

2023

2023

3

CHIARA BARTL-SALVI 

9

ALBIN BERGSTRÖM 

15

LISA GROSSKOPF 

21

MARWA ABOU HATAB 

27

LEON HÖLLHUMER 

33

HANNAH KORDES 

39

ANNA KRUMPHOLZ 

45

BETÜL SEYMA KÜPELİ 

51

SARA LANNER 

57

NAA TEKI MARTEY LEBAR 

63

YEIN LEE 

97

LENA VIOLETTA LEITNER 

103

JULIANA LINDENHOFER 

109

PIA MAYRWÖGER 

115

FLAVIA MAZZANTI 

121

VIKTORIA MORGENSTERN 

127

ABIONA ESTHER OJO 

133

GUILHERME PIRES MATA 

139

ANNA CARINA ROTH 

145

ALINA SOKOLOVA 

151

NORA SEVERIOS 

157

ROSA WIESAUER 





What else can we do but play?, 2021
Performance auf mobiler Plattform, 8'00"
Weghuberpark, Wien

What else can we do but play?, 2021
2-Kanal Videoinstallation 4k, Stereo, 8'00"
Atelierhaus der Akademie der bildenden Künste Wien, 2021



What else can we do but play?, 2021
Performance auf mobiler Plattform, 8'00"
Weghuberpark, Wien

1, 2 Step (Until the loop ends), 2022–2023
Soundperformance, 25'00"
Kunstverein Eisenstadt

Text:

Astrid Peterle

SOUND SICHTBAR, BEWEGUNG HÖRBAR MACHEN

Haben Sie sich schon einmal die Frage gestellt, warum wir zu Musik tanzen und nur selten in der Stille? Und was war eigentlich zuerst da, der Tanz oder die Musik? Die Betrachtung des künstlerischen Werks von Chiara Bartl-Salvi lädt dazu ein, die Beziehung zwischen Sound und Bewegung, die uns – nicht nur im Bereich der Choreografie, sondern auch generell im Alltag – so selbstverständlich erscheint, zu hinterfragen.

Chiara Bartl-Salvi studierte Kunst und Medien bei Constanze Ruhm an der Akademie der bildenden Künste Wien. Bereits in ihrer Jugend beschäftigte sie sich sowohl mit Musik als auch mit Tanz. Durch ihre Studien in Wien kam die Faszination an Räumen, Objekten und im Speziellen an Bühnenarchitekturen hinzu. Bartl-Salvis Arbeiten überschreiten konventionelle Disziplinengrenzen der Kunst. Die Künstlerin basiert ihre Arbeit zwar auf dem Prinzip, dass Choreografie als Anordnung von bewegten Körpern im Raum definiert ist, erweitert sie aber durch den Einsatz von Medien wie Sound und Objekten, der ihre Prägung im Umfeld der bildenden Künste erkennen lässt. Dieses nach wie vor weniger häufig als angenommen vorkommende Zusammenspiel verschiedener Disziplinen und vor allem das parallele Agieren in den Szenen und Räumen, die ihnen jeweils eigen sind, zeichnet Bartl-Salvis Praxis auf besondere Weise aus.

Bereits für ihre Diplomarbeit trat Bartl-Salvi aus dem geschützten Raum der Kunstakademie hinaus in den öffentlichen Raum. *What else can we do but play?* wurde 2021 im zentral gelegenen Wiener Weghuberpark aufgeführt. Die Diplomarbeit entstand in der Ausnahmezeit der COVID-19-Pandemie, in der viele Künstler_innen ihre Wirkungsräume jenseits des eigenen Ateliers sowie ihr Publikum verloren. Während in der Politik und der Zivilgesellschaft auf oft zynische und abwertende Weise über den Wert und die Wichtigkeit von Kunst und Kultur für die Allgemeinheit diskutiert wurde, entschied sich Bartl-Salvi, temporär den öffentlichen Raum zu ihrer Bühne zu machen, anstatt wie viele andere den Weg ins Digitale zu suchen. Am Spielplatz, der als Ort der Entwicklung motorischer, kognitiver und sozialer Fähigkeiten gilt, transformierten die drei Performerinnen (Chiara Bartl-Salvi, Rebecca Rosa Liebing, Iris Omari Ansong) ein Karussell mit Hilfe einer mobilen Konstruktion zu einer Drehbühne. Die Choreografie baute auf einer Analyse des Gemäldes *Die Kinderspiele* (um 1560) von Pieter Breugel dem Älteren auf. Schwindel, Fliehkraft und Orientierungslosigkeit versetzten die Performerinnen in ein Spiel mit und gegen die gewohnten Bewegungswahrnehmungen des eigenen Körpers. In den Alltag des zufällig anwesenden Publikums wiederum brach plötzlich Kunst ein, die, wie so häufig, die vertraute Realität in Frage stellt: Sind Spielplätze und vor allem ihre Geräte nur für Kinder zur Benutzung erlaubt? Wenn Künstlerinnen hier performen, ist es dann noch ein Ort der Freizeit oder einer der Arbeit?

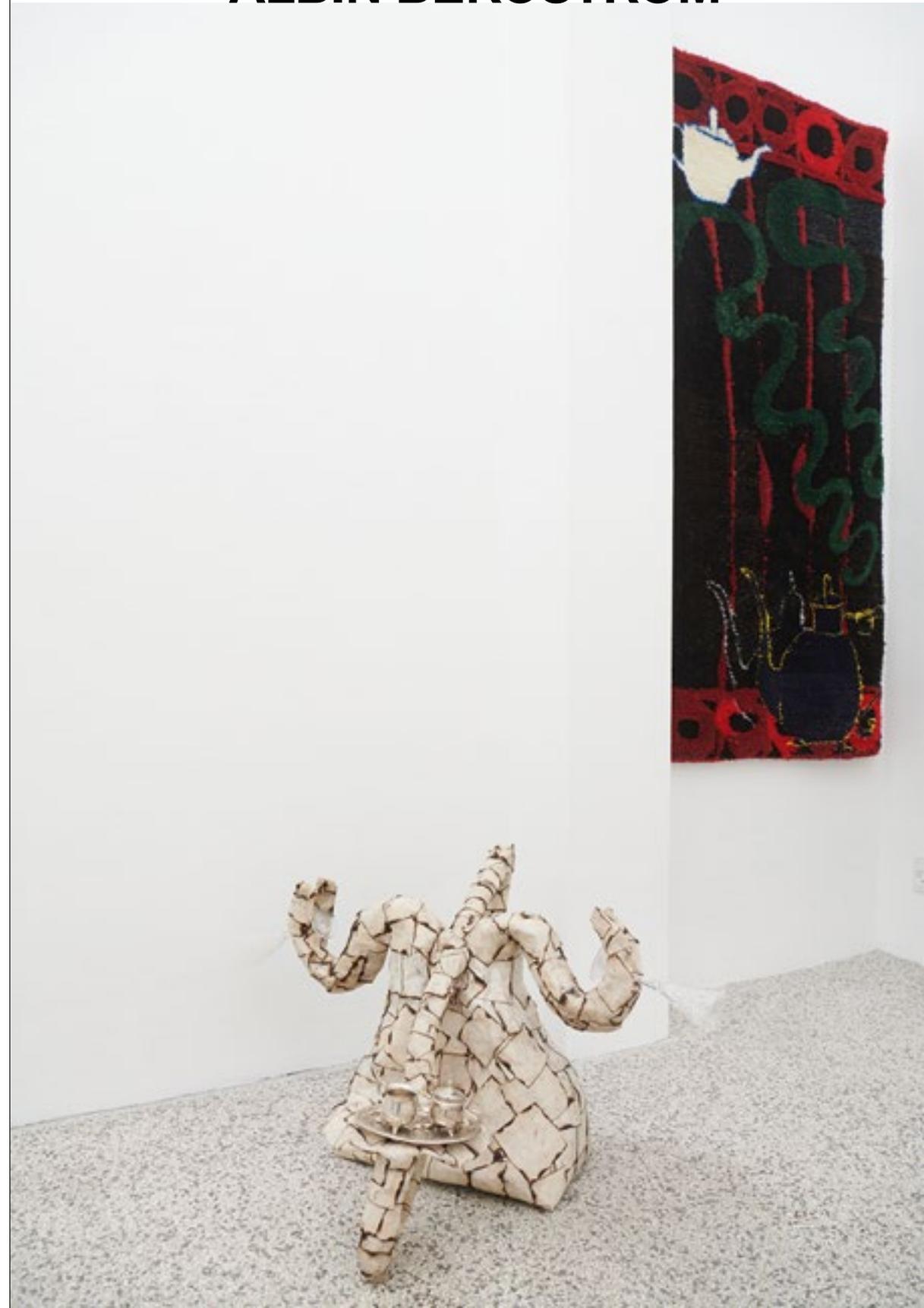
Mittels ortsspezifischer Arbeiten gelingt Bartl-Salvi auch die bereits erwähnte Übersetzung von Choreografie in den Ausstellungsraum. Die Performance *1, 2 Step (Until the loop ends)* (2022/23) wurde speziell für den Kunstverein Eisenstadt

entwickelt. Ausgestattet mit Steppschuhen bewegten sich die beiden Performerinnen (Chiara Bartl-Salvi, Rebecca Rosa Liebing) durch das Haus. Der Sound ihrer Schritte wurde aufgenommen und sofort geloopt, wodurch eine Art akustische Schichtung entstand, auf welche die Performerinnen wiederum in ihren Bewegungen reagierten. Im Steptanz hat Chiara Bartl-Salvi ein Medium gefunden, das ihr Interesse an der Verschränkung von Bewegung und Sound paradigmatisch befriedigt und das mannigfaltige Experimente ermöglicht, Bewegung hörbar und Sound sichtbar zu machen. In besagter Performance traten die Künstlerinnen in einen Dialog mit sich selbst und dem Sound, der die Rolle eines Mitperformers einnahm. Zum konstanten Wechsel der Initialzündung – reagiert der Sound auf die Performerinnen oder diese auf den Sound? – kommt ein weiteres Moment der Verschiebung: Die Bewegungen zitieren TikTok-Choreografien von User_innen, die wiederum Popstars imitieren. Wer ist nach der tausendsten Wiederholung und den ebenso vielen individuellen Verschiebungen noch die Autor_in einer Choreografie?

Bartl-Salvis jüngstes Projekt *What remains for us but linger?* (2023) bringt erneut den physischen Raum der Choreografie in Rotation. Im Mittelpunkt steht eine hochkomplexe, dabei aber leicht zu transportierende Dreh- und Hubbühne. Sie besteht aus einer sechseckigen Plattform, die rund um eine Metallstange angebracht ist, und die sich sowohl um die eigene Achse drehen als auch nach oben und nach unten fahren kann. Die drei Performerinnen (Chiara Bartl-Salvi, Rebecca Rosa Liebing, Elena Francalanci) steuern die Maschinerie live mit dem Controller einer Spielkonsole und versetzen so die Maschine und sich selbst in eine stetig veränderte Bezugnahme. Noch harrt das Projekt seines künftigen „Uraufführungspublikums“ – es wird nicht das letzte Publikum sein, das von Chiara Bartl-Salvis hörbaren Räumen und sichtbaren Sounds in den Bann gezogen sein wird.

