETT“⁹ sollen die Worte des Strafaktes durchkreuzen“, sagt sie.

Es sind physische und immaterielle Disziplinar- und Gewalträume, wie die Nervenheilanstalt in *Lose your marbles* (2016), Vorstellungen von Besitz, und Geschichte selbst, die in Laura Nitschs Arbeiten befragt und durchlöchert werden. Geschichte ist das Ein- und Ausschlussmedium schlechthin: Dass in ihr manche Leben gar nicht erzählt, Orte und Generationen voneinander getrennt werden und Gewalt in die Vergangenheit verlagert wird, ist selbst Ausdruck eines disziplinierenden, trennenden Denkens („of the carceral“). Statt diesem Rahmen etwas hinzuzufügen, das eben auch geschehen ist, bricht Nitsch lieber gleich mit dem gesamten System.

Der white screen, der in *Elemente einer Landschaft* (2017) oder *Lose your marbles* auftaucht, macht mich schneeblind. In anderen Einstellungen, z. B. bei *real estate* (2013), verschwimmt meine Optik, ich bin zu nahe dran. Die Arbeiten drängen mich mit ihrem gleißenden Licht, dem Dröhnen und dem blur ab und laden gleichzeitig hypnotisch-meditativ ein. Sie entziehen sich dem „Wechselspiel von epistemologischem Zugriff und der Form von Zugriff, die wir mit Besitz assoziieren.“¹⁰

Wenn wir die Filme und Videos aber nicht verstehen und durchleuchten können, können wir sie denn empfinden? Vor dem Hintergrund der Anreicherung von Geschichte, die in VIOLETT stattfindet, reichert sich auch der eigene betrachtende und fühlende Körper an. Ich bin gewissermaßen (als Wienerin) selbst Teil der in und durch die Arbeit erzählten, widersprüchlichen Geschichten und bestehe aus ihnen, aus dem behandelten historischen Material. Vielleicht wird der Körper erst im Empfinden des Materials historisch? Nitsch denkt viel darüber nach, was ihre (immer kollektive) Arbeit mit „uns“ heute zu tun hat. Alles hat sie mit uns zu tun.

Die Kulturwissenschaftlerin Iris Därmann spricht von Trauerarbeit: Als Kern jeder Arbeit hat sie den Aufschub des Todes anderer zur Aufgabe.¹¹ Lässt sich der zweite Tod von Karoline und Ludmilla hinausschieben? Nämlich der Tod im Archiv, wo sie nur durch ihre Kriminalisierung auftreten? Wie könnte, als Pendant zum Aufschub des Todes, die Vermehrung von Leben aussehen – auch des Lebens der historischen Figuren?

Saidiya Hartman schreibt: „The intention here isn't anything as miraculous as recovering the lives of the enslaved or redeeming the dead, but rather laboring to paint as full a picture of the lives of the captives as possible.“¹²

Fragt Laura Nitsch sich, wie die queeren Arbeiter_innen durch die Straßen von Floridsdorf bis hin zur Donau wandelten? Wie sie sich unterhielten und über die globalen Geschehnisse und den Krieg austauschen, wie sich all dies in ihrem Alltag niederschlug? Welchen Ausdruck ihre Gesichter hatten und worüber sie besonders laut lachten, was sie aßen, wie sie ihre Wohnung, ihre Erotik und ihre Sorgen teilten? Die epistemologische Formulierung, die den Zugang zum Leben der Verstorbenen versagt, ist selbst Artefakt und Ausdruck von Macht, sagt der Poet und Theoretiker Fred Moten.¹³ Gleichzeitig wissen die Filme um die Unmöglichkeit einer versöhnlichen Reanimierung der beiden Frauen im Jetzt. Und sie versuchen es dennoch.

Näheres zu Laura Nitsch und ihrer Mentorin auf S. 76.

8 Anjalika Sagar in: *Artists Space Dialogues: Ciarán Finlayson and The Otolith Group*, Tuesday, 4. Mai, 2021 Artists Space, New York. Video-Dokumentation des Gesprächs: youtube.com/watch?v=RwzUzv07Rjw (zuletzt aufgerufen am: 16. August 2021).

