

**Mentoring-Programm**

**Kunst  
der Akademie der bildenden Künste Wien**

**Mentoring-Programm**

**für Künstlerinnen  
des BMKÖS**

**2022**

**2022**

# Mentoring-Programm

3

**NICOLETA AUERSPERG** 

9

**KATHARINA BAYER** 

15

**OLIVIA COELN** 

21

**KATRIN EULLER** 

27

**ELLA FELBER** 

33

**LAURA FELLER** 

39

**URSULA GAISBAUER** 

45

**JULIA S. GOODMAN** 

51

**REBEKKA HIRSCHBERG** 

57

**KATHARINA HÖLZL** 

63

**PILLE-RIIN JAIK** 

97

**ERNST LIMA** 

103

**IRINA LOTAREVICH** 

109

**HYEJI NAM** 

115

**METTE RIISE** 

121

**PETRA SCHNAKENBERG** 

127

**ANNA SPANLANG** 

133

**LAURA SPERL** 

139

**MYLES STARR** 

145

**NICOLE MARIA WINKLER** 

151

**JULIJA ZAHARIJEVIĆ** 

157

**DANIELA ZAHLNER** 





Vorige Seite *Einbein*, 2019  
 Gebogener und geschweißter Stahl  
 je ca. 30 x 35 cm  
 Installationsansicht *Hot to the Touch*, Musa Wien

*Leave to Rise*, 2020  
 Gips, Pigment, Weide, Sperrholz  
 Maße variabel zw. 25 x 25 x 40 cm–40 x 13 x 50 cm

*The Forage*, Skulpturenweg im öffentlichen Raum während eines Corona-Lockdowns, organisiert von *AE projects*, Berlin



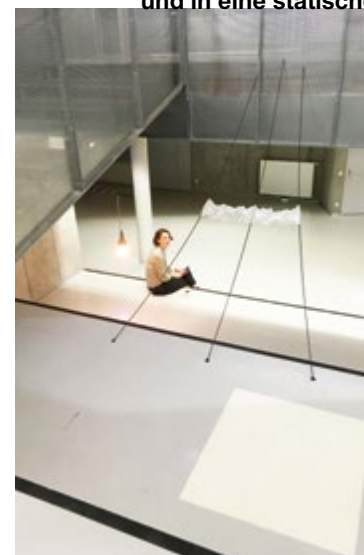
*Vice Versa*, 2018  
Stahl, Lacke, Wasser, Milchpulver, Plastiktüten, Schnur  
218 x 130 x 80 cm

Text:

## NICOLETA AUERSPERG

Vanessa Joan Müller

Skulpturale Werke sind in hohem Maße abhängig von dem Material, aus dem sie bestehen. Das bezieht sich nicht nur auf Optik und Haptik, sondern auch auf das Eigenleben, das bestimmte Materialien entwickeln, und die kulturellen, sozialen oder historischen Einschreibungen, die sie in sich tragen. Nicoleta Auerspergs künstlerischer Arbeitsprozess öffnet in diesem Sinne einen Möglichkeitsraum, der das Potenzial eines Werkstoffs erkundet und seine referenziellen Bezüge sichtbar macht. Ein wesentliches Merkmal ihrer künstlerischen Praxis ist dabei die Frage nach der Formfindung: Prozesshafte Konstellationen werden in einem bestimmten Augenblick arretiert und in eine statische Skulptur übersetzt.



Bereits frühe Glasbläserarbeiten wie *Geometrische Körper* (2013) präsentieren sich als stillgestellte Momentaufnahmen ihrer Genese. Die beim Glasblasen verwendete Holzform wird Teil der Arbeit, als ein Objekt, das auf die Gestaltwerdung des Glases dezidiert Einfluss nimmt, diese letztlich aber nicht vollständig steuern kann. Bei anderen Werken schreiben sich die Spuren ihrer Herstellung als sichtbarer Verweis auf den Prozess ihrer Entstehung ein.

Bei allem Interesse an skulpturalen Fragen geht es Nicoleta Auersperg jedoch nicht um rein formale Aspekte. Sie greift vielmehr soziale und kulturelle Implikation von Alltagsgegenständen oder Elementen der gebauten Umgebung auf und thematisiert diese in Bezug auf vorgegebene Funktionen, alternative Nutzungen oder temporäre Zustände. Ihr Interesse an Architektur als Sphäre des Sozialen spiegelt sich beispielsweise in der Beschäftigung mit regulierenden Eingriffen in den öffentlichen Raum, die vermeintlich unerwünschtes Verhalten zu unterbinden suchen (*Squatter*, 2019; *Einbein*, 2019; *Expansion in Space*, 2019). Andere Werke erinnern an funktionale Objekte, die sich einer konkreten Funktion verweigern, sie aber als Potenzialität in den Raum stellen. Das zeigt sich etwa in einer zeltartigen Konstruktion, die im kalten Beton eines Wohnhauses für Studierende einen fragilen Schutzraum aufspannt (*Fisematentchen*, 2018), oder in einer Metallkonstruktion, die Plastiksackerl mit Wasser beziehungsweise Milchpulver präsentiert: Elemente im Zustand vor jener ihr zugeordneten Fusion, die sie zu etwas anderem werden lässt (*Vice Versa*, 2018).

Herstellungsprozesse, oft händische mit einer eigenen Zeitlichkeit in der Produktion, bilden einen weiteren Schwerpunkt in Nicoleta Auerspergs Œuvre. *Leave to Rise* (2020) nimmt die Form eines Gärkorb zum Brotbacken auf und verkörpert das Zusammenspiel aus manueller Arbeit, Zeit und Gestaltwerdung. Während der Pandemie eine populäre Betätigung, stand das

*Fisematentchen*, 2018  
Stahl, pigmentiertes Reispapier,  
Milchpulver, Lampe  
Ortsspezifische Größe  
Installation im Rahmen der Ausstellung  
*Andromeda Minus Triangula*, PFERD –  
Forum für zeitgenössische Kunst, Wien



**Brotbacken für eine Beschäftigung jenseits der Erwerbstätigkeit. Jene, die temporär ihrer üblichen Arbeit nicht nachgehen konnten, eigneten sich andere Tätigkeiten an und verwandelten diese in einen privaten Zeitvertreib. Pastellfarbene Gipsskulpturen mit nach oben weisendem Peddigrohr lassen den Brotkorb zu einem vegetativ anmutenden, im Zustand der Entstehung fixierten Flechtwerk werden, das dieses Tätigwerden in Zeiten suspendierter Regelarbeit reflektiert.**

**Wenn sich neuere Werke mit dem Stuck im Wohnbau der Gründerzeit, aber auch mit dem Flechten beschäftigen, wird dieser Gedanke weitergeführt: Striezeln werden zu Stuckelementen, das geflochtene Brot zum Dekor. Das Flechtmotiv steht hier aber auch für jene Migration der Form im Sinne transkultureller Verflechtungen, aus denen immer wieder andere, gleichwohl miteinander verwandte Objekte entstehen.**

**In *Vita activa oder Vom tätigen Leben* denkt Hannah Arendt darüber nach, „was wir eigentlich tun, wenn wir tätig sind“. Ihre Reflexion über das Arbeiten, Herstellen und Handeln und deren je eigene Einbettung in die Welt bescheinigt dem Herstellen oder Werken, dass es Produkte fertigt, die gebraucht werden statt verbraucht wie die durch Arbeit erzeugten Güter des Konsums. Das Herstellen „errichtet eine künstliche Welt“, so Arendt, indem es relativ dauernde Dinge und Strukturen schafft. Das Œuvre von Nicoleta Auersperg, so heterogen es in seiner visuellen Erscheinung erscheinen mag, können wir in diesem Sinne als eine stets neue Erkundung des Herstellens verstehen – als Prozess, der Stofflichkeit in Dinge verwandelt, und als Reflexion darüber, welches Veränderungspotenzial diese Transformation in Hinblick auf unsere Umgebung und letztlich unsere Welt besitzt.**

Näheres zu Nicoleta Auersperg und ihrer Mentorin auf Seite 86.

*Squatter Traffic Yellow*, 2019  
Pulverbeschichteter Stahl, mundgeblasenes Glas  
38 x 31 x 24 cm

# KATHARINA BAYER

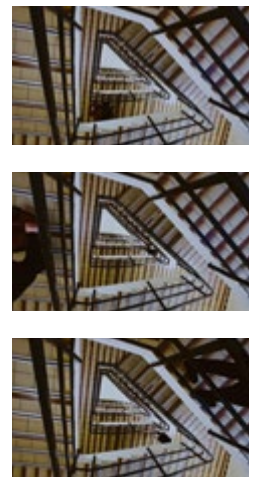
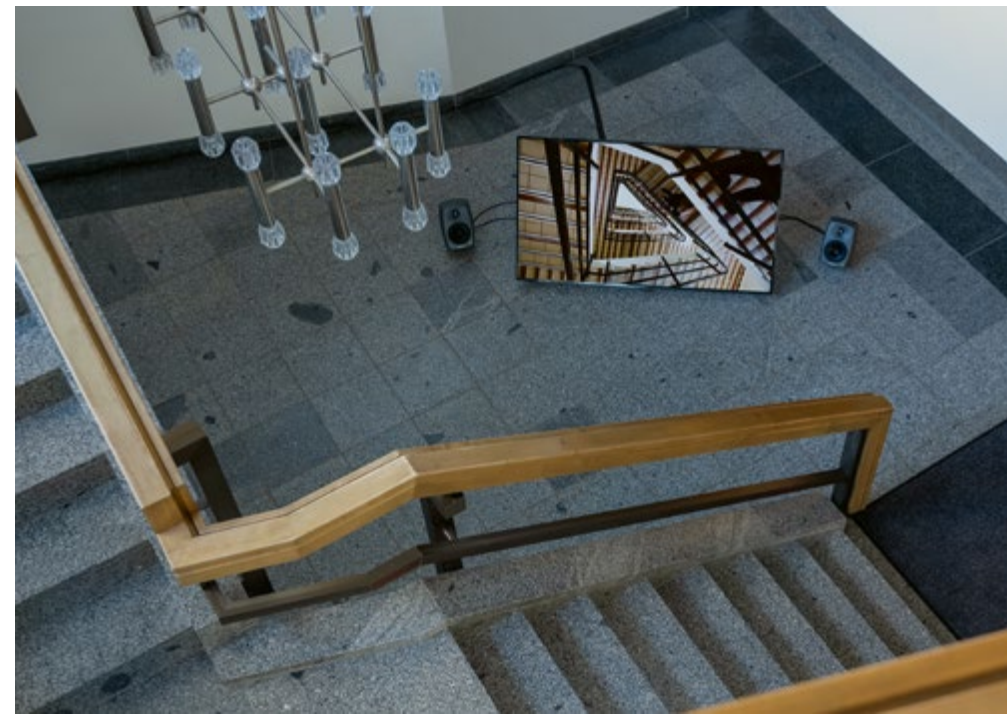


*Enfilade*, 2019  
2-Kanal HD Video-Installation (Farbe, Ton)  
2 Projektoren, 2 Lautsprecher  
26 min, Loop  
Holzfaserplatte, Holz  
573 x 325 x 300 cm



Enfilade, 2022  
Video Stills, Video-Projektion 1

Enfilade, 2022  
Video Stills, Video-Projektion 2



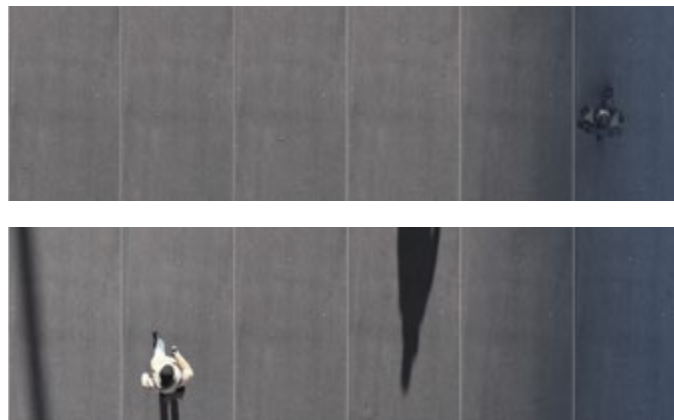
D-Es-C-H, 2022  
4K-Video, 16:9 (Farbe, Stereo), Monitor, 2 Lautsprecher  
12:04 min, Loop  
Installationsansicht DSCH I+II, Gewandhaus zu Leipzig, 2022

D-Es-C-H, 2022  
Video Stills



Text:

Nina Schedlmayer



#### AUFTRITT UND ABGANG: EINIGE ARBEITEN VON KATHARINA BAYER

„Was sich erhebt, das will auch wieder enden,  
was sich erlebt – wer weiß denn das genau,  
die Kette schließt, man schweigt in diesen Wänden  
und dort die Weite, hoch und dunkelblau.“

Aus: Gottfried Benn, *Die blaue Stunde*

„Was sich erhebt, das will auch wieder enden“: **Die blaue Stunde**, jene Zeit, bevor der Tag geht, schärft die Wahrnehmung. Hat sich das Licht im Laufe des Tages langsam und stetig verändert, so geht das in der Dämmerung schneller. Das schafft ein breiteres Spektrum an Wahrnehmungen. In Fotos, die zu dieser Zeit entstehen, erscheinen Farben sogar stärker, als müssten sie noch einmal kurz aufleuchten, bevor sie im Dunkel der Nacht verschwinden. Es ist kein Zufall, dass Katharina Bayers Arbeiten manchmal zu dieser Zeit spielen. Denn ihre Videos und Fotografien handeln häufig von Da-Sein und Verschwinden.

#### Sichtbarkeit/Unsichtbarkeit

Zwei Videoprojektionen an einander gegenüberliegenden Wänden, eingefasst von einem in der Mitte unterbrochenen Gang, dazwischen die Betrachtenden. Auf beiden Projektionen ist die Enfilade, so auch der Titel der Arbeit, eines barocken Museums zu sehen, in deren Mitte die Künstlerin ihre Kamera platziert hat. In der Mitte steht nun auch das Publikum ihres Films. In der Projektion sieht man Menschen nach vorne schlendern, bis sie an den Rand des Bildausschnittes kommen, diesen verlassen und die Projektion gegenüber wieder betreten. Wenn die Menschen in der Aufnahme den Menschen im Ausstellungsraum am nächsten kommen, werden sie für kurze Zeit unsichtbar. Das ergibt einen paradoxen Effekt: Es ist, als erzählten die Betrachtenden für kurze Zeit gewissermaßen die Geschichte mit ihren eigenen Körpern weiter. Sie treten an die Stelle der Protagonist\_innen des Films, die just zum Zeitpunkt, als sie hier angelangt sind, unsichtbar werden.



## Sound/Bild

Ist etwas da, wenn es nur zu hören ist? Wenn in *Enfilade* (2019) der Boden unter den Füßen der Museumsbesucher\_innen knarrt, dann sind diese akustisch präsent, gleichzeitig aber kurz unsichtbar. Ähnlich in dem Video *D-Es-C-H* (2022), dessen Titel sich auf ein Werk Dmitri Schostakowitschs bezieht. Vier Musiker\_innen mit Streichinstrumenten steigen in regelmäßigen Abständen ein dreiläufiges Treppenhaus empor, jede\_r spielt einen der vier titelgebenden Töne. Zu sehen sind allenfalls ihre Schultern, Arme, Ohren – segmentierte Körper, die mit Hilfe der Instrumente einen vollen Klang produzieren. Die Künstlerin bricht mit den üblichen Gewohnheiten des Klassikbetriebs, zu denen in Liveperformances auch der Körper der oft als Stars verehrten Instrumentalist\_innen gehört.

Die Lücke zwischen Sound und Bild setzt die Künstlerin fast thrillerhaft in *Sunset in Hatagaya* (2019–2020) ein. Das Video, als Teil einer immersiven Installation gedacht, zeigt eine Dämmerstunde lang eine urbane Situation, aufgenommen in einer versteckten Ecke. Schlägen, Klopfen, Zwitschern, Sprechen, Verrücken schwerer Gegenstände: lauter Geräusche, die eine Erzählung ergeben könnten – aber welche? Menschen gehen, radeln und fahren auf dem Moped vorbei. Ein Zirpen ertönt – kommt es von einem Tier? Im nächsten Moment biegt ein Mann um die Ecke, er zieht einen Einkaufswagen hinter sich her – die vermeintliche Grille entpuppt sich als quietschendes Rad.

## Auftreten/Verschwinden

*Sunset in Hatagaya* ist wie ein Theaterstück, in dem die Schauspieler\_innen jeweils nur ganz kurze Auftritte haben: Auftritt und Abgang. Wie in *Six Segments of an Afternoon* (2018). Darin filmte die Künstlerin eine Stunde lang eine Straße von oben. Diese Aufnahme zerlegte sie in sechs zehnmütige Sequenzen – die letzte davon in der Dämmerung aufgenommen –, die nebeneinander an die Wand projiziert werden. Menschen überqueren die Straße, ihr Schatten zieht sich lang und bleibt noch dann im Bild, wenn diejenigen, die ihn geworfen haben, bereits verschwunden sind. Ist ein Mensch noch anwesend, wenn sein Körper schon weg, sein Schatten aber noch da ist? Ist er schon da, wenn ein Klang ihn ankündigt, er jedoch noch nicht sichtbar ist? Katharina Bayers Arbeiten wirken häufig langsam, kontemplativ. Doch in ihnen lauert das Potenzial von Mini-Dramen: Das Leben zwischen Auftritt und Abgang, zwischen Anfang und Ende, zwischen Auftauchen und Verschwinden. „Was sich erhebt, das will auch wieder enden.“

Näheres zu Katharina Bayer und ihrem Mentor auf Seite 87.







*Untitled*, 2022  
 Pigment, Pigmentprint, Blindrahmen  
 110 × 82 cm

Text:

Anke Dyes

OLIVIA COELN:

KNOT OF TOADS

Ein beliebtes Meme der letzten zwei Jahre, das mich und andere auf den diversen Plattformen meines Mediengebrauchs verfolgt hat, zeigt einen kleinen Teich, in dem ein Mann sitzt, der dank seiner Figur und seines Gesichtsausdrucks an eine Buddha-Statue erinnert. Die angezogenen Knie, der nackte Oberkörper und der Kopf mit hoher Stirn sind oberhalb der Wasseroberfläche zu sehen und füllen sie zugleich aus, Grünpflanzen hängen sowohl über den Rand des Teiches als auch über dem Mann ins Bild und rahmen beide ein, diverse Wasserspiele und Deko-Elemente verweisen auf einen privaten, nach spezifischen Vorlieben gestalteten Raum. Die dem Bild beigelegte Textzeile (einem nur wenig älteren, eigentlich ungebildeten Tweet einer anderen Person entnommen) beschreibt den Mann als „Unbothered. Moisturized. Happy. In My Lane. Focused. Flourishing“.

Schnell wurde der gedeihende Bader in den unvermeidlichen Iterationen des Bildes auch durch andere Lebewesen im Wasser ersetzt: durch Reptilien, durch Krokodile auf Luftmatratzen, durch Fantasiewesen mit glänzender Haut, die jeweils ähnlich, auf eine ungewöhnliche Weise an ihren Lebensraum angepasst schienen und in ihm zufrieden.

In ihrer 2022 entstandenen Arbeit *Knot of Toads* zeigt Olivia Coeln nicht etwa die titelgebenden Krötenknäuel, sondern eine ähnlich verknotet wirkende, kaum noch als individuelle Pflanzen- oder Fruchtkörper erkennbare, vielköpfige Fülle psilocybinhaltiger Pilze – „an always too many“, wie die amerikanische Anthropologin Anna Tsing über eine andere Pilzart schreibt. Eingebettet in Ökologien des Alltags verweisen sie auf die Möglichkeiten der Bildgebung, auf imaginäre Räume und deren soziale und materielle Dimensionen. Dabei von Ökologien zu sprechen ermöglicht es, nicht länger zwischen menschlicher Einflussnahme und natürlichem Wachstum zu unterscheiden und stattdessen ihr Ineinander-Stattfinden zu betrachten. Geht es mit den Pilzen doch auch um ihren Einsatz für den Zusammenbruch der üblichen Gedanken.

Pilze als die (vielleicht einzigen) Überlebenden eines durch den Menschen zerstörten Planeten, als dritte Natur, die nicht nur im Gegensatz zu Ausbeutungsverhältnissen, sondern auch über diese hinaus existiert, haben in den letzten Jahren vor allem durch die künstlerische Forschung „der anderen Seite“ Eingang in die Kunst gefunden. Damit meine ich eine Wissenschaft, die sich an Methoden künstlerischer Arbeit bedient, im Unterschied zu wissenschaftlichen Methoden, die aus der Perspektive künstlerischer Praxis erprobt werden. (Geschieht letzteres oft mit der Intention der Wissenschaftskritik, zeigen sich an ersterer die epistemologischen Qualitäten ästhetischer Methoden. In beiden Fällen enthält die künstlerische Forschung ein Lob auf die Kunstproduktion, von der niemand dachte, dass sie diesen Zuspruch nötig hätte, am wenigsten sie selbst.) Wenn dabei die an einem Austausch von Nährstoffen, Geldern und Wissen beteiligten menschlichen und nicht-menschlichen Akteure und ihre Abhängigkeiten vom Pilzgeflecht her gedacht werden, stellt dies nicht zuletzt das Bild einer passiven, mechanischen Natur als Hintergrund menschlichen Handelns in Frage und so auch die Idee desjenigen, der vor dieser Kulisse agiert. Dieser Handelnde, der sich mit anderen als menschlichen Handlungsträgern nur insofern auskennt, als dass sie ihm Erfahrungen ermöglichen, die er machen will – mehr mit Ayahuasca Ritualen, weniger mit den Grenzen seiner Fähigkeiten – sah sich zuletzt mit der globalen Expansion eines Virus konfrontiert, für den sein mit großer Aufmerksamkeit bedachter Körper ebenso anfällig war, wie jeder andere auch; ein Umstand, den nicht alle Atemtechniker und Asana-Heiler gut verkraftet haben. Die besonderen Körper der Influencer, die zufälligerweise stets Nahrungsmittel vom anderen Ende der Welt benötigen, um entgiftet und voller Potential, selbstreguliert und -bestimmt zu sein, erwiesen sich dabei als gedachte Monaden, als welche, die vor allem als Einzelne gedeihen wollten.

Das Meme, die in ihm aufgelisteten Prioritäten sowie die Pilzkulturen in Olivia Coelns Fotografien gedeihen dagegen in Zwischenräumen und entwickeln sich, gemeinsam mit anderen, in einer Umwelt, die von ihnen abhängt und sie von ihr.

Näheres zu Olivia Coeln und ihrem Mentor auf Seite 88.





Previous page *Rent*, 2022  
Soundperformance at *Unsafe+Sounds*,  
Zacherlfabrik, Vienna

*Leftovers*, 2021  
HD-Video (Videostill)  
10 min



*Motion Sickness*, 2021  
Artist Book, 84 pages,  
in cooperation with Gianna Virginia Prein  
Exhibition view *Gegenwart: Was nun?*,  
Leopoldmuseum, Vienna

Text:  
**TIME IS GONE, SPACE IS A MESS.**  
— ON KATRIN EULLER

Andrea Popelka

A group of figures wanders through a changing landscape. Unlabeled plastic cups litter the floor; dead computer screens stare into space. The figures spread chips on a metal rail; they kick and crush cans, fling glass bottles against the empty skeleton of what appears to be a massive, unused industrial plant. Soon, they climb out of the building into an overly bright light and find themselves in a forest. In addition to their plain, earth-stained clothes, they now wear masks that look as if they had been created from the soil beneath their feet—chewed clay, digested, spat out, and held together by saliva. The group is watched by drones that seem to be operated by the group itself. Amidst rocks and trees, they attach ropes to one another, performing unknown rituals of passivity and activity.

These scenes stem from *Leftovers*, a layered video piece that Katrin Euler finished in 2021. (Both the clothes and masks mentioned were designed by Euler's frequent collaborator and artist Gianna Virginia Prein.) The piece was directed at two industrial sites in Austria. One is disused: A stone quarry, which was abandoned because of the changing class transformation of its neighborhood, whose members didn't want to deal with the noise of the site anymore. And, secondly, Zwentendorf, a nuclear power plant that was never fully commissioned. Four years after its start, the construction of the plant was halted by a very close public vote in 1978. A large environmental movement instigated the protest against the power plant. Some of the participating activists founded the Austrian Green Party in 1986—the year in which the nuclear disaster in Chernobyl took place. Today, in the face of the acute energy crisis due to the war in Ukraine, the ongoing climate catastrophe and after further severe nuclear accidents, such as Fukushima in 2011, nuclear power is seeing a revival as an alternative to fossil fuels. In February 2022, the European Commission ruled that financial investment into nuclear energies is green and "climate friendly." Recently, the French president, Emmanuel Macron, announced the construction of fourteen new nuclear plants, adding to the existing seventy in the country. And Germany is starting a similar debate. The incomprehensible atomic bombings of Hiroshima and Nagasaki in 1945 are what philosopher Timothy Morton (to whom Euler often refers), among others, considers the beginning of the Anthropocene. I don't agree with this time line of human interference with the earth, but the specter of the nuclear in *Leftovers* points us to a type of human extraction, energy-generation and earth-altering violence, that, pitted against the small-scale expanse of a human life, is utterly incommensurable.