Näheres zu Chiara Bartl-Salvi und ihrem Mentor auf Seite 72.

ALBIN BERGSTRÖM





Ausstellungsansicht *This is not to be Repeated*
Diplomausstellung, Kurzbaugasse, Akademie der
bildenden Künste Wien, 2022
Teil der Sammlung des Wien Museum



Ausstellungsansicht *No Wiggle Room*
Sharp Projects, Kopenhagen, 2022



Text:

Felix Senzenberger

**I HAVE BEEN WAITING FOR THESE VISITORS, HELP ME
– ABBA**

Plötzlich wacht es auf, ist erwacht. Es ist finster. Es ist still. Irgendwo im Hintergrund hallt sanft Disco-Musik, als schwanke dort ein frisch verliebtes Paar, Arm in Arm, durch prunkvolle Hallen, Säle, Studios, Aufwachräume. Es ist ohne Körper dran. Etwas in ihm erinnert es – an etwas anderes. Denkt es dran, glaubt es, es ist unangebracht, hier *ich* zu sagen, doch ist es *the closest you'll get to a person*, es ist *like a skeleton*, aber nicht einmal – vielleicht ist es nur Platzhalter, ohne Bezug zu einer Person, einem Gegenstand, so wenig greifbar, wie das es in es *gibt keine Zweifel* – woran? Wer steht hier rum, wer schaut dich an? Da hängt eine nicht mehr wahrnehmbare domestizierte Präsenz in allen Zimmern. Da ist irgendwo Wissen abgespeichert, worum weiß es nicht, es ist unerreichbar. Es schaut sich um – es schaut hier aus, es sind so viele Dinge ausgestellt, als wären sie keine Gebrauchsgegenstände und *bald*, tuschelt es aus einem Eck, *kommt der Besuch*, noch lauter kommt es aus dem Nebenraum *und der Tisch ist nicht gedeckt*, was es sich überstürzt zu tun. Auf das Tischtuch sind Initialen gestickt: S J, K B, V G, A B, B A – ein schaler Geschmack von Namen, eine Ahnung von Anwesenheit. In die leeren Stellen würden Buchstaben sich fügen,

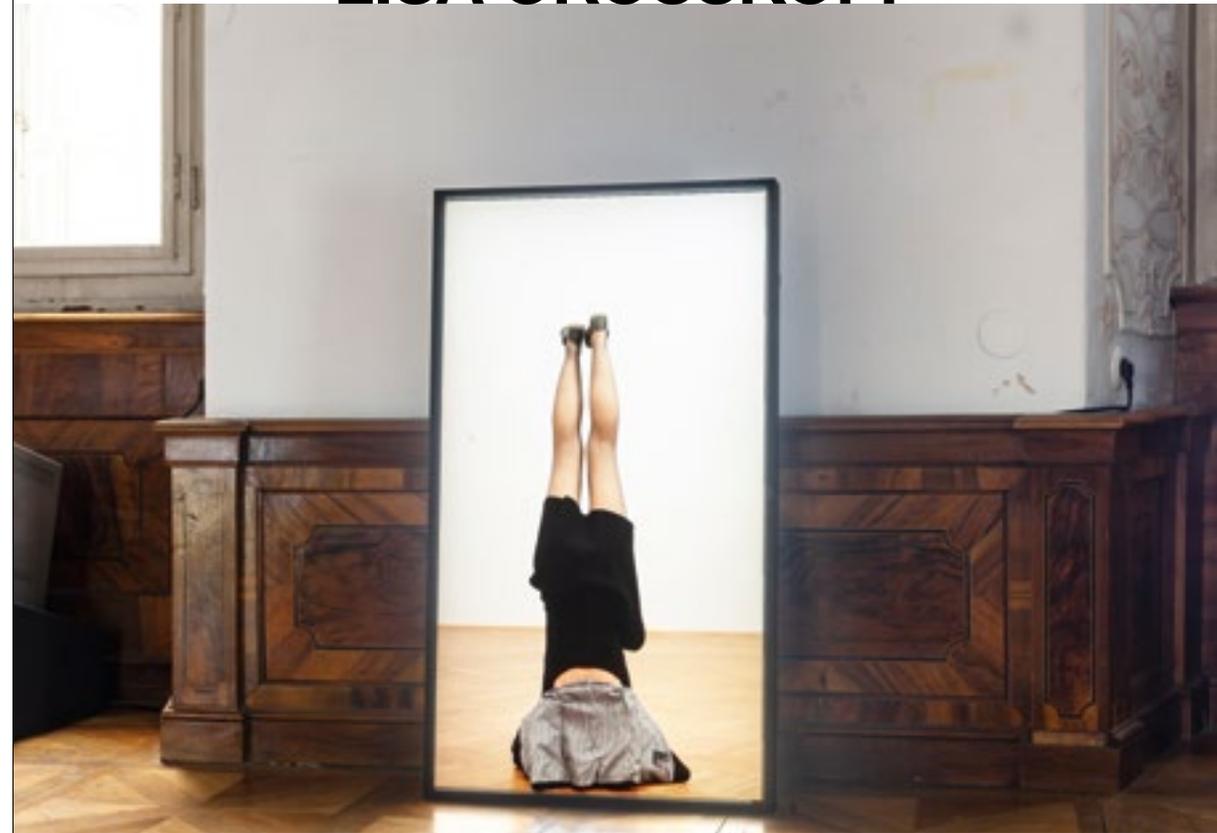
Ausstellungsansicht *This is not to be Repeated*, Diplomausstellung,
Kurzbaugasse, Akademie der bildenden
Künste Wien, 2022

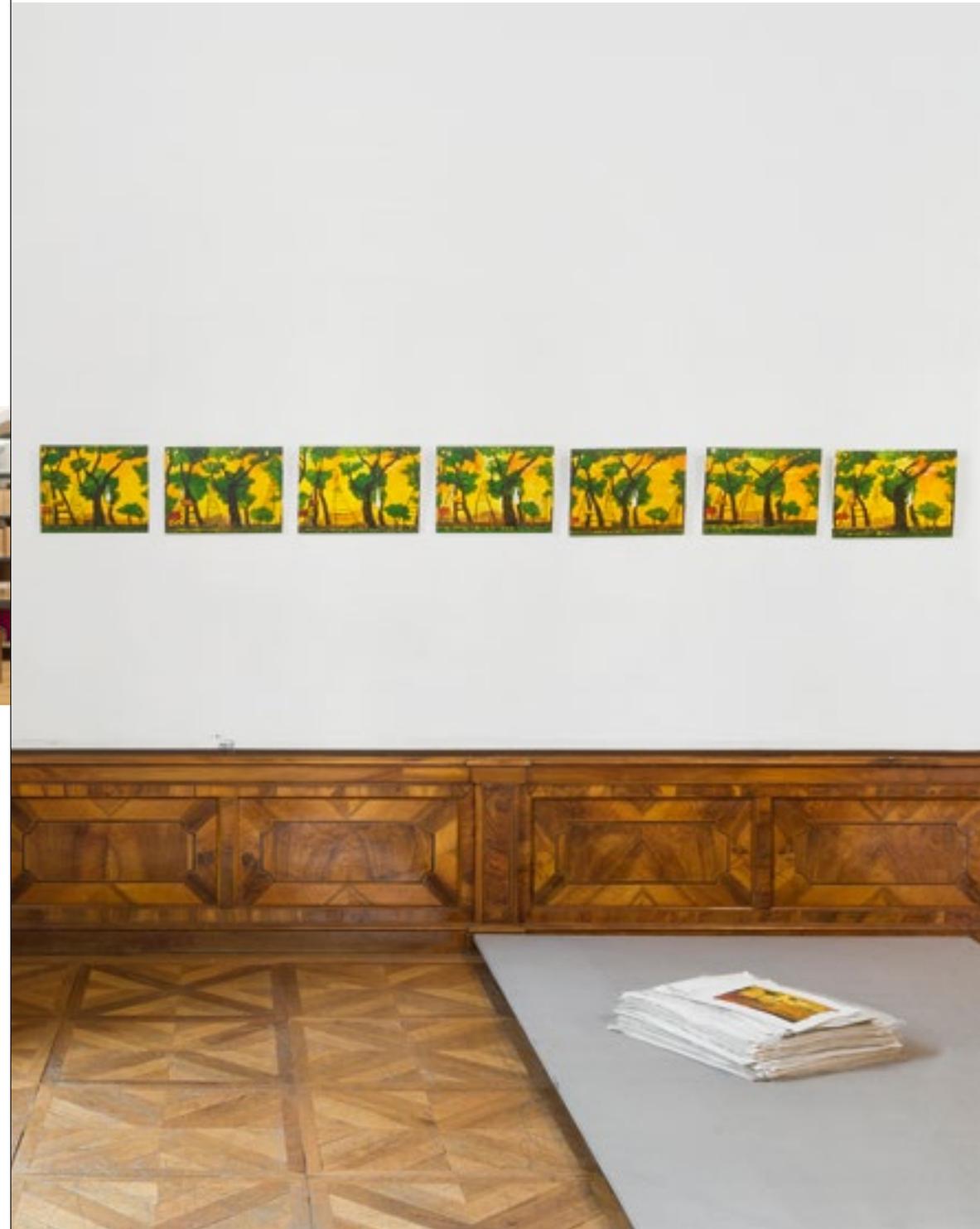
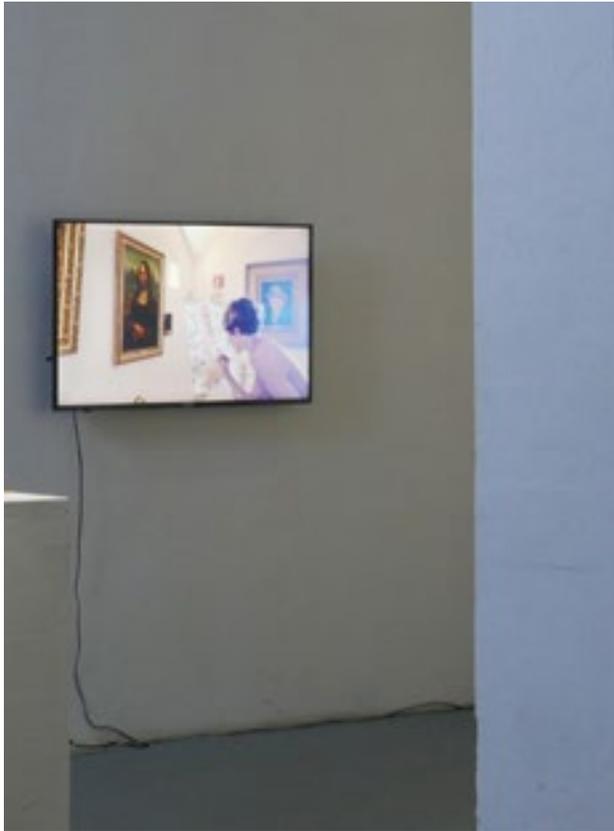
die Stille mit Silben, die Sessel mit Besuchenden, das Kristallglas und das Tafelsilber spiegelnd mit Gesichtern sich befüllen – voll und voller – als wären sie Pokale – um dann überzugehen, auszu-
laufen. Ach! Könnte es den Besuch bloß mit einem Geschirrtuch
aufsaugen. Wie einen Fleck. Denn im Moment sind alle Plätze be-
setzt, sind von verwirrten Stoffen okkupiert. So schleicht es sich
durch das Revier der Räume und jagt wie in Fieberträumen nach
freien Sitzen, als verirrt es sich hier nicht mehr, als sei es nicht
zum Fürchten, dass da gleich jemand kommt – als hätte es sich nicht
am liebsten wie das Skelett, das es nicht ist, wie ein Kostüm *in
the closet* versteckt, nur hinausgeschaut, den Besuch jemand an-
derem anvertraut oder sich selbst überlassen. Es hört die Tür-
glocke läuten. Der Besuch ist da, die Panik, der Panikraum zweck-
los, weil der Besuch Gast und nicht Eindringling ist, die Nerven
liegen blank, das Herz rast durch die Grandeur des Interieurs davon,
der Türknauf dreht sich, da steht er, der Besuch. *Er muss*, sagt
es, *auch stehen bleiben*, es könne diese Stoffe mit ihren schweren
(oder schwierigen?) Farben und ungünstigen Formen unmöglich
von ihren Plätzen vertreiben, geschweige denn tragen. *Tja, à table,
zum Tee*. An seinen kleinen Armen, vielleicht sind's auch Nerven-
enden, hängen Kannen, aus denen sich: nichts gießt. Nur leere Wor-
te, verschütteter Tratsch, der auf das Tischtuch klatscht: *Es ist*,
sagt es, *uns da etwas danebengegangen*. *Entschuldigung*. Wären
Mund oder Ohren dagewesen, hätten die es auffangen können,
doch die sind beim Besuch nicht vorhanden. Der Arm, der die Tat
beginnt, zeigt ihm (dem Besuch) jetzt, kunstvoll gekrümmt, den
Finger. *Was für ein Arsch!* empört der sich. *Armleuchter*, korrigiert
es. Der Service, das steht fest, sagt der Besuch, *ist schrecklich*.
Nur dedomestiziert, bemerkt es, *und das silberne Service dafür sehr
schön* und wünscht *sich*, es hätte Stoff zum Rauchen, nicht bloß
zum Bedecken oder Aufsaugen und schaut an die Wände, die Tep-
piche und Wappen zieren. Die *fleurs de lis* darauf sind Blumen
nicht, es blasoniert sich auch als *de lis* nicht, sondern *de Gauloises*
– *blondes*. *Meine Kippen!* denkt es. *Wo gibt es sowas?* so der
Besuch, *im Bauhaus?* *Natürlich nicht!* ruft es ungehalten und eilt
zum Wappen, von dem die Zigaretten nicht umgürtet herabfallen,
in den Gartenraum, der grasverhangen ist (oder ist das schon Heu?)
Mit mehreren verzweigten Armen rafft es sie an sich, gierig Ge-
fahr zu fangen, dass alles in Flammen aufgeht, denn sie war-
ten nur darauf, sich zu entfachen und nach der Vereinigung noch
auszurauchen. Und dann, nach der letzten Zigarette, ist der Besuch
gegangen – eine Abwesenheit, die nicht fehlt. Es ist finster. Es
ist still. *Among the things I love so dearly* hallt es, steht es, etwas
schief, legt sich hin und schläft.