9 Das sind Hugo Robyn Le Brigand, Veza Fernández, Lens Kühleitner und Sebastiano Sing.

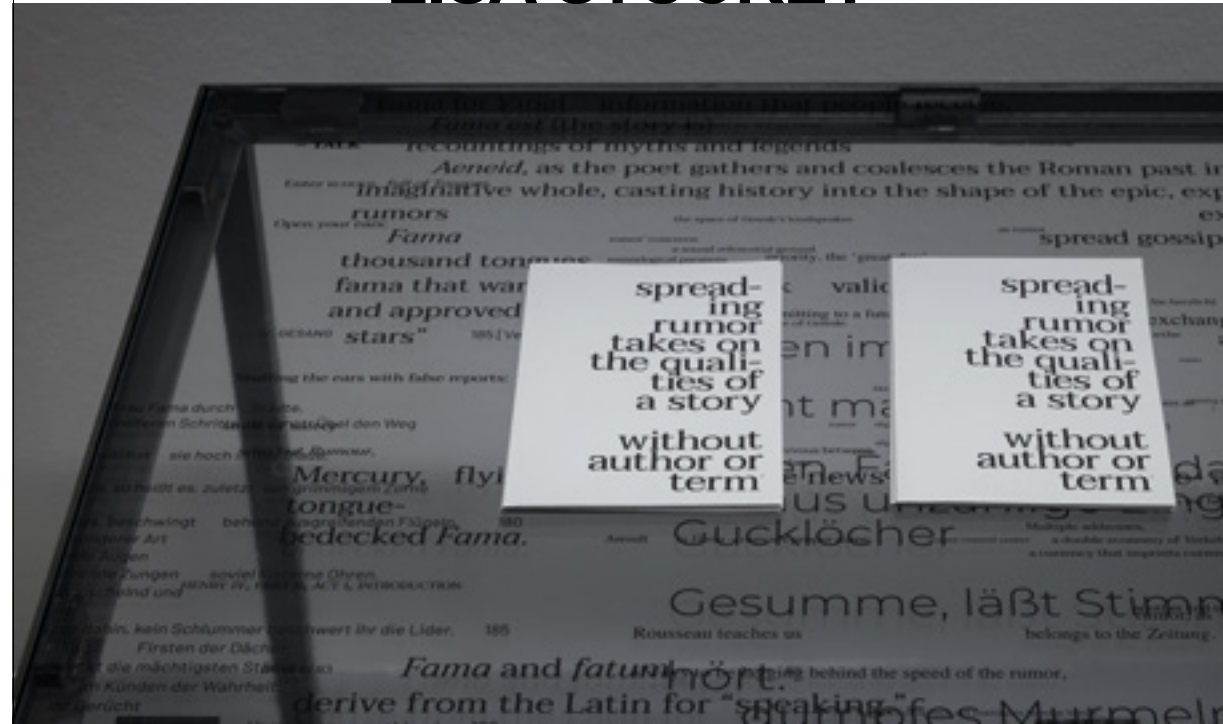
10 Stefano Harney und Fred Moten in: *The Aesthetics of Abolition, The Aesthetics of Art*, 2. Juli 2021, Gespräch bei der Summer School in Global Studies and Critical Theory, Bologna. Video-Dokumentation des Gesprächs: youtube.com/watch?v=TyilsdXlgl8 (zuletzt aufgerufen am: 16. August 2021). Übersetzung: AP.

11 Iris Därmann (2019): „Widerstands- und Gewaltforschung, überkreuz“. In: *Kulturwissenschaftliche Zeitung*, Vol. 4, Nr. 1, S. 20.

12 Saidiya Hartman (2008): „Venus in Two Acts“, S. 11.

13 Stefano Harney und Fred Moten in: *The Aesthetics of Abolition, The Aesthetics of Art*.

LISA STUCKEY





Fama Facing Trial: Words as Currency, 2020
Video/theory installation
Atelierhaus Vienna
Previous page: Installation detail

“The one thing that doesn’t abide by majority rule is a person’s conscience.”

To Kill a Mockingbird, 1962

LISA STUCKEY

Text:

Attilia Fattori Franchini

Stop.

Rewind. Play.

Lisa Stuckey is a writer, scholar and artistic researcher. Her work intersects text and image montage, sound, film installation and exhibition-making through dialectics to analyse architectures and their intersection with psychoanalytic and postmodern theories.

Stop. Rewind. Stop.

Rewind. Rewind. Cut.

Investigative aesthetics are at the centre of Lisa Stuckey’s work. As a proficient detective, she uncovers, connects and repurposes personal and collective histories, tropes and archetypes. At the centre of her research is often the cinematic disposal, its lexicon and architecture critically employed to analyse and confute power structures.

Cut. Zoom in. Cut.

Play.

Can a practice be in constant (R)evolution? How fixed should our gaze be? Exploring the idea that truth is singular and conveyed by its systems of representation (language, narration, architecture) or medium (text, film, sound) Stuckey adopts an open approach towards roles and methodologies of inquiry.

In the work *Four Siblings* (2014) she employs her grandmother’s 8mm and Super8 film archive to question the genre of amateur film and the perspective of the filmmaker through an autobiographical yet sensitive perspective. Using a selective editing process, she takes the found material as a complex family constellation, both universal and particular—to critically reflect on archiving and memory. We follow the stories of a family in the second half of the twentieth century between Austria, Germany and the United States represented through an eventful lens of birthdays, journeys, encounters and farewells. An intricate net of familiar relationships, gender stereotypes and historical accounts emerges along a critical reflection on the family video genre and its power to convey an idealized representation of family systems. In *ANTI PREDATOR ADAPTATION* (2015, in collaboration with Jessyca R. Hauser) Stuckey continues her interest in found images and the different spaces of artistic representation—a gallery, a cinema and a natural history museum—merging them into a unique arena of confrontation. Influenced by a close reading of Jean Laplanche and Jean-Bertrand Pontalis’ *The Language of Psycho-Analysis* (1967/1973), the work mimics animal defence mechanisms to question the artistic process of self-definition.

Stuckey’s practice has in recent years focused primarily on research employing writing and the curatorial as tools to define and dissect how contemporary systems of value are constructed and narrated. The project *Posthuman Complicities* (2017, in collaboration with Andrea Popelka) imagines oceans as a place of violence and resistance through a non-binary and postcolonial lens. The exhibition *Nor Heat Nor Gloom of Night* (2018, in collaboration with Johanna Braun) observes the post office as a transitional construct oscillating between private and public to unfold structural questions of exchange and migration.