Nuclear materials and petrochemicals belong to a class of things that Morton calls "hyperobjects," objects that are "massively distributed in time and space."<sup>1</sup> It takes hundreds of years for a plastic cup to dissolve; organisms devour it ever so slowly. Partly made from fossil fuels, plastic is one of many synthetic materials that are derived from natural life forms long dead. (Another entanglement in which synthetic and natural cannot be kept apart.) The cups and cans in *Leftovers*, used only once and now without use, appear closer to a stage of raw materiality again. Sometimes the group's anger is directed at their emptiness. Sometimes it seems as if these objects allow the group to experiment, prompting gestures and interactions. Timothy Morton writes, "a things' function or purpose doesn't exhaust it."<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Timothy Morton, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013), 1.

<sup>2</sup> Timothy Morton, *All Art is Ecological* (London: Penguin Books, 2021), 72–73.

I have a feeling that *Leftovers*, as well as other works, such as the earlier *Splinters* (2017/19), take place after the event, after the fact. It remains unclear, however, what exactly happened. The unknown event thickens into an opaque, dark center that drives the videos. And then there is also waiting. In *All Art is Ecological* (2021), philosopher Timothy Morton writes that “[e]xtinctions look like points on a time line when you look them up on Wikipedia—but they are actually spread out over time, so that while they are happening it would be very hard to discern them. They are like invisible nuclear explosions that last for thousands of years.” *Leftovers* is on to this strange dissolving time. Its eerie sound composition appears to detect long buried pasts like a world historical receiver. As if deep time was still around.

I believe that Euler is working through (ecological) death and ruination. Her works are dedicated to the oldest exhumed and extracted lifeforms. Nevertheless, and however refracted, the intensity of death and grief is bound up with a painful vibrancy of aliveness. Per Euler, engaging with noise is to engage the full complexity of being, sound, and frequency. “To me, it means working with the unwanted and unordered; the sheer abundance of phenomena is present simultaneously,” she says.

*Motion Sickness* (2021), a book that Euler also developed with Gianna Virginia Prein, tells two stories about two protagonists. Interestingly, there can’t be just *one* protagonist (which would be the definition of said term). We find one of the characters, who uses the pronoun *they*, on a container ship, enmeshed in an almost loving codependence with the ships’ machines and noises. The symbolic setting evokes fantasies of mastering the earth by navigation and map-mapping, as well as contemporary logistical capitalism. The other character, caught up at the Venice Biennale during *Acqua alta* and an obsessive time-scheduler, receives a cochlear implant, a hearing aid that soon begins to control the wearer rather than just passing on sonic information to her.

Toward the end of each of the two narratives, there is a strange intrusion of one into the other—the characters begin to hear and remember each other. A “spooky action at a distance, which is also what Einstein didn’t like about quantum theory,” writes Morton.<sup>3</sup> Where one story ends, the other begins. And literally, you have to turn the book around to read the second, inverted narrative. Their ends meet at the center of the book, biting each other like an ouroboros.

Intersecting with the horizontally printed narratives are vertical theoretical inserts and imagery. They further mix up a sort of Cartesian grid of fixed axes in space/time: the x, y, and z of narration. Against the background of invading water and the unmappable sea. Listening is intimately tied up with balance and orientation. The ears’ auditory ossicles and liquids are partially responsible for the human proprioceptive sense of being in the world. Funnily enough, both characters especially lose their sense of orientation when they get closer to each other. A sentence from *Splinters* comes to mind: “time is gone, space is a mess.” And particles start to mingle across distance.

In one conversation, Euler tells me she’s not particularly optimistic. “Some things may have to end. They may have to die,” she says. However, I do sense a particular kind of optimism in her work. It reminds me of the artist Jesse Darling’s term “precarious optimism,” which talks about how ways to structure the social, no matter how powerful or ingrained, must eventually wither away and die, too. Although they may come back—in any case—lif/ves are mushrooming in the ruins that they have left behind. Like in *Motion Sickness*, an end isn’t really an end, but very much a beginning.

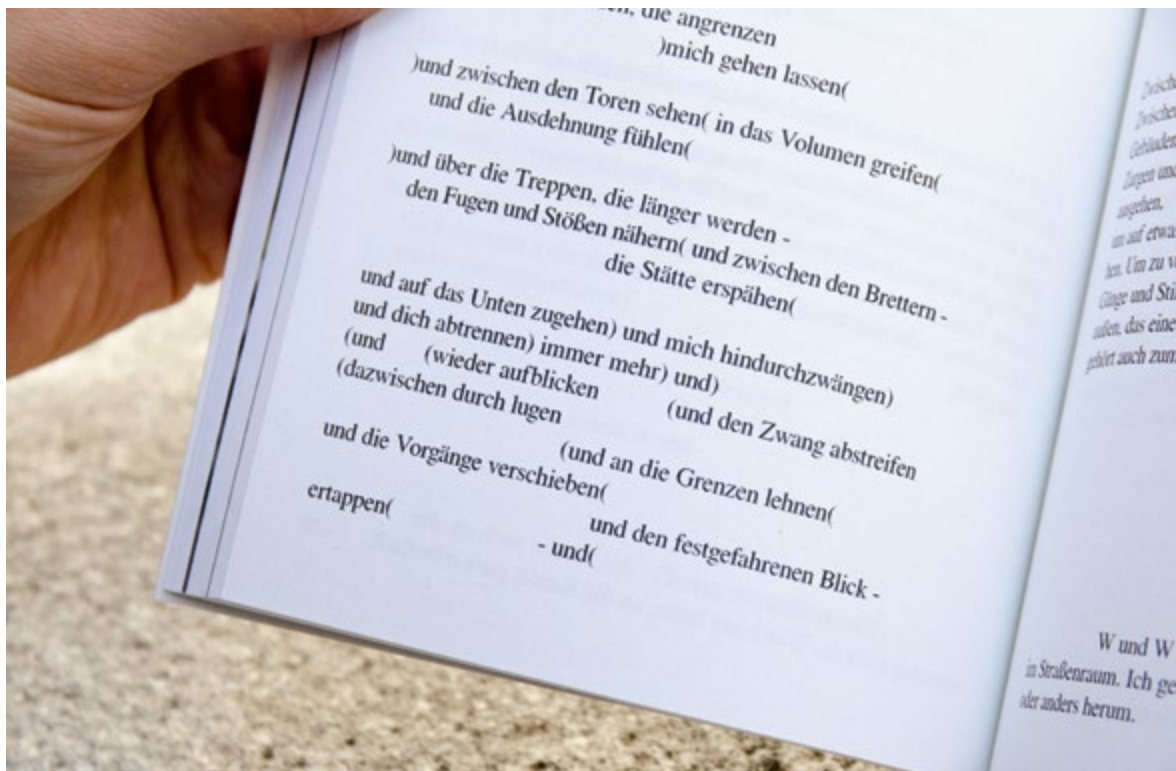
Näheres zu Katrin Euler und ihrer Mentorin auf Seite 72.

## ELLA FELBER









Text:

Tabea Marschall

31

## BEGEGNUNGEN AUF TEXTSEITEN MIT ELLA FELBER

Ella Felbers Buch *Unter der Hohen Brücke. digging in a ditch, writing for a place* (2021) ist wie ein langer Spaziergang durch die Gassen Wiens. Meine wandernden Augen versuchen ihr zu folgen über die Textseiten hinweg, durch Ansammlungen von Gedanken, Beobachtungen und Erfahrungen.

Memories, notations, thoughts and truths—realities

Ich lese auf Seite 48 eine Passage über Ilse Aichinger, wie sie suchend schreibt:

like buildings, like architecture she is occupied with staying persistent.

Beharrlich bleibend, wie es bei Aichinger heißt, durchstreife ich die 202 Textseiten des Buches. Räume der Intimität eröffnen sich mir. Texträume können Intimität erzeugen, ihre Wände scheinen es fast zu verlangen. Ella Felbers Schreiben ist intim und eröffnet mir ihren Blick, sie erzählt ihre Geschichten, teilt sie mit mir und lässt ein Näherkommen zu. Jene Begegnung impliziert für mich eine Körperlichkeit, der schreibende Körper ist gegenwärtig, lässt sich teilweise verorten und während des Lesens werde ich meines eigenen bewusst. Sie treffen sich auf den Textseiten.

Ich notiere mir in meinem Notizbuch:

writing—constructing—reading—constructing.

Konstruktionen von Realitäten, die sich im Schreiben errichten lassen und sich im Lesen formen. Sobald Wörter niedergeschrieben sind, gibt man sie ab, sie breiten sich über Textseiten aus mit dem Bewusstsein gelesen zu werden. Es eröffnen sich Texträume.

Weiter lese ich folgendes:

(...) we create realities, and we change them.

By interacting with our environment, be it the physical or the written, our experiences inscribe meaning, thereby we create a place.

Orte werden geschaffen, dies ist ein grundlegender Gedanke des Buches. Auf Seite 80 folge ich dem Begriff der „Entstehung von Orten“: im Englischen heißt es „taking place“ (einen Ort nehmen), im Französischen „avoir lieu“ (einen Ort haben) und im Deutschen „stattfinden“, übersetzt also ein Nehmen, Haben und Finden. Sich einem Ort zu nähern ist somit eine aktive Tätigkeit.

Schreiben, Lesen, Lesen, Schreiben ... Prozesse, die nicht mehr voneinander zu trennen sind, sie gehen ineinander über und lassen eine wiederkehrende Rhythmik entstehen ... jene bewegliche Beschreibung leihe ich mir von Elisabeth Schäfer, aus ihrem Vorwort zum weiblichen Schreiben zu Hélène Cixous. Es ist ein ständiges Unterwegssein auf den Textseiten von Ella Felber und in den eigenen. Wir machen unzählige Schlaufen.

Durch die aufgegriffene Beweglichkeit in Verbindung mit den Gedanken zum Ort, nähere ich mich der performativen Räumlichkeit. Jenen Begriff entlehne ich von Erika Fischer-Lichte, ihr geht es dabei um die Zusammenkunft vom Schauspiel der Akteur\_innen und der Reaktion der Zuschauer\_innen. Auf den Textraum bezogen kann sie durch die Beziehung von schreibender und lesender Position erfasst werden.

Ein sich ständig in Fluktuation begriffener Raum, der sich durch die Verbindung von Geschichten und Orten bildet. Wahrnehmung, Assoziation, Erinnerung und Imaginationen überlagern sich.

Eine Atmosphäre entsteht, die zwar ortlos ist, aber durch Wände und Körper erzeugt wird, einer Rahmung bedarf. Sie wird geschaffen durch Konstellationen – etwas, das sich erst bildet im Zusammenspiel mit anderen und sich fortwährend ändern kann.

in constant becoming

Atmosphäre haftet am Subjekt, insofern sie in leiblicher Anwesenheit durch Menschen gespürt wird und dieses zugleich ein leibliches „Sich-Befinden“ der Subjekte in Räumen meint. Bei Ella Felber geht es mir ähnlich, ihr Schreiben und mein Lesen gehen Verbindungen miteinander ein, sie werden sich ihrer Körperlichkeit und Räumlichkeit bewusst, wodurch sich eine wandelnde Atmosphäre erfassen lässt. Lesend spüre ich meinen Körper, er setzt sich in Bewegung und durchwandert Textseiten.

eine körperlich erfahrbare Atmosphäre  
ein aktives „Einander-Nähern“

Die Zwischenräume auf den Seiten laden ein zu Verweilen, Weiterlesen und ermutigen zum eigenen Weiterschreiben. Es ist ein miteinander verbundener Akt des Lesens, Schreibens, Schreibens, Lesens, ein Anstoß die eigene Sammlung von Gedanken zu erweitern, ihnen Formen zu geben und Raum.

Sätze lösen sich auf, verteilen sich

als einzelne Wortgruppen

das viele Weiß auf den Seiten

Manche Aneinanderreihungen von Wörtern sehen aus wie gebirgige Landschaften auf den weißen Textseiten. Nehme ich das Schreiben beim Wort wird es räumlich, indem ich an seinen etymologischen Ursprung zurückkehre. Es stammt vom griechischen „graphein“ ab, was unter anderem auch graben bedeutet. Grabendes Schreiben ist somit eine informierende Geste. Ich durchdringe in meinem Lesen die vielen Schichten jener Textlandschaft.

ein Kommen und Gehen ist möglich

Ich stelle mir einen Raum vor, einen architektonischen, privaten. In diesem steht ein Regal, gefüllt mit einer Vielzahl an Skizzenbüchern, alles Ansammlungen von Gedanken. In jedem von ihnen eröffnen sich unzählige Texträume, manche verbleiben zwischen den Heftseiten, andere verlassen sie und nehmen wandelnde Formen an. Ständig sich verändernde, performative Räume können entstehen.

Den Spuren des „Ich“ folgen meine Augen. Manchmal habe ich das Gefühl, es verloren zu haben, als wäre es zwischen den Worten verschwunden und dann finde ich es wieder, ein paar Seiten später. Wir gehen gemeinsam weiter, aus den Textseiten hinaus, in den urbanen Raum über. Wir treffen uns im Stadtpark, Ella sitzt mir auf einer Bank gegenüber. Sie erzählt mir von ihren aktuellen Arbeiten und Projekten, den vielfältigen Ansätzen und Gedanken, die sie bewohnen. Ihre Hände schweben durch die Luft während sie spricht. Immer wieder öffnen sie ihre Handflächen. Es ist eine einladende Geste, ein an-die-Hand-nehmen-Wollen. So fühle ich mich, wenn ich ihr Buch lese. Eine Einladung in ihre Texträume einzutreten, berührt zu werden und weiter zu gehen.

Ich verabschiede mich von ihr und erhoffe mir ein baldiges Wiedersehen. Ich gehe weiter.

Näheres zu Ella Felber und ihrer Mentorin auf Seite 73.





**Das Buch zum ökologischen Fußabdruck (Seite 33), 2022**  
Entwurf  
21 × 29,7 cm

**Mother Earth (Detail), 2022**  
Linoldruck  
50 × 70 cm



Text:

Petra Kickenweitz

37

#### ARCHITEKTUR IST MEHR ... KINDER- UND JUGENDBUCH ZUR NACHHALTIGKEIT VON LAURA FELLER

Dass Architektur weit mehr ist als nur unsere gebaute Umwelt, zeigen die Arbeiten von Laura Feller, die als Künstlerin und Illustratorin mit Fokus auf nachhaltige Architektur arbeitet. Bereits in ihrer Masterarbeit *A Different Spin On Insulation – Illustrated Ideas on Sustainable Retrofitting in New Zealand*, die während eines einjährigen Forschungsaufenthalts an der University of Auckland, Neuseeland, entstand, lag der Schwerpunkt der Arbeit in der Vermittlung und Transformation der schriftlichen Thesis in die Bildsprache. Dabei handelt es sich um klassische Illustrationen, die den Text untermalen und damit seinen Inhalt in visueller Form, als soziokulturelle Bilder, dem Leser leicht verständlich näherbringen. Mittlerweile wandelte sich diese anfänglich rein grafische Faktenuisualisierung zu einer theoretischen Architekturauseinandersetzung durch künstlerische und bildliche Architekturvermittlung. Diese für sich stehenden, freien grafischen Arbeiten, die analog mit Hilfe von Stift und Aquarellfarben als colorierte Linienzeichnungen auf Papier entstehen, werden von Laura Feller auch in großformatigen Murals in Schaufenstern und an Lokalwänden umgesetzt. Ihre oberste Prämisse ist die niederschwellige Wissensverbreitung und Bewusstseinsbildung, die eine breite Öffentlichkeit erreichen sollen. Vermehrt greift sie dabei Themen der Nachhaltigkeit, Ökologie und des Klimawandels auf, die anhand von Illustrationen leichter zugänglich und verständlich gemacht sind. Dabei überwiegt nicht der kritische oder aufzeigende Part, sondern ein spielerisch erklärender Ansatz, der einfach zum Mitmachen animiert – „To Be Part Of The Change“ ist dabei die Kernbotschaft. Diese Leichtigkeit, mit der ernste Anliegen aufbereitet werden, der Spirit, der sich durch Laura Fellers kreative Arbeiten zieht, entspricht auch jener der verantwortungsbewussten Surfer-Community. Zu dieser zählt auch die Hauptfigur Fellers künstlerischer Arbeiten, die immer wieder mit einem Surfbrett oder Skateboard in ihren Werken auftaucht. Dieses Wellenreiten in sozialer Mission findet nun Eingang in ein ambitioniertes interaktives Buchprojekt für Kinder und Jugendliche ab zehn Jahren: *Das Buch zum ökologischen Fußabdruck* oder in der englischen Buchversion *The Ecological Footprint Book*.

Ausgangspunkt ist der individuelle reale ökologische Fußabdruck der Leser\_innen, mit dem – vom eigenen Ich ausgehend bis zum großen Maßstab skalierend – der direkte persönliche Bezug im globalen Zusammenhang thematisiert wird. Das Thema des Abdrucks findet sich dabei als Hochdruckverfahren, unter anderem als Linolschnitt, in den zahlreichen unterschiedlichen Grafiken und Zeichnungen des Buches wieder. In puncto Mischtechnik und Inhalt wird auf Bücher wie etwa *Das Städtchen Drumherum* von Mira Lobe (Text) und Susi Weigel (Illustration) von 1970 verwiesen. Fellers Buch ist aufgrund seiner unterschiedlichen Erlebnisebenen aber eine zeitgemäße Weiterentwicklung des klassischen illustrierten Kinder- und Jugendbuches: Neben Lesen, Spielen und Reinzeichnen kann man über Links auch in die digitale Metaebene eintauchen. Eine wesentliche Inspiration und damit ein direktes Vorbild für dieses Konzept findet sich in der spielerischen Detailvielfalt der „activity books“ von Piotr Karski mit den Titeln *Berge!* und *Meer!*, die vor allem aufgrund ihrer reduzierten Farbgestaltung ins Auge fallen, sowie bei Sven Nordqvists Geschichten von *Pettersson und Findus*, in denen jedes Bild ein kleines Universum eröffnet. Der künstlerische Ansatz der jungen Architektin fügt sich damit in eine Reihe von Architekten wie etwa Lyonel Feininger oder eben Sven Nordqvist ein, die sich in der Buchillustration bzw. den Graphic Novels ihr Metier schufen.

Laura Feller, die Architektur an der Technischen Universität Graz studiert hat und in Österreich und Neuseeland lebt, hat sich damit einem Nischenthema im Bereich der Illustration angenommen und den ersten Schritt zu einer Serie von Kinder- und Jugendbüchern gesetzt – man darf gespannt auf die Fortsetzung ihres künstlerischen Schaffens warten.

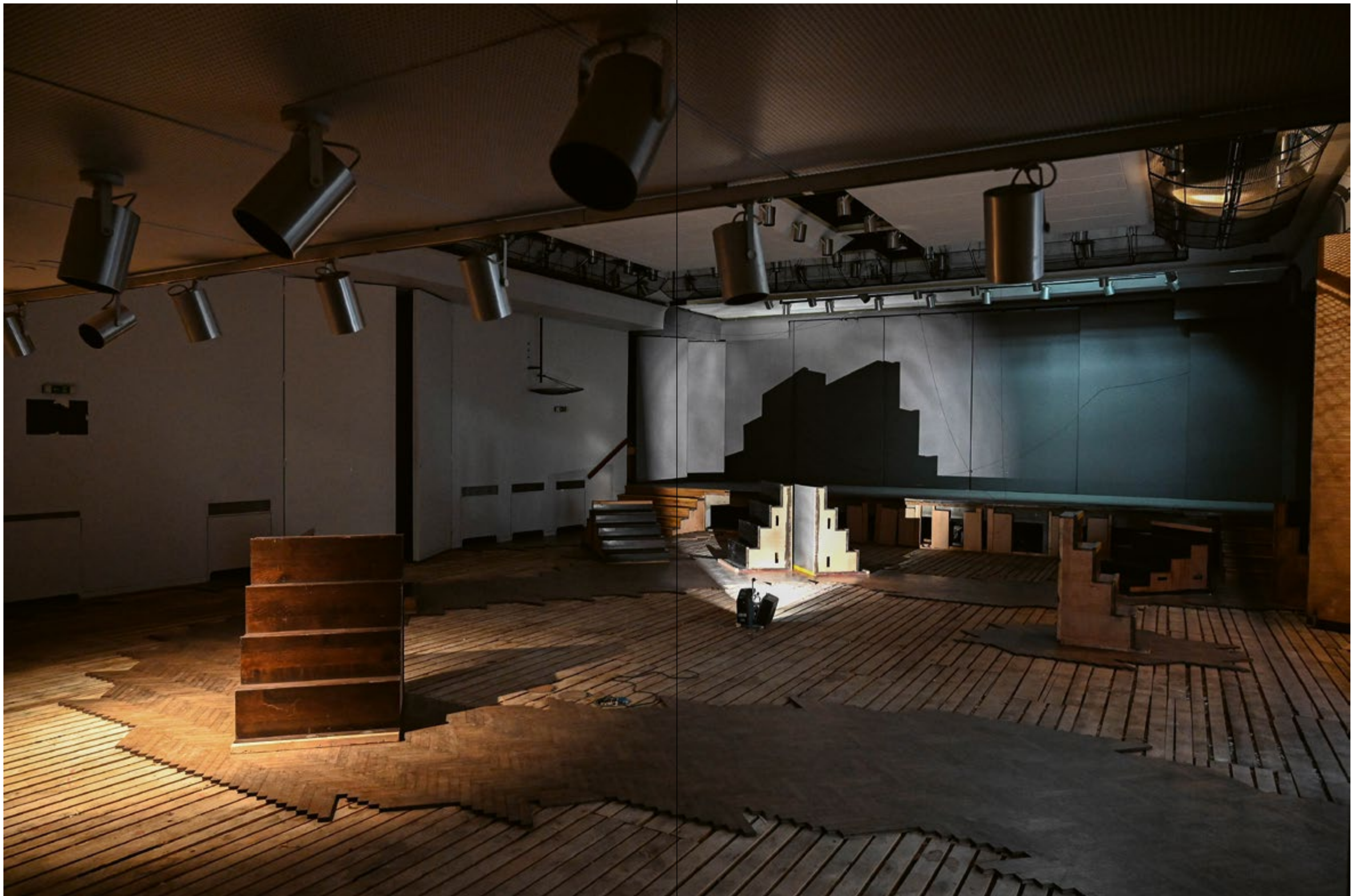
Näheres zu Laura Feller und ihrer Mentorin auf Seite 89.

39

## URSULA GAISBAUER



*MINING: Filmhaus, 2020*  
Installationsansicht, Fassade ehemalige VHS mit Kino  
Stöbergasse 11–15, Wien



*MINING: Filmhaus, 2020*  
Installationsansicht, Stöbergasse 11-15, Wien



42



*MINING: Filmhaus*, 2020  
Videostills: Großer Videosaal, 14:45 min  
Stöbergasse 11–15, Wien

*MINING: Filmhaus*, 2020  
Installationsansicht, Turnhalle  
Stöbergasse 11–15, Wien



Text:

Patricia Grzonka

43

#### URSULA GAISBAUER: URBANE TRANSFORMATIONSPROZESSE

Wenn Ursula Gaisbauer sich in ihrer künstlerischen Praxis mit Transformationsprozessen in Städten und deren architektonischem Gefüge beschäftigt, dann nähert sie sich diesem abstrakten Komplex mit Hilfe von konkreten Projekten an. Diese ortsbezogene Praxis kann verschiedene Formen annehmen. In einem Fall ist es die gebaute Substanz, also alte Gebäude, die abgerissen oder renoviert werden, und das Gebäude selbst stellt das Substrat ihrer Herangehensweise dar. In einem anderen interagiert die Künstlerin mit den Menschen, die beispielsweise in Wohnsiedlungen leben, und trägt durch die künstlerischen Interventionen zum Community Building bei. Werden im ersten Beispiel Fragen nach Identität, Inszenierung, Nachhaltigkeit, Arbeitsprozessen und gesellschaftlichem Gefüge gestellt, so stehen im zweiten Gemeinschaftsprozesse und Nachbarschaftsaktivitäten im Vordergrund.

Im Zuge ihrer Recherche nach alten Kinos stieß die Künstlerin 2020 auf das Filmhaus Stöbergasse, einem ehemaligen Standort der Volkshochschule Wien im 5. Wiener Gemeindebezirk. Das Gebäude mit integriertem Kino stand kurz vor dem Abbruch, als sich Gaisbauer für ein Projekt des *MINING Kollektiv* (eine Kollaboration mit dem Künstler Friedrich Engl) mit diesem Objekt zu beschäftigen begann. Der Vorgang ist komplex und involviert verschiedene Planungsabläufe, aber kurz gesagt wird hier ein Ort der Veränderung zum Schauplatz temporärer künstlerischer Interventionen. Es handelt sich dabei um eine experimentelle Spurensuche, in der Materialien neu kontextualisiert und Prozesse analysiert werden. Diese skulpturalen Prozesse werden auch in Form von Filmarbeiten in die Ausstellung transportiert, um einen Moment der Reflexion und des Innehaltens zu ermöglichen. Das Wichtigste aber ist, dass mit dem Ort und dessen Kontext gearbeitet wird. Vorgefundene Materialien werden raumgreifend inszeniert – eine Art „Transformations-Ready-Made“. Diese Umschichtungsarbeit wird vom rein Materiellen auf die konzeptuelle Ebene übertragen und enthält dadurch auch die Möglichkeit, inhaltlich oder historisch zu agieren. Ein verschwindender Kinosaal hat in einer Zeit der forcierten Ökonomisierung im städtischen Raum eine völlig andere Relevanz als in der Zeit seiner Erbauung. Das Publikum wird dabei Teilhaber\_in dieses Reflexionsprozesses und erhält Einblick in den Moment des Verschwindens eines Gebäudes.