Näheres zu Albin Bergström und seiner Mentorin auf Seite 73.

17

LISA GROSSKOPF





To Whom it May Concern, 2019
Video 1'45"
Ausstellungsansicht *One Place after Another*,
Organhaus Chongqing, China, 2019

Freistadt 2, 2020
Digitaldruck auf Aludibond
135 x 100 cm

WHAT IS LEFT, 2018–2019
Öl auf Leinwand
Ausstellungsansicht, *inframine infra-mince infra mince*, Universitätsgalerie
der Angewandten im Heiligenkreuzerhof, Wien, 2021



Das Fotostudio (Heinestraße), 2019
Diasec, 100 x 145 cm

Text:

Klaus Speidel

WO SIE EINEN SPASS MACHT ...

„Für einen Hammer sieht alles aus wie ein Nagel“, besagt ein Sprichwort und legt nahe, dass verschiedene Fragen, Probleme oder Gegenstände auch unterschiedliche Werkzeuge und Methoden erfordern. Und trotzdem wundert sich niemand, wenn Kunstschaffende unterschiedlichste Themen im immer gleichen Stil behandeln. Das „Finden“ des „eigenen“ Stils – „Personalstil“ oder „Signature Style“ nennt ihn die Kunstgeschichte – gilt vielen sogar als höchstes Ziel der Kunstausbildung. Künstler_innen, für deren Stil es einen Markt gibt, wird oft nahegelegt, sich „treu zu bleiben“ und brav das Gleiche weiter zu produzieren. Birgit Jürgenssen hat dieses wirtschaftliche Naheverhältnis zwischen Markt und Stil pointiert kommentiert, als sie 1988 erklärte, sie habe kein Interesse daran, „sich ein Markenzeichen auszudenken, daß man am Kunstmarkt leichter erkannt und dadurch besser gehandelt wird“.¹

Auch Lisa Großkopf hat keinen reproduzierbaren Stil entwickelt, mit dem man eine K.I. oder Assistent_innen füttern könnte, damit sie „Großkopfbilder“ produzieren. Wenn sie neue Bilder macht (oder machen lässt), dann meistens, um über Bilder zu sprechen. Sogenannte „Volkskunst“ ist dabei genauso wichtig wie „Hochkunst“. Ihr fotografisches Porträt der Stadt Freistadt (*Freistadt*², 2020) besteht aus Bildern von Gemälden, Grafiken und Fotografien in Haushalten, Gastronomie und Bürogebäuden. *Ohne Rückgabe und ohne Garantie* (2021), für das sie Angebote von Kunstwerken auf der Verkaufsplattform Willhaben.at im Rahmen einer Performance verliert, zeigt Kunstwerbung und -handel fernab von traditionellen Kunstkanälen. Als sie für *WHAT IS LEFT* (2018–2019) bei einem chinesischem Auftragsmaler idealisierende Kibbutzbilder des Künstlers Yohanan Simon reproduzieren lässt, nachdem sie per Photoshop alle Menschen daraus entfernt hat, geht es um den Unterschied zwischen künstlerisch tradiertem Idealbild des gemeinsamen Schaffens und der Realität des Kibbutz, wo heute Leiharbeiter aus Niedriglohnländern die Arbeit verrichten.

In diesen Untersuchungen von Bildpraktiken ist die Kunst mindestens genauso wichtig wie ihre kulturelle Bedeutung und ihr Sitz im Leben.

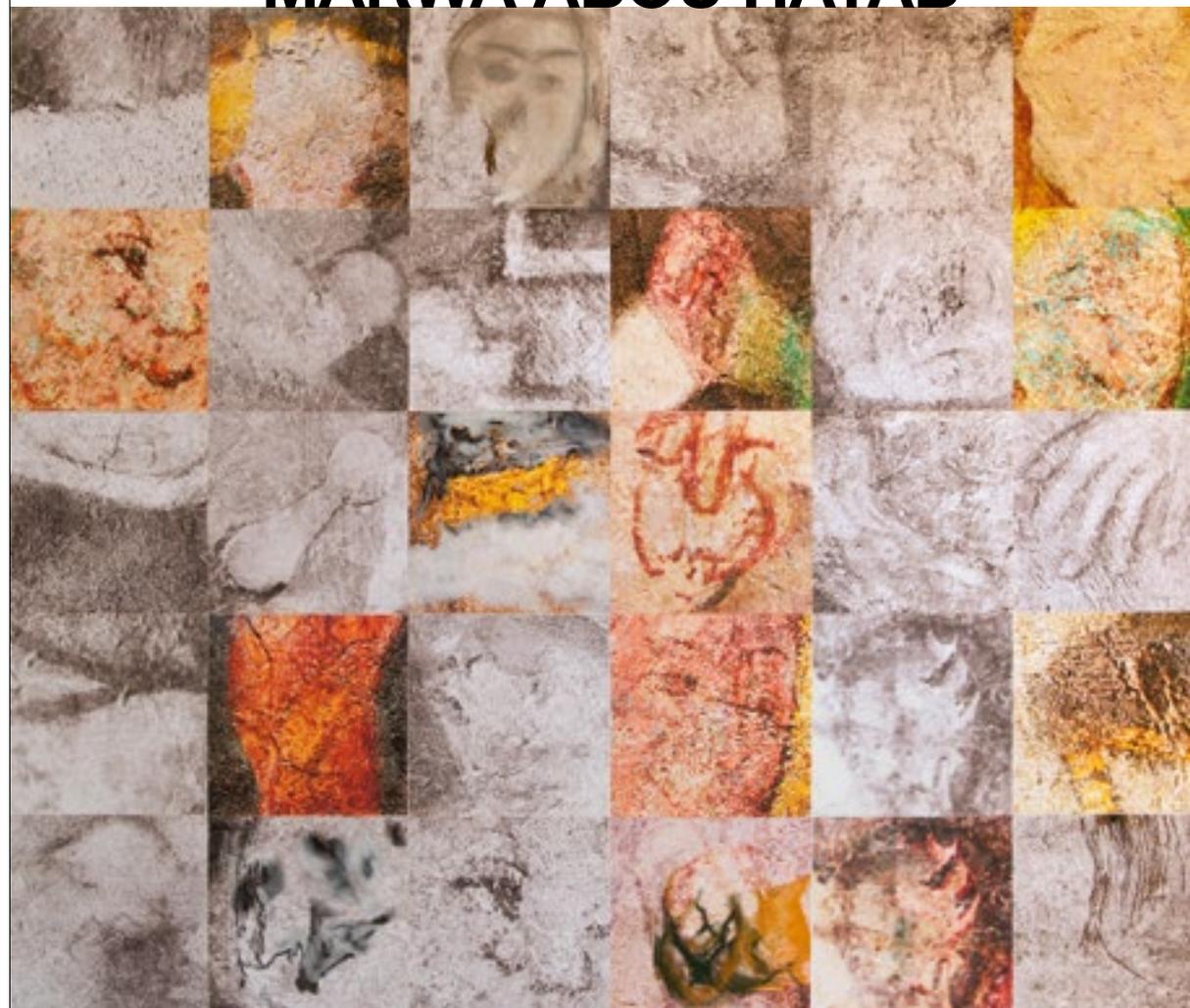
¹ Heidemarie Seblatnig, „Birgit Jürgenssen. Interview“, in: Heidemarie Seblatnig, *Einfach den Gefahren ins Auge sehen. Künstlerinnen im Gespräch*. Wien, Böhlau, 1988, S. 158-161. oder birgitjuergenssen.com/bibliographie/interviews/seblatniki986 (Stand 19.6.2023)

Mit einem fiktiven Fotoladen, der seit 2016 an verschiedenen Orten queere Porträts produziert und dann im Schaufenster ausstellt (*Das Fotostudio, 2016–*), schafft sie selbst Bilder, die von der Norm abweichen. Die Auslage orientiert sich dabei gekonnt an stereotypischen Schaufenstern, so dass die Irritation Passant_innen dazu bewegen mag, eigene Erwartungen zu hinterfragen – was in Kunsträumen nur schwer gelingt. Die Neugier für das Seltsame und scheinbar Banale und das, was sich daran zeigt (oder zeigen lässt), ist mindestens so charakteristisch für Großkopfs Kunst wie ihr Humor. Wie Johann Wolfgang Goethe über Georg Christoph Lichtenberg könnte man also sagen: Wo sie einen Spaß macht, liegt ein Problem verborgen.