Her most recent *Fama Facing Trial: Words as Currency* (2020) consists of a multimedia installation and is thematically connected to an upcoming publication under the title *Forensische Verfahren in den zeitgenössischen Künsten/Forensic Architecture und andere Fallanalysen* (2022). The courtroom is central to the Greek notion of polis, expanding the city as a political construction;



Nor Heat Nor Gloom Of Night, 2018
Exhibition curated by Johanna Braun and Lisa Stuckey
Tiger Strikes Asteroid Los Angeles



Haunted by last season's video letters.
 Amateur films performing spectrality, 2016
 Contribution to the Journal for Artistic
 Research 12

it is also an aggregate of definitive venues for civic practices: political, artistic, historical and religious. Taking various architectures of jurisdiction as a socio-culturally built archetype and the subject of critical analysis, Stuckey uses it as a tool of structural, historical and artistic investigation across various fields, such as cinema, language and psychology. The technique of courtroom sketching in the video *X-Y-Z* (2020) introduces viewers to judicial media-architectures to create a parallel between the court and the gallery, whilst the work *Fama Facing Trial* (2020) layers a mixture of text, footage, and audio fragments—from films such as *Anatomy of a Murder* (1959) or *Judgment at Nuremberg* (1961)—through the technique of shot-reverse-shot to offer a deconstructed image of the courtroom and the formats of judgement. Mixing inputs taken from different sources, consciousness starts to drift along our sense of law. What emerges is a test of law and forensic activity itself—Stuckey calls it “Law on Trial”—scrutinising performance enacted by the state imagined as a collective body.

Näheres zu Lisa Stuckey und ihrer Mentorin auf S. 78.

THERESA WEY





Beobachtungen zur Behutsamkeit, Anja Manfredi, 2020
Halbformatsequenzen gold, C-Print
40 x 65 cm

Beobachtungen zur Behutsamkeit, Anja Manfredi, 2020
Halbformatsequenzen weiß, C-Print
40 x 65 cm

Text:

Maren Lübke-Tidow



Beobachtungen zur Behutsamkeit, Rosa John, 2021
Handabzug auf Baryt
50 x 60 mm

Beobachtungen zur Behutsamkeit, Martin Bilinovac, 2021
Handabzug auf Baryt
50 x 60 cm

EIN PORTRÄT DER FOTOGRAFIE

ZU DEN BEOBACHTUNGEN ZUR BEHUTSAMKEIT

Im Zentrum der fotografisch-künstlerischen Arbeit von Theresa Wey steht die Arbeit am Porträt. Noch ist das Œuvre dieser Fotografin überschaubar – und dennoch wird unmittelbar deutlich, dass ihr Projekt für eine kontinuierliche Arbeit und Dauerhaftigkeit steht. Denn mit ihren bisher entstandenen Bildern zeigt sich bereits eine ganz eigene Handschrift, die von einer zurückgenommenen Klarheit zeugt. Versucht man dieser stillen Klarheit auf den Grund zu gehen, fällt zunächst auf, dass Weys Protagonist_innen – sei es, dass sie sie privat fotografiert oder für auftragsgebundene Arbeiten – durchgehend zentral und hervorgehoben das Bild bestimmen. Sie ziehen, vollkommen unaufgeregt, die Blicke auf sich, selbst dann, wenn sie, umgekehrt, unsere Blicke nicht erwidern, sondern sie an der Kamera vorbei gewissermaßen „aus dem Bild“ führen. Dann möchte man ihren Augen folgen, um zu sehen, was sie sehen. In diesen Momenten ist lohnend, den eigenen Blick nochmal auf das Bild zurückzulenken, und den Umraum gleichermaßen in die Betrachtung einzuschließen. Zwar bietet sich der Umgebungsraum der Porträtierten zur Identifizierung an – hier wird nichts verborgen, die räumliche Situation ist klar und theoretisch könnten wir die aufgenommenen Personen konkret lokalisieren –, aber es wird deutlich, dass er der Künstlerin vor allem Mittel ist, um ihre Bilder dezent zu strukturieren. Durch eine grafische Auffassung

des Umgebungsraumes – durchgehend unaufdringliche Staffellungen des Bildraumes meist in der Horizontalen, zuweilen in der Vertikalen – gelingt es Wey nicht nur ihr fotografisches Gegenüber wie selbstverständlich in ihm aufgehen zu lassen, sondern zugleich Atmosphären herzustellen, die Ruhe verströmen. Durch diese klare Strukturierung ebnet sie sprichwörtlich den Raum, in denen sich ihre Protagonist_innen zeigen können. Nicht nur die Kamera ist also ihr – zugegeben entscheidendes – Werkzeug, sondern auch der Raum, der (fast) immer das Fundament (nicht die Bühne!) ihrer Arbeit ist. So verstanden kann Theresa Wey auch sagen: „So wie sich die Person vor der Kamera präsentieren möchte, ist es gut.“¹ Es geht ihr gerade nicht darum ihr fotografisches Gegenüber anzuleiten oder zu Posen zu provozieren, sondern möglichst wenig einzugreifen. Sie klärt die Situation über den Raum, dem sie genauso viel Beachtung schenkt wie ihren Protagonist_innen. Und so gelingt es ihr auch, fotografische Stereotype nicht zu bedienen oder zu reproduzieren, sondern Momente einzufangen, die sich im Prozess einer behutsamen Annäherung ergeben. Und fast möchte man meinen, dass die Künstlerin sich in den bildstrukturierenden Umgebungsraum selbst einschreibt oder absichtsvoll-zaghaft in ihn einströmt, um hier ein Stück von sich selbst zurückzulassen. Möglicherweise würde die Fotografin nicht so weit gehen, dies als eine Art „Methode“ zu beschreiben, denn sie selbst hat mit *Beobachtungen zur Behutsamkeit* bereits eine Art Leitmotiv für ihre fotografische Praxis gefunden.