*Behind New Curtains*, 2019  
Installationsansicht, Fassade und erster  
Stock historische Kulla, Strellc, Kosovo



1 Bernard  
Tschumi: Violence of Architecture, in: Bernard Tschumi, Architecture and Disjunction, MIT Press: Cambridge/London, 1994 (1981), S. 121 ff.



44

Ursula Gaisbauer hat 2016 ihr Studium an der Universität für angewandte Kunst Wien in der Abteilung Ortsbezogene Kunst abgeschlossen und entwickelt seither ihre künstlerische Praxis kontinuierlich vor dem Hintergrund gesellschaftlicher und urbanistischer Veränderungen. Das Faible für Räume und deren Geschichten führte sie auch zu einer temporären Installation in der ehemaligen Geburtsklinik Semmelweis in Wien, wo die jährlich stattfindende Alternativ-Kunstmesse Parallel Vienna 2021 stattfand. Dort funktionierte sie für die Arbeit *Traces of a Lifespan* einen Wickeltisch in einen Setzkasten um, den sie mit Hinterlassenschaften aus umliegenden Trödeläden bespielte.

Um die Sensibilisierung patriarchaler Strukturen, die in der DNA von Gebäuden eingeschrieben ist, ging es hingegen 2019 bei ihrem Projekt *Behind New Curtains* im Kosovo. Durch räumliche Eingriffe konnte die traditionell hierarchisch nach Geschlechtern getrennte Ordnung einer Kulla (einem traditionellen Wohnturm auf dem Westbalkan) im Haus umgeschichtet werden; die Frau wurde so ins Zentrum der Aufmerksamkeit gehoben.

Ein aktuelles Projekt verfolgt Gaisbauer unter dem Titel *Kunst im Umbau*. Der programmatische Titel umschreibt die Erforschung eines Ortes mittels Workshops und Talks. Wie kann das Entstehen und Werden eines Ortes – dem, was davor war und dem, was danach kommen wird – ein Bewusstsein dafür schaffen, wie wir mit der architektonischen Substanz von Städten umgehen? Und welche Rolle kann die Kunst in diesem komplexen Wandlungsprozess spielen?

Bei allen Verschiedenheiten von Gaisbauers Arbeiten fällt das Gemeinsame auf: der temporäre Zugriff, das Transitorische und das Ohne-Effekthascherei-Agieren im Zwischenbereich. Die Verwendung von Recyclingmaterialien fördert Achtsamkeit und soziale Nachhaltigkeit. Da jegliche Architektur dem Architekturtheoretiker Bernard Tschumi zufolge Handlung und Ereignis<sup>1</sup> impliziert, beinhaltet sie auch Gewalt – die Transformation per se ist eine Form davon. Über diese Formel nachzudenken, lohnt sich auch im Zusammenhang mit Ursula Gaisbauers Werken, die diesen Aspekt der Architektur dinglich zu Bewusstsein führen.

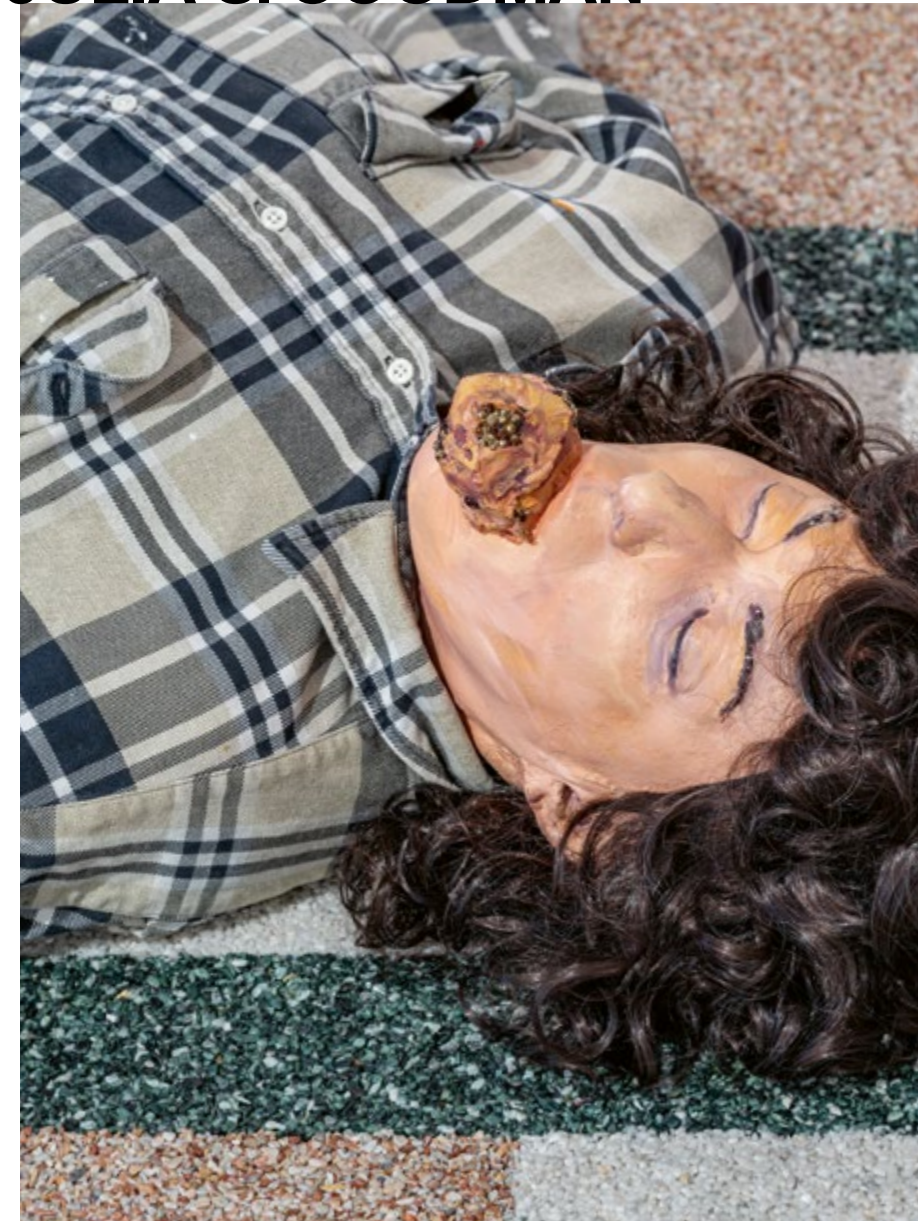
Näheres zu Ursula Gaisbauer und ihrer Mentorin auf Seite 90.

*Aktion Briefkasten*, 2021  
Installationsansicht, Fassade Gemeindebau  
Karl-Löwe-Gasse 9–12, Wien

*Traces of a Lifespan*, 2021  
Installationsansicht Parallel Vienna,  
ehemalige Semmelweisklinik, Wien

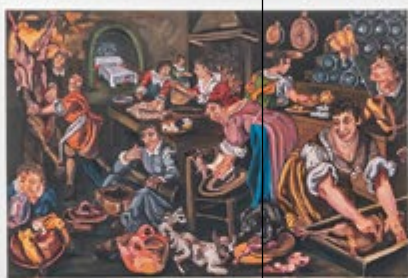
45

## JULIA S. GOODMAN



*I Guess the Diet's Working*  
(Detail), 2022  
Mixed Media  
200 x 150 x 60 cm  
With kind support of Bmkös





*I Guess the Diet's Working, 2022*  
Exhibition view, Zahorian & Van Espen Gallery, Bratislava  
With kind support of Bmkös



*Home by 9, 2022*  
Oil on canvas, cane webbing (aka Wiener Geflecht), flocked aluminum, mdf, shellack  
56 × 66 × 25 cm



Exhibition view *Five Finger Discount*,  
Zeller van Almsick, Vienna, 2022

Text:

Miriam Stoney

**THE FOOLS RUSHED IN AND CAUGHT THE WORM,  
AND NOW THEIR BELLIES ARE ACHING**

**(WORTH IT)**

I'm tired of looking for redeeming qualities. A notion of redemption puts us on moral terrain, a place from which it would be quite anachronistic, even tedious, to speak about painting. I'm hungry for bottomless buffets of problems, perspectives and possibilities, no taste of satisfaction. Give me something to gorge on: relish, guilt, purge—all in unequal measures, of course.

**Julia S. Goodman** tends towards the gestural in her painterly technique, though not to the detriment of her figures. Her figures are not just the recognizable entities within her paintings—the seagulls, the humble portrayed, the animal carcasses—but also the well-worn traditions of art history, consumer culture and material supply chains that populate her work. Take the example of Vincenzo Campi, whose realist genre painting becomes the basis of a series of group-self-portraits, in which Goodman pictures herself binging on, well, painting. Overloaded with information, the collision of motifs and genres—the still life in the self-portrait in the genre painting—overpowers any register of taste, simultaneously under- and overperforming for the viewer.

The moment I saw these canvasses, the word “pornographic” came to mind, albeit with a coy chuckle, the kind that is so unfamiliar with sexually explicit material that it becomes determined to unearth it anywhere and everywhere. The hermeneutics of (what some might call) Freudian suspicion, however, acts here as a short-circuit. The sensuality of Julia S. Goodman’s paintings is just one stop on a carousel of qualities; the exposed flesh, the ecstatic splaying, the orgy of materials all various means of disarmament, by dint of which we as viewers submit ourselves to the excesses of her object worlds. These object worlds are not objective but mesmerizing, engrossing and enchanting. This is the sensibility underlying the sensation, or the aesthetic dressed up in the pornographic, a mantle difficult to remove, if you share Freud’s conviction that perversion is the only sexual practice there is.

This ambivalence of self-regard is repeatedly expressed in the paintings’ frames—the materials from which they are made, often taunting the notion of the frame as a delimitation or edge. In this, however, Julia S. Goodman has pulled off a shrewd double bluff, for now she can leave aside the artistry of paint and acrylic resin in the appearance of bannisters and bird-shat bollards. Instead, the materials of her recent series of window-display frames consist of what they represent: tufted upholstery and felled spruces, *Wiener Geflecht* and the same image of a seamstress that can be found on any number of American shopfronts. When you take simulation as a given, the second guess will always be your best guess. This is the disruptive logic of the gimmick (after Sianne Ngai) and its play on market rationalism; with it, we come to accept our position as the Fooled, the Duped, and perhaps even relish in that, brushing off any moral imperative to work harder or to have our wits about us next time.

In its emphasis on axiomatic truths, on derivatives and abstraction, the greatest myth of capitalism may well be disenchantment. Really, the magic is all around us; whether you consider it a dark kind of sorcery or techno-optimist wish fulfilment, we are enthralled (feelings of repulsion bedded with arousal) by exploitative, extractive and exhaustive processes, and any suggestion to the contrary disregards the libidinal excess that is aroused through commercialism and consumption. Julia S. Goodman carefully renders capitalism’s charms in order to conjure its very artifice before claims to objectivity can find their uncannily stable ground. The result is perhaps a dissimulation of reason and rationality under the more excessive, exuberant, or simply lusty materials and gestures with which her work performs *its* magic: Hiding in plain sight is a whole system of capitalist mystification that does all it can to deny its own existence.

Näheres zu Julia S. Goodman und ihrer Mentorin auf Seite 74.

## REBEKKA HIRSCHBERG

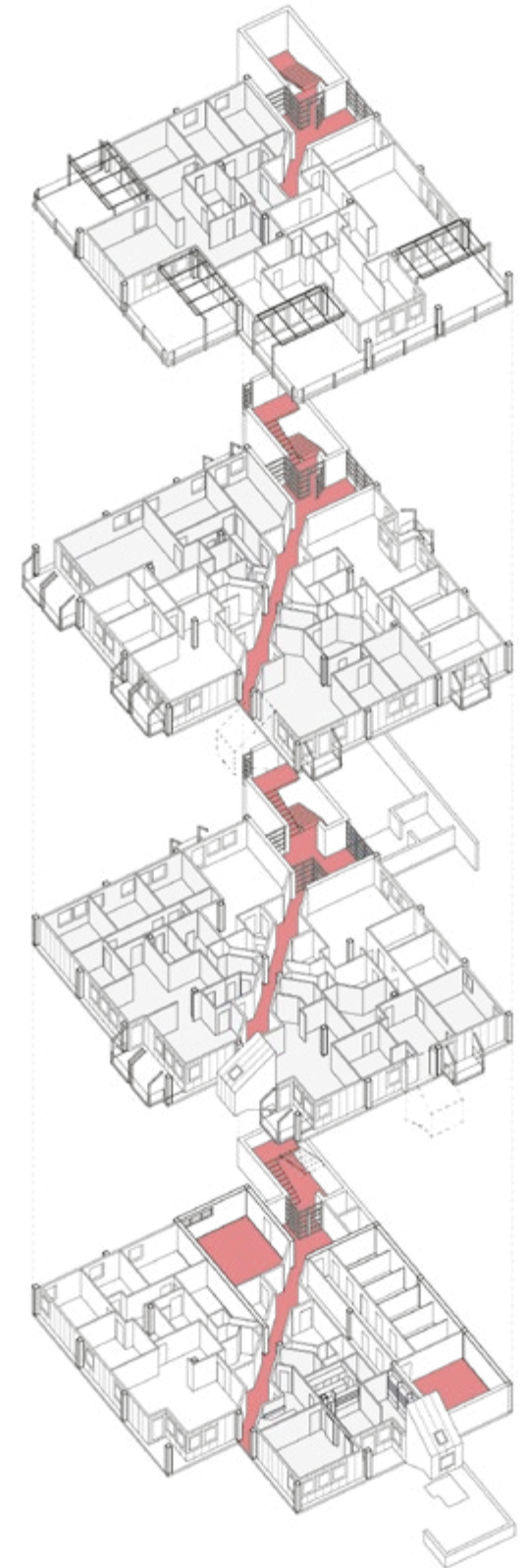




52



53



Die Gemeinschaftsräume im  
Versuchsbau *Flexibles Wohnen*, 2021  
Axonometrie



Text:

Maik Novotny

## EMPATHISCHE EMPIRIE

So bescheiden wie souverän legt Rebekka Hirschberg drei Bücher auf den Tisch. Eines schöner als das andere, alle verschieden, und doch miteinander inhaltlich durch viele rote Fäden verbunden. Drei in Papier und Karton gebundene Projekte, die räumlich und maßstäblich weit ausgreifen. Von Graz bis Hongkong, vom Möbel bis zur Millionenstadt.

Gleich das erste, ihre Master Thesis an der TU Graz von 2017, eröffnet die globale Perspektive. *YYZ-HKG – A Tale of Two Cities* erzählt die Geschichte der beiden Städte Toronto und Hongkong in einer Parallelmontage, die das Persönliche und das Planerische in zwingender Logik miteinander verbindet. 2015 verbrachte Rebekka Hirschberg ein Semester in Hongkong, danach wohnte sie in Toronto. Sie begann Ähnlichkeiten zu entdecken und zu erforschen: zuerst die erhöhten *walkways* von Hongkong und die unterirdischen *walkways* in Toronto. Hier wie dort unternahm sie ausschweifende Exkursionen bis zu den Rändern und Rückseiten der Stadt. Der nächste, elementare Schritt: Die Städte und das Wohnen darin über individuelle Biografien zu erschließen und zu verstehen. Nachdem das Vereinigte Königreich und China vereinbarten, die Kronkolonie Hongkong bis 1997 an China zurückzugeben, emigrierten zahlreiche Bewohner\_innen, 62% von ihnen nach Kanada. Manche von ihnen kehrten später, mit dem kanadischen Pass als Rückversicherung, nach Hongkong zurück. Rebekka Hirschberg traf fünf von ihnen und kartierte präzise ihre Wohnsituationen in beiden Städten.

Wie sie all dies in Form brachte, zeigt schon alle Qualitäten ihrer Denk- und Arbeitsweise: eine Freude am Beobachten, eine Fähigkeit zur räumlichen Analyse, eine mühelose Ausgewogenheit von objektiver und subjektiver Perspektive, eine erzählerische Begabung von journalistisch-literarischer Qualität, die weit über den akademischen Jargon hinausgeht, und eine Stringenz in der Form.

Bei *YYZ-HKG* ist es die Form einer Erzählung, die sich entlang von alphabetisch gereihten Paaren entspinnt. Links Toronto, rechts Hongkong. In Anlehnung an Gilles Deleuzes *abécédaire* geordnet nach Begriffen wie *boundaries, control, faith, ground, network, vacancy, water*. Dazwischen eingereicht die räumlichen Autobiografien der Interviewpartner\_innen in beiden Städten: Eric, Josh, Kerwin, Quincy, Yvonne. „Every story is a travel story – a spatial practice,“ wie es der hier zitierte Soziologe und Kulturphilosoph Michel de Certeau formulierte.

Von hier spinnen sich die roten Fäden weiter in die nächsten Projekte. Zwei wesentliche, miteinander verwobene: die Frage, wie wir gemeinsam wohnen, und die Frage, wie Stadt funktioniert. So wie Beobachtungen und Erkenntnisse von Toronto und Hongkong verknüpft wurden, startete auch Rebekka Hirschbergs nächstes Projekt mit einer Transferleistung. Es begann in einer Zürcher WG-Küche, entfaltete sich dann am Grazer Haus der Architektur und wurde zu einem kooperativen Kontinuum.

Anhand der Zürcher Experimente in gemeinschaftlichen Wohnformen planten Rebekka Hirschberg und Anna Jäger, diesen Ideen in Österreich einen Resonanzraum zu verschaffen. Eine Workshop-Woche im Architektursommer 2018 mit einer erweiterten Gruppe bildete den Rahmen für eine Wohnlaborsituation, soziologisch und technisch souverän organisiert mit Werkzeugen wie Basecamp, Slack und GoogleDrive sowie genauen Themensetzungen für jeden Tag: **Wie wollen wir wohnen? Wie wohnen wir? Wie teilen und entscheiden wir? Wie bauen wir eine Vision?** Hier taucht ein weiterer roter Faden in der Arbeit von Rebekka Hirschberg auf: Kooperation und Gemeinschaft. Auch das *wohnlabor* fand eine stringente Form, zuerst als Buch, und dann, noch zwingender, als fünfköpfiges, bis heute aktives Kollektiv.

Buch Nummer drei ergab sich logisch daraus: Die Masterarbeit an der ETH Zürich im Rahmen des MAS-Programms in Geschichte und Theorie der Architektur nimmt sich wissenschaftlich dem heute wieder hochaktuellen Thema gemeinschaftlicher Wohnmodelle an. Dafür untersuchte Rebekka Hirschberg ein spezifisches Projekt: das *Flexible Wohnen* in Linz, bezogen 1978. Ihre Motivation dafür: Viele utopische Konzepte wurden schon in Folge des Umbruchjahrs 1968 entwickelt und in den 1970er Jahren einem Reality-Check unterworfen. „Wieso wurden diese Ideen nicht mehr weiterverfolgt?“ fragte fragte sie sich.

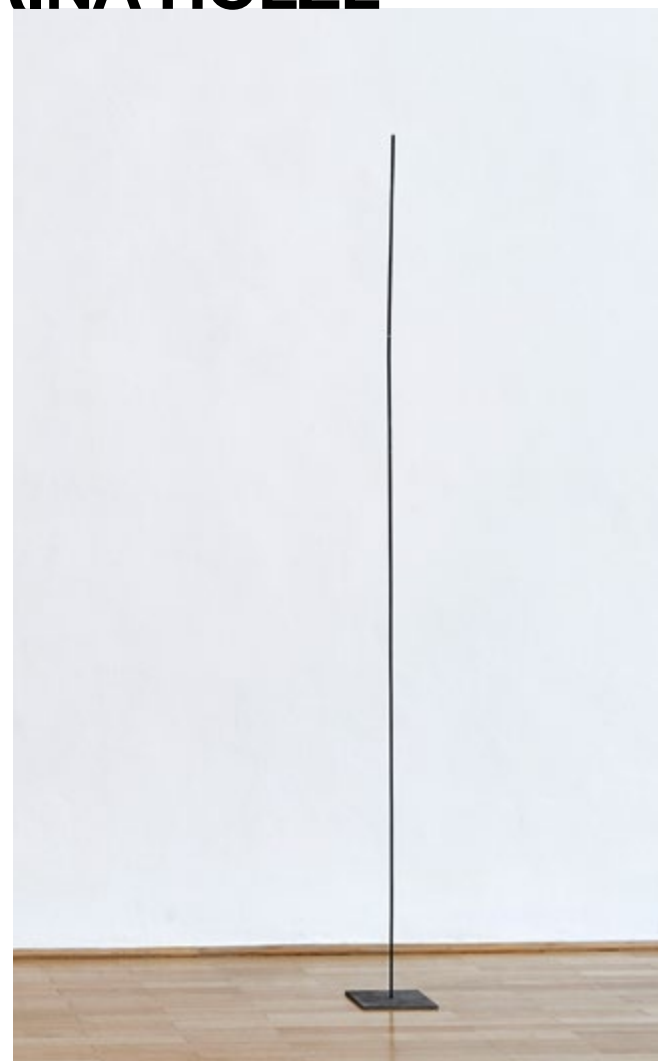
„Und wieso ist die Wohnbauproduktion, mit wenigen Ausnahmen, wieder in die monotone Konvention zurückgefallen? Das Ziel dieser Arbeit ist es, die experimentellen Ideen nach 50 Jahren noch einmal zu betrachten. Was wurde während der Bewohnung aus ihnen gemacht? Und was können wir aus ihnen für die Zukunft lernen?“ Die Methodik, die sie für dieses Projekt wählte, und vielleicht ihre Grundhaltung überhaupt, lässt sich mit „empathische Empirie“ beschreiben. Sie besuchte die Bewohner\_innen vor Ort und ließ sich deren Wohn-Erfahrungen erzählen. Sie näherte sich in unbefangener Neugier, lässt sie zu Wort kommen und verarbeitete deren Geschichten und ihre eigene Forschung zu einem Ganzen, unter Einbeziehung einer breiten Palette souverän gehandhabter Werkzeuge wie Grundrisse, Axonometrien, Fotografien und Texte. Eine wissenschaftliche Homestory, die bis ins Detail der Frage nachspürt, wer warum hier wie wohnt und wie glücklich die Bewohner\_innen dabei waren und sind. Ein Gegenwartskapitel reflektiert diese Architekturgeschichte sachlich mit dem Blick auf die heutige Realität von Wohnbauforschung und -förderung.

Einen Ort verstehen zu wollen, war auch die Motivation für Rebekka Hirschbergs aktuelles Projekt. *Stadtstücke* (2022), entwickelt mit Anna Jäger und Julia Fröhlich, entstand aus dem Bedürfnis, die Stadt Wien kennenzulernen, in die sie 2020 gezogen war. Hier öffnet sie den Rahmen der Kooperation ganz weit, hier kann jede\_r mitmachen. Denn *Stadtstücke* lädt zu Spaziergängen ein, die mit voller Absicht nicht „geführt“ sind und keine Routen vorschreiben. Es geht, sagt Rebekka Hirschberg, schlicht darum, das Spaziergehen zu verstehen. Auch hier also: empathische Empirie.

Erst jetzt, sagt Rebekka Hirschberg, habe sie gemerkt, dass ihr erstes Projekt das neueste schon in sich trug. Auch *YYZ-HKG* versammelte Stadt-Stücke, auch in Toronto und Hongkong ging es wie in Wien darum, das Ganze im Fragmentarischen zu finden. Man kann sich freuen und sicher sein: Die roten Fäden werden noch auf vielfältige Weise weitergesponnen werden.

Näheres zu Rebekka Hirschberg und ihrer Mentorin auf Seite 91.

## KATHARINA HÖLZL



Ohne Titel, 2017  
Stahl  
195 x 16 x 16 cm



*Ohne Titel, 2021*  
Installationsansicht

v. l. n. r.

*Eurokarussell, 2021*  
Bleistift und Buntstift auf Papier  
29,7 × 42 cm

*Ohne Titel, 2021*  
Stahl, MDF  
215 × 40 × 40 cm



*Holz, 2021*  
Dreischichtplatte, Lack, Draht  
79 × 136 × 3 cm



Ohne Titel (Teppich), 2020  
Bleistift auf Papier  
42 x 29,7 cm

Text:

Anette Freudenberger

**KATHARINA HÖLZL:**

**LISSABON – SEESTADT**

Wir schicken Mails hin und her. Katharina Hölzl lebt zur Zeit in Lissabon, wo sie eine Residency mit viel Lesestoff, aber keinen Ort zum Arbeiten hat. In Aspern Seestadt in Wien gibt es dagegen ein großzügiges, nagelneues und gefördertes Atelier, das darauf wartet, gefüllt zu werden. Wir beschließen über Räume und Produktion zu sprechen. Ein eigenes Zimmer als Voraussetzung für kreative Produktivität. Das bei Virginia Woolf noch damit verbundene Freiheitsversprechen hat sich indes mehr und mehr erschöpft. Wozu überhaupt noch etwas machen?