Verschwimmt sie nicht dokumentierend hinter der Kamera, sondern wird selbst Teil ihrer Kunst, thematisiert sie regelmäßig die Kompromisse und Paradoxien des Lebens als Künstlerin. Für *Auffallend Unauffällig* (2018–19) treibt sie die Selbstoptimierung für ihren ehemaligen Brotberuf als Museumsaufsicht auf die Spitze, indem sie ihr gesamtes Gehalt für relevante Ausbildungen ausgibt. Nach einem Kraft- und Sprechtraining, einer Zertifizierung als Brandschutzwartin oder der Teilnahme an Meditations- und Yogakursen, bietet sie verschiedenen Museen ihr optimiertes Selbst an. Für eine Bewerbung als Künstlerin (*To Whom it May Concern, 2019*) produziert sie ein satirisches „Künstlerinnenpräsentationsvideo“, in dem sie auch offenlegt, mit wie vielen Männern (und Frauen) sie bereits Sex hatte. Besonders kräftezehrend muss aber eine mehrwöchige Forschungsreise mit Lena Schwingshandl gewesen sein, die sie 2019 in ein „Südseeparadies“ bei Rietzneuendorf-Staakow in Brandenburg führt. Auch wenn Lisa Großkopf Kunst über Kunst macht, geht es im Grunde um die Welt, nämlich darum, was die Kunst – besonders auch die Populärkunst – über Erwartungen an Kunst und über Weltwahrnehmung sagt. Dass das nicht nur amüsiert, sondern auch überrascht, bewegt und gelegentlich irritiert, macht sie zu einer außergewöhnlichen Künstlerin.

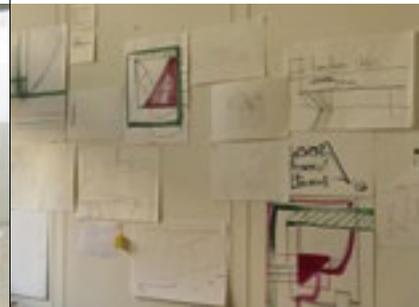
Näheres zu Lisa Großkopf und ihrem Mentor auf Seite 74.

MARWA ABOU HATAB





Working Title, 2023
Fotografien in Farb- und Grautönen, aufgenommen mit Smartphone-Kamera, Kreidepastellfarben
252 x 210 cm, Ausstellungsansicht Akademie der bildenden Künste Wien, 2023



Text:

Andrea Winklbauer

ZWISCHEN DEN ZEILEN

„Ich möchte [...] meine Erfahrungen und mein Wissen als Quellen nutzen, um zu verstehen, welche Arten von Grenzen in österreichischen akademischen Räumen verhandelt und gestaltet werden.“¹ In der Einleitung zu ihrer Masterarbeit gibt Marwa Abou Hatab wichtige Hinweise, die nicht nur das Thema ihrer Abschlussarbeit betreffen, sondern weiterführende Schlaglichter auf ihre Herangehensweise als Künstlerin werfen. Erstere handelt vom Verhältnis zwischen Kunsträumen und der Politik von Inklusion und Exklusion an der Akademie der bildenden Künste Wien. Die über dieses Thema hinausgehende Aussage weist den Weg zu einer Künstlerin, deren Sensibilität und feine Beobachtungsgabe es ihr ermöglichen, unausgesprochene Machtverhältnisse um sie herum wahrzunehmen und diese auf unterschiedlichen Ebenen sowohl theoretisch als auch bildgestalterisch zu erforschen.

Subtil gleicht sie dabei postkoloniale Diskurse mit ihren eigenen Erfahrungen ab. Geboren und aufgewachsen in Damaskus und seit 2016 in Österreich lebend, hat Marwa Abou Hatab viele Grenzen kennen gelernt, auch unsichtbare und ungeschriebene. In Auseinandersetzung mit diesen erkundet sie das jeweilige „Dazwischen“, das „Weder-Noch“ und das Hybride – wie die „third spaces“ an der Akademie, um die es in ihrer Masterarbeit geht. Während Abou Hatab untersucht, was sich erst einem insistierenden Blick offenbart, werden ihr auch Erfahrungen, die ihr dabei wie „Fundstücke“ zufallen, zur Inspiration. Ein Zitat von Frantz Fanon aus *Black Skin, White Masks* tauchte während ihrer Auseinandersetzung mit Texten über das Buch des afrokaribischen Psychiaters und Vordenkers der Dekolonisation immer wieder auf – stets hervorgehoben und deshalb gelb unterlegt. Abou Hatab verwendete das Zitat, indem sie dessen Worte auf ein Stück gelbes Tuch malte und mehrere Personen bat, sich damit

¹ Übersetzung der Autorin. Im Original: „I want to use [...] my experience and knowledge as a source to understand which kind of borders are negotiated and shaped within Austrian academic spaces.“ Zit. nach: Marwa Abou Hatab, *Fragen des Kosmopolitismus und der Grenzen des Raumes in der Akademie der bildenden Künste Wien: Das Verhältnis zwischen Kunsträumen und der Politik der Inklusion und Ausgrenzung in diesen Räumen*, Masterarbeit, Akademie der bildenden Künste Wien, Wien 2020, S. 7.

an einem Ort und in der Pose eigener Wahl fotografieren zu lassen. Ergänzt um ein Statement, das jede der Personen abgab, entstand daraus die Arbeit *In Conversation* (2017), in der das hervorgehobene Fanon-Zitat nicht nur verbildlicht und als Objekt in der physischen Welt materialisiert, sondern aufgrund der je individuellen „Verwendung“ durch verschiedene Menschen zu diesen in ein Verhältnis gesetzt und im Raum verortet wurde. Die Herangehensweise erinnert an Real life gaming – als würde Tetris mit Gegenständen des täglichen Lebens gespielt. Wie auch in der Masterarbeit geht es hier aber um den „Habitus“ (nach Pierre Bourdieu), der das soziale Spiel bestimmt.

Eine Methode, das „Dazwischen“, das Unausgesprochene, das Hybride auszuloten, ist das Sichtbarmachen von „Körperwissen“. In ihren Zeichnungen verarbeitet Abou Hatab ihre subjektiven Erfahrungen. Über die Abbildungen, die die auf Arabisch, Deutsch und Englisch verfassten Texte ihrer Masterarbeit begleiten, schreibt sie: „Die Zeichnungen sind jedoch keine Erklärungen für diese, sie sind vielmehr ein Ausdruck des Gefühls der Worte und Texte, eine Art und Weise, in der die auf den folgenden Seiten erwähnten Konzepte eine andere – einen ‚dritten Raum‘ der – Interpretation ermöglichen könnten, die sich im Laufe der Zeit und durch diese Forschung entwickelt und bewegt hat.“² Das Zeichnen stellt die andere Seite ihrer künstlerischen Forschung dar. Abou Hatab bedient sich dieses Mediums des unmittelbaren künstlerischen Schöpfungsakts, um „subjektive Formen des Wissens“³ hervorzubringen. Die Zeichnungen der Serie *On Perception* (2020) etwa entstanden während der Pandemie beim Ansehen von Filmen und Videos anderer Künstler_innen. Die rezente, zwischen Dokumentation und Aneignung changierende Arbeit *Working Title* (2023) mit Fotos von Details der Neidhart-Fresken im Festsaal eines mittelalterlichen Hauses in Wien weist in eine neue Richtung. Abou Hatab überarbeitete die Fotos, indem sie die Formen mit freier Hand nachzeichnete, wodurch sie von der Betrachterin zur Akteurin wurde. In Auseinandersetzung mit der Spannung zwischen den Medien Malerei, Fotografie und Zeichnung, aber auch mit soziokulturellen und Fragen der Rezeption, lotet sie dabei mehr als ein „Dazwischen“ aus, subjektiv und doch präzise. Fortsetzung folgt.

Näheres zu Marwa Abou Hatab und ihrer Mentorin auf Seite 75.

2 Übersetzung der Autorin. Im Original: „However, the drawings are not explanations of them, they are rather an expression of the feeling of the words and texts, a way in which the concepts mentioned in the following pages could allow a different – “third space” of – interpretation that developed and moved through the time and through this research.“ Zit. nach Marwa Abou Hatab, Masterarbeit, S. 11.

3 abschlussarbeiten.akbild.ac.at/over_view?a_ids=2807&a_index=0 (zuletzt aufgerufen: 23.7.2023).

LEON HÖLLHUMER





31



Sensitive Speed Beast, 2017
Keramik, Räucherstäbchen, geflochtenes Seil
Milieu, Bern



The Sacrifice, 2022
Keramik, Mischtechnik und Performance
EFES 42, Linz



Text:

Patricia Grzonka

PERFORMANCE, RELOADED

Leon Höllhumers künstlerische Praxis umfasst Genres wie Skulptur, Fotografie, Film, Malerei, Performance und Acting. Durch den Einsatz verschiedener Akteur_innen kulminieren seine Arbeiten in multimedialen Live-Events zum Gesamtkunstwerkspektakel. Obwohl die Performances vom spontanen Ausdruck der Teilnehmenden leben, sind sie minutiös geplant und folgen einem Skript mit einer narrativen, oftmals simplen Grundstruktur, in dem Höllhumer Szene für Szene und deren Handlung festgelegt hat.

Seine vielseitigen Performances lassen sich zwar in einzelne Momente zerlegen, jedoch ist es schwierig, sie als Gesamtes zu beschreiben. Es geschehen oft mehrere Dinge gleichzeitig: es wird laut und unvorhersehbar, die Abläufe gleichen manchmal rituellen Praktiken, sind humorvoll oder erschrecken durch ihre inszenierte Brutalität. Masken oder andere Elemente aus Keramik – oft fragmentierte Körperteile – werden von den Performer_innen getragen, benutzt oder zerstört. Horrorelemente mischen sich mit humoristischen Slapstikszenen, das Austragen elementarer Bedürfnisse wie Nahrungsmittelzufuhr oder inhärenter beziehungsweise unterschwelliger Sexualität ist offensichtlich. Das Geschehen wird dabei durch intensive Live-Musik und Sound verstärkt. Inhaltlich werden diese Elemente mit aktuellen Themen und Diskurschnipseln genährt, um sie in der Aufführungspraxis schließlich zu konterkarieren oder zu ironisieren. Es geht dabei um die Auswirkungen neuer Technologien auf den Körper und deren dystopische oder utopische Konsequenzen sowie um die damit verbundenen Vorstellungen, die in Heteronormativität oder Genderfluidität eingeschrieben sind. In einem allgemeineren Sinn blickt Höllhumer auch auf gesellschaftliche Stereotypen und deren patriarchale oder hegemoniale Strukturen.