Zugleich ist über dieses Leitmotivische hinaus mit den *Beobachtungen zur Behutsamkeit* ein fotografisches Langzeitprojekt betitelt, das seit einiger Zeit zentral für Weys künstlerische Arbeit ist. Gemeint ist mit den *Beobachtungen zur Behutsamkeit* einerseits der behutsame Akt des Fotografierens, den sich die Künstlerin im Prozess ihres Arbeitens zu Eigen gemacht hat. Andererseits spielt er auf den Moment des „Bewahrens“ an – wortgeschichtlich ist „Behutsamkeit“ auf „Behut“ zurückzuführen, und steht für „die Bewahrung“ – und damit auf eine genuine Eigenschaft der Fotografie. Wey schreibt dazu: „Ein Akt der Bewahrung, das

etwas festzuhalten, einer Sache habhaft zu werden, sie uns anzueignen. Liebevoll könnte man sagen: Mit ihr wollen wir etwas behüten. Sie ist Mittel, um Schutz zu geben. Augenblicke, Menschen, Räumen und Dingen.“²

Mit diesem Zitat wird deutlich, dass die Betonung auf diesem neuen Projekt auf fotografischen Prozessen selbst liegt, und Theresa Wey sich aufgemacht hat zu erkunden, was fotografisch-künstlerische Praxis bedeutet oder bedeuten kann und wie sie funktioniert. Sie tut das durch „Fotografieren fotografieren“.³ So stehen in den *Beobachtungen zur Behutsamkeit* zwar erneut Menschen im Zentrum ihrer Arbeit, zugleich aber ist wesentlich für dieses Projekt ein Porträt der Fotografie selbst, oder genauer: ein Porträt fotografischen Handelns, dass sich in unterschiedliche Akte aufsplittert. Konkret begleitete Theresa Wey dafür Künstler_innen, die fotografisch arbeiten, und beobachtete sie fotografierend bei ihrer künstlerischen Arbeit, wie etwa Martin Bilinovac, Rosa John, Anja Manfredi, Felix Pacher oder Kathrin Hanga. Was diese Künstler_innen technisch tun, sehen oder erkennen womöglich nur jene Fotograf_innen, die selbst mit dem Medium umgehen – und in welcher enger Beziehung sie zu ihrem Medium stehen. So wie diese Künstler_innen sich beständig forschend und prüfend mit ihren jeweiligen Gegenständen (die nicht im Bild sind) auseinandersetzen, so arbeitet auch die Künstlerin Theresa Wey nicht nach einem vorgegebenen Muster oder mechanisch, wenn sie sich den Fotograf_innen nähert. Die Wahl ihrer eigenen (ausschließlich analogen) fotografischen Mittel ist jeweils abhängig vom Tun ihres Gegenübers. Sie ist damit weit weg vom klassischen Künstler_innenporträt, bei dem nach immer gleichem Schema das „Besondere“ der künstlerisch tätigen Person im Vordergrund steht oder deren Individualität, die es herauszustreichen gilt.

1 Theresa Wey im Gespräch mit der Autorin, 23.8.2021.

2 Theresa Wey zu ihrer Arbeit *Beobachtungen zur Behutsamkeit*.

3 *Fotografieren fotografieren* war der Titel eines Workshops von Annette Kelm an der Schule für künstlerische Photographie, Wien, im Studienjahr 2018/19, der ausschlaggebend für die Entwicklung der *Beobachtungen zur Behutsamkeit* war.

Vielmehr ist Weys fotografische Praxis in diesem Projekt dicht am Prozess. Die Bindung der Künstlerin/des Künstlers zu ihrem/seinem Medium, der fotografischen Apparatur, steht hier im Zentrum.

Ich halte eine solche Arbeit für eminent wichtig. Denn spätestens mit dem entscheidenden Paradigmenwechsel in der jüngeren Geschichte der Fotografie, den man mit der Ablösung eines analogen Gebrauchs des Mediums hin zur heute gängigen digitalen Praxis beschreiben kann – ein Prozess, der vor gut zwanzig Jahren einsetzte – hat sich die Fotografie, ihre Wahrnehmung und das Wissen darum, was sie ist oder wie sie funktioniert und eingesetzt werden kann, enorm verändert. Durch ihren einfachen und unmittelbar verfügbaren Gebrauch steht die Fotografie heute mehr und mehr im Zentrum unserer Kultur, ihr sozialer Gebrauch ist in beinahe allen gesellschaftlichen Bereichen unübersehbar geworden. Damit einhergehend droht allerdings der Verlust des im Feld der Kunst nur mühsam errungenen Subjektstatus der Fotografin/des Fotografen als Autor_in und Künstler_in. Die Fotografie wird also gegenwärtig von ihrer Historie eingeholt: Bevor sie für einen kurzen Moment ihrer Geschichte als fotografische Kunst Akzeptanz fand, ist die Beschäftigung mit der Fotografie – seit der Moderne – vor allem eine Beschäftigung mit der Amateurfotografie gewesen, ein Umstand, der jetzt, wo jede_r Smartphonebesitzer_in zur Fotografin/zum Fotografen avanciert ist, wieder verstärkt die Debatte um den sozialen Gebrauch der Bilder bestimmt. Kurz: Es ist der Amateur, der die Fotogeschichte fortschreibt. Dagegen ist zunächst nichts einzuwenden. Für die künstlerische Fotografie ergibt sich daraus allerdings eine Art „Mangel“, wir wissen oftmals nicht so recht zu beschreiben, was sie noch immer spezifisch macht. Ein Projekt wie das von Theresa Wey zeigt, dass Künstler_innen, die fotografisch arbeiten, so wie andere bildende Künstler_innen auch, jeweils sehr genau (vielleicht „behutsam“) mit ihrem Medium umgehen, dass sie daran arbeiten – anders als im amateurhaften Gebrauch – unser Sehen zu verlangsamen und es in ihrer Arbeit (immer?) darum geht, so präzise wie nur möglich zu werden. Im fotografisch-künstlerischen Prozess ist dabei nicht nur das Motiv entscheidend und wie die Fotografin/der Fotograf sich ihm nähert, auch die Wahl der technischen Mittel und der Umgang mit ihnen – ein Umgang, der auch Fehler mit einschließen kann und ein fortwährendes Prüfen notwendig macht – ist jeweils sehr spezifisch. Insofern verstehe ich Theresa Weys *Beobachtungen zur Behutsamkeit* nicht nur als ein forschendes Projekt, das uns die unterschiedlichen Zugänge zum Medium Fotografie über die Fotograf_innen/Künstler_innen selber zeigt und mit dem im besten Fall „ein Porträt fotografisch-künstlerischen Handelns“ entsteht, sondern zugleich als ein Projekt, das für das Medium als künstlerisches Medium (erneut) einsteht.