Ich frage Katharina: „Vielleicht, um in der Kollision von konkretem Material und Spekulation eine Bewegung zu erzeugen, aus der sich neues Terrain gewinnen lässt? Das sehe ich beispielsweise bei einer Arbeit von 2017: Ein einfacher, dünner Metallstab mit einer quadratischen Platte als Fuß. Obwohl die Skulptur kaum einen Körper hat, nimmt sie den größtmöglichen Raum ein, indem sie sich in Beziehungen zu Anderem setzt, etwa zu einer Wand oder einem Horizont, vor dem sie sich abzeichnen bzw. verlieren kann.

Noch signifikanter ist die Angriffsfläche, die du hinzugefügt hast. Du hast nämlich ein rundes Loch – quasi die Negativform der Stange – in die runde Stange gebohrt, was handwerklich abwegig erscheint, aber Verhältnisse klärt. Ich vermute, die Stange lag in der Metallwerkstatt herum, als sie auf deine Konzepte traf. Du nimmst also etwas ganz Naheliegendes, um zu etwas weit Entferntem zu gelangen und um damit aus fast Nichts ein Feld aufzuspannen, einen Raum, von dem aus sich weiterdenken lässt. Auch andere Arbeiten beobachten und kommentieren den eigenen Entstehungsprozess bei der allmählichen Verfertigung, aber sie drehen sich nicht im Kreis. Die Zeichnung nach einem Teppich der Künstlerin Friedl Dicker zum Beispiel verweist darüber hinaus auf die sozial- und kunstgeschichtlichen Hintergründe des Webens.“



Katharina schreibt mir aus Portugal aus einem kühlen Waschsalon, „weil sich von dort leicht über Produktion sprechen lässt. Waschen ist eine niemals endende Aufgabe, die ein klares Ziel hat. Während die Maschine still steht, dreht sich nur das Auge. (...) Hier ist gerade Sardinien-Fest. Das dauert gleich einen ganzen Monat. In Wien habe ich dich mit einem Schmetterling, der mir von der großen Baulücke aus zugeflogen ist, vom Lina-Bo-Bardi-Platz in Seestadt abgeholt. Die Wochen zuvor habe ich damit verbracht, verschiedene Licht- und Schattenwechsel im neuen Studio zu beobachten. Wenn die U-Bahn vorbeifährt, wird es kurz dunkel. Aus meinem Fenster im Erdgeschoss blicke ich direkt auf eine Brachlandschaft, die etwas tiefer liegt, weil sie bereits ausgehoben wurde. Dort, wo jetzt die Lücke ist, wird zukünftig die Stadt sein, dort entwickelt sie sich hin. Und dort, wo jetzt im Studio Leere ist, wird später Kunst sein. Das Studio ist, so die Erwartung, eine Architektur, ein Raum, in dem die Kunst aufblüht.

In Seestadt sind alle Straßennamen nach bedeutenden Frauen benannt. Es gibt zum Beispiel einen Hannah-Arendt-Platz und als ich letztens dort war, wurde ein Simone-de-Beauvoir-Brunch gehalten. Das von der brasilianischen Architektin Lina Bo Bardi entworfene Museum of Modern Art in São Paulo kenne ich nur von Bildern. Es sieht wie ein riesiger Quader aus, der von zwei roten Bügeln in der Luft gehalten wird, sodass unter dem Museum ein Platz entsteht. Unter der U-Bahn-Trasse in Seestadt, die von grünen Pfeilern gestützt wird, ist allerdings kein freier Platz zum Hangout, sondern ein Trainings- und Spielbereich: Basketball, Fußball, Bodyparcour, Klettern, Fahrradfahren. Alles vorgegeben. Am Boden kann man lesen: „Start“ und „Ziel“ und „1“, „2“, „3“. Das Potenzial ist in Seestadt die Option. In Lissabon gibt es viele solcher minimalistischen Häuser auf Stelzen. Wegen der starken Sonne befinden sich vor den Fenstern teilweise durchlöchernde Fassaden, wie beim *Maison Tropicale* von Jean Prouvé – Ornament statt Glas, um die Sonne abzuhalten.

Die Zeit der Produktion und der Moment des Zeigens sind miteinander verbunden, aber nicht auf einen Nenner zu bringen. Es gibt immer etwas außerhalb des Studios, das sich bearbeiten lässt. Material bleibt in seiner Sturheit oft beharrlich und zwingt einen doch mehr als es befreit. Wenn man zum Beispiel ein Blatt Papier und einen Stift in die Hand nimmt, ist schon Vieles entschieden. Es wird ein Text oder eine Zeichnung.

Auch dieser Text beweist, dass Material unerbittlich oder radikal ist. Vom Über-die-Kunst- zum Über-die-Orte-Schreiben werde ich das über nicht los.“

Näheres zu Katharina Hölzl und ihrer Mentorin auf Seite 75.

63

## PILLE-RIIN JAIK



*Unbound Capture*, 2022  
Photo installation *werktitel unbekannt: box-shaped memories*, curated by Ada Karlbauer and Siena Brunthaler with adO/Aptive  
Poster print, textile, steel, acryl paint  
Dimensions variable



*Unbound Capture, 2022*  
Installation view *werktitel unbekannt:*  
*box-shaped memories*, curated by Ada Karlbauer  
and Siena Brunnthaler with *adO/Aptive*



*Xeroines* (videostill), 2020  
HD-video, stereo sound, crocheted  
sculptures, wadding, textile,  
metal wire, radio and film tape  
18 min



*Xeroines*, 2020  
Installation view at *Parcours. Final Works*,  
Academy of Fine Arts Vienna

Text:

Liudmila Kirsanova

**PILLE-RIIN JAIK: THE POLITICAL RESISTANCE  
OF PLANTS AND NATURE SPIRITS**

Pille-Riin Jaik's art research expands on the issues of ecofeminism, new materialism, post-Anthropocene, and political ecologies, while her art practice encompasses diverse media, which includes video, performance, writing and sculpture. Ranging from poetry readings in a public space to knitting, crocheting and paper sculpting to film and photography, it is complex and manifold. However, even when Jaik creates objects, they appear as objects-in-transition; when she sings, her voice is free from any rules; when she directs, the picture is elusive and vibrating—it is so because performativity is deeply embedded in her method and propels the journey. And this journey could be called storytelling, but not in the sense that it is over- and misused within capitalistic narratives. It is storytelling in the sense of creating a genuinely magic story, evolving and sharing it, immersing the audience in it, and it being navigated together in

its wonderful entanglements. Coming from Estonia, a land of dark forests and pagan folklore inhabited with witches and wood spirits, Jaik has inherited this fable-informed approach in communicating her ideas. It makes her stories poetic, mysterious and spellbinding.

In the video *Xeroines* (2020), for example, we follow the artist to the military site in the city of Paldiski on the Baltic coast. A former naval base, it emerges like a monument of doom to modern history—vast, deserted, neglected. We travel around the industrial sceneries and the green thickets surrounding them. The female voices read excerpts from the texts of Constance DeJong, Audre Lorde, Simone Weil, Valerie Solanas—they become the spirits of earth, water and air lamenting over the land in desolation. Jaik finds a way to transform the theory pieces into chants—the diverse cast of voice performers—a choir of dryads—brings different accents, paces and melodies to the citing, while the visual absence of the readers produces a feeling of a pervasive presence of these lines as if they belonged with nature and were sung by it. The artist addresses problematic Western ecologies built upon the colonial idea of men making sense out of passive organic mass and creating “places” out of “non-places.” The haunted base in Paldiski is shown as a looming vision of the future, where decayed territories of abandoned corporate facilities become a grim landscape for human extinction. However, it is also a moment for vibrant matter to take over the long-occupied and poisoned areas—fresh grass patches between the concrete slabs, slimy seaweed covering the pebbles, water green with algae, which all indicate the enormous potency of matter for transformation. Besides, we are watching *Xeroines* sitting on the loose cushions with tentacles, which might be the future flowers or any new species born.

The notion of creative and powerful nature that is capable of adapting and growing is critical for Jaik’s work. In the installation *So, I weed & I weed* (in progress) the artist explores the energy of weeds for seizing the “uncontrolled” ground. When exhibited, the paper flowers are usually positioned in the corners or along some architectural structures of the space—on the margins—like real weeds would sprout up somewhere in between, behind or underneath something. At the show *Special School for Sculpture* (xE – Exhibition space of the Academy of Fine Arts



Vienna, 2019) they occupied the staircase and a dark niche under it. In *Parasitic Symbiosis* (Hobusepea Gallery, 2021) the vines coiled around the railings and window frames, and grass popped up along the metal mesh parapet; they invaded and took over the most overlooked spots that were unsuitable for anything else. Beautifully cut and folded, the weeds represent the irresistible vitality of matter that men have been pursuing to discipline and dominate. The very concept of weeds as undesirable vegetation is produced within the colonization of nature, violent urban and agricultural expansion. Pille-Riin engages this idea of human-constructed environments and demonstrates the failure of it—we are exposed to the wonderful power of plants as agents for potential protest and revival. It is “a place untamed, unimagined,” as declared in Jaik’s poem “Desert Flowers” (2020)—an outlook to the post-Anthropocene reality, without a human being, where nature thrives in its fantastic abundance and diversity.

Näheres zu Pille-Riin Jaik und ihrer Mentorin auf Seite 76.

Mentoring-Programm

Kunst

Mentoring-Programm

für Künstlerinnen

der Akademie der bildenden Künste Wien

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 gerade die ersten Jahre nach dem Studienabschluss weichenstellend für eine Karriere in diesem Feld.

Mir ist es ein Anliegen, dass die Absolvent\_innen der Akademie der bildenden Künste Wien bestmöglich beim Einstieg in die freischaffende künstlerische Tätigkeit unterstützt werden. Die Pandemie, Teuerung, der Krieg in der Ukraine und die daraus resultierende Energiekrise haben dem Kunst- und Kulturbereich massiv zugesetzt. Neben dem ohnehin herausfordernden Schritt in die Selbstständigkeit, ist die Unsicherheit in allen Bereichen der Kunst- und Kulturbranche zu spüren. Es gilt also auch neue Wege zu beschreiten. Das Mentoring-Programm Kunst ist hierfür ein probates Mittel.

Das Programm dient der Förderung des künstlerischen Nachwuchses an der Akademie unter Berücksichtigung gleichberechtigter Teilhabe der Geschlechter. Denn obwohl Studentinnen mittlerweile an vielen Kunstuniversitäten 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 erhalten die Stipendiat\_innen in Workshops Input zu berufspraktischen Themenbereichen – etwa der Portfoliogestaltung und Budgeterstellung für Einreichungen, dem Verhandeln im Kunstbetrieb, PR- und Öffentlichkeitsarbeit oder dem Schreiben über die eigene Kunst. Darüber hinaus bildet insbesondere der individuelle Wissens- und Erfahrungstransfer durch universitätsexterne Mentor\_innen – profilierte Personen aus dem Kunst- und Kulturbereich – den zentralen Aspekt des Programms. Gemeinsam mit den Mentor\_innen können die Mentees tradierte Methoden überprüfen und neue Strategien – künstlerische wie auch vermittelnde – entwickeln. Künstler\_innen sollen als Seismograph\_innen der Gesellschaft ein möglichst gutes Arbeitsumfeld vorfinden. Das Mentoring-Programm Kunst gibt ihnen Werkzeuge und Know-how in die Hand, damit sie für diese wichtige Rolle, ihre Berufung, gut vorbereitet sind.

Seit 2020 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 und so mit den Mentor\_innen und Mentees ein noch größeres Netzwerk knüpfen zu können.

**Ingeborg Erhart**

**Vizerektorin  
Kunst | Lehre**

**Mentoring-Programm**

**Kunst  
der Akademie der bildenden Künste Wien**

Katrin Euller (\*1987 in Wien/AT) lebt und arbeitet in Wien. Studium der Ökologie an der Universität Wien und der Bildenden Kunst an der Akademie der bildenden Künste Wien. Sie arbeitet an den Schnittstellen Bild, Sound und Text: Noise wird verbunden mit düsteren Ökologien, verletzlicher Technologie und ambivalenten Gemeinschaften in einer verwobenen Welt.



Katrin Euller

Arbeiten S. 21

Silvia Eiblmayr ist Dr. phil. der Kunstgeschichte und arbeitet als Kuratorin und Autorin im Bereich der zeitgenössischen Kunst. Von 1993–1995 war sie Leiterin des Salzburger Kunstvereins und von 1998–2008 der Galerie im Taxispalais in Innsbruck. 2009 war sie zusammen mit VALIE EXPORT Kommissärin des Österreich-Pavillon auf der 53. Internationalen Kunstbiennale in Venedig. Von 1988 bis 2012 hatte sie eine Reihe von Lehraufträgen und Gastprofessuren in Österreich und im Ausland inne. Sie ist Autorin und Herausgeberin zahlreicher Texte und Publikationen. Als Buch ist erschienen:



Silvia Eiblmayr

Mentorin

*Die Frau als Bild – der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts* (1993/2003). Seit 2004 ist sie Mitglied der Jury für Kontakt. Die Kunstsammlung der Erste Group und ERSTE Stiftung, seit 2016 Mitglied der Jury für Kunst im Öffentlichen Raum Niederösterreich.

Ella Felber (\*1994 in Wien/AT), studierte Architektur an der Akademie der bildenden Künste Wien, Spatial Design an der Königlich Dänischen Kunstakademie und Performative Künste in diversen Instituten und Initiativen in Wien und Kopenhagen. 2022 war sie Teil der *Temporären Schule zur Entwicklung schöner Gesten* der Initiative Im\_flieger, sowie Atlas-Stipendiatin bei Impulstanz.

Ella Felber sucht nach Orten in der Überlagerung von Architektur, Text und Tanz. Ihr erstes Buch *Unter der Hohen Brücke* erschien 2021 bei Point Nemo Publishing.



Ella Felber

Arbeiten S. 27

Derzeit entwickelt sie die künstlerische Forschungsarbeit *Landscape of Mourning*, in der Trauer als vielschichtige Landschaft begriffen wird, die sich ständig neu formiert.

Andrea van der Straeten (\*1953 in Trier/DE) ist Konzeptkünstlerin. Sie lebt und arbeitet seit 1987 in Wien. Sie studierte Germanistik und Politikwissenschaften in Marburg und Visuelle Kommunikation an der Universität der Künste in Hamburg. Nach einer Gastprofessur für Fotografie an der Universität für angewandte Kunst Wien 1999/2000 und Gastprofessuren in Chicago und Rotterdam, hatte sie von 2002 bis 2018 eine Professur an der Kunstuniversität in Linz in der Abteilung Experimentelle Gestaltung inne. Ihre künstlerische Formensprache liegt hauptsächlich im Gebiet der



Andrea van der Straeten

Mentorin

Fotografie, Zeichnung, Film/Video, Künstlerbücher und der Sprache. Ihre Arbeiten waren zuletzt im Museum der Moderne (Salzburg, 2018), Galaxy Museum of Contemporary Art Chongqing (China, 2019), Emily Harvey Foundation (Venedig, 2020) und Galerie Raum mit Licht (Wien, 2021) zu sehen. Ihre Werke befinden sich in österreichischen und internationalen privaten und öffentlichen Sammlungen wie Generali Foundation, Lentos Kunstmuseum Linz, Wien Museum MUSA oder dem Mudam – Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean Luxemburg.

Julia S. Goodman (\*1987, New York/USA) received her diploma from the Academy of Fine Arts Vienna in 2020 and holds a BFA from New York University, 2009. Her works, through painterly and sculptural gestures, explore narrative structures and emotional ambiguities. Familiar images inherently connected to memory—from popular culture, art history and the artist's every day—are worked through and shaped strongly by her material choices. There (her spectrum reaches from oil to car paint, from burlap to faux fur, from clay and plaster to a variety of resins) are nods to questions of "bad"



Julia S. Goodman

Arbeiten S. 45

taste. She uses these materials as a mode of exploring representation and what our relation to these objects, and surfaces, says about ourselves.

Her work has been exhibited at Zeller van Almsick (Vienna), Zahorian & Van Espen (Bratislava & Prague), Galerie 5020 (Salzburg), VBKÖ (Vienna), Haus Wien (Vienna), ksRoom (Feldbach), One Work Gallery (Vienna), Vienna trans LA (Los Angeles), Athens Museum of Queer Arts (Athens).

[www.instagram.com/juliasgoodman](http://www.instagram.com/juliasgoodman)

Katrina Petter (\*1979 in Feldkirch/AT), lebt in Wien, arbeitet in Sankt Pölten. Studium der Publizistik und Kommunikationswissenschaft sowie der Kunstgeschichte an der Universität Wien. Seit 2004 für Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich tätig, dessen Leitung sie 2018 übernommen hat. Kuratorin von Ausstellungsprojekten wie *Fortsetzung folgt* (Kunstraum Niederösterreich, Wien, 2008), *Bird Karaoke* von Regula Dettwiler (*Gazebo*, Wien, 2010) und von Gesprächsveranstaltungen (u.a. *Thomas Hirschhorn: Mein Begriff von Kunst im öffentlichen Raum*, 2008, und *Über Kunst*



Katrina Petter

Mentorin

*im öffentlichen Raum – forschen, schreiben, lehren*, 2017). Vortragende zu Themen und Projekten der Kunst im öffentlichen Raum und Herausgeberin der aktuellen Bände von Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich sowie weiterer Publikationen zu Kunstprojekten, u.a. *Tatiana Lecomte. Frauen und Mädchen!*.

Katharina Hölzl studierte Bildhauerei bei Heimo Zobernig an der Akademie der bildenden Künste Wien und nahm am Maumaus Independent Study Program in Lissabon teil. Sie arbeitet in unterschiedlichen Medien, wie Zeichnung, Malerei, Skulptur und Text. Eigene Arbeitsprozesse sind oft Ausgangspunkt der Werke, die sich mit formalen und sprachlichen Strukturen auseinandersetzen. Ihre Arbeiten wurden zuletzt im Kunst Haus Wien (2022), im Taxispalais Kunsthalle Tirol (2021), an der Akademie der bildenden Künste Wien (2021), in der Galerie im Heiligenkreuzer Hof (Wien, 2021)



Katharina Hölzl

Arbeiten S. 57

und in der Galerie der Stadt Schwaz (2019) gezeigt.

Sabine Breitwieser lebt als Autorin und Kuratorin in Wien. 2020/21 war sie Scholarm am Getty Research Institute in Los Angeles. Von 2013 bis 2018 war sie Direktorin des Museum der Moderne Salzburg. Zuvor, von 2010 bis 2013, hatte sie die Position der Chefkuratorin für Medien- und Performancekunst am Museum of Modern Art in New York inne. Von 1988 bis 2007 war sie Gründungsdirektorin und leitende Kuratorin der Generali Foundation in Wien. Sabine Breitwieser hat mehr als 150 monografische und thematische Ausstellungen in Europa und den Vereinigten Staaten kura-



Sabine Breitwieser

Mentorin

tiert und geleitet sowie rund 100 Publikationen herausgegeben und zahlreiche Texte veröffentlicht. 2012 wurde ihr der Yoko Ono Lennon Courage Award for the Arts in New York verliehen.

Pille-Riin Jaik (\*1991 in Tallinn/EST) is a Vienna based interdisciplinary artist working with video/performance as well as with sculpture and installation. She has a Bachelor of Photography from the Estonian Academy of Fine Arts (2015) and a Master from Art and Digital Media at the Academy of Fine Arts Vienna (2020). Her work is focused on text, plants, textile, surplus and waste materials/thoughts in feministic and class aware discourse.

Her videoworks have been screened in several film festivals around Europe (21st Ji.hlava International Documentary Film



Pille-Riin Jaik

Arbeiten S. 63

Festival, Diagonale 2018, FrauenFilmTage 2018, VI Kinodot Experimental Film Festival in St. Petersburg, Red Love international video competition in Sofia, Terrarista.tv, FIDCampus Marseille 2021 etc). She has had a solo exhibition *I'm a good girl, I am* at Low offspace in Vienna (2018) and has been part of several group exhibitions at Hobuspea Gallery in Tallinn, LLLLLL, PFERD, Fluc, and xE in Vienna.

[www.pilleriinjaik.com](http://www.pilleriinjaik.com)  
[unknownartmuseum.tumblr.com](https://www.tumblr.com/unknownartmuseum)

Yasmina Haddad ist Künstlerin, freischaffende Fotografin und (gemeinsam mit Andrea Lumplecker) Co-Leiterin des 2011 in Wien gegründeten Künstlerkollektivs/Raums SCHOOL. Sie unterrichtet an der Akademie für angewandte Kunst in Wien und an der HGK/FHNW in Basel.

Ihre künstlerische Praxis basiert auf der Fotografie und erstreckt sich manchmal auf andere Medien wie Skulptur, Sound und Bühnenbild. In ihren jüngsten Arbeiten geht es darum, wie verschiedene kulturelle Ausdrucksformen unweigerlich miteinander verbunden sind und wie sich diese gegen-



Yasmina Haddad

Mentor

seitige Beeinflussung in der Ästhetik manifestiert. Die gezeigten Themen stammen oft aus den Bereichen Mode und Theater und werden in bühnenähnlichen Situationen dargestellt. Künstlich und glänzend, isoliert von ihrem gewohnten Umfeld, stellen sie soziokulturelle Prozesse dar und erinnern an das Unbehagen postmoderner Sensibilitäten.

Yasmina Haddads Arbeiten wurden unter anderem im Kunstraum Niederösterreich, im Beirut Art Center Beirut, bei mauve Wien, DNS Berlin, im Liu Haisu Museum Shanghai, in der Kunsthalle Exnergasse Wien, im Haus der Künste Brunn, in der Galerie der Akademie für angewandte Kunst im Heiligenkreuzer Hof Wien, im MAK Wien, im ISCP NYC, im The Lobby NYC und in der Station Intervention KÖR Wien präsentiert.

[www.yasminahaddad.com](http://www.yasminahaddad.com)

Hyeji Nam (\*1993 in Seoul/KOR) is an interdisciplinary artist working in painting, sound composition, text and performance. She combines digital media with the physical body to question the relationship between our minds and digitized bodies, and explores themes of female masculinity and the politics of corporeality in general. Recent exhibitions/performances at at the Academy of Fine Arts; brut; Wuk; Fotogalerie Wien and Magdas Hotel, all in Vienna.



Hyeji Nam

Arbeiten S. 109

[www.hyejinam.org](http://www.hyejinam.org)  
[www.instagram.com/hyejinam](https://www.instagram.com/hyejinam)

Roberta Lima (\*1974 in Manaus/BRA), lebt derzeit in Helsinki. Nach Abschluss ihres Architekturstudiums im Jahr 2001 zog Lima nach Österreich, wo sie 2007 einen Masterabschluss in Bildender Kunst und 2013 ein Doktorat in Philosophie erwarb. Danach arbeitete sie als Dozentin und Universitätsassistentin im Fachbereich Kontextuelle Malerei an der Akademie der bildenden Künste Wien.

Lima verwendet verschiedene Medien wie Fotografien, Video und Installationen. Sie untersucht Körper und Raum, bezieht verschiedene Elemente populärer Medien und historische Referenzen ein, um Kunst



Roberta Lima

Mentorin

zu produzieren und Diskussionen über die Rolle von Künstler und Betrachter anzustoßen. In ihren jüngsten Arbeiten sucht sie nach Überschneidungen zwischen Natur und Technologie, Mythologie und Feminismus, um eine Reihe von Werken zu schaffen, die sich mit Selbsterhaltung und alternativen Materialquellen auseinandersetzen.

Roberta Lima hat an lokalen und internationalen Veranstaltungen teilgenommen, unter anderem an der Biennale Kairo (2008), dem donaufestival (2008 und 2016), den Wiener Festwochen (2016), dem Kyoto Experiment (2018) und The London Coronet (2019 und 2020). Ihre Arbeiten befinden sich in der Sammlung Verbund, der Österreichischen Bundesfotosammlung, der Museum MUSA Artothek und dem Ursula Blickle Videoarchiv.

[www.robortalima.com](http://www.robortalima.com)



Mette Riise (\* in Dänemark), lebt und arbeitet in Wien. Studium an der Akademie der bildenden Künste Wien bei Carola Dertnig, Austauschjahr an der Hochschule für bildende Künste Hamburg bei Sam Durant und Michaela Melián.

Riise arbeitet mit Performance, Video und Installation und zeigt in ihrer Arbeit oft verschiedene Künstlerinnen-Alter-Egos. Ihre Arbeit zeichnet sich durch umfangreiche künstlerische Recherche aus, in denen sie sich in andere Arbeitsfelder einfügt, um das politische Potenzial der Künstlerrolle außerhalb der klassischen Institutionen von



Mette Riise

Arbeiten S. 115

Galerien und Museen auszuloten. In ihrer Arbeit reflektiert sie kritisch die kapitalistische Arbeitsgesellschaft via Ökonomie, Kapitalismus und Ökofeminismus.

Ausstellungen und Performances unter anderem im Belvedere 21 (Wien, 2017), Aarhus Kunsthall (Dänemark, 2017), Den Frie Udstillingsbygning (Dänemark, 2018) und Borsen (2019). Derzeit promotet sie ihren Film *The Less Unsustainable Talkshow* (2021), der 2021 in der von Malou Solfeld kuratierten eintägigen Ausstellung *Memoirs of the Abyss* in der Konzertkirchen in Kopenhagen gezeigt wurde.