Moonlight Sugar Shock, 2020
Performance
OEVERwerk, Graz

Aragosta di Inferno, 2022
Keramik und Mischtechnik
EFES 42, Linz

Sports, 2021
Performance
Perspektiven, Attersee

Im Medium der Fotografie ist zunächst eine Reihe von inszenierten oder gestageten Bildern entstanden, die mit dem Ausdruck undefinierbarer Geschlechterrollen operieren. Von hier ausgehend entwickelte Höllhumer seine Arbeit mit skulpturalen Objekten weiter in den Raum. Beispielhaft ist die Werkgruppe *Sensitive Speed Beast*, die 2017 in einer Ausstellung im Berner Off-space Milieu zu sehen war. Auf dem Boden verstreut lagen knapp zehn kopfgroße Skulpturen von unterschiedlicher Materialität, alle vom Künstler gefertigt: Helme aus Keramik – teils zerbrochen, teils mit Räucherstäbchen gepierct – platziert neben korbartigen, aus Seilen genähten Gefäßen.

Mit diesen handwerklichen Techniken – Flechten, Nähen, Arbeiten mit Keramik – kommen jene Bereiche des craft oder fabric ins Spiel, die ehemals klar weiblich konnotiert waren und seit den 1990er-Jahren neu gelesen werden. In Leon Höllhumers Werk unterstützen sie eine non-lineare Erzählstruktur – etwa im Sinne von Ursula K. Le Guins *Carrier Bag Theory of Fiction*.¹ Le Guin spricht vom Narrativ als einem Behältnis, in dem Platz für verschiedene Erzählfäden und -stränge vorhanden ist. Bei Höllhumer erzählen die Materialien und das Handwerk, die an das alte Patriarchat erinnern, von Fantasiewelten und Old-School-Frisuren, von Trivialkitsch und von Mad Max als einer Metapher für Geschwindigkeit und Dystopie, aber auch vom Massakrieren des Materials und immer wieder vom Einsatz des Körpers. Diese Praxis rührt weniger von einer Komplizenschaft zu High Art als von einer Bottom-Up-Haltung von sich transzendierenden Stadien der Körperlichkeit und von einem Wunsch nach dem Auflösen der impliziten Grenzen.

In der Performance und Ausstellung *Mixed Feelings* (WAF Gallery, 2019) in Wien steuerten mehr als 40 Künstler_innen ihre Kunstwerke für eine Ausstellung des fiktiven Kurators Basil Fischler bei. Generell gilt bei Höllhumer: Kultiviert wird alles, was uns beschäftigt, die Kunstwelt, das Karrierestreben, die Klimakrise oder einfach nur das gute alte Abjekt (nach Julia Kristeva).² Hier geht es darum, das zu benennen, was uns Angst macht, und das, was wir verdrängt haben, indem wir es zu kontrollieren lernten: Körpersäfte, psychische Extremzustände, Aggression, Gewaltbereitschaft oder abjektsexuelles Begehren.

Addendum: Künstlerische Referenzen fehlen aus Platzmangel völlig. Aber einige wenige sollen hier wenigstens erwähnt werden: Zur Material-Performance möchte ich die Wiener Aktionisten nennen, insbesondere Hermann Nitsch. Und ebenfalls nicht berücksichtigt wurde die spezielle Rolle von Keramik und die Verwendung der Maske in Leon Höllhumers Werk – in der zeitgenössischen Kunst als Gender-Maskerade³ diskursiviert. Als zwei eminente Vertreter_innen sind hier jedenfalls James Ensor und Paula Rego zu nennen.

Näheres zu Leon Höllhumer und seiner Mentorin auf Seite 76.

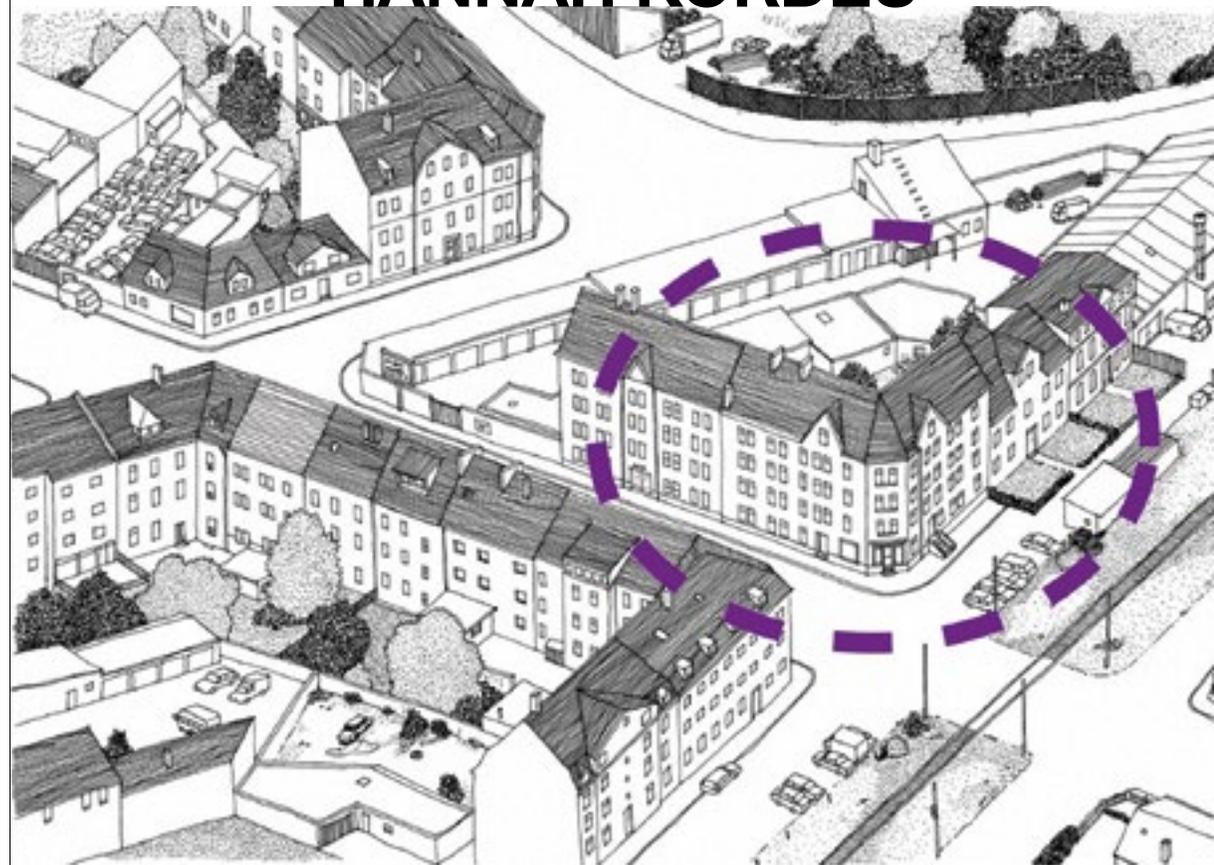
1 Ursula K. Le Guin: *The Carrier Bag Theory of Fiction*, Ignota, 2019 (1988)

2 Julia Kristeva: *Powers of Horror*, Columbia University Press, 1982 (1980 franz. Original)

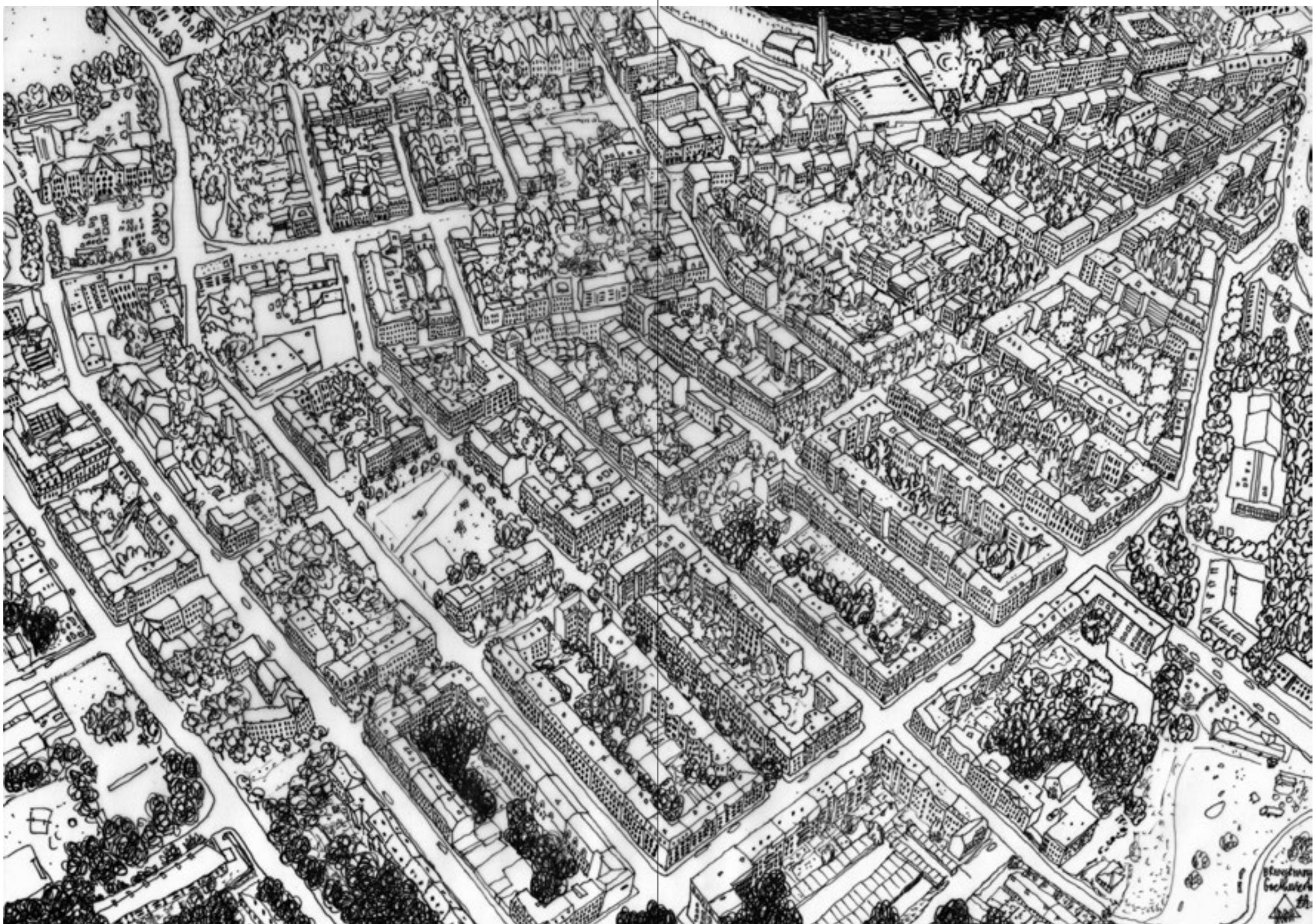
3 Masken und Maskerade: Vgl. dazu auch Cindy Shermans Werke, in: Gabriele Schor, *Cindy Sherman. Das Frühwerk 1975–1977*, Catalogue Raisonné, Sammlung Verbund, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2012, insbesondere S. 144.