Näheres zu Theresa Wey und ihrer Mentorin auf S. 90.



137

CORINNA C. WRANA



Die kleine Freiheit- stammt nicht von uns. Den Titel schrieb- die Zeit, 2019

Performative Installation, 30 Quadratmeter

Text:

Ruby Sircar



EINE SCHÖNE STRICKKURVE SETZEN

Was habe ich zuerst bewundert an den exakt geführten Linien und Schnitten, die Corinna C. Wrana mit waghalsiger Genauigkeit durch den Raum zieht? Meine Bewunderung für diese präzisen Linien, Kurven und Räume, die sie in architektonischen und diskursiven Räumen eröffnet, basiert auf der Faszination an der Genauigkeit, mit der sie räumlich-gebauten Wissen, bildnerische Formensprache und zeitgenössische politisch-kulturelle Inhalte verbindet. Wrana versteht es in ihren Arbeiten jene Abstraktion zu erforschen, welche Jack Halberstam hinsichtlich queerer, kultureller und künstlerischer Arbeiten als queer abstraction bezeichnet. Wie ist die queere Abstraktion mit der abstrakten Formensprache, die Corinna C. Wrana entwickelt, vergleichbar? Vielleicht am ehesten darin, dass Halberstam und andere Autor_innen – wie Finkelstein und Hall – diese Form der politischen Abstraktion als intersektional mit anderen, nicht nur gender-identitären, politisch-kulturellen, lesen. Wranas Abstraktion kann als ein Austausch von referenzfreien Bildern, von intersektionalen Identitäten und Räumen gelesen werden, vergleichbar etwa mit der Arbeit *Redress* (2015) von Lucas Michaels. Auf den ersten Blick bezieht sich diese Arbeit auf nichts Bestimmtes, ähnlich wie Wranas Arbeit *Wär ich ein Baum, stünd ich droben am Wald. Trüg Wolke und Stern in den grünen Haaren* (2019). Während diese Arbeit aus samtigen, dunklen, schwarzen Schnitten besteht, strahlen die Bänder bei Michaels Arbeit in einem gleißend hellroten Farbton. Was Lucas Michaels Arbeit – wie deren unmittelbaren Vorbilder, die Neonarbeiten von Dan Flavin – und Corinna C. Wranas Arbeit gemeinsam haben, ist: sie scheinen als eine formale Übung zu funktionieren – ein Spiel zwischen tragender Architektur und auferlegter Form, zwischen gesättigten und neutralen Farbtönen im Galerieraum. Während Flavins Arbeiten postmoderne Abstraktion sind, setzen sich die intersektionalen Arbeiten von Michaels und Wrana mit spezifischen politischen Inhalten auseinander. Michaels *Redress* schafft ein Kontinuum von Assoziationen zwischen geometrischer Form und sozialem Leben. Die grellroten Linien erinnern an das rote Licht von Clubs, Bars und anderen nächtlichen Behausungen. Weiters ist sie an die Maße der Türe der Galerie Commonwealth & Council in Los Angeles angepasst. Wranas Arbeit *Wär ich ein Baum, stünd ich droben am Wald. Trüg Wolke und Stern in den grünen Haaren*, ist auch in einen Galerieraum eingepasst: an den der Galerie Die Schöne in Wien. Beide Arbeiten spielen mit einer scheinbar universellen

Rollenerwartung, 2018
Installation, 25 Quadratmeter

Form und einem spezifischen Bezug. Was sie gemeinsam haben, ist das Streben nach der Archäologie des Abstrakten.

Genau dieses Streben nach dem auf- den- Grund-gehen der Dinge durch die Abstraktion ist es, was ich an Corinna C. Wranas Arbeiten bewundere. Der Baum, der sich schmückt, und eine Geschichte vom eigenen Leid, dem gesellschaftlichen Verfehlen der Nachhaltigkeit in einer gemeinsamen Katastrophe, erzählt, der rohe Holzboden als Spiegelbild des Abstrakten in der Galerie sowie die harten Linien in samtweichem Schwarz, die den Raum binden und zugleich schneiden – das ist eine Spannung in unendlicher Schönheit, fast allumfassend und transzendend. Das kann Bewunderung in beglückenden Wahnsinn treiben. Bewunderung als feministisches Werkzeug ist es, was mich zu Corinna C. Wranas Arbeiten zieht: die Arbeiten stoßen in ihren bildnerischen Modi Diskussionen an, die normalerweise als identitätspolitisch-feindlich betrachtet werden, wie Minimalismus und Abstrakter Expressionismus, den bevorzugten Mitteln der Selbstdarstellung für eine nuanciertere Konversation und Kontemplation über Form. Abstraktion, im Sinne queerer Abstraktion wie Corinna C. Wrana sie nutzt, fordert Künstler_innen und Kritiker_innen auf, neue Strategien für die Darstellung intersektionaler Diskurse zu erwägen und den politischen Wert theoretischer und ästhetischer Unlesbarkeit zu erforschen. Auf den ersten Blick scheint es, als würde sie keinerlei politisch-kulturellen Inhalte transportieren – weil sie nicht illustrativ und figurativ greifbar ist.