[www.instagram.com/mette.riise](https://www.instagram.com/mette.riise)

Deniz Sözen (\* in Wien/AT), aufgewachsen zwischen der Türkei und Österreich. Sie studierte Bildende Kunst an der Universität für Angewandte Kunst in Wien und an der Goldsmiths University in London und schloss ein praxisbezogenes Doktoratsstudium an der University of Westminster ab. Zu Deniz' Forschungsinteressen gehören zeitgenössische Kunst und Bewegtbildpraxis, experimentelle Ethnografie, diasporische Kunst, dekoloniale Methodologien und Archivierungspraktiken von Künstlern, Anthropologie jenseits des Menschlichen, feministischer neuer Materialismus, islamische



Deniz Sözen

Mentorin

Kunst, nomadisches Denken und Mehrsprachigkeit. Ihre Forschungen wurden in verschiedenen Artikeln, Buchkapiteln, in Online-Kunstmagazinen und als Teil von *Sharpening the Haze: Visual Essays on Imperial History and Memory* veröffentlicht. Ihre Arbeiten wurden in verschiedenen internationalen Kontexten gezeigt, darunter Midlands Arts Center (Birmingham), Ambika P3 (London), London Gallery West (London), <rotor> center for contemporary art (Graz), Kunsthalle Exnergasse (Wien), Ars Electronica Center (Linz), MAK Center for Art and Architecture (Los Angeles), VBKOE (Wien), Exhibit (Wien) und im Austrian Cultural Forum London.

[www.denizsoezen.com](http://www.denizsoezen.com)

Petra Schnakenberg (\*1994 in Speyer/DE) ist freischaffende Kostüm- und Bühnenbildnerin. 2020 schloss sie mit Auszeichnung ihr Studium in der Bühnenbildklasse von Anna Viebrock an der Akademie der bildenden Künste Wien ab. Neben einem Auslandssemester an der École nationale supérieure des Arts Décoratifs Paris, studierte sie Bühnen- und Kostümgestaltung an der Universität Mozarteum Salzburg. Verschiedene Engagements führten sie an die Opéra national du Rhin in Strasbourg, den Salzburger Festspielen, den Bregenzer Festspielen, der Staatsoper Wien sowie ans Opernhaus Zürich.



Petra Schnakenberg

Arbeiten S. 121

Eigene Bühnen- und Kostümbilder realisierte sie unter anderem für Produktionen am Werk-X Petersplatz, am Thomas Bernhard Institut Salzburg und im Sempdepot Wien. Verschiedene Kunstresidenzen führten sie nach Zürich und Paris. Sie ist Stipendiatin der Akademie Musiktheater heute und erhielt 2021 das Start-Stipendium des Bmkös.

In ihrer Arbeit setzt sie sich mit dem Medium Modell als eigener Akteur im szenischen Raum auseinander. In der Serie *Kleine Utopien* baut sie utopische Stadtmodelle, die auf eigenen literarischen Vorbildern basieren. Die Modelle, die durch eine begleitende Performance präsentiert werden, zeigen durch verschiedene Alltagssituation wie das Leben in diesen teils unmöglichen Städten bis ins kleinste Detail funktionieren könnte.

[www.petraschnakenberg.com](http://www.petraschnakenberg.com)

Katrin Plavčak (\*1970 in Gütersloh/DE), lebt und arbeitet in Wien und Berlin. Sie absolvierte die Sozialakademie in Wien und studierte anschließend Malerei bei Sue Williams an der Akademie der bildenden Künste Wien. Gastprofessur für Malerei an der Kunstuniversität Linz, Lehraufträge an der Universität für Angewandte Kunst in Wien, der Kunsthochschule Weissensee Berlin und der Sommerakademie in Salzburg.

Für ihre künstlerische Arbeit erhielt sie den Georg Eisler Preis, den Frauen Kunst Preis und zuletzt den Alfred Klinken Preis. Neben der Malerei beschäftigt sich



Karin Plavčak

Mentorin

Katrin Plavčak auch mit Skulptur und Musik. Sie musizierte in den Indie-Bands *Blendwerk* in Wien und *Erste Stufe Haifisch* in Berlin, ist seit 2017 Teil der Band *Kinky Muppet* und tritt aktuell gemeinsam mit Ulrika Segerberg im Duo als *M.O.G. (Mothers of God)* auf.

[www.katrinplavcak.net](http://www.katrinplavcak.net)  
[www.thehistoryofpaintingrevisited.weebly.com](http://www.thehistoryofpaintingrevisited.weebly.com)

Anna Spanlang (\*1988) studierte an der Akademie der bildenden Künste Wien bei Dorit Margreiter und Constanze Ruhm, an der Cenart in Mexico City und zuvor Theater-, Film- und Medienwissenschaft in Wien. Ihre Videoarbeiten bewegen sich zwischen Film und bildender Kunst, sind angeregt unter anderem von der Zusammenarbeit mit dem Rap-Duo Klitclique, den Künstlerinnen Liesa Kovacs und Katrina Daschner sowie der langjährigen Arbeit in unterschiedlichen Kontexten auf Filmfestivals (etwa der Diagonale, der Viennale oder dem Internationalen Jugendmedienfestival



Anna Spanlang Arbeiten S. 127

Youki, das sie von 2013–2015 leitete). Anna Spanlang koordiniert die FC Gloria-Filmpreise und singt im Chor Mala Sirena.

[www.annaspanlang.net](http://www.annaspanlang.net)

Maruša Sagadin (\*1978 in Ljubljana/SLO), lebt in Wien. Sie studierte Architektur an der TU Graz, bevor sie an der Akademie der bildenden Künste Wien zu performativer Kunst und Bildhauerei wechselte. 2015/2016 wurde sie mit dem ISCP Grant in New York City (USA) und 2010 mit dem MAK-Schindler-Stipendiat\_innenprogramm in Los Angeles ausgezeichnet. Von 2011 bis 2017 war sie Assistenzprofessorin an der Akademie der bildenden Künste Wien im Fachbereich Performative Kunst und Skulptur für Performative Kunst und Skulptur. Maruša Sagadins Arbeit basiert auf den Verbindun-



Maruša Sagadin Mentorin

gen und Kollisionen zwischen Skulptur, Architektur, urbanem Raum, Geschlecht und Sprache. Sie interessiert sich für die Kommerzialisierung von Sehnsüchten, Impulsen und Erfahrungen. Ihre Installationen und Objekte sind sowohl in Innenräumen als auch im Freien zu sehen.

Ausstellungen (Auswahl): Christine König Gallery (Wien), Vestjyllands Kunstpavillon (Videbæk, DNK), SPACE London (London, UK), NADA (NYC, USA), Austrian Cultural Forum New York (NYC, USA), Syndicate (Köln, DE), Kunsthalle Wien (Wien), Neue Galerie (Innsbruck), Museum für zeitgenössische Kunst (Ljubljana, SLO), Belvedere21 (Wien), Grazer Kunstverein (Graz) und Room of Requirement/Horse & Pony Fine Arts (Berlin, DE).

[www.sagadin.at](http://www.sagadin.at)

Myles Starr (\*1987 in New York/USA), lives and works between New York City and Vienna. His practice is organized around the question: What is a good sculpture, painting, and exhibition? Starr earned his BA in economics and Asian studies from the City University of New York and then his diploma with Heimo Zobernig at the Academy of Fine Arts in Vienna. He has had solo shows at No Space (Mexico City), Vin Vin Gallery (Vienna), Pagoda Imaginaria (Guatemala City), Ve.sch Kunsterverein (Vienna) and has been part of group shows at Studioli (Roma), OGR (Torino) and Nathalie Karg



Myles Starr Arbeiten S. 139

Gallery in New York. He is the founder of the exhibition space/curatorial project SORT in Vienna and the gallery Louis Reed in New York. In 2021, his work was included in the Vienna Biennale at MAK Center Vienna. Together with Lone Haugaard Madsen he has an upcoming show at Tyler Wood's Project in New York.

[www.instagram.com/mylesstart](http://www.instagram.com/mylesstart)

Studium der Kunstgeschichte, Geschichte und Philosophie in Graz und Wien. Stellvertretung der wissenschaftlichen Geschäftsführung und Chefkurator am mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien. Ausstellungen (Auswahl): *Exhibition* (1994), *Self Construction* (1996), *Felix Gonzalez-Torres* (1998), *Lois Weinberger* (1999), *Public Rituals – Video/Art from Poland* (2003), *John Baldessari* (2005), *Ryan Gander* (2006), *Keren Cytter* (2007); *Mind Expander* (2008); *Painting: Process and Expansion* (2010); *Aktionsraum I; Dan Flavin* (2012), *Poetry of Reduction* (2012),



Rainer Fuchs Mentor

*Marge Monko* (2013); *Space and Reality* (2014); *John Skoog* (2015); *Pakui Hardware* (2016), *Natural Histories – Traces of the Political* (2017), *Painting with Method* (2018), *Nikita Kadan* (2019), *Having Lived – Ingeborg Strobl* (2020), *Enjoy – Abstraction. Nature.Body* (2021). Publikationen zur modernen und zeitgenössischen Kunst. Arbeitsschwerpunkte: Begriffs- und Rezeptionsgeschichte des Expressionismus und der klassischen Moderne, sprachanalytische und konzeptuelle Kunstrichtungen seit den 1960er Jahren.

Julija Zaharijević (\*1991 in Belgrade/SRB) finished her study with Constanze Ruhm at the Academy of Fine Arts Vienna in 2020. Previously, she studied at the École nationale supérieure des beaux-arts de Paris and holds a BA at the University of Fine Arts Belgrade.

Julija Zaharijević's practice deals with the perpetual circulation of images in the globalized society of today, and with the effects of that condition on the realms of the personal, the political and within art. She is interested in the possibility of being one's authentic self in neoliberal capitalism



Julija Zaharijević

Arbeiten S. 151

and in the inherent element of failure to it. Furthermore, her practice is concerned with the lives of her peers in European cities—how they often resemble one another and merge into a uniform collective experience. Zaharijević works in a variety of media, such as painting, collage and text.

[www.julijazaharijevic.com](http://www.julijazaharijevic.com)

Caroline Heider lebt und arbeitet in Wien. Der Fokus ihrer Arbeit liegt auf der Untersuchung technischer Bilder, ihrer Wirkungsweise, der Produktionsbedingungen, auf Genderaspekten und dem Übertrag analoger fotografischer Technologien in den digitalen Bereich. Sie lehrt und forscht zurzeit an der Universität für angewandte Kunst Wien in der Abteilung Angewandte Fotografie und zeitbasierte Medien als Senior Lecturer.

Caroline Heider studierte Kamera- und Bildtechnik an der Filmakademie Wien und Fotografie an der Akademie der bilden-



Caroline Heider

Mentorin

den Künste Wien. Ihre Arbeiten sind in privaten und öffentlichen Sammlungen international vertreten.

[www.carolineheider.com](http://www.carolineheider.com)  
[www.whitepapermuseum.com](http://www.whitepapermuseum.com)  
[www.intra-magic-hour.at](http://www.intra-magic-hour.at)

Daniela Zahlner (\*1986) schloss 2020 an der Akademie der bildenden Künste bei Martin Guttman ab. Sie studierte auch an der Glasgow School of Art (MFA Fine Arts), an der Universität Wien (BA Theater-, Film und Medienwissenschaften) und an der Schule Friedl Kubelka für unabhängigen Film. Sie war langjähriges Mitglied der filmkoop wien und in einem Filmarchiv und Filmverleih tätig.

Ihre Arbeiten bewegen sich zwischen Film, bildender Kunst und Performance und werden im Kino und im Ausstellungskontext gezeigt. Der Fokus liegt meist auf dem



Daniela Zahlner

Arbeiten S. 157

menschlichen Körper und den Annäherungen an diesen. Erotik, Sexualität, Sehnsucht, Eskapismus und Krankheit sind wiederkehrende Themen. Die Herangehensweise ist oft spielerisch, suchend und improvisiert. Der Humor – notwendiger noch die Selbstironie – ist Strategie und Rettung.

[www.danielazahlner.com](http://www.danielazahlner.com)

Sophie Utikal (\*1987 Tallahassee/USA), lives and works in Berlin as a textile artist, writer and workshop facilitator. From 2013–2019 she studied fine arts with Ruby Sircar, Hans Ashley Scheirl and Gin Müller at the Academy of Fine Arts Vienna. Her large-scale textile images are sewn by hand and function as extended self-portraits where Utikal deals with her body and feeling herself as a migrant woman of color. Her works have recently been exhibited at Kunsthalle Wien (Vienna); Galerie im Turm (Berlin), Mediterranea 19 (San Marino), Laurel (Amsterdam), Kampnagel (Hamburg)



Sophie Utikal

Mentorin

and Kristanstadts Konsthall (Kristianstad). Co-Editor of the book *Anti\*Colonial Fantasies/Decolonial Strategies* (Vienna 2017), together with Sunanda Mesquita and Imayna Caceres.

[www.sophieutikal.net](http://www.sophieutikal.net)

**Andrea Mayer**

**Staatssekretärin  
für Kunst und Kultur**

**Mentoring-Programm  
für Künstlerinnen  
des BMKÖS**

Sich für die Kunst zu entscheiden, sich ganz seinem schöpferischen Schaffen zu widmen, braucht Entschlossenheit und Ausdauer. Es ist immer noch ein persönliches Wagnis für viele junge Menschen, einen kreativen Beruf zu wählen. Ermutigung und wertschätzende Unterstützung, gerade wenn sie von erfahrenen Player\_innen der Kunstszene kommen, sind deshalb von besonders hohem Wert. Es freut mich vor diesem Hintergrund sehr, dass das Mentoring-Programm des Kulturressorts, das bereits von 2011 bis 2018 vielen jungen Menschen beim Start in eine künstlerische Karriere geholfen hat, eine Neuauflage erfährt. Dieses Jahr wird der Kreis der zehn Mentees aus den Sparten Bildende Kunst, Fotografie und Medienkunst um die Kategorie Architektur erweitert, womit sie noch umfassender am Programm und am Netzwerk partizipieren können.

Die breite Resonanz des letzten Jahres gibt dieser speziellen Projektidee des Kunst-Mentorings von Künstler\_innen und Kulturexpert\_innen für Künstlerinnen Recht. In Zusammenarbeit mit der Akademie der bildenden Künste Wien erhält das Programm nun noch eine zusätzliche Aufwertung und eine Anbindung an eine der bedeutendsten österreichischen Hochschulen für Künstler\_innen. Trotz erfolgreich absolvierter Ausbildung an einer Kunstuniversität zeigen sich oftmals erst im Berufsalltag Herausforderungen, für deren Umgang und Bewältigung man Erfahrung und tiefere Kenntnisse braucht, die im Rahmen des Studiums so nicht vermittelt werden. Denn auch im künstlerischen Metier kann das Wissen über die maßgeblichen Rahmenbedingungen und Spielregeln des Marktes und der Szene entscheidend für die weitere berufliche Laufbahn sein.

Genau hier setzt das Mentoring-Programm an: Zehn etablierte Künstler\_innen und Kulturschaffende als Mentor\_innen bilden mit zehn jungen Mentees jeweils ein Tandem. An der Schwelle zur künstlerischen Selbstständigkeit erhalten die aufstrebenden Künstler\_innen durch ihre erfahrenen Begleiter\_innen das notwendige Know-how, Anregungen und Rückenstärkung. Sie profitieren damit vom großen Erfahrungsschatz und Wissen profilierter Personen des Kunst- und Kulturbereichs. Aber auch für die Mentor\_innen ist die enge Zusammenarbeit und kollegiale Solidarität bereichernd.

In diesem Sinne darf ich den Mentees zur Teilnahme an diesem Programm gratulieren und sie dazu aufrufen, die Gelegenheit zu nutzen, individuelle Fragen zu stellen und so viel wie möglich für sich und die eigene weitere berufliche Laufbahn mitzunehmen. Im persönlichen Austausch mit den Mentor\_innen können vertrauensvoll Stärken und Schwächen adressiert werden und für die noch junge Künstler\_innenprofession gemeinsam Zielsetzungen erarbeitet werden. Im Tandem mit den Förder\_innen werden nicht nur neue Blickwinkel aufgezeigt und Türen geöffnet, sondern es wird der Grundstein einer erfolgreichen Karriere gelegt: der Aufbau eines Netzwerks. Ich darf sie herzlich einladen, aktiver Teil dieses wertvollen nachhaltigen Netzwerks zu werden.

Herzlichen Dank an die Akademie der bildenden Künste Wien für die hervorragende Zusammenarbeit und allen Teilnehmer\_innen viel Erfolg und ein interessantes sowie inspirierendes Mentoring-Programm.

[www.nicoletaauersperg.com](http://www.nicoletaauersperg.com)

Nicoleta Auersperg (\*1991 in Buenos Aires/ARG) beschäftigt sich in ihrer skulpturalen Praxis mit dem Prozess der Formfindung und lotet diesen dauerhaft neu aus. Der Begriff steht für sie nicht nur für einen bildhauerischen Vorgang, sondern immer auch

Nicoleta Auersperg

Arbeiten S. 3



Fiona Liewehr lebt als Kunsthistorikerin, Kuratorin, Autorin und Herausgeberin in Wien. Sie studierte Kunstgeschichte und Wirtschaft an den Universitäten Wien, Salzburg und Hamburg. Liewehr arbeitete als Assistentzkuratorin und Leiterin der Abteilung für Kunstvermittlung und wissenschaftliche Veranstaltungen in der Österreichischen Galerie Belvedere sowie als Marketing- und Kommunikationsleiterin im mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien. Bis Mitte 2018 war sie künstlerische Leiterin von Georg Kargl Fine Arts und Georg Kargl BOX. Seitdem ist sie unabhängige Ausstellungsmacherin. In ihrer kuratorischen Praxis beschäftigt sie sich mit dem Cross-over von Medien und Disziplinen, Wahrnehmungsphänomenologie sowie neuen und erweiterten

Fiona Liewehr

Mentorin



für zeitgebundene, gesellschaftliche Transformationsprozesse und kulturelle Phänomene die sich stetig entwickeln und wandeln.

Nicoleta Auersperg studierte Transdisziplinäre Kunst an der Universität für angewandte Kunst Wien und Textuelle Bildhauerei an der Akademie der bildenden Künste Wien sowie im Glasdepartment an der Gerrit Rietveld Academie, Amsterdam.

Ihre Arbeiten werden national wie international ausgestellt, finden sich in öffentlichen Sammlungen und wurden mit Preisen und Stipendien ausgezeichnet. Sie ist Mitbegründerin des Ausstellungsraumes GOMO und lebt und arbeitet in Wien und Berlin.

Formen und Konzepten von Räumlichkeit als Ergebnis von sozialen Beziehungen. Zudem interessiert sie sich für ökologische und gesellschaftspolitische Fragestellungen. Zu ihren Projekten der letzten Jahre zählen Einzelausstellungen von Barbara Hammer; Richard Artschwager; Andreas Fogarasi; Carol Bove; Bernhard Leitner; David Maljkovic oder Gerard Byrne und Gruppenausstellungen wie etwa *The other is oneself*; *This is happening I&II*; *[scene missing]*; *Cinematic Scope* oder *Texte in der Kunst*. Liewehr ist Herausgeberin zahlreicher Publikationen und verfasst regelmäßig Essays und Texte in Katalogen und Kunstmagazinen.

[www.katharinabayer.com](http://www.katharinabayer.com)

[www.severinduenser.info](http://www.severinduenser.info)

Katharina Bayer (\*1987, Gmunden/AT) schloss 2012 ihr Studium der Architektur an der Technischen Universität Graz ab. 2016–2020 studierte sie Fine Arts an der Zürcher Hochschule der Künste ZHdK mit Gastaufenthalt an der School of the Art Institute of Chicago SAIC.

Der Raum in seiner sozialen Ausprägung, in seiner gestalteten Funktion oder

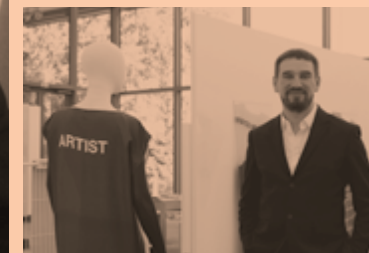
Katharina Bayer

Arbeiten S. 9



Severin Dünser

Mentor



als Objekt ist gleichermaßen Bestandteil Katharina Bayers künstlerischer Arbeit, die aus Video und Ton sowie deren Übertragung über die Installation in den Raum besteht. Wesentlich ist dabei die jeweilige Wechselwirkung, die zwischen dem Werk, dem umgreifenden Raum und den Betrachtenden als Scharnier entsteht. Das Ausgangsmaterial liefern zumeist vorgefundene Orte oder beiläufige Szenarien des alltäglichen Lebens.

Ihre Arbeiten wurden unter anderem im Austrian Cultural Forum London, Salzburger Kunstverein, UG im Folkwang (Museum Folkwang) und in den SITE Galleries Chicago gezeigt.

Severin Dünser ist seit 2012 Kurator für zeitgenössische Kunst am Belvedere in Wien. 2009 gründete er gemeinsam mit Christian Kobald den Kunstverein COCO, der seit 2012 auf Projektbasis weitergeführt wird. Zuvor leitete er den Projektraum der Galerie Krinzinger und schrieb unter anderem für Spike und mono.kultur. In den letzten Jahren realisierte er u.a. die Gruppenausstellungen *On Heavy Rotation* (2020); *Über das Neue* (2019); *Der Wert der Freiheit* (2018); *Instructions for Happiness* (2017); *Das Begreifen* (2016); *Das Gestische* (2016); *Das Anliegen* (2015) und *Flirting with Strangers* (2015).

Olivia Coeln Arbeiten S. 15



Gin Müller Mentor



Gin Müller lebt und arbeitet in Wien als Künstler\_in und Aktivist\_in in den Bereichen Konzeptkunst, Dramaturgie, (queere) Theater-/Performance sowie der Lehre.

Ihre/seine Arbeit beschäftigt sich mit spezifischen politischen Themen und kollektiven Formaten auf Kunst-/Theaterbühnen, öffentlichen und aktivistischen Räumen und queerer Politik.

Seit 2008 Lehrbeauftragung am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien, von 2017–2019 Gastprofessur im Fachbereich Kontextuelle Malerei und queere Kunst (Ashley Hans Scheirl) an der Akademie der bildenden Künste Wien.

Olivia Coeln (\* 1991 in Wien/AT) schloss 2019 ihr Studium an der Akademie der bildenden Künste Wien bei Martin Guttmann, Michael Höpfner und Saskia Te Nicklin ab. Während ihres Studiums nahm sie an einem Austauschsemester an der Zokei Art University in Tokio teil.

Ihre Arbeiten wurden zuletzt im Ve.Sch Kunstverein und in der Galerie Georg Kargl Wien gezeigt.

[www.laurafeller.com](http://www.laurafeller.com)

Laura Feller (\*1993 in Graz/AT) lebt zwischen Österreich und Neuseeland und arbeitet als Künstlerin und Illustratorin mit Fokus auf nachhaltige Architektur. Im Jahr 2021 schloss sie ihr Architekturstudium an der Technischen Universität Graz ab. Ihre Masterarbeit *A Different Spin On Insulation – Illustrated Ideas on Sustainable Retrofitting in New Zealand* entstand während eines einjährigen Forschungsaufenthalts an der University of Auckland, New Zealand. Die Arbeit vereint Architektur und Illustration mit dem Versuch eines künstlerischen Ansatzes der Architekturvermittlung und

Laura Feller Arbeiten S. 33



wurde 2021 für den GAD (Grazer Architektur Diplompreis) nominiert. Während ihres Studiums reiste Laura Feller viel und absolvierte unter anderem Studienaufenthalte in Estland und Indonesien.

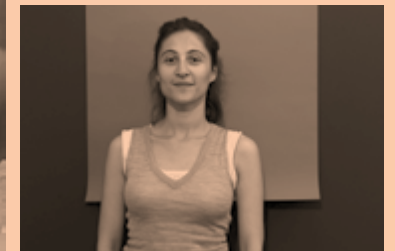
Sie arbeitet hauptsächlich analog mit Stift und Papier und kombiniert Linienzeichnungen mit Aquarellfarben. Durch ihren architektonischen Hintergrund macht es ihr auch Freude mit ihrer Kunst in den Raum zu gehen, und so sind in den letzten Jahren einige Murals entstanden.

Ihre Illustrationen wurden zuletzt im Rahmen der Ausstellung *We Love Illustration* der Creative Industries Styria im Designforum Graz gezeigt.