35

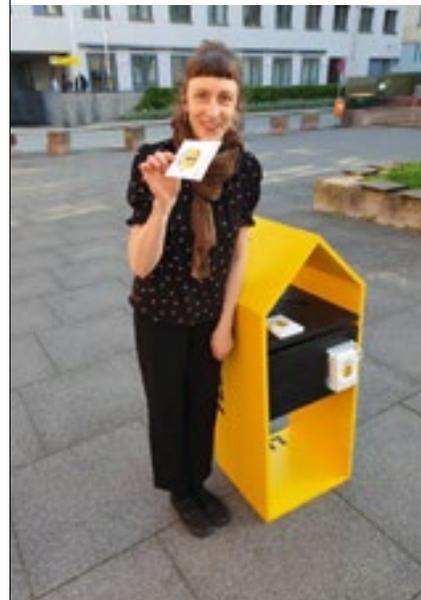
HANNAH KORDES



Thomas Rustemeyer: *Saline 34*, 2011–
Zeichnung zum gleichnamigen Atelier-/Projekthaus, Erfurt



Stadtperspektive Goetheviertel Bremerhaven, 2022
Tusche auf Japanpapier
50 x 80 cm



Text:

Elke Rauth

ZUKUNFT GESTALTEN

Hannah Kordes gestaltet als Architektin, Urbanistin und Künstlerin soziale Prozesse im Raum. Ihr Werk reicht von der Dokumentation urbaner Situationen und Objekte in den Medien Zeichnung und Fotografie bis zu interventionistischen und performativen Formaten, mit denen Sie räumliche Potenziale sichtbar macht und aktiviert. Zentraler Handlungsraum für ihre Arbeiten bildet das Gemeinwohl, das mittels Co-Kreation von Stadt durch eine aktive Stadtgesellschaft in gemeinschaftlichen Prozessen entsteht. Hannah Kordes Projekte begreifen räumliches Handeln als iterativen Lernprozess, als angewandte, künstlerische Forschung – immer mit offenem Ausgang, aber mit dem klaren Ziel, durch das Freilegen von räumlichen Potenzialen und das Ermächtigen von Menschen positive Veränderung zu ermöglichen.

Ihr Studio Kordial versteht sich als soziales Gestaltungsbüro, in dem die urbanistisch-architektonische Praxis mit Fokus auf Kreislaufdesign und soziale Raumgestaltungsprozesse und das künstlerische Schaffen untrennbar zusammenfließen. In den Aktivitäten des Studio Kordial spiegeln sich Kordes untrüglicher Spürsinn für ungehobene Raumpotenziale, ihre beharrliche Lust an der Auseinandersetzung und kreativen Veränderung, ihre Liebe zu allem Lebendigen und ihr Wille zur Gestaltung von lebenswerten

Feedbackbox, 2023
Box: Christine Pavlic
Mitmach-Aktion, Linz

Räumen für Menschen, Tiere und Pflanzen. Dabei setzt Kordes ihre künstlerisch-urbanistische Praxis gezielt auch für die Übersetzung komplexer Zusammenhänge ein, um Menschen Mitsprache auf Augenhöhe und Teilhabe an der Gestaltung ihrer Umwelt zu ermöglichen.

Als Beteiligte bei der Entstehung des sozio-kulturellen Leuchtturmprojektes *Saline34* in Erfurt sammelte Kordes 2011 erste Erfahrungen in der Aktivierung von Leerstand mittels Ermächtigung von Jugendlichen und jungen Erwachsenen, die Dinge selbst in die Hand zu nehmen. Das von jungen Menschen für junge Menschen wiederbelebte Gründerzeithaus bietet bis heute Raum für kreatives Schaffen, soziales Miteinander und mit dem in Folge implementierten *Werk 34* auch Platz für sozio-kulturelles Unternehmer_innentum.

Hannah Kordes künstlerisch-urbanistische Herangehensweise zeigt sich auch im 2016 konzipierten Aktionsmobil *Raum_Wagen*, einem vielfältigen Möglichkeitsraum in Form eines umgebauten Bauwagen-Anhängers. Das feuerrote Aktionsmobil fungierte im Rahmen ihrer künstlerischen Feldforschung als Landmark und Versammlungsort, als Workshop- und Ausstellungsraum, als Community-Kitchen, Bar und vieles mehr. Bis heute dient der von Hannah Kordes geplante und gemeinschaftlich adaptierte *Raum_Wagen* unabhängig von der Künstlerin in unterschiedlichen Kontexten als Werkzeug und Motor für das Ankurbeln von sozialen Prozessen, die Perspektiven eröffnen und Menschen neuen *Raum wagen* lassen.

2019 bündelte sie ihre Erfahrungen in der Gestaltung von sozialräumlichen Prozessen und im Erkunden von Alternativen zur klassischen Raumentwicklung in ihrer Doktorarbeit *Städtisches Landleben*, mit der sie in langjähriger, angewandter Forschung Strategien für einen klimagerechten Umbau der Stadt durch kollaboratives soziales Handeln entwickelte. Am Beispiel des Leisenhof in Linz, einer historischen Jahrhundertwende Stadt-Gärtnerei am Fuß des Linzer Pöstlingberges, deren Existenz durch die fortschreitende Stadtentwicklung bedroht ist, entwarf Kordes Zukunftsszenarien für die Transformation und Einbettung landwirtschaftlicher Strukturen in die Stadt mittels Schaffung von Zugänglichkeit für die Stadtbevölkerung und der Einbindung von Kunst und Kultur.

Zu ihren jüngsten Arbeiten zählen die gemeinwohlorientierte Aktivierung des Kreislaufhauses *Werk* in Bremerhaven, das Projekt *Klimaachse* in Kooperation mit dem Klimafonds der Stadt Linz und die Sichtbarmachung von häuslicher Gewalt im Rahmen des Startstipendiums des BMKÖS. Seit November 2022 leitet Hannah Kordes an der Bauhaus Universität Weimar das Projekt *Mobiles Partizipationslabor*, mit dem sie die Erkenntnisse ihrer urbanistisch-künstlerischen Praxis sowohl an Studierende weitergibt wie auch selbst weiterentwickelt. Die Einsicht der Dringlichkeit einer alternativen urbanistischen Praxis angesichts der multiplen Krisen, mit denen die Stadt und die Welt konfrontiert sind, erreicht immer weitere Kreise: Mit ihren zwischen Architektur und Kunst angesiedelten, zukunftsweisenden Arbeiten praktiziert Hannah Kordes sie bereits.

Näheres zu Hannah Kordes und ihrer Mentorin auf Seite 86.

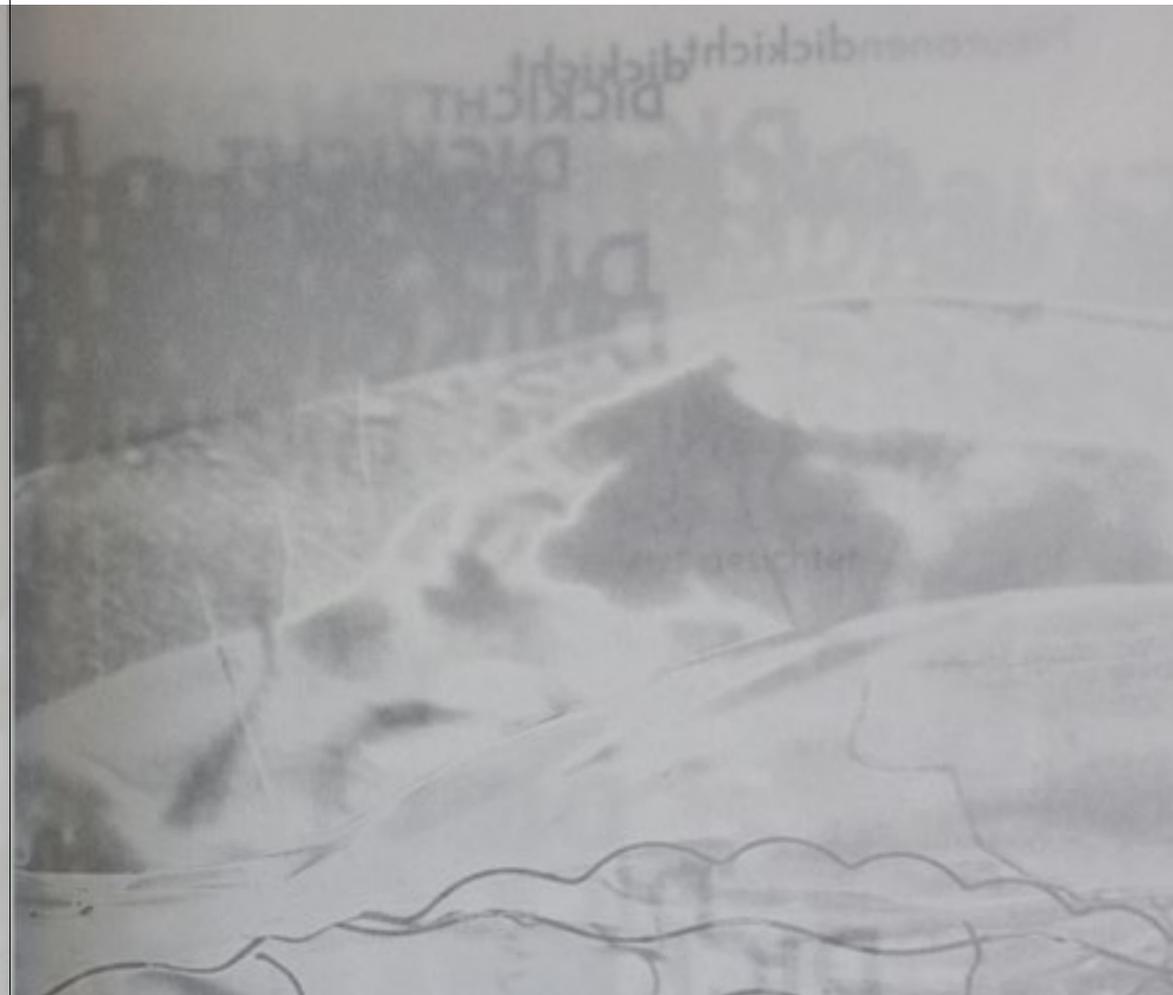
ANNA KRUMPHOLZ



Himbeersaft, 2023
Gefärbtes Papier, Salz
9 x 21 cm



43



Passtück, 2019
Gips, thermogeformte Negativform
ca. 17 × 29 × 8 cm

Noema, 2021
Künstlerinnenbuch aus Transparentpapier mit Fotos in Weißdruck, in 8 Schichten
gefalteter Umschlag mit Siebdruck, Text, Typografie, leimfreie Fadenbindung
15,3 × 33,3 cm, 176 Seiten

Noema, 2021
Künstlerinnenbuch
15,3 × 33,3 cm, 176 Seiten



Text:

Clemens Schedler

ARCHITEKTIN UND KÜNSTLERISCHE GESTALTERIN SPIEL | DENK | FÜHL | ARBEIT – WERKT DAS ZEUG ODER ZEUGT DAS WERK?