Genau hier sehe ich den Mut, die Abstraktion zu nutzen, um sich von illustrativen, oberflächlichen Notwendigkeiten zu befreien und durch Raumschnitte fundamentale Wahrheiten und Erkenntnisse sichtbar zu machen. Corinna C. Wrana ermöglicht es, mit ihren Fragen und Antworten die Verkörperung, Relationalität, Selbstdarstellung und Materialität zu erforschen, ohne auf eine etablierte und vielleicht verdinglichte Ikonographie zurückzugreifen. Neben den präzise geschnittenen Rauminterventionen, finden sich in der Arbeit *Wär ich ein Baum, stünd ich droben am Wald. Trüg Wolke und Stern in den grünen Haaren* aber auch andere Elemente, die wir in ihrem Werk immer wieder entdecken. Es sind kleine plastische Elemente, die die schwarzen, harten Denklinien erweitern – Anmerkungen und Kritik an Kapitalismus und Ressourcenverschwendung sowie Warnzeichen vor der Katastrophe, aus der wir uns nicht mehr freikämpfen können. Diese Warnzeichen sind organischer. So auch kleinere, skulpturale und intimere Elemente, die fragil im Raum hängen, wie etwa *Alabastergipsrollen-Abgüsse in Rollenerwartung* (2019) oder *Plastic is over* (2018). Letztere Installation geht auch eine Verbindung mit *Wär ich ein Baum, stünd ich droben am Wald. Trüg Wolke und Stern in den grünen Haaren* ein. Eine kubische Form, die recyceltes Material aufnimmt und auf die Verletzlichkeit der Betrachtenden innerhalb der Klimakatastrophe Bezug nimmt. Es ist keine glatte, schützende Haut, sondern vielmehr ein Gegenstand, der

Wär ich ein Baum, stünd ich droben am Wald.
Trüg Wolke und Stern in den grünen Haaren, 2019
Installation, 300 Quadratmeter



aus Knicken und Rückzügen besteht. Diese Form der abstrakten Verletzlichkeit findet sich auch in anderen Arbeiten Corinna C. Wranas wieder, zum Beispiel in *Es ist vorbei-bye...by...* (2020). Das ovale Objekt aus verleimter Erde und Holz stellt scheinbar klar einen Bezug zu Umweltthemen, der Polschmelze und der eigenen Vergänglichkeit her. Ich möchte es aber nicht als reines Veritas-Objekt gelesen wissen. Vielmehr wird hier ganz offen der Bogen sichtbar, den Wrana auch zu anderen Bezugspunkten und -themen in ihrem Werk spannt: etwa Ungleichheit und Rassismus.

Die Verletzlichkeit der Einzelnen im Raum, das Ausgeliefert sein – dem Blick der Betrachtenden ausgesetzt sein – wird hier vielleicht zuerst wahrgenommen. Auf den zweiten Blick wird aber die Kraft und die Eigenständigkeit des Objekts sichtbar. Es ist kein ausgeliefertes Subjekt, sondern ein verschlossenes, wehrhaftes animiertes Objekt. Eine Raumsulptur, die den Raum bestimmt, nicht nur den sie physisch einnimmt, sondern auch ihren Umräum. Selbstermächtigung der Form. Auch hierfür bewundere ich das Werk von Corinna C. Wrana. Sämtliche Objekte sind raumbestimmend und -formend. Sie sind eigentlich keine Objekte, sondern Subjekte. Der Animismus, der hier form- und stattfindet, ist keiner, der nach Verständnis fragt. Die Objekte setzen die intelligente Empathie der Betrachtenden voraus und fordern deren Alliiertenschaft ein. Dies wird besonders in Arbeiten wie *57% aktivieren 43% Äquilibrium* (2021) sichtbar. Die Verletzlichkeit in der gleichzeitigen Unabhängigkeit von Material und Objekt sowie das Zusammenspiel aller Kräfte ist etwas, das ich intersektionale Abstraktion nennen darf. Und hier spricht wieder die Bewunderung: Wrana schafft es, das Abstrakte neu zu denken, in Raum und Diskurs. In *57% aktivieren 43% Äquilibrium* spielt sie gekonnt mit Spannung und Gleichgewicht, ähnlich wie es in Tom Burrs Arbeiten zu finden ist. Nur geht Burr bei Weitem nicht den ganzen Weg in der Diskussion zu ökologischen, ökonomischen und alltagspolitisch-relevanten Themen wie es Corinna C. Wrana tut. Die Überbleibsel eines geplatzten Gymnastikballs, die knallorange den schwarzen Raumschnitten und Schaukeln gegenüber stehen, spielen gekonnt mit dem Wissen um Perfektion, Selbstperfektion, gesellschaftlicher Erwartung und Schönheitsidealen. Das Überwinden von Vorstellungen der Perfektion durch das Setzen präziser Bildlinien und scheinbarer Performance-Dokumentationen von Objekten und Körpern im Raum findet sich auch bei *Performative installative Raumbegriffe durch Be Spannungsfelder* (2020). Die Künstlerin selbst bewegt sich hier mit ihren Linien und Objekten und untersucht so gesellschaftliche Erwartungen an bestimmte Farbkataloge und Bildbegriffe, die wir als Gemeingut katalogisiert haben. Bilder, die Ausschlüsse generieren, aber von uns als grundlegend gelesen und so nicht hinterfragt werden. Die Fragen, die Wrana hier stellt, wie etwa Körper von Klasse, Rasse und Ökonomien bedingt werden, sind bildnerisch genauso hart wie die gespannten Seile der Installation.