[www.tatias.net](http://www.tatias.net)

[www.glorytothequeen.at](http://www.glorytothequeen.at)

Tatia Skhirtladze Mentorin



Tatia Skhirtladze (\*1976 in Tiflis/GEO) ist Künstlerin und Filmemacherin. Nach ihrem Studium der Kunsterziehung in Georgien und an der Universität für angewandte Kunst Wien sowie der Bildenden Kunst am Kunst am Dutch Art Institute in den Niederlanden, unterrichtet sie seit 2011 Video am Institut für Kunstwissenschaften und Kunstpädagogik an der Universität für Angewandte Kunst Wien. Tatia Skhirtladze integriert autobiografisches Geschichtenerzählen und ortsspezifische Recherchen in ihre konzeptionellen Langzeitarbeiten, die sich über viele Jahre hinweg entwickeln.

www.ursulagaisbauer.com  
www.kunstimubau.com

www.rosariotalevi.com  
www.s-o-f-t.agency

Rosario Talevi arbeitet als Architektin, Kuratorin, Herausgeberin und Pädagogin und lebt in Berlin. Sie ist Absolventin der School of Architecture, Design & Urbanism an der Universität von Buenos Aires und DAAD-Stipendiatin (2011–2013) an der Technischen Universität Berlin. Sie lehrte und forschte an der Universität der Künste (UdK) und der Technischen Universität (TU) in Berlin sowie an der Universität Buenos Aires (FADU/UBA). Talevi ist Co-Direktorin der Floating University, Forschungskuratorin für Making Futures und Gründungsmitglied von Soft Agency, einer diasporischen Gruppe von Architekt\_innen, Künstler\_innen, Kurator\_innen, Wissenschaftler\_innen und Schriftsteller\_innen, die mit räumlichen Praktiken arbeiten. Zwischen 2016 und 2020 arbeitete sie häufig

Ursula Gaisbauer (\*1986 in München/DE) lebt und arbeitet derzeit in Wien und München. Sie studierte Landschaftsdesign und ortsbezogene Kunst an der Universität für angewandte Kunst in Wien.

In ihren Arbeiten setzt sie sich mit dem Raum und dessen Besonderheiten auseinander.

Ursula Gaisbauer S. 39



Rosario Talevi Mentorin



der. Sie eignet sich vorhandene Materialien an, leitet Wege um, spielt mit Maßstäben und verschiebt die Grenzen, indem sie beispielsweise Wände durchbricht. Ihre Arbeit zielt darauf ab, unsere Wahrnehmung von Raum und Material zu hinterfragen. Sie stellt neue Beziehungen zwischen dem Ort und seiner Geschichte, dem Objekt und seiner Form, den Menschen und der Gesellschaft her.

Im Moment entsteht das Kunstbuch *Mining*, das sich mit Spaces in Transition bzw. Architektur im Um- oder Abbruch künstlerisch auseinandersetzt und die Projekte *Untertage* (Sao Paulo, 2018) und *Filmhaus* (Wien, 2020) dokumentiert und erweitert.

mit dem raumlabor\_berlin zusammen. Derzeit ist sie Gastprofessorin für Social Design (2021–2022) an der Hochschule für bildende Künste (HFBK) in Hamburg und ist Thomas Mann House Fellow (2022) in Los Angeles, Kalifornien.

Rosario Talevi interessiert sich für kritische räumliche Praxis (Rendell), transformative Pädagogik und feministische Zukünfte. Ihre Arbeit fördert Architektur als eine Form der Handlungsfähigkeit – in ihrem transformativen Sinn und in ihrer Fähigkeit, anders zu handeln (Schneider) und als eine Form der Fürsorge –, eine, die den politischen Einsatz zur Reparatur unserer kaputten Welt bietet (Tronto).

www.wohnlabor.at

Rebeka Hirschberg studierte an der TU Graz, der ENSAP Lille und der Chinese University of Hong Kong Architektur. Während und nach dem Studium war sie im Haus der Architektur Graz und in mehreren Architekturbüros in Graz und Zürich tätig. 2017–20 absolvierte sie den Master of Advanced Studies für Geschichte und Theorie der Architektur an der ETH Zürich. 2019 arbeitete sie an der Hong Kong University als wissenschaftliche Assistentin an dem Buch *As Found Houses*. 2020–21 war sie Projektleiterin für das ETH-Forschungs-

Rebeka Hirschberg Arbeiten S. 51



Ivana Pilić ist freie Kuratorin und Kulturwissenschaftlerin. Derzeit promoviert sie am

Ivana Pilić Mentorin



projekt *Cooperative Conditions. A Primer on Architecture, Finance and Regulation*, das 2021 bei der Architekturbiennale in Venedig zu sehen war.

Im Zentrum ihrer Arbeit steht die Beschäftigung mit Stadt und Stadtentwicklung, unter gesellschaftlichen, partizipativen, wirtschaftlichen und ökologischen Aspekten. Ein besonderer Fokus liegt auf gemeinschaftlichen und gemeinnützigen Wohnformen und unter welchen strukturellen Rahmenbedingungen diese entstehen. Rebeka Hirschberg ist Mitbegründerin des Kollektivs *wohnlabor*, das seit 2018 Themen rund ums Wohnen erforscht, ausstellt und publiziert. Sie lebt und arbeitet in Wien.

Schwerpunkt Wissenschaft und Kunst der Universität Salzburg und des Mozarteums zu diskriminierungskritischen Kunstpraxen. Seit 2020 ist sie Kuratorin des Kunstprojekts D/Arts – Projektbüro für Diversität und urbanen Dialog. Sie ist Vorstandsmitglied der Wienwoche – Festival für Kunst und Aktivismus. Ihre Arbeitsschwerpunkte liegen in der Erforschung transkultureller Formate und der Entwicklung von diversitätssensiblen Konzepten im Kulturbetrieb. Ivana Pilić berät Kulturinstitutionen und -politik im Bereich Diversität und Kunst, ist in Beiräten und Gremien aktiv und als Jurorin tätig, u.a. im Tandem Interkultur der Kulturstiftung Pro Helvetia.

[www.ernstlima.com](http://www.ernstlima.com)

Ernst Lima (\*1994 in Niederösterreich/AT), lebt und arbeitet in Wien. Von 2013–2021 Studium Druckgraphik und druckgrafische Techniken und Kunst mit erweiterter malerischer Raum-Aktion/Skulptur/Installation im öffentlichen Raum an der Akademie der bildenden Künste Wien, 2017 studierte sie an der École supérieure d'art et de design Marseille-Méditerranée.

Ernst Lima beschäftigt sich mit der Kohärenz kollidierender Wahrnehmungsebenen zwischen Analogem und Digitalem. Ausgehend vom Analogen werden digitale Arbeitsverfahren zu räumlichen Collagen aus Zeichnungen, Drucken und Klanginstallationen geschaffen. Durch diese Gegenüberstellung stellt sie einen Dialog zwischen

Ernst Lima Arbeiten S. 97



[www.toxicdreams.at](http://www.toxicdreams.at)

Yosi Wanunu (\*1963 in Akko/ISR) ist Regisseur und Autor. Er studierte Kunstgeschichte, Theater und Film in Israel, Europa und den USA. Im Rahmen weltweiter Arbeitsreisen eignete er sich eine große Bandbreite an experimentellen Theater- und Filmtechniken sowie -stilen an. Bevor er sich 1997 in Österreich niederließ, arbeitete er acht Jahre lang als Regisseur und

Yosi Wanunu Mentor



den Medien her und schafft Schnittstellen zwischen Resonanz und Entfremdung, Realität und Fiktion, fotografischer Beobachtung und subjektiver Interpretation. Die visuellen Erkundungen fluider Körperdarstellungen werden in Soundinstallationen erweitert, wobei sich diese auf vegetative Reaktionen des Körpers beziehen.

Ihre Arbeiten wurden in mehreren Ausstellungen wie Sotheby's Artist Quarterly (Wien), das weiße haus (Wien), Parallel Vienna (Wien) und Friche la Belle de Mai (Marseille) gezeigt.

2021 erhielt sie das Start-Stipendium für Medienkunst des Bmkös sowie den Bildrecht Young Artist Award.

Bühnen- und Lichtdesigner in New York City, unter anderem bei Here, La Mama ETC und bei Richard Foremans Ontological Hysterical Theatre. Yosi Wanunu ist Mitbegründer und künstlerischer Leiter von toxic dreams, mit dem er seit 1998 mehr als achtzig Produktionen realisierte, zuletzt etwa *The Bruno Kreisky Lookalike – A Sitcom in 10 Episodes; After the End and Before the Beginning; The Art of Asking Your Boss for a Raise*. Auftragsarbeiten für diverse Institutionen, Theater, Museen; Zusammenarbeit mit freien Gruppen und Performer\_innen im europäischen Raum; Workshops, Lectures, Lehrtätigkeit im Bereich Performance.

[www.irinalotarevich.com](http://www.irinalotarevich.com)

Irina Lotarevich (\*1991 in Rybinsk/RUS) studierte an der Cornell University, am Hunter College und an der Akademie der bildenden Künste Wien. Ihre bildhauerische Praxis ist geprägt von der Überschneidung ihrer eigenen subjektiven Erfahrung mit

Irina Lotarevich Arbeiten S. 103



[www.walterseidl.net](http://www.walterseidl.net)

Walter Seidl Mentor



größeren Systemen. Die minimale, doch komplexe und spezifische Formensprache ihrer Objekte verweisen auf Architektur, Bürokratie, Arbeit und Teile ihres Körpers.

Einzel- und Duo-Ausstellungen (Auswahl): *Refinery* (Sophie Tappeiner Wien, 2020), *Galvanic Couple* (Futura Centre for Contemporary Art, Prag, 2019); *Pensive State*, eine Duo-Ausstellung mit Anna Schachinger (Sophie Tappeiner Wien, 2019); *Schemas* (Kevin Space, Wien, 2017).

Ihre Arbeiten wurden unter anderem in Gruppenausstellungen im Rahmen der MAK Biennale (Wien), Lovaas Projects (München), Loggia (Wien), Am Ende des Tages (Düsseldorf) und Tarsia (Neapel) gezeigt.

Seit 2004 ist Walter Seidl mit dem Aufbau der Kunstsammlung der Erste Group und ERSTE Stiftung betreut, deren Schwerpunkt in den konzeptuellen Tendenzen der Kunst Südosteuropas liegt. Weiters fokussiert er auf das Medium Fotografie und auf unterschiedliche Formen von Bildpolitiken und Identitätskonstruktionen. Seidl ist auch als Kurator und Autor für *Camera Austria* in Graz tätig. Er kuratierte zahlreiche Ausstellungsprojekte in Europa, USA und Japan. Publikatorische Tätigkeit von Essays für Künstler\_innenmonografien sowie Beiträge in internationalen Kunstzeitschriften.



[www.laurasperl.at](http://www.laurasperl.at)

Laura Sperl (\* in Schärding/AT) lebt und arbeitet in Wien. Sie studierte an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee und der Akademie der bildenden Künste Wien. Einzelausstellungen präsentierte sie unter anderen in der Galerie Mutuo in Barcelona sowie im Porgy & Bess Public Domain in Wien. Ihre Werke wurden außerdem in Berlin, Zagreb, London und Lissabon gezeigt. In Wien stellte sie zuletzt auf der Parallel Vienna, der Foto Wien, in der Fotogalerie Wien sowie im Sehsaal aus. 2021 erhielt sie das Start-Stipendium für Bildende Kunst.

Laura Sperls Arbeiten bewegen sich an der Schnittstelle von Fotografie, Performance, Tanz und Zeichnung. Fasziniert von der Sonne, greift sie immer wieder auf

Laura Sperl

Arbeiten S. 133

[www.marenluebbketidow.com](http://www.marenluebbketidow.com)  
[www.lightingthearchive.org](http://www.lightingthearchive.org)

Maren Lübbke-Tidow arbeitet als freie Autorin, Redakteurin, Kuratorin und Dozentin. Sie lebt in Berlin. Von 1997 bis 2017 war Maren Lübbke-Tidow an dem Projekt *Camera Austria* (Graz) beteiligt. Von 2011 bis 2014 war sie als Chefredakteurin nicht nur für die Inhalte der zweisprachigen Vierteljahresschrift *Camera Austria International* verantwortlich, sondern auch als Kuratorin für das Ausstellungsprogramm von *Camera Austria*. Darüber hinaus ist sie als Dozentin und Gastdozentin tätig, zuletzt u.a. an der Universität zu Köln, an

Maren Lübbke-Tidow

Mentorin



grundlegende fotochemische Prozesse zurück, die Fotografie, Haut, Landschaft, Licht und Zeichnung miteinander verflechten. In Kontaktbelichtungen wie zum Beispiel Fotogrammen oder Cyanotypien lässt sie Körper, Zeichnungen oder Umgebung in den Bildträger einschreiben. Zwischen einem konzeptuellen, performativen und poetischen Zugang entwickelt sich der Körper zu einem zentralen Motiv. Ein Körper, der Ausführender und Objekt zugleich ist. Ein Körper, dessen Oberfläche selbst als Bildträger und lichtempfindliches Medium fungiert. Fragen von Veränderungsprozessen werden aufgeworfen und quer durch die Medien verwoben.

der University of the Arts in Helsinki, an der Hochschule der Künste in Berlin und an der Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg. Seit 2012 hat sie einen Lehrauftrag an der Schule Friedl Kubelka für künstlerische Photographie Wien inne. Ihre Texte wurden international in Zeitschriften, Katalogen, Künstlerbüchern und in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung veröffentlicht. Ihr Hauptinteresse gilt der Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Fotografie und ihren Darstellungsformen in der bildenden Kunst. Gemeinsam mit Künstlern initiierte sie das Interviewprojekt *Lighting the Archiv* über Systeme der Klassifizierung und Archivierung, das seit 2021 online ist.

[www.nicolemariawinkler.com](http://www.nicolemariawinkler.com)

Nicole Maria Winkler (\*1987 in Wiener Neustadt/AT) lebt und arbeitet zwischen Wien und Paris. In 2020 absolvierte sie ihr Masterstudium in Contemporary Art Theory, mit Auszeichnung am Goldsmiths College, London. Die Jahre zuvor arbeitete Sie als freie Modelfotografin in London, wo

Nicole Maria Winkler

Arbeiten S. 145



sie auch ihr Studium der Fotografie an der University of the Arts abschloss.

Ihre künstlerischen Arbeiten bestehen sowohl aus inszenierten Stillleben und mehrdimensionalen Raum-Installationen als auch aus seriellen Fotostudien im Studiokontext, die sich mit dem Körper, dem Subjekt/Objekt Split und Performance für die Kamera beschäftigen. Hierfür arbeitet sie oft in Kollaboration mit Performance Künstler\_innen und Modellen. Ihre erste Publikation an *Stilleben, Fugues*, wurde 2020 veröffentlicht. Sie greift Elemente der Fuge als Kompositionsmethode auf, und bebildert eine Zeit, die aus den Fugen geraten zu sein schien.

[www.kunstforumwien.at](http://www.kunstforumwien.at)  
[www.arthocprojects.at](http://www.arthocprojects.at)

Lisa Ortner-Kreil studierte Komparatistik, Kunstgeschichte und Romanistik in Wien, Innsbruck und Rom. Nach Engagements bei der Kunstzeitschrift *springerin*, im MuseumsQuartier Wien, der Albertina und in den Königlich Belgischen Museen in Brüssel, ist sie seit 2013 Kuratorin am Bank Austria Kunstforum Wien, wo sie zahlreiche Ausstellungen kuratiert hat, unter anderem *Gerhard Richter: Landschaft* (2020/21, in Kooperation mit dem Kunsthaus Zürich), *Man Ray* (2018) und *Martin Kippenberger: XYZ* (2016). Gegenwärtig bereitet sie für Frühling 2023 eine große Retrospektive zu Kiki Kogelnik vor. Sie organisiert regelmäßig Gegenwartskunstprojekte im resor und hat digitale Kunstvermittlungsformate.

Lisa Ortner-Kreil

Mentorin



wie beispielsweise den Videoblog *Curator's Diary* für das Kunstforum entwickelt und durchgeführt. Lisa Ortner-Kreil ist Verfasserin und Herausgeberin von zahlreichen Publikationen zu moderner und zeitgenössischer Kunst, Vortragende an der Universität für Angewandte Kunst und der Universität Wien am Institut für Kunstgeschichte sowie Mitglied der Jury zum Bank Austria Kunstpreis Kärnten. Im April 2020 hat sie zusammen mit Barbara Horvath die Gegenwartskunstinitiative *art hoc projects* gegründet, die international erfolgreiche Gegenwartskunst an atypische Orte bringt, um so neue Plätze und ein neues Publikum zu erschließen.



97

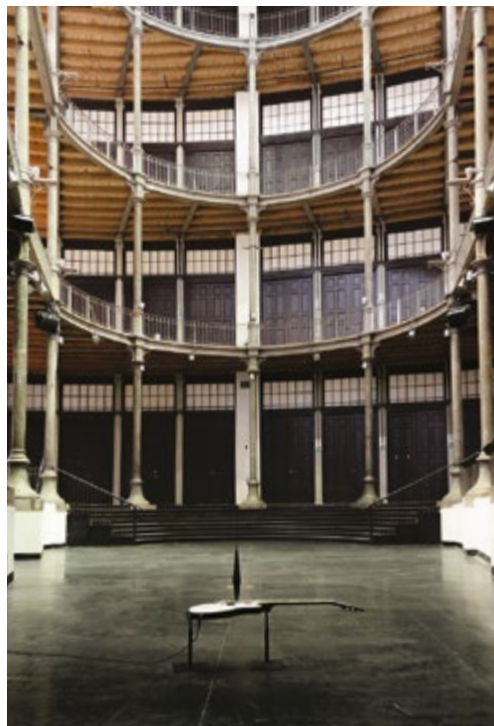
## ERNST LIMA



*Artificial Idol*, 2021  
UV-Print auf Latex  
120 x 170 cm

*Signs & Symptoms*, 2020  
Infrasound-Installation  
Installationsansicht *Hold Your Horses*, Parallel Vienna, 2021

*Liquid Organism III*, 2021/22  
Textildruck auf Kunstleder  
50 x 70 cm



*For the Moment and for the Record*, 2021  
 Soundinstallation (E-Gitarre, Verstärker, Arduino, Synthesizer-Maschine, Pendel)  
 Diplompräsentation, Atelierhaus Akademie der bildenden Künste Wien

Text:

Nicole Scheyerer

### ERNST LIMAS MEDIENKUNST: BODYBUILDING FÜR DEN ABSCHIED VOM KÖRPER

Was macht die Digitalisierung mit unseren Körpern? Wie verändern soziale Medien das Selbstbild des Individuums? Welche Freiheiten, welche Gefahren birgt die Entwicklung, dass wir immer mehr im Internet leben? Die medienreflexiven Installationen von Ernst Lima kreisen um diese Themen. Sie schaffen ein Spannungsfeld zwischen sinnlicher Erfahrung und virtuellem Dasein.

Während des Corona-Lockdowns im Winter 2021 erfüllte ein mächtiger Sound das Atelierhaus der Akademie der bildenden Künste. Im Zuge ihres Diplomprojekts *For the Moment and for the Record* hatte Ernst Lima im ehemaligen Semperdepot ein Pendel montiert. An einem langen Seil hing ein Schwingkörper, der sich knapp über einer E-Gitarre bewegte. Als triebe das Pendel ein innerer Drang zum Kontakt, stieß sein Kunststoffkörper immer auf die Saiten des Instruments und erzeugte hallende Töne. Ein ausgeklügelter technologischer Kreislauf ermöglichte diese Begegnung. Dabei schickte ein Mikrocontroller, ein sogenanntes *Arduino*, die erzeugten Impulse wieder an das Pendel zurück. Auf diese Weise entstand ein Perpetuum mobile von Berührung und Resonanz.

Mit ihrer Abschlussarbeit trat Ernst Lima auch in die Fußstapfen avantgardistischer Sound Art. Bereits in den 1960er-Jahren wurden erste Klanginstallationen als unendliche Aufführungen ohne musikalischen Höhepunkt konzipiert. Auch der kalkulierte Einsatz von Zufall verbindet *For the Moment and for the Record* mit der von John Cage geprägten Kunstströmung. Neben der Künstlerin Laurie Anderson nennt Ernst Lima den US-Musiker und Komponisten La Monte Young als Referenzfigur. Dessen Fiktion von

„Infinite Music“, also ewig andauernder Musik, erhielt angesichts virtueller Sphäre neue Aktualität.

Aber auch die Überschneidung von Hörbarem und Sichtbarem spielt in Ernst Limas Kunst eine wichtige Rolle. Auf der alternativen Kunstmesse *Parallel Vienna* war 2021 die Installation *Hold Your Horses* zu sehen. Die titelgebende Redewendung ruft zur Besonnenheit auf: besser erst innehalten, nicht gleich losgaloppieren. Ein frontal präsentiertes Bild von Körperfragmenten zog das Publikum in den Raum, wo es beim Betreten ein akustisches Signal auslöste. Ernst Lima setzte Infraschall ein, der unterhalb der humanen Wahrnehmungsschwelle liegt. Während Tiere wie Wale oder Elefanten über Infraschall kommunizieren, können Menschen ihn nicht hören, aber psychisch und auch physisch spüren. In der Installation wurde der „lautlose Lärm“ an den beiden Speakern am Boden sichtbar, deren Membranen leicht vibrierten. Die weiße Latexbespannung dieser Lautsprecher durchzog ein Muster feiner roter Linien. Ernst Lima referierte damit auf Äderchen des Auges, die durch Überstimulierung – etwa durch zu viel Zeit vor dem Bildschirm – geweitet werden. Wenn sie sich zu lange in den sozialen Medien aufhielt, überfiele sie eine Nervosität, ganz ähnlich der Wirkung von Infraschall, erklärte die Künstlerin zum Ausgangspunkt ihrer Installation. Die mit dem „Bildrecht Young Artists Award“ ausgezeichnete Arbeit stellt eine Analogie zwischen Infraschall, der unmerklich wirkt, und dem Effekt des 24/7 präsenten Internets her.

Ernst Lima sieht einerseits die Gefahr, dass wir uns mit unserer Umwelt durch die omniprésente Digitalisierung entfremden, andererseits aber auch die Chancen für Veränderung. So hebt sie durch die wiederkehrende Darstellung von zergliederten Körpern eine starr-binäre Geschlechterordnung aus. Als Teil der Installation *Queer Anatomy* präsentierte Ernst Lima darüber hinaus Wachsabdrücke, etwa von einem Knie und einer Schulter. Als Modell hatte eine Bodybuilderin fungiert. Anhand der Spuren im weichen Material war keine Zuordnung von männlich oder weiblich mehr möglich. Die dritte Wachsform sollte an einen Cyborg erinnern. Gerät der menschliche Körper zum Fetisch, wenn seine Sinnlichkeit reduziert und manipuliert, seine Kompetenz maschinell ersetzt wird? Das ist nur eine der drängenden Fragen, zu denen Ernst Limas vielschichtige Kunst Anstoß bietet.

Näheres zu Ernst Lima und ihrem/seinem Mentor auf Seite 92.



103

# IRINA LOTAREVICH

*Housing Anxiety* (Detail), 2021  
Aluminium, stainless steel screws, locks and keys  
77 × 51 × 7 cm



*Housing Anxiety*, 2021  
Aluminium, stainless steel screws, locks and keys  
77 x 51 x 7 cm



*Fallopian Bridge Structure*, 2022  
65 x 85 x 225 cm  
Exhibition view *Don't Say I Didn't Say So*, Kunstverein Bielefeld



*Overtime*, 2021  
Stainless steel, aluminium, plexiglass, brass, bronze  
71 × 99 × 50 cm



Text:

Leonie Huber

## NO MORE SCHOOL NIGHTS

Life, like art production, generates residue material. Dirty dishes in the sink, crumbs under the table, loose notes piling up on desks and hiding between book pages. The German saying “Ordnung ist das halbe Leben” implies that life can neatly be separated into order and disorder. In reality, this distinction isn’t static, and order is not a condition but an activity—continuously drawing the line between chaos and structure, between what lies beyond one’s control and the illusion of control itself.

In her latest works, Irina Lotarevich uses residue material that she sweeps up at the end of a working day in the metal workshop. Under the broom strokes, delicate metal fibers become entangled in an unproductive knot. Two of these voluminous clumps are placed on a powder-coated steel structure following the form of a female fallopian tube and providing the work *Fallopian Bridge Structure* with its title. In their abundant number, the supporting pillars don’t convey stability but movement, with each elaborately modelled foot pointing in a different direction. The divergent material qualities of metal represent both the artist’s body and labor, as well as the conditions and environments that structure their subjectivity and work. The sculpture’s contortion of different scales applied to the human body makes perceptible the anatomy of organic and inorganic structures that the latter is subjected to.

Recently, I've been told that excessive tidiness covers up an underlying feeling of anger. Since, I've been wondering what potentially could make me so angry that I'm unable to sleep if a kitchen drawer isn't closed. Having just graduated and moved into an apartment of my own, I've found that these obsessive tendencies provide both a structure for my daily life and keep me company, whereas "Anger doesn't pay rent, it's gotta go, it's gotta be evicted," as Johnny Depp attested in the trial against his ex-wife Amber Heard.

The series *Housing Anxiety* consists of a set of unequal drawers that have been mounted on the wall. Each drawer's outline takes the shape of a different apartment, with its tray being compartmentalized into separate rooms according to a fictitious floor plan. The aluminum object is covered with locks, the keys dangling from the drawer's edge inviting the viewer to search for—or at least speculate on—the lock fitting each key. Again, the excess of securing measures turns into its opposite and the absurdity of a desire of control is exposed. The inhabitant's obsession to lock out unwanted visitors and the intransigent system that regulates the housing market are superimposed in the ambiguous form of the sculpture—housing applications filed into bureaucracy's cabinets or a seed box for memories of a home to be preserved.

It took me some time to understand the meaning of graduation when one is studying art. The acquired qualifications as well as their reward on the labor market evade objective evaluation. While the symbolic value of a student's graduation work can't be overrated, it cannot be separated from the community that generates it. Eventually, one indicator stood out to me that someone is ready "Diplom zu machen": Students who had outgrown the structure provided by the school became artists in making their practice the ordering principle of their life. Then, just as time can no longer be divided into school nights and the weekend, artistic work becomes inseparable from the conditions of its own reproduction—whether those be applying for funding or tidying the studio.