Drei Tage in der Woche arbeitet Anna Krumpholz als Architektin an konkreten Realisierungen von Gebäudem, im sogenannten *Ernst des Lebens*. Die anderen Wochentage gehören dem *Spiel des Lebens*. Diese Arbeit erscheint so vielschichtig wie ihr Atelierterrain. An den Fenstern stehen dichtgereiht Pflanzen, die meisten davon „Vervielfältigungen“ und selbst gezogene Ableger. An den Wänden hängen Fotografien, Skizzen, Materialmuster, Kleinplakatiges, Versuchsanordnungen, alt und neu Gewordenes und Werdendes, Aquarelle, Tuschezeichnungen, Abstraktionen, Variationen, Fundstücke, Erinnerungen, ein einzelnes Wort blindgeprägt, mit leuchtend neon-gelbem Kreppband angeheftet und so weiter – ein poetisches Universum aus Suchen und Finden zwischen Tasten und Begreifen. Das Handwerkliche – die Hände und das Werken – wird zu einer sinnlichen Welterfahrung. Dazu gesellt sich das Schreiben und Denken und alles zusammen entspringt zu Beziehungs- und Erforschungskanälen der Weltaneignung.

Anna Krumpholz spannt nicht einfach nur einen Bogen von pragmatischer Erwerbsarbeit zu freien, persönlich-künstlerischen Versuchsanordnungen. Ihre spielerischen Vertiefungen gehen in alle Richtungen und verbinden all diese Richtungen. Was sich dafür anbietet, was sich dabei ihrem Staunen in den Weg stellt, was sie dafür braucht, das eignet sie sich an – Materialien, Werkzeuge, Knowhow. Sie folgt den Strömen ihrer Ergründungen durch alle Disziplinen – heiter, selbstverständlich und beharrlich. Hier gelten keine Einbahnschilder monokultureller Konventionen, Rollen

*Wasser (rituelle Opfergaben
an die Sommergött:innen), 2023*
Aquarell auf Papier
20 x 30 cm

und Disziplinen. Die Ergebnisse dieser Wege sind genauso vielgestaltig wie die Prozesse selbst. Es zeigen sich schwebende Zwischenstationen beharrlicher Verbundenheitsanalysen – was zusammen gehört, das wird zusammen betrachtet, gedacht, gefügt und gebracht.

Anna Krumpholz verknüpft ihre persönliche und berufliche Entfaltung wie eine Archäologin auf den Spuren von verborgenen und vergrabenen Flüssen. Das Buch als Artefakt und künstlerisches Gefäß ist in all dem ein wesentlicher Ausdruck ihrer Erforschungen. Hier zeigen sich die Naben ihres Gewordenseins in unmittelbar erfahr- und begreifbaren Vertiefungen, zum Beispiel bei „NOEMA – griech. νόημα: das Gedachte, Erkenntnis- oder Denkinhalt“. Das verwörterte „Gedachte, der Erkenntnis- und Denkinhalt“ in Schwarz und Weiß schichtet sich in seinen Kontexten in ein transparent-fächerndes Viel-und-leicht. Oberflächen werden aufgebrochen, geöffnet und bewegt. Sie werden durchlässig, beginnen zu atmen und verbinden sich mit ihrem Dahinter und Davor.

Die Architektin und künstlerische Gestalterin schwingt sich von einer aufleuchtenden Idee zum nächsten lustvollen Ausprobieren, von tastenden Versuchen, großen Vorhaben und kleinen Fundstücken zur nächsten forschenden „Tiefenbohrung“. Ihre Kunst findet nicht allein in ihrem Atelier oder auf Ausstellungen statt, sondern im Spektrum des Lebens selbst. Ihre „Strategie“ formt sich aus wacher Lebendigkeit und neugierigem Interesse. Ihre Zukunft entfaltet sich aus diesem Tanz der Gegenwart. Sie wird sich zeigen, genauso wie jeder nächste Schritt.

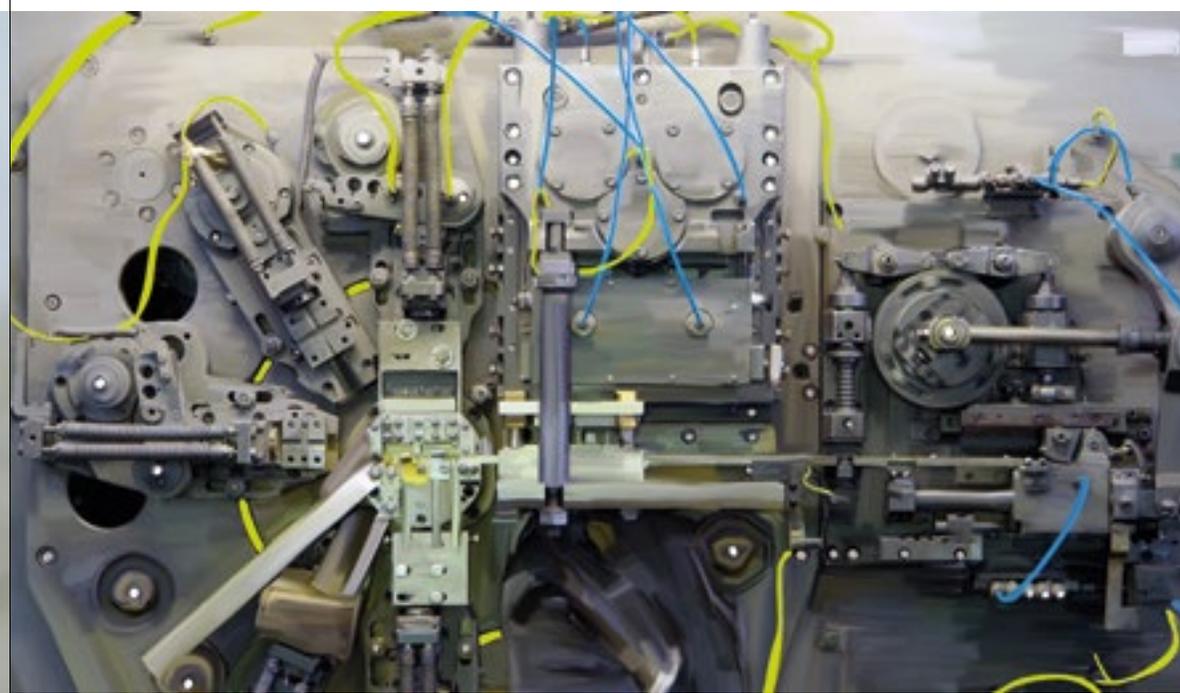
Näheres zu Anna Krumpholz und ihrer Mentorin auf Seite 87.

47

BETÜL SEYMA KÜPELİ



The Factory, 2021
aus der Werkserie *Solid Bodies – Soft Machines* (2021–2022)
Filmstill, Super 8 Film, 2' 51", Kamera: Pierre Robin
Privatarchiv der Textilfabrik Lodenfrey



The Hand – Emine's Hands, 2021
aus der Werkserie *Solid Bodies – Soft
Machines* (2021–2022)
Digitaler Print auf Stoff, 138 × 193 cm

The Machine, 2021
aus der Werkserie *Solid Bodies – Soft
Machines* (2021–2022)
Digitale Montage
136,17 × 76,2 cm

The (Holistic) Gia, 2023
Filmstill, Farbfilm in 4K
Kamera: Miae Son



Emine Tuncer's Hands, 2021
aus der Werkserie *Solid Bodies – Soft Machines* (2021–2022)
Digitaler Print auf Stoff, 138 x 193 cm
Installationsansicht, Festival der Regionen,
Bad Ischl, 2021

The (Holistic) Gia, 2023
Filmstill, Farbfilm in 4K
Kamera: Miae Son

Text:

Lydia Nsiah

TRANSFORMING THE BODY

[...] make abstract again that which has been forced into an uncomfortable and ill-defined material: the body.¹

„*Gia* ist ein Hybridwesen, ein Avatar. Sie_ ist fluid, abstrakt, komplex und bewegt sich im Spannungsfeld zwischen Körper als Bild und als gelebte Realität. Sie_ ist ein Fenster in die Arena persönlicher somatischer Empfindungen, sozialer Erfahrungen und politischer Dynamiken. Meine Arbeit ist eine prozesshafte und kontinuierliche Suche nach zeitgenössischen ästhetischen Strategien, die das Verhältnis und den Widerspruch zwischen Identität, Körper und Optimierung auf immersive Ebene filmisch behandelt und erforscht“, schreibt die Künstlerin, Autorin, Architektin und Filmemacherin Betül Seyma Küpeli über ihren sich derzeit in Produktion befindenden Experimentalfilm. In ihrer transmedialen künstlerischen Praxis und ihren oft im Kollektiv entstehenden kuratorischen Arbeiten transformiert die Künstlerin die gesellschaftspolitischen und soziokulturellen Bedingungen des neoliberalen Kapitalismus mit Fokus auf Body Politics und Urban Studies. Dabei formuliert sie mithilfe von postmigrantischem Wissen und postkolonialer Kritik künstlerische Strategien wider die Grind-Kultur und für eine Heilung vom Kapitalismus. Ihre Arbeiten bewegen sich an der Schnittstelle zwischen Formen digitaler Medien und Malerei, bewegten Bildern und Text in virtuellen und urbanen Räumen. In ihrer Einzelausstellung *Solid Bodies – Soft Machines* (2021) arbeitet Küpeli beispielsweise mit den Zwischenräumen von menschlichem Körper und kapitalistischem System in Zusammenhang mit der Oral History der Arbeitsmigration der ehemaligen Lodenfrey-Textilfabrik in Bad Ischl. Mit digitaler Malerei und bewegten Bildern, gedruckt und projiziert auf Textilien, fokussiert die Künstlerin auf die Bewegung der subjektiven Erzählhaltung der Arbeiter_innen zwischen Individuum und Kollektiv, und stellt diese darüber hinaus den repetitiven Bewegungen der Fabrikmachine gegenüber. Multiple und hybride Erzählungen werden zum Gegenbild einer vermeintlich hegemonialen Geschichtsschreibung.

¹ Legacy
Russell, *Glitch Feminism: A Manifesto*, NY/London
2020, S. 8.

Im von der Künstlerin mitinzierten kollektiven Projekt *The Gym* (2022) wird mittels der Verwebung unterschiedlicher Formate wie dem Körpertraining, der Kunstaussstellung, der Performance und der Lecture körperliches und mentales Widerstandsvermögen im Sinne eines freudvollen Aktivismus praktiziert und zur individuellen und kollektiven Wiederaneignung von Körper und Geist aufgerufen. In ihrem aktuellen Experimentalfilm setzt Kúpeli diese körperpolitische Praxis fort und verschränkt gesammeltes Found Footage aus sozialen Medien und anderen virtuellen Räumen der Repräsentation mit selbstgedrehten Körperexperimenten. Unter dem Begriff Biohacking lassen sich diese Selbstversuche wie Sweat Yoga, Eisbaden, Soundhealing und Vitamin-Infusionen versammeln. In der zu Grunde liegenden Recherche referenziert die Künstlerin auf subversive Körpertheorien von Judith Butlers *Das Unbehagen der Geschlechter* (1991) zu Paul B. Preciados *Testo Junkie. Sex, Drogen und Biopolitik in der Ära der Pharmapornographie* (2016) bis hin zu Legacy Russells *Glitch Feminism: A Manifesto* (2020).