An dieser Stelle möchte ich meine Bewunderung nochmals ganz klar anbringen: Corinna C. Wranas Arbeiten sind von einer Klarheit und Schönheit, die schwer zu ertragen ist. Genau diese Spannung, mit der sie Räume zeichnet, wird auch als Verantwortung der betrachtenden Person übertragen. Verantwortung zu übernehmen für eine gesellschaftliche Allgemeinheit. Meine Lieblingsarbeit ist deshalb auch ein Teil von *Die kleine Freiheit stammt nicht von uns. Den Titel schrieb- die Zeit* (2019), der der Grundform eines Kreises nachempfunden ist. Sie formuliert und imaginiert eine Gesellschaft der allumfassenden Inklusion. Ohne Rassismus, in vollkommener Pluralität.

Danke, Corinna. Es ist leicht deine Arbeiten zu bewundern. Du gibst mir/uns Perspektive.

Näheres zu Corinna C. Wrana und ihrer Mentorin auf S. 80.



143

KSENIA YURKOVA



Degrees, Vol. 2, 2021
Photographic installation
Various sizes

THE AFTERLIFE OF VIOLENCE

KSENIA YURKOVA'S POETIC AND POLITICAL STRATEGIES FOR

WHAT IS ANNOUNCED BY THE AFFECTS OF THE WORLD WITHIN THE BODY¹

Text:

Nora Sternfeld

In order to describe how artists express the individual and societal effects of authoritarian regimes and related traumas, the theorist and psychoanalyst Suely Rolnik distinguishes between two different strategies: macro- and micropolitics.² According to her theory, macropolitics deals with the major political issues purely in terms of content, therefore wanting to direct our attention to the artistic power of micropolitics, which she describes as poetic potency. Given the "experiences of fear and humiliation inherent to dictatorial regime",³ micropolitics manifests itself in artistic forms that process what violence does. The works of Ksenia Yurkovas are always both: micro- and macropolitics. They are political and poetic and precise precisely in the fact that they do not take the distinction between micro and macro very seriously. Coming from journalism, Yurkova addresses the realities and the effects of state violence in authoritarian contexts. She works investigatively and does not give in, always searching for a formal language that confronts violence in history and the present more than she depicts it (although she does show it).

For example, the immersive, performative media project *Hold Off: The Time of Fun* (2020) is dedicated to the tragedy of the Beslan hostage crisis in 2004, when terrorists held more than 1,100 children and adults hostage in a school. After three days, Russian forces stormed the school and 331 hostages died. Why, the artist asks, don't we know more about this horrific event? What is the role of Russian politics in this? The installation is based on reconstruction, reflection and speculation about what happened. It reflects on the role of the state, the hostages, and the voluntary and involuntary bystanders. It has a forensic, speculative and educational dimension. The artist wants to operate on the same terrain that makes terror efficient: the economy of public awareness.

Ksenia Yurkova's latest installation, *DEGREES VOL.1,2* (2021), is about violence against social movements, specifically about the physical dimension of the suppression of protest. The work is based on interviews, memories, and testimonies of people who were subjected to physical and/or psychological state violence in Russia while fighting for their rights or the rights of those groups to which they belonged. For this work, Yurkova asked activists to recall the scenes of violence they experienced and to re-enact the postures and body sensations they assumed.

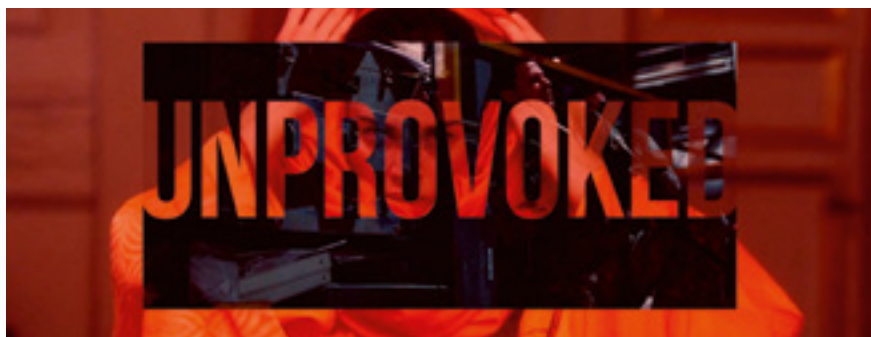
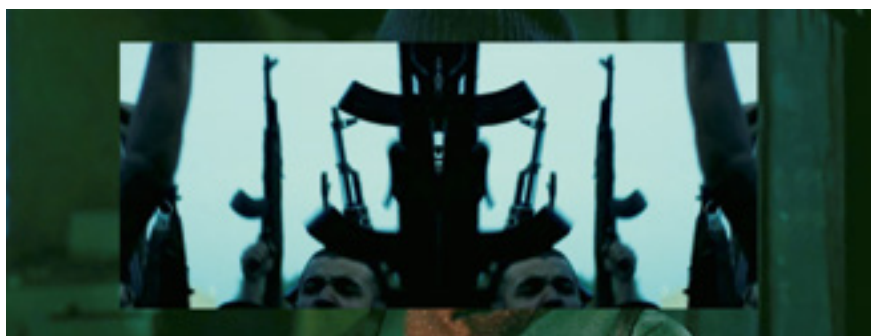
"My primary goal is to transpose the traumatic experience into another environment and another situation, and to overcome it by working through it: to turn the pain into 'dance'", Yurkova says.

The persistent work on finding a form that manages to process the pain and the conflict is what Suely Rolnik calls

"aesthetic rigor"⁴: "Form here is inseparable from its role as an actualization of the sensations and tensions that force the artist to think-create. This is an aesthetic rigor, but it is also and inseparably an ethical one – aesthetic, because it renders sensible what is announced by the affects of the world within the body; ethical, because it implies taking charge of the demands of life to remain in process."⁵

In her installations, Ksenia Yurkova does not shy away from figuratively and literally asking about the empowering dimension of violence; about what has changed through it, what it is like to live with it, in and with the pain. But she also asks about the affirmative power, about continuing to live and continuing to resist.