In the sculpture *Overtime* the creation of order and disorder as a by-product of artistic production is displayed. Fine-spun bronze and brass strings that Irina Lotarevich has collected after her shift at a workshop in New York City are cataloged in metal slides mounted onto the wall. Mimicking the form of a worker's timecard, the slides demonstrate the inadequacy of both time and material output as units of measurements for a day's work in the studio. In the case of art making, wage labor—clocking in and out of work—is inseparable from care labor as its opposite—reproducing the conditions to work at all. Where both converge, we have to work overtime in a superfluous attempt to sever structure from chaos. The English equivalent to the German idiom quoted above promises at least a moment of peaceful equilibrium between order and disorder at the end of the day:

"A place for everything and everything in its place."

Näheres zu Irina Lotarevich und ihrem Mentor auf Seite 93.







110



111



Text:

Frederike Sperling

#### HYEJI NAM: TECHNO INTERSUBJECTIVITIES

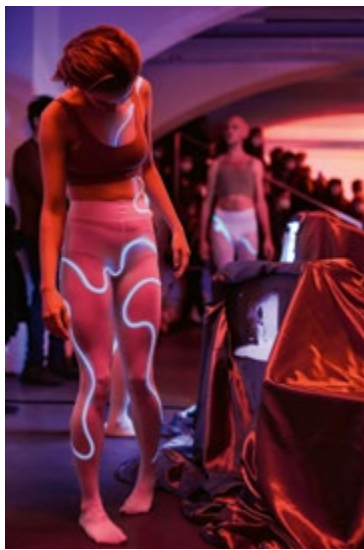
Whispering voices, fierce eyes searching for rest, bodies mingling in thick light: Hyeji Nam's artistic practice unfolds as a sensual quest for connecting with what exceeds the self. Working across media like video, performance, installation and sound, Nam crafts a cosmology of intersubjectivity, a subjectivity that is dispersed, indefinite and infinitely entangled. In so doing, she problematizes the hyper-individualization under neoliberal capitalism and the ways in which the production of subjectivity is increasingly being organized by its digital technologies.

For Nam, the "I" is always many. This becomes evident, for instance, in the way she treats voice in most of her sound pieces. Its manipulative spectrum of different tonalities, volumes, and pauses makes the voice, for Nam, "a medium that can't be trusted." She intensifies this very trait by the means of technology. In pieces like *Meta Love* and *Body Fall* (both 2021) the artist uses the synthesizer to glitch, multiply, or distort her own voice, ultimately producing what seems like a cacophony of her various selves. In a similar way, body art, in the 1990s, had turned from single-channel to multi-channel video images, thus fragmenting the body, to "mark [it] as having always been both an instantiation of the self and yet never fixable or present in any securable way."<sup>1</sup>

This interest in fragmentation is also shown in Nam's digital approach and its increasing fusion with physical realities. While in her sound pieces she incorporates metallic echoes as well as choral sequences to crystallize the self as more cosmic, otherworldly manifestations, Nam appropriates the fluidity of new, post-digital experiential spheres to highlight the hybridity of subjectivity. In her multimedia installation *Fly like a worm, sing like a snail — however they left, with the rattling sound of the bones breaking down* (2021), by way of example, she arranged eight TV monitors in the form of a pyramid and draped them with a grey satin river of fabric. The screens variously show, among other things, animated videos and a QR code. Prompting us to scan the code with our devices, to touch and press the respective pixels on their surfaces, Nam invites us to follow her in and out of the digital realm, instigating a relationship between us and her subjectivity which is dispersed not only across the multiple screens in front of us but also across the digital space.

113

<sup>1</sup> Amelia Jones, *Body Art/Performing the Subject* (Minneapolis: University of Minnesota, 1998), 200.



Nam complexifies this mode of dispersion even further by collapsing conceived notions of time and space more generally. In the 8 mm film *Play with Me* (2016), for instance, she brings together her childhood self with her naked adult version, while in her sound piece *Joan of Arc* (2022) she mixes the rhythmic drumming of the janggu, a specific drum from music rituals in South Korean shamanism, with her robotized voice. Selfhood, thus, becomes an ever transforming and messy constellation of past, distant and speculative instantiations of it.

Against the backdrop of the algorithmic control of relations and minds, Nam casts what might best be referred to as techno intersubjectivity. She manipulates and appropriates technological means to conjure ungraspable, fluid relationalities between subjectivities, thereby questioning the category of the self altogether. The individual, as in the original, does not exist, but is continuously being glitched, transformed and infinitively entangled.

Näheres zu Hyeji Nam und ihrer Mentorin auf Seite 77.



115

**METTE RIISE**



117



Text:

Manisha Jothady

## METTE RIISE: ÄSTHETIK DER ÖKONOMIE

Mette Riise bewegt sich mit ihrer Arbeit im Spannungsfeld von Kunst, Ökonomie, Unterhaltungs- und Medienindustrie. Für ihre Performances, Videos und Installationen taucht sie in die Funktionsweisen von Formaten wie dem der Talkshow, der Stand-Up-Comedy, des Imagefilms und der Live-Tutorials ein. Selbstmanagement, Selbstoptimierung und Personal Branding sind Stichwortgeber für einige ihrer Arbeiten. In der Logik des neoliberalen Kapitalismus hat heute jeder produktiv und alles profitabel zu sein. Marktwirtschaftliche Terminologien haben sich in unterschiedlichsten Lebensbereichen etabliert, dem Phänomen Künstler\_innen als Unternehmer\_innen ist mittlerweile eine ganze Reihe an Publikationen gewidmet. Der Konnex zwischen Kunst und Kapital war in der Vergangenheit wiederholt Thema von Ausstellungen. Das Ready-Made, die Pop-Art sowie vereinzelt frühere Werke zeitgenössischer Künstler\_innen wie Christian Jankowski, Swetlana Heger und Plamen Dejanoff betonten die Warenförmigkeit von Kunst. Riises Arbeit reiht sich hier gut ein. Für ihr Projekt *How to Build an Artist Brand – Tutorial by Mette Riise* (2018), für das sie im Vorfeld mit einer Branding-Agentur zusammengearbeitet hat, gaben Artist-Rankings wie jene auf *artfacts.net* den Anstoß. Im Business-Look und mit Power-Point und Flipchart ausgestattet vermittelt die Künstlerin in einem Live-Tutorial die Rezeptur für den Aufbau einer Künstlerkarriere, in der die eigene Kunst dank „Signature-Style“ auch in einer übersättigten Kulturindustrie Aufmerksamkeit erzeugt und zum Markenprodukt avanciert. Bemerkenswert an diesem Projekt ist nicht nur ihre überzeugende Performance als Marketingexpertin, sondern auch ihre Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Werbe-Tools wie etwa einem perfekt inszenierten Messestand, der als Installation für sich betrachtet ebenso aussagekräftig ist wie er als

119



*How to Build an Artist Brand – The Females' Tutorial*, 2019  
 Performativer Vortrag, 19 Minuten  
 Teil des Performance-Events *Momentum – Køn og Kunst på Børsen*, Dänische Börse, Kopenhagen

Bühne für das Live-Tutorial funktioniert. Weitere Versatzstücke des Projekts: Ein Imagefilm zum Thema sowie eine 16-seitige Broschüre mit Anleitungen zum Erfolg. Eine zusätzliche Ausrichtung erfuhr die Arbeit mit *How to Build an Artist Brand – The Females' Tutorial* (2019) angesichts des noch immer vorherrschenden Gender-Gaps am Kunstmarkt. Dies nicht ohne dem für nahezu all ihre Arbeiten so kennzeichnenden Humor, der sich gerne auch Klischees bedient. Denn Mette Riises kritischer Ansatz erschöpft sich nicht in der Reproduktion kommerzieller Strategien, sondern bezieht seine Kraft vor allem aus der befreienden Distanz, die auf der Verkehrung von Werten gründet. Deutlich nachvollziehbar ist dies anhand ihrer Videoarbeit *Accountants Comedy Club – Performing Accounting* (2020), die während einer Residency im Department of Accounting der Monash Business School in Melbourne entstand und die beiden scheinbar unvereinbaren Welten der Kunst und des Rechnungswesens miteinander verzahnt, um letztlich über Geld als soziales Konstrukt zu reflektieren.

Der Verwobenheit ökonomischer, sozialer, kultureller, politischer und ökologischer Krisen widmet sich die Künstlerin in *The Less Unsustainable Talkshow* (2021). Für die zwischen Dokumentation, Mockumentary und Nachrichtenformat changierende Videoarbeit samt Fernsehstudio als installatives Moment ließ sie sich von der 1972 erschienenen Studie *The Limits to Growth* inspirieren. Anders als in ihren vorangegangenen Arbeiten sind diesem Projekt auch dessen Produktionsbedingungen eingeschrieben: Die Reflexion über das angemessene Medienformat ebenso wie der Zweifel an den gewählten Interviewpartnern und der eigenen Position als Moderatorin. *The Less Unsustainable Talkshow* will, so vermittelt es die Arbeit selbst, angesichts der überwältigenden globalen Probleme zu keiner passenden Form finden. Mette Riise hingegen arbeitet bereits an einer Fortsetzung.

Näheres zu Mette Riise und ihrer Mentorin auf Seite 78.



121

## PETRA SCHNAKENBERG

*Ava (vor der Flut)*, 2020  
Mixed Media  
120 x 90 cm



122

*Ava (vor der Flut)*, 2020  
Mixed Media  
120 x 90 cm



*Ava (nach der Flut)*, 2021  
Graupappe, Plexi, Papier, Holz  
100 x 110 x 90 cm



Text:

Silvie Aigner

## PETRA SCHNAKENBERG: DIE STADT ALS UTOPIE UND ZUKUNFTSMODELL

„Städte lassen sich an ihrem Gang erkennen wie Menschen“, schrieb Robert Musil in seinem Roman *Der Mann ohne Eigenschaften*. Wie die Bewegung in den Straßen schwingt, charakterisiert eine Stadt bei weitem früher als irgendeine sie bezeichnende Einzelheit, so Musil. Es sind die Menschen, die eine Stadt prägen und die ihr architektonisches wie soziales Gefüge gestalten. Doch es sind nicht die Städte des urbanen Flaneurs in Musils Roman, die die Künstlerin Petra Schnakenberg interessieren. In ihrer Arbeit wird vielmehr die Stadt zum Modell, in dem die Zukunft verhandelt wird und auch zuweilen radikal mit der Vergangenheit aufgeräumt wird. Eine Zukunft, die konfrontiert ist mit den Auswirkungen des Klimawandels und mit Fragen nach dem Zusammenleben einer Gesellschaft. Wie lebt und arbeitet man in einer Stadt zwischen kulturellem Erbe und moderner Architektur? Wie lebt es sich in Städten, die kein Zentrum haben? Kann man Städte auch radikal anders denken? Welche Utopie könnte Einzug in unseren Alltag halten? Neben ihrer erfolgreichen Arbeit als Bühnen- und Kostümbildnerin beschäftigt sich Petra Schnakenberg mit diesen Fragen, indem sie Stadtbilder in Miniaturform baut: utopisch und zuweilen gar nicht so weit entfernt von der Realität. So verfolgt sie etwa die Idee einer Unterwasserstadt weiter, die bereits in den 1960er-Jahren vom französischen Ozeanographen Jacques-Yves Cousteau (1910–1997) entwickelt wurde. Schnakenbergs fiktive Stadtmodelle waren zunächst inspiriert durch das 1972 erschienene Buch *Die unsichtbaren Städte* von Italo Calvino. Der italienische Schriftsteller beschreibt darin anhand von Miniaturtexten 55 fiktive Städte, die er mit Frauennamen benennt und die jeweils eine bestimmte geographische, historische, gesellschaftliche oder allgemein menschliche Situation in ein poetisches Bild fassen: von „Städten der Erinnerung“, über „verborgene und fortdauernde Städte“ bis hin zu „fragilen Städten“. Davon inspiriert begann Petra Schnakenberg zunächst „Repliken“ auf die Prosaminaturen Calvinos und in Folge eigene Geschichten zu schreiben, die die Basis für ihre utopischen Stadtmodelle bilden und die sie ebenfalls nach Frauen benennt und detailreich gestaltet. Diese Geschichten handeln vom Wandel und Wachstum des urbanen Raumes, die mit dem steten Bevölkerungswachstum einhergehen, und stets auch den städtischen Altbestand und das Zentrum verändern. Doch auch wenn das Thema per se ein eminent politisches ist, steht für Petra Schnakenberg das Architekturmodell vor allem als ein künstlerisches Medium im Vordergrund, um ihre eigenen Erfahrungen und Recherchen zum Thema darzustellen. Zum Modellbau kam die 1994 in Speyer, Deutschland, geborene Künstlerin im Rahmen ihres Studiums der Bühnen- und Kostümgestaltung an der Akademie der bildenden Künste Wien und der Film- und Ausstellungsarchitektur an der Universität Mozarteum Salzburg. Das Bauen von Modellen und das Vertiefen in einzelnen Details hat sie seit damals fasziniert. Umso bedauerlicher fand sie es, dass die Modelle eigentlich nur als Gebrauchsobjekte für den Bühnenbildbau dienten und zumeist auch nicht aufgehoben wurden. So begann sie sich damit auseinanderzusetzen, was ein Modell alles mehr sein kann als nur ein Mittel zum Zweck. Ihre Stadtutopien haben einen explizit feministischen Aspekt und besprechen zweifellos aktuelle Themen und führen oft zu radikalen Vorschlägen. So wird im Modell *Anna* (2019/20) Zentrum und Peripherie von Paris umgedreht, sodass sich die So-



*Anna*, 2020  
Diverse Hölzer, Finnplatte, Kunstharz  
Diverse Durchmesser von 5–140 cm



zialbauten aus dem Randviertel Noisy-le-Grand nun im Zentrum befinden, während der eigentlich im Zentrum befindliche Eiffelturm am Rand der Stadt steht. Schnakenbergs Architekturobjekte zeigen auf, was passieren könnte, würde man sich trauen zuweilen „out of the box“ zu denken und dadurch neue Ansätze zu finden. Es sind sehr durchdachte Arbeiten, die auf einer fundierten Recherche basieren, mit einem großen handwerklichen und räumlichen Know-how gebaut wurden und sofort neue und vor allem diskursive Bedeutungsräume aufmachen. Das Modell *Miriam* (2019/20) entstand während eines Auslandssemesters in Paris auf Basis der von Petra Schnakenberg geschriebenen Geschichte. Diese beschreibt eine Stadt voller glücklicher Bewohner und Bewohnerinnen. Diese Zufriedenheit wurde jedoch erst durch einen radikalen Schritt erreicht: Die Enge des Zentrums, in das jeden Morgen die Massen strömten, um ihren Pflichten nachzugehen, lastete auf den Schultern der Stadtbewohner\_innen. Alles drängte in die Stadt, niemand hatte Platz. Man versuchte so gut es ging, einander nicht zu begegnen, es entwickelte sich, so Schnakenberg, eine „fließende Bewegung des Ausweichens“. Nachdem erst alle Bemühungen, die Stadt lebenswerter zu machen, scheiterten, fällt die Bürgermeisterin die Entscheidung, das Zentrum mit all seiner Geschichte und seinen repräsentativen Bauten „zu sprengen“. In der neuen Leere des Zentrums entstand ein Naturraum, ein Rasen aus Kräutern und Sträuchern, und der Fluss kehrte zu seinem ursprünglichen Verlauf zurück. An Stelle der alten Stadt entstand ein urbaner Raum mit einer weiten Sicht auf die Natur und vielen kleineren Zentren.

Rahmenbedingungen annehmen und sich der Natur anpassen steht im Fokus des Modells *Ava* (2021). Porträtiert ist eine Stadt, die regelmäßig von Überschwemmungen und Überflutung heimgesucht wurde, bis die Menschen ihre Angst vor dem Wasser verloren und lernten damit zu leben, mehr noch, sich „ihm völlig hinzugeben“, so Petra Schnakenberg. *Ava* basiert auf Schnakenbergs Beschäftigung mit dem Verlauf des Wienflusses. Ein Fluss, der eigentlich durch die Stadt fließt, jedoch kaum als Teil des Stadtbildes wahrgenommen wird. Einst führte die Elisabethbrücke über den Wienfluss und verband die Karlskirche mit der Innenstadt. Im Laufe der Stadterweiterung wurde der Wienfluss überdacht und ist heute nur noch an wenigen Stellen in der Stadt zu sehen. Das Modell wurde 2021 im Rahmen der Gruppenausstellung *Heady Days – Recommended by Les Nouveaux Riches* in der Elektrohalle Rhomberg in Salzburg präsentiert.

Petra Schnakenberg verfolgt mit ihren Stadtmodellen auch die Idee, diese mit ihrem Know-how als Szenografin zu verbinden. Es sollen Hybride entstehen, in denen sich darstellende und bildende Kunst miteinander verbinden, so die Künstlerin. Aktuell entwickelt sie gerade die nächste Stadtutopie: eine aufblasbare, in der Luft schwebende Stadt.

Näheres zu Petra Schnakenberg und ihrer Mentorin auf Seite 79.



127

## ANNA SPANLANG

*Cereal/Soy Claudia, soy Esther y soy Teresa. Soy Ingrid, soy Fabiola y soy Valeria*, 2021  
Video-Loop, 35 min, zusammen mit Sunny Pfalzer, Cuddle Slugs  
Installationsansicht *Handspells*. Preis der Kunsthalle Wien



128



129



Cereal/Soy Claudia, soy Esther y soy Teresa. Soy Ingrid, soy Fabiola y soy Valeria, 2021  
Video-Loop, 35 min  
Videostills

Text:

Sonja Eismann

## WAS ALLES PASSIERT WÄRE ZU ANNA SPANLANGS FILMISCHEN ARBEITEN

Anna Spanlangs Film *Cereal. Soy Claudia, soy Esther y soy Teresa. Soy Ingrid, soy Fabiola y soy Valeria* (2021) ist ein Ordnungsprinzip, das deutlich macht, dass es keine Ordnung gibt. Nur Anordnungen, bewusste oder unbewusste. Statt arrangierter Bildserien bunt gewürfelte Cerealien. Assoziativ montiert die Künstlerin in ihrer Abschlussarbeit der Akademie der bildenden Künste Wien Videoschnipsel der letzten elf Jahre aus ihrem persönlichem Smartphone-Archiv zu einer verwirrend unübersichtlichen, rauschhaften Bilderflut in elf Kapiteln, die sich Kategorien wie Chronologie, Topologie oder Narration widersetzt. Private, intime Szenen aus dem Freund\_innenkreis wechseln sich ab mit öffentlichen Zusammenkünften, flüchtigen Straßenszenen, Naturmotiven, Tourist\_innengruppen in Mexiko, bedrohlicher Polizeipräsenz, Szenen aus Videogames und Serien, Bildschirm im Bildschirm im Bildschirm, österreichischer Politik als TV- oder Radiobackground, Wegbegleiter\_innen wie das feministische Cloudrap-Duo KlitClique oder die Autorin Stefanie Sargnagel beim Skaten, Schwäne im Wasser, die als Bildausschnitt darüber platziert werden.

Jedes einzelne Motiv, jeder Miniclip verspricht eine eigene, große Geschichte, die nur angeteasert wird (weil, wie der Film weiß, jedes Smartphone, jede bildbasierte Plattform Myriaden davon besitzt), um dann nach wenigen Sekunden wieder schmerzhaft zu versinken. Was alles passiert wäre, davor und danach! Das elliptische und gleichzeitig opulent aus dem Vollen schöpfende Voranschreiten frustriert lineares Denken und privilegiert ein poetisches Verständnis über die Sinne, aus dem Körper: Skater\_innen springen, fallen und rollen nacheinander vom Brett, Rollschuhfahrer\_innen gleiten in der Gruppe über die Straße, ein Stück Abfall, das vorher als Papp-Schwan ein Menstruations-Prop in einer anderen Videoarbeit war, fließt die Wien hinunter, alles nach- oder neben- oder übereinander.

Gleichzeitig entsteht durch die Verknüpfung der Szenen, durch das Wiederauftauchen von Motiven oder Figuren – und noch dazu durch die attraktiv präsente Tonspur – ein eigener Rhythmus, eine Choreographie der Szenen, die sich von der Künstlerin zu autonomisieren scheinen und zu gleichberechtigten Akteurinnen im Werk werden. Im Gegensatz zu Regisseuren wie Arthur Jafa, der mit seinen Videoessays einen ähnlichen Zugang zu verfolgen scheint, dabei aber found footage bewusst thematisch um ein politisches Narrativ strukturiert, erschafft das Material in seiner Anordnung seine Bedeutung quasi selbst und bleibt für alle Betrachtungsweisen offen.

Hierin zeigt sich auch die inhärent feministische Ästhetik der Künstlerin, die der Unendlichkeit digitaler Bilderwelten kein eigenes Ordnungsprinzip überstülpt, sondern stattdessen private Archive exemplarisch zur Disposition stellt. So, wie die einzelnen Szenen miteinander dialogisieren, sich austauschen und sich mitunter auch voneinander abgrenzen, so wird auch die Arbeitsweise Anna Spanlangs vor und hinter der Kamera erfahrbar, so agieren die befreundeten Protagonist\_innen (un)sichtbar miteinander. Nicht nur die vier dem Film vorausgegangen Videos für die bereits genannte Band KlitClique, sondern auch die Webserie *Green Scream* (2020) mit G-udit von KlitClique verdeutlichen Spanlangs Inspiration durch feministische Kollektivität, Role Models



*KlitClique – Auto*, 2019  
Video, 4 min  
Installationsansicht *Handspells*. Preis der Kunsthalle Wien

– und nicht zuletzt feministischen Humor. Es ist aber vor allem der „Joy“ an der Gemeinschaft, der als grundlegendes Schaffensprinzip sichtbar wird. Ob G-udit in einer Folge von *Green Scream* von der Wrestlerin Toxic Thekla Abwehrmaßnahmen gegen übergriffige cis-Typen lernt, im Videoclip zu *Maria* (2018) der „Karierebitch mit 90“, Maria Lassnig, gehuldigt wird oder ob in *Cereal* weiblich gelesene Wesen gemeinsam tanzen, demonstrieren und gegen Gewalt an Frauen protestieren – immer wird der „Drang“, den die Künstlerin selbst in einem Interview beschreibt, aus der Gemeinschaft heraus etwas zu erschaffen, überdeutlich.

Auch der Titel der Abschlussarbeit zeigt, wie sehr sich Anna Spanlang, die kontinuierlich mit Mentorinnen/Freundinnen wie Katarina Daschner oder Dorit Margreiter zusammenarbeitet, der Idee von feministischen Genealogien verbunden fühlt: Er ist dem *Canción sin miedo*, dem *Lied ohne Angst*, der mexikanischen Musikerin Vivir Quintana entlehnt, die damit 2020 eine viral verbreitete feministische Hymne gegen Femizide schuf. Trotz der Last dieser Verantwortung dringt der Spaß an der Community mit Gleichgesinnten aus fast jedem Frame und infiziert damit auch die Zusehenden. Und doch ist dieser Film, der die Nowness unserer vernetzten, globalisierten Erfahrungen in gleicher Weise hyperprivat wie hyperöffentlich unter das Brennglas legt, mit seinen geteilten Erinnerungen auch ein heimlich melancholischer Abschiedsbrief an die vielleicht letzte Generation junger Menschen, die sich selbst und die Welt auf diese Weise reisend von Wien nach Kalifornien, Shanghai oder Tel Aviv aneignen konnte. So verschiebt sich die Gleichzeitigkeit ins Archiv der Erinnerung, während Anna Spanlangs Film gleichzeitig immer noch um die Euphorie des Zusammenseins im Moment weiß.

Näheres zu Anna Spanlang und ihrer Mentorin auf Seite 80.



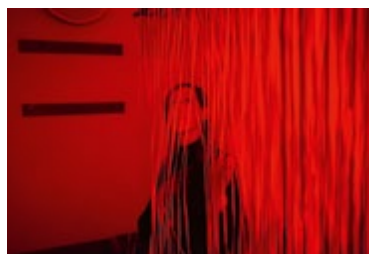
133

**LAURA SPERL**

Seesaw (Detailansicht), 2020  
Graphit auf Papier  
190 x 150 cm



*Schattenbelichtungen*, 2018–2020  
Pigmenttintendrucke, Wandinstallation  
72 Stk. je 34,5 × 26 cm, Installation: 2,20 × 3,60 m  
Ausstellungsansicht *The Poiesis of Composting*, Exhibit, Wien, 2021/22



136



Text:

Ruth Horak

#### PERFORMANCE – PROZESS – FOTOGRAFIE

Ein Teil des Raumes ist mit schwarzer Folie ausgelegt, acht Wannen sind an drei Seiten aufgestellt. Im Rotlicht wirken sie schwarz, stellen sich später jedoch als grün heraus. In der Mitte des Raums ist das eigentliche Objekt aufgehängt. Von zwei zierlichen Gevierten mit je sieben horizontalen und zehn vertikalen Latten hängen 280 helle, vielleicht einen halben Zentimeter breite weiße Schnüre herab. Das Publikum lässt sich erwartungsvoll vor diesem Bühnenraum nieder. Die Szene verdoppelt sich in einem wandfüllenden Spiegel, Ambient Music umspült sie, das Rotlicht filtert sämtliche Gegenstandsfarben aus.