Näheres zu Ksenia Yurkova und ihrer Mentorin auf S.92.



HOLD OFF: The Time of Fun (Video 1), 2020
Video stills
Colour, Stereo, Duration 5h

1 Suely Rolnik, Archive Mania/Archivmanie, in: "100 Notes – 100 Thoughts N°022", dOCUMENTA (13), Kassel 2011, p. 10.

2 This seems meaningful to her because she has the impression that the micropolitical or poetic dimension of political art has received too little attention in postcolonial Latin American art historiography – against whose background she situates her distinction. Suely Rolnik, Archive Mania/ Archivmanie, in: "100 Notes – 100 Thoughts N°022", dOCUMENTA (13), Kassel 2011, p. 17f.

3 Ibid., p. 18.

4 Ibid., p. 10.

5 Ibid., p. 10.

Impressum

Diese Publikation erscheint im Rahmen des *Mentoring-Programm Kunst Förderprogramm für Absolvent_innen der Akademie der bildenden Künste Wien*

und des *Mentoring-Programm für Künstlerinnen Förderprogramm des Bundesministeriums für Kunst, Kultur, Öffentlicher Dienst und Sport*

November 2020–November 2021

Herausgegeben von Akademie der bildenden Künste Wien

Bundesministerium für Kunst, Kultur, Öffentlicher Dienst und Sport

Programmkoordination und Redaktion Barbara Pflanzner

Gestaltung Lisa Penz, David Gallo

Druck gugler GmbH, Melk/Donau

Schriften Union (Radim Peško), FK Roman Standard (Florian Karsten)

Papier Arjowiggins Pop’Set, Magno Gloss


Copyright © Akademie der bildenden Künste Wien, Vizerektorat Kunst und Lehre, 2021
© Bundesministerium für Kunst, Kultur, Öffentlicher Dienst und Sport
© Künstler_innen, Fotograf_innen und Autor_innen

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

Akademie der bildenden Künste Wien
Schillerplatz 3
A-1010 Wien

www.akbild.ac.at

A...kademie der bildenden Künste Wien

 Bundesministerium Kunst, Kultur, öffentlicher Dienst und Sport

Bildrechte	Arbeiten	©	Portraits	©
			S. 2	BMKÖS
OFFERUS ABLINGER	S. 7–11	Offerus Ablinger	S. 58 S. 59	Benjamin Kornfeld Katharina Gossow
BRISHTY ALAM	S. 13 S. 14 S. 15 S. 16	Sophie Pölzl Flavio Palasciano Sophie Pölzl Flavio Palasciano	S. 60 S. 61	Barbara Hainz Sophie Thun
LAURIEN BACHMANN	S. 19 S. 20–22	Laurien Bachmann/Sebastian Six Laurien Bachman	S. 84 S. 85	Laurien Bachmann Anja Manfredi
LISA BEGERÉ	S. 25–27 S. 29	Natali Glisic Lisa Begeré	S. 62 S. 63	Natali Glisic Lena Rosa Händle
IMAYNA CACERES	S. 31 S. 32 S. 32–34 S. 35	kunst-dokumentation.com Imayna Caceres kunst-dokumentation.com Imayna Caceres	S. 64 S. 65	Imayna Caceres Ulla Bartel
SHABNAM CHAMANI	S. 37–40	Shabnam Chamani	S. 66 S. 67	Christoph Schiele Mark Pinder
PABLO EHMER	S. 43–46	Pablo Ehmer	S. 68 S. 69	Pablo Ehmer David Avazzadeh/Kunsthalle Wien
EZGI EROL	S. 49–53	Ezgi Erol	S. 70 S. 71	Ezgi Erol Randi Grov Berger
JENNIFER GELARDO	S. 95–99	Jennifer Gelardo	S. 86 S. 87	Neven Allgeier Daniel Jarosch
MICHAELA KISLING	S. 101–105	Michaela Kisling	S. 72 S. 73	Artjom Astrov Oliver Hangl
XENIA LESNIEWSKI	S. 107 S. 108–109 S. 110 S. 111 S. 112	Simon Veres Xenia Lesniewski Simon Veres Xenia Lesniewski/ATV Xenia Lesniewski	S. 88 S. 89	Xenia Lesniewski Sageder/VDG.at
FLORIAN MAYR	S. 113 S. 114–117 S. 117–118	Flavio Palasciano kunst-dokumentation.com Florian Mayr	S. 74 S. 75	Florian Mayr Bernhard Cella
LAURA NITSCH	S. 119–123	Laura Nitsch	S. 76 S. 77	Sophie Thun Anja Manfredi
LISA STUCKEY	S. 125–129 S. 130	kunst-dokumentation.com Lisa Stuckey	S. 78 S. 79	Manuel Carreón López Christine Lang
THERESA WEY	S. 131–134	Theresa Wey	S. 90 S. 91	Theresa Wey Theresa Wey
CORINNA C. WRANA	S. 137–140 S. 141	Linnéa Jänen Pascale Riesinger/VOLUME.at	S. 80 S. 81	Pascale Riesinger/VOLUME.at esel.at
KSENIA YURKOVA	S. 143–146	Ksenia Yurkova	S. 92 S. 93	Julia Lisnyak Marlene Rahmann

Das Mentoring-Programm ist eine Initiative zur Förderung des künstlerischen Nachwuchses an der Akademie der bildenden Künste Wien sowie ein Instrument zur Karriereförderung für Künstlerinnen und Künstler des BMKÖS.

Mentoring-Programm an der Akademie der bildenden Künste Wien

Akademie der
bildenden Künste
Wien

 Bundesministerium
Kunst, Kultur,
öffentlicher Dienst und Sport

für Künstlerinnen des BMKÖS