137

Belichten, entwickeln, stoppen, fixieren, wässern lautet die Abfolge, die alle, die im Fotolabor analoge Prints herstellen, verinnerlicht haben. Der Prozess gehört zum Werk. Beim Printen und umso mehr bei einer Performance, in welcher der Akt der Belichtung und Entwicklung zum performativen Akt wird. Die Künstlerin ist zugleich Autorin und Akteurin, Choreografin und Motiv, Produktionsleiterin, Laborantin, Stylistin, technische Ausstatterin und Timekeeper. Die Spannung steigt, als sich Laura Sperl und ihre Assistentin Clara Jansá zwischen den Schnüren platzieren, dicht hintereinander, um diese mit ihren Körpern zu verdecken, die Beine geschlossen, die Arme auf halber Höhe zur Seite gestreckt. Sie verharren in ihrer Position. Dann ein Auslösegeräusch und unmittelbar darauf grell und raumfüllend ein Blitz, dessen Licht die Schatten der beiden Körper, die es frontal trifft, inmitten der lichtempfindlichen Schnüre abdrücken soll.

Wie so oft in der Fotografie steht der Moment des Auslösens in keinem Verhältnis zu den wochenlangen Vorbereitungen, der Materialrecherchen, Belichtungstests, Einkäufe, Konstruktion des Objekts und dem Beschichten der Schnüre mit Fotoemulsion und er steht auch in keinem Verhältnis zu den nachfolgenden Prozessen – Entwickeln, Stoppen, Fixieren und Wässern –, die einen Großteil der Performance von nun an ausmachen. In jeweils zwei Wannen werden die gut zwei Meter langen Schnüre getaucht, geschwenkt, geschwärzt und wieder herausgehoben, gestoppt, geschwenkt und wieder herausgehoben, fixiert, geschwenkt und wieder herausgehoben, gewässert, geschwenkt und wieder herausgehoben. Der saure Geruch von 26 Liter Fixierer bleibt zurückhaltend. Auch die Figur will deutlicher werden, will eine eindeutige Spur hinterlassen, eine weiße Silhouette inmitten der schwarzen Schnüre. Sie ist zurückhaltend, aber je länger man sie sucht, desto klarer sieht man sie.

Die Performance<sup>1</sup> gibt einen Eindruck, was Laura Sperl an der Fotografie interessiert: das Experimentelle des Analoges, Fotogramm und Cyanotypie als unmittelbarste Arten der Aufnahme (Objekt und lichtempfindlicher Träger berühren einander dabei), die Arbeit in der Dunkelkammer, zugleich *im* Bild und *vor* dem Bild zu sein oder besser: *mittendrin*, die Oberflächen und Farben der Bildträger (siehe ihre Serie der *Schattenbelichtungen*), der Abbildungsmaßstab, die Projektion eines Körpers auf eine Fläche, das Berühren, das Ausführen, die Performance im Vergleich zum Dokument, kurz: der körperliche Akt des Analoges.

*Seesaw* (2020) und *Brückenperformancebelichtung* (2021) sind ebensolche programmatischen Werke, in welchen jeweils die Performance und das dabei entstandene „Stück“ einander bedingen. Die temporäre, bewegte Aktion wird aufgezeichnet (sei das buchstäblich mit dem Bleistift, mit Video oder mit Fotografie) und produziert währenddessen ein Werk, das im traditionellen Verständnis von Kunst eine Form, ein Volumen, ein Maß und eine Materialität hat. Prozess und Produkt greifen ineinander, Dunkelheit und Licht, Performance und Dokument, Bewegung, Tanz und Aufzeichnung. Die im Rahmen des Start-Stipendiums des Bmkös entwickelte „Belichtungsperformance“ lässt Laura Sperls Interesse am „Verschwinden und Auflösen, am Ephemeren und Fragilen“<sup>2</sup> erahnen sowie an der Haut, jener Oberfläche, die dem Sehsinn zugewandt ist, aber auch berührt werden will, empfindsam ist und jede Berührung sofort von ihren Oberflächensensoren an unser Zentralnervensystem weiterleitet. „Im menschlichen Kontakt ist man unweigerlich auf die Haut angewiesen, sie ist jener manifestierte Ort des anderen, der dem Blick und der Berührung zugänglich ist.“<sup>3</sup>

Näheres zu Laura Sperl und ihrer Mentorin auf Seite 94.

1 Die Performance hat am 24. Mai 2022, um 19:30 Uhr in den Räumlichkeiten von Photo Cluster, Zieglergasse 34, 1070 Wien stattgefunden.

2 Laura Sperl in einer Email am 30.05.2022.

3 Claudia Benthien, *Haut: Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse*, Hamburg, 2001, S. 17.



139

**MYLES STARR**

*Koala Fridge V2*, 2019  
Oil on canvas  
50 × 70 × 3 cm



140

*Koala Fridge*, 2019  
Oil on canvas  
50 × 70 × 3 cm



141

*24 Hour*, 2022  
Cast acrylic, hardware, foil candy, Go Rhino  
23 × 31 cm





142

568 Grand Apartment J901, 2022  
Cast acrylic, webbing, googly eyes, plugs, bleached and enameled turtle  
65 × 65 × 5 cm

Text:

Peter Brock

143

### MYLES STARR

Excellence is boring, especially when it comes to painting. What should painters strive for when conventional notions of skill have lost their traction and political gestures feel hollow? How about an homage to a translucent toilet seat with betting tickets, a two-dollar bill, and a golden horseshoe embedded in it? Or maybe what this venerated medium needs is actually some bodega candy and a male enhancement pill called "Go Rhino" that offers *time, size, stamina* (apparently one pill lasts up to seven days). You know what would really extend the discourse of plasticity initiated by Cézanne's gravity-defying apples ... a silver butt plug sticking out from two sheets of plexiglass on some clear stretcher bars. These strange ingredients constitute elements of the strategy that Myles Starr uses to forge a painting practice that is brimming with contrarian spunk and heroic abjection.

Like every other ambitious artist, Starr needs something to push against. Good taste is an obvious candidate for this willful upheaval, but the ingenuity of the disruption also matters. What distinguishes Starr's practice is the humor and inventiveness that he uses to bring chaotic energy back into a discipline that is presently preoccupied with tasteful mannerisms. His refrigerator series uses metal hinges to join two canvases, one in front of the other. This tactic literalizes the notion of interiority in a painting, but then debases the same concept by making it refer to the inside of a sad-looking fridge. What is beneath the surface of a glowing orange monochrome? Turns out it's a little pile of wilting vegetables, a lemon, and a box of baking powder. Oh, yeah, there's also a platypus on the inside of the fridge door because, fuck it, why not? Starr manages all these pictorial left turns while still executing brush marks that are pleasurable, if slightly hurried. The results of this approach feel refreshingly unpredictable and free from the constraints of an aesthetic or moralizing agenda

Unlike the freewheeling brushstrokes on canvas, casting stretcher bars from clear resin and affixing a sheet of plexiglass with clear plastic bolts is a time-consuming and precise fabrication process. In order to accommodate the ridiculous interlocutors (candy boxes and Rhino pills), Starr must first craft a container that references both paintings' conventional support and cheap retail displays. Bridging these two realms requires a sense of humor but also patient craftsmanship and attention to the details of the built environment. Collapsing the space between a bodega and a gallery, this work posits impulsive consumption as a form of self-expression. For all the humor and raucous energy in Starr's work, there is an underlying pathos that stems from the awareness that both our virtues and vices stem from the strength of our desires.

Näheres zu Myles Starr und seinem Mentor auf Seite 81.



145

**NICOLE MARIA WINKLER**

*Auto-Exposure/Transference (FA), 2022*  
C-print  
50 x 60 cm



146

*Skin to Skin (FA)*, 2022  
C-print  
50 × 60 cm



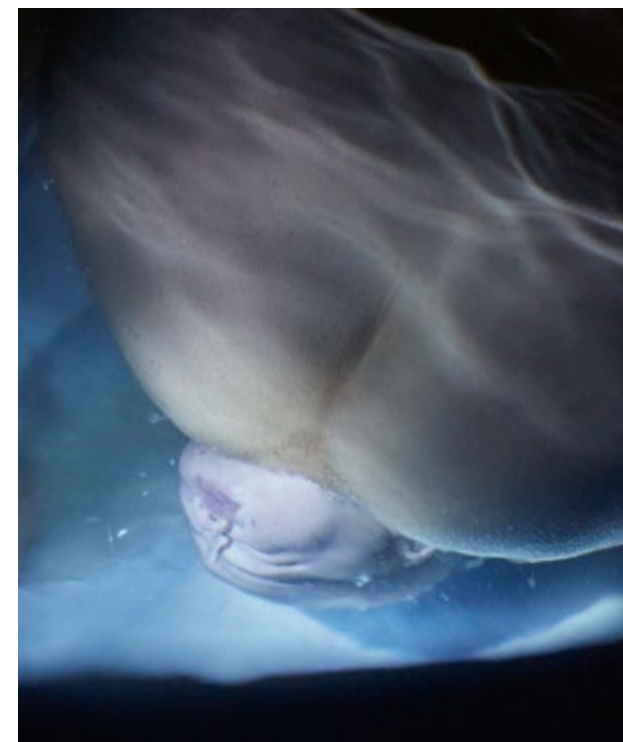
147

*Labour Day (Tethered)*, 2022  
C-print  
50 × 60 cm



148

*Labour Day (Splitting)*, 2022  
C-print  
30 × 24 cm



Text:

Orit Gat

#### A FEW WORDS ON PATIENCE

"It's kind of like Willy Wonka," one of the employees of the New York bookshop McNally Jackson said of the *Espresso Book Machine* in a conversation with students from NYU's masters in publishing. Of course, I thought, of course he would describe it as something from a book.

*The Espresso* could print, bind, and trim a paperback in just a few minutes. Over 150 centimeters tall, parts of the machine are transparent so you could see the magic happen. A visitor to the shop could choose from a collection of millions of copyright-free books or could print something of their own. From self-publishing to a student binding their own coursework reading packet to an out-of-print book made to order, standing there in the middle of the Lower Manhattan bookshop, the machine that was set up there in 2011 felt new and full of possibility. But I've never seen it used, and now it's gone.

A book is a work of intent. To bind between two covers is to give a narrative: a beginning and an end, an order, a place in a system of meaning that has a tradition and a sense of authority. The reason I found the *Espresso Book Machine* so dreamlike was that it never disrupted any of the above; it relished in these characteristics of books, in what we love. It had two parts, one for the interior pages and one for the cover and binding; it respected the idea of what a book is, how it is precious, while also making it possible to think about books in a new way, as something personal and customized.

It's clear a book is personal. It involves the body, holding this object, leafing through it. I often take photos of pages in books because I want a reminder of a certain line, or an exact quote. When I look at those photos again, I see how interlinked I am with what I read: nail-varnished fingers holding down the page, a bit of my jeans, if the book is in my lap, a corner of a sheet, if reading in bed.

149

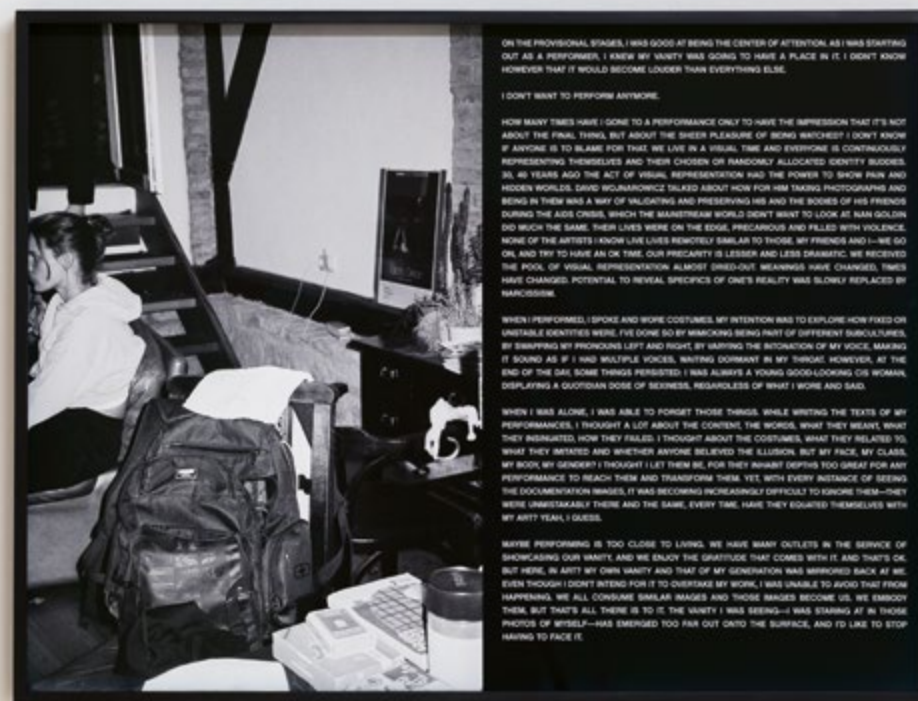
*Labour Day (Crowning)*, 2022  
C-print  
25 × 30 cm

What I want to do is describe what is personal about books, but I end up describing intimacy. It's the result of that touch between hand and paper. It's also because I'm thinking about Nicole Maria Winkler's photographs and the first thing that comes to my mind, again, is touch. Skin to skin. There's metal (in the studio props, the camera tripod), there's paper and fabric, water (in fact a labor pool where a baby is born, the photos detailed and distant, still shockingly close to an event that is so private) and still, it is the body that takes precedence, taking up the image. There is the sense of a set, of lighting, of an artifice: This is not documentary; these photographs are planned, tightly composed, very controlled.

Winkler's photographs are all of women: the always-subject in the history of art, the object of the gaze, of desires projected onto an image. Winkler's photographs refuse this account in the way they don't generate intimacy, but, rather, make the viewers feel like onlookers. The women in the studio are experiencing their bodies in their smallest details and movements. What matters is their relationship with the camera and the setting and the photographer; the viewers are only observers; they don't activate the scene with their gaze. When compiled in a book, these photographs then present this challenging position again—that restraint, that privacy, only in something you can hold in your hands, nail varnish and all.

Books are a cultural object with a history that goes beyond the singular relationship of the beholder and the book. That's why the Willy Wonka book machine in a shop in New York always seemed like it contained so much narrative to me. When I was a teenager, someone told me that books should be read with the same patience with which they were written. I've thought about that forever since, and now wonder if he was misquoting Virginia Woolf saying a book should be "read as if one were writing it." In her essay *How Should One Read a Book*, Woolf says, "Do not dictate to your author; try to become him. Be his fellow-worker and accomplice." The books I love I did not read exactly as if I wrote them: I read them with the intense knowledge that reading books, like looking at Winkler's photos in a book, is an act of attention. And attention—to other people, to the world around us and to someone else's vision of it—is the realest form of connection. A connection to the way someone else may see and experience the world. There's no better thing to learn from books, no better knowledge.

Näheres zu Nicole Maria Winkler und ihrer Mentorin auf Seite 95.







*Red Cabagge*, 2021  
Print on silk, digital print on paper, ink,  
synthetic resin varnish  
62 × 55 × 21 cm



*Narcissist*, 2022  
Print on silk, digital print on paper,  
acrylic paint, synthetic resin varnish  
66 × 59 × 24 cm

Text:

Olamiju Fajemisin

#### JULIJA ZAHARIJEVIĆ

In 2020, artist Julija Zaharijević claimed the end of her performative practice with the work *35 Years Later*. “i don’t want to perform anymore” reads a line from a diaristic text, framed to the right of a black-and-white photograph. (Imagine the two-part format of David Wojnarowicz and Marion Scemama’s 1985 work, *Untitled [Between C & D]*, after which this piece was created). Writing in the first person, the artist discusses the inevitable foibles of the performer—their exhibitionist vanity—and in the interest of eschewing this vanity, rejects simplistic subject-object representation. (“we consume similar images and those images become us ... i’d like to stop having to face it.”)

Following this admission, Zaharijević’s work has included various forms of production, including painting, writing, sonic installation, and sculpture—nonetheless, elements of performativity persist in her work, seeing as she continues to reckon with such conceptual, intuitive themes namely truth, fiction, biography, and authenticity. Notions of “performance as” and “performance of” are raised in inanimate contexts, where no actual “performance”, as we typically understand it, would be possible. Questions form within answers, as Zaharijević’s reciprocal and intermedial applications of formal and objective signification cause generative moments of friction, playing tricks on the senses in pursuit of this.

As related by Martin Jay quoting Adorno in *Aesthetic Theory and the Critique of Mass Culture* (1973), defiance of society includes defiance of its language, and Zaharijević’s newest constructions achieve resistance to traditional performative modes by offering a refreshed treatise on the discourse on representation and identity in contemporary art, opting to exploit context, rather than the self.<sup>1</sup> See the *Bellies* (2020) paintings: As the title suggests, this series depicts the stomachs of friends of the artist on thirty-centimeter-wide round and oval canvases. The combined effect of these dimensions and Zaharijević’s skilfull application of oil paint creates a naturalistic, even preter-sexual effect. The skin of the tummies is soft, protruding; their belly buttons serve as markers of possible identification—the closest thing to an eye on a disembodied torso. Given this, our perception of the subject is obfuscated, even despite our intimate encounter with their flesh.

<sup>1</sup> Martin Jay, “Aesthetic Theory and the Critique of Mass Culture,” in: *The Dialectical Imagination: A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research, 1923–1950* (Berkeley: University of California Press, 1973), 176.

The performance of intimacy here occurs as Zaharijević denies normative connection and instead encourages another kind of confrontation.

The artist's turn toward conceptualism has yielded a highly layered oeuvre (no pun intended). The sculptures *Style* and *Stigma* (both 2021) realize the furtherance of her critique of the "pan-European über-city" as the fractal-like heads of flowers, their petals are made of stiff paper which has been painted and printed upon to bear a generic mash-up of western European street scenes. Though highly formally abstractive, these sculptures come after works like *Million Dinar Baby* (2018), a forty-page essay read aloud by the artist on the occasion of *Bounce*, a solo presentation at Muhry, Hamburg, detailing her experience training in a boxing gym in Vienna's 16th district, as such, considering her status as a woman redefining her identity in a new country. Mounted at eye-level, the flower sculptures "explode" in the face of the viewer—their beauty appeals easily to the primary instincts, a sublime effect which Zaharijević is quick to counter by providing a simple variation on this pastoral theme.<sup>2</sup> *White Cabbage* and *Red Cabbage* (both 2021) directly mirror the form of *Style* and *Sigma*, while leaning further into the illusionistic potential of trompe l'oeil. Their wrinkled, caterpillar-nibbled leaves—made, in this instance, of printed silk and paper stiffened with synthetic resin varnish—bear such striking realism, we are moved to question the objects' symbolic and practical value when juxtaposed against the flowers. Appearing like heads, the spiraling, sacred geometry of the petals and cabbage leaves suggests an opening to be gazed at. But whereas previously mentioned works quite clearly revealed the European urban sprawl as bourgeois and clichéd, the cabbages represent nothing but themselves.

As is surmised in Plato's *Allegory of the Cave*, form and signification do not always correspond, and at the heart of Zaharijević's post-performative practice is a desire to explore the possibilities for inciting discord within typical linguistic and formal associations. The artist's broad repertoire as a visual and conceptual artist (as well as, still, something of a performative artist) presents an opportunity for the development of conceptually comprehensive, yet formally wide-ranging bodies of work, which Zaharijević is, so far, executing successfully.

Näheres zu Julija Zaharijević und ihrer Mentorin auf Seite 82.









Text:

Andrea B. Braidt

#### DANIELA ZAHLNERS FILMISCHE ARBEITEN: ANEIGNUNGEN FÜR DIE JUNGGESELLIN

Als die Bilder laufen lernten, als also Ende des 19. Jahrhunderts das Bewegtbildmedium Film in die Gänge kam und die Aura des nicht-reproduzierbaren Kunstwerks schwere Beschädigung ob des Zaubers und der Magie des Reproduzierbaren erlitt, in dieser für die Kunst- und Medienwissenschaften so entscheidenden Dekaden von 1890 bis 1910, wurde in Wien die erste Filmproduktionsfirma gegründet. Es handelte sich dabei um ein Unternehmen, das man aus heutiger Perspektive eine Pornofilmproduktionsfirma nennen würde. Saturn-Film, so der Name der Firma, stellte über 50 Filme in der damals üblichen Länge von etwa zehn Minuten her, die nicht für die öffentliche Vorführung, sondern, über einen Katalog ausgesucht, für die Privatprojektion bestimmt waren. Die Titel der Filme, u.a. *Das unruhige Modell*, *Das Sandbad*, *Diana im Bade* und *Schleiertanz*, lassen auf den Gebrauchsfilmcharakter der Filme schließen: diese Filme sind das, was Filmhistoriker\_innen wie Linda Williams oder Tom Waugh als „Stag-Films“ bezeichnen, also als für den Junggesellenabschied und zur heterosexuellen Erregung von Männern gedachte Kurzpornos.<sup>1</sup> Wien und Paris taten sich in der Produktion dieser Sexfilme besonders hervor, was zum einen in der Rolle beider Städte als damalige Mega-Cities liegt, in denen sexuelle Beschäftigung, aber auch Sexarbeit, Prostitution und sexuelle Ausbeutung eine alltagsbestimmende Rolle spielten.<sup>2</sup>

Daniela Zahlner setzt sich mit den Filmen der Saturn-Film auseinander, und stellt einen ganzen Komplex aus Forschungsfragen auf, den sie in ihren Filmminiaturen abarbeitet. Ihre impliziten Fragen könnten lauten: Was sieht eine junge Künstlerin des 21. Jahrhunderts, wenn sie die Filme der Saturn-Film anschaut? Welche filmischen Konstruktionen sind in diesen Filmen umgesetzt, und wie lassen sich diese in eine heutige Filmsprache übersetzen? Was passiert, wenn sie mit feministischer Perspektive umgearbeitet werden? Welche Möglichkeiten der Reinszenierung die-

<sup>1</sup> Vgl. Linda Williams. *Hard Core. Power, Pleasure and the „Frenzy of the Visible“*, University of California Press, 1989.

<sup>2</sup> Eine aus dem Filmarchiv Austria hervorgegangene Publikation gibt Einblick in die Produktionskontexte der Saturn-Films. Vgl. Michael Achenbach, Paolo Caneppele, Ernst Kieninger: *Projektionen der Sehnsucht*. Verlag Filmarchiv Austria, 2. Auflage, Wien 2000.



ser Filme machen Sinn, und welche machen keinen Sinn?  
Wo liegt das Potenzial eines pornografischen Gebrauchsfilms unter  
der Berücksichtigung von Humor? Wie sexy ist der Witz?



Ganz den Prämissen künstlerischer Forschung verbunden macht sich Zahlner an die Beantwortung dieser – und weiterer – Fragen, und zwar mit dem künstlerischen Mittel der Aneignung. Sie reinszeniert ausgewählte Filme der Saturn-Film und zeigt zeitgenössische Körper, die in den Bewegtbildmedien des 21. Jahrhunderts jene Inszenierungen nachturnen, die die Junggesellen erröten und erregen ließen. Und Zahlner fördert interessante Erkenntnisse zu Tage: die in den frühen Filmen angelegte Naivität lässt sich tatsächlich in ein Hier und Jetzt übersetzen, wirkt dadurch wie aus der Zeit gefallen, fast rahmenlos. Manche von Zahlners Performer\_innen bergen durch ihre Jetzt-Zeit-Signifikanten (Mimik, Gestik, Tätowierungen) Untersuchungslupen, mit denen in die Vergangenheit geschaut werden kann. Auch die Viragierung des heutigen Materials oder die Monochromisierung des Farbfilms verkommt nicht zu einer geschmäckerischen Volte, sondern produziert Reflexionsmöglichkeiten über den Sex, aber auch über das Medium selbst.

Es ist schließlich kein Zufall, dass der Film als Medium des Lebens – keine technische Innovation konnte vor der Erfindung des Films bekanntermaßen so erschreckend lebensecht die Wirklichkeit reproduzieren – sogleich den Sex als zentrales Motiv seiner Produktion entdeckte. Ähnlich wie das Filmen eines fahrenden Zuges (*L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, Lumière, 1896) die frühen Zuschauer\_innen genau deshalb begeisterte (und verschreckte), weil der Film in seinem Wesen als Bewegtbildmedium die Bewegung so wiederzugeben vermochte, kann der Film die Bewegung der Erregung in der Schauerfahrung erfahrbar machen. Wie das damals ging und wie das heute geht, beforcht Daniela Zahlner.

Näheres zu Daniela Zahlner und ihrer Mentorin auf Seite 83.

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 2021–November 2022

Herausgegeben von **Akademie der bildenden Künste Wien**  
**Bundesministerium für Kunst, Kultur,  
Öffentlicher Dienst und Sport**

Programmkoordination  
und Redaktion **Barbara Pflanzner**

Englisches Lektorat **Mý Huê McGowran**

Gestaltung **Lisa Penz, David Gallo**

Druck **gugler GmbH, Melk/Donau**

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

Papier **Niveus Color, Magno Gloss**

Copyright **© Akademie der bildenden Künste Wien,  
Vizerektorat Kunst und Lehre, 2022  
© 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](http://www.akbild.ac.at)**

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

Akademie der  
bildenden Künste  
Wien

Bundesministerium  
Kunst, Kultur,  
öffentlicher Dienst und Sport

# Mentoring