Betül Seyma Kúpeli geht es dabei um nichts Geringeres als die Abstraktion des Körpers abseits von binären und oppressiven kapitalistischen Zwängen. Der Körper wird als offener, hybrider und fluider Prozess zelebriert und in ihrer Kunst zur performativen, sich ständig transformierenden Architektur.

Näheres zu Betül Seyma Kúpeli und ihrer Mentorin auf Seite 77.

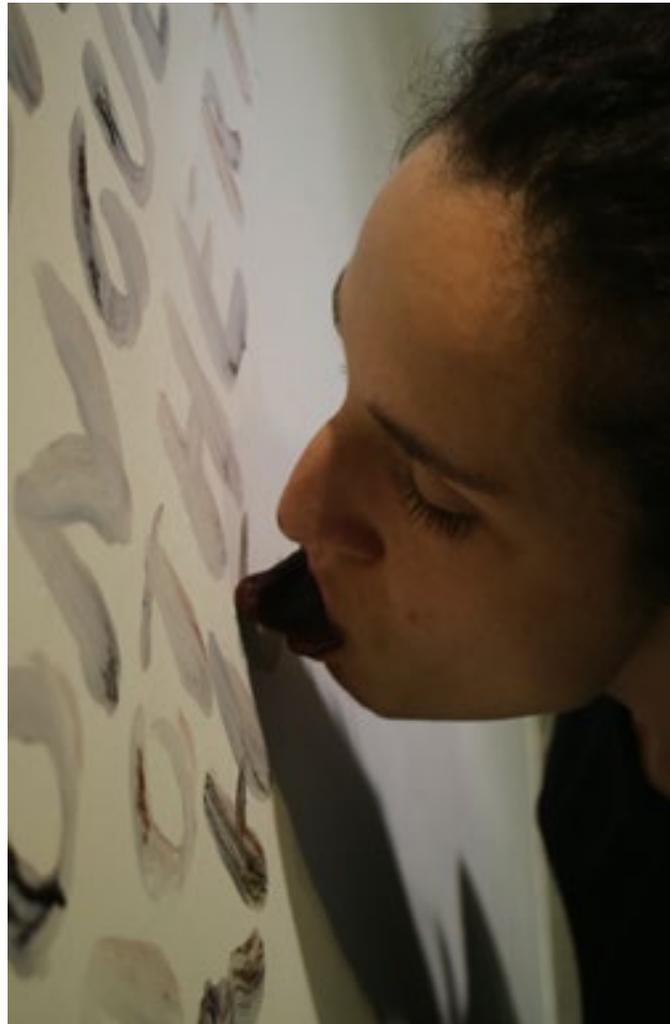
SARA LANNER



MINE, 2021
Performancefoto und Mischtechnik
Kunstraum Niederoesterreich, Wien



54



Mother Tongue, 2019
Performance
Ox Warehouse, Macau

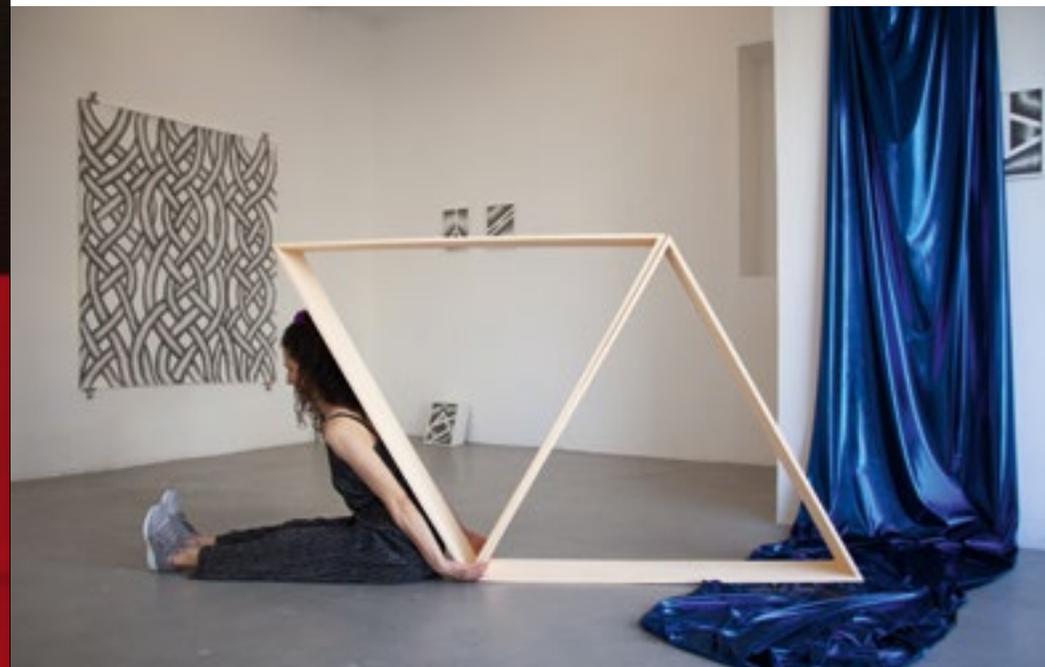
Material Studies No. 3, 2020
Videostill, HD Video, 12'



Contained Implosions, 2021
Videostill, HD Video, 8'



Intimate Illusions, 2021
Performance und Lichtinstallation
das weisse haus, Wien



57

Text:

Christa Benzer

VON MINEN UND MINING

WIE DIE CHOREOGRAFIN, TÄNZERIN UND BILDENDEN KÜNSTLERIN SARA LANNER IN IHREN (POSTDIGITALEN) PERFORMANCES DAS REALE DES VIRTUELLEN AUFFÜHRT

Es sind die strukturellen Elemente und die Logik des Digitalen, die Sara Lanner in einer Reihe jüngster Performances mit der Realität des Körpers zusammenführt: Tanz und Extraktivismus, Bewegung und Blockchain, Materialität und Transmedialität, Sprache und Bugs, der Körper im Hier und Jetzt und die zunehmende „Datafizierung“, die sehr reale Auswirkungen auf die Körper und den Planeten hat.

Neben dem *mining* nach monetär verwertbaren, digitalen Daten war das Graben in den Schichten der individuellen und kulturellen Identität grundlegend für Lanners fortlaufende tanztheoretische wie choreografische Beschäftigung mit den Bedeutungen des Begriffs, wobei für die Aufführungen und Performances *It's in Your Mine* (2021), *MINE* (2021) und *Mining Minds* (2021) auch der Film *Western Deep* von Steve McQueen ein wichtiger Bezugspunkt war: Er führt die Betrachter_innen in eine der tiefsten Goldminen der Welt nahe Johannesburg, wo man die Bergleute unmenschlicher Hitze, Druck und Enge ausgesetzt hat.

Diese brutale, ausbeuterische Seite von mining greift Sara Lanner in den Scores ihrer Choreografien auf: *Heart Shake* hat die interdisziplinär arbeitende, ausgebildete Tänzerin, Choreografin und Künstlerin etwa ihre Aufzeichnungen für Bewegungsanleitungen genannt – neben anderen wie *Contained Implosions* oder *Melting Images*: Während erstere ihr selbst und den Co-Per-

As Of Now, 2021
Performance
periscope, Salzburg

former_innen als Anhaltspunkt für den Ausdruck von teils innerlich bleibender Erschütterung dient, ist der Name *Melting Images* auch der choreografischen Praxis geschuldet, mit der Lanner ihre Performances erarbeitet: Im Falle von *MINE*, mit dem sie 2021 den H13 Niederösterreich Preis für Performance gewann, waren es neben Bildern zum Thema Bergbau auch Recherchen zu Sprengtechniken im Untertagebau, die ihr und ihrem Co-Performer als Grundlage für „Verkörperungen“ dienten: Bild für Bild, Position für Position werden von ihnen dabei erarbeitet, miteinander verschmolzen und über Kräfteverlagerungen, gegenseitiges Ziehen, Drücken und Eruptieren, aber auch Kämpfen, Auffangen oder über Requisiten wie Kupferdrähte Interagieren zum Ausdruck gebracht.

Charakteristisch für ihre Bühnenbilder, Bewegungsabläufe und Interaktionen sind zudem Materialien mit unterschiedlichsten Formen, Qualitäten und Oberflächen: Dazu gehören raschelnde Metallfolien genauso wie Faltkartons, Kupferdrähte oder auch Materialassemblagen aus selbst „geminten“ Schaltflächen oder seltenen Erden, die Lanner unter anderem aus ihrem Mobiltelefon extrahiert.

In Zusammenhang mit diesem betont bildkünstlerischen, ja bildhauerischen Zugang stehen ihre *Material Studies* (2015–), in denen sie die materiellen Qualitäten, wie die Bieg- oder Anpassbarkeit, aber auch Volumen und Maße von skulpturalen Objekten, wie den für ihren Körper gerade noch handlebaren Holz-Dreiecken in *As Of Now* (2021) oder dem übergroßen Holz-Faltblatt in *Material Studies No. 3* (2020) erprobt. Während sie das vielschichtige Interaktionspotential des aus der Fanzine-Kultur stammenden Faltobjekts in einem Solo aufzeigt, stellt sie in einem Duo über Kupferdrähte Verbindungen zu ihrem Tanzpartner her und immer wieder wird über Objekte auch das Publikum involviert: Im Fall von *Guess What* (2018) im brut Wien faltet sie mit von ihr aufgeforderten Personen Stoffbahnen aus, die wie digitale „Liquid Crystals“ durch den Raum fließen; oder sie bittet das Publikum um Hilfe beim Bühnenumbau.

Sprache wird von ihr spärlich, und wenn sehr experimentell eingesetzt: so ergibt sich eine Art analoge De-Synchronisierung, ein Bug, wenn sie ihren Mund zwar wie beim Sprechen bewegt, diesem aber nur abgebrochene Laute entkommen. Diese identitätsbildenden bzw. -zersetzenden Aspekte der Sprache sind auch Thema von *Mother Tongue* (2019) einer Performance, in der sie unter Einsatz des ganzen Körpers zwei Stunden lang mit der Zunge das Wort „Muttersprache“ an die Wand schreibt.

Ihr Interesse am politisch markierten, sich seiner selbst bewussten Körper in Zeiten von Social Media und algorithmisch forcierter Diskriminierung war wie das Experiment mit der offenen Form schon früh in ihren Performances angelegt: Unter dem Titel *A Living Example*, Skizze stellte sie sich 2015 in der Reihe *Tendances* in die Mitte des Kunstraums mo.ë Vienna, wo sie sich unter anderem als „lebendes Beispiel“ für eine weiße, mitteleuropäische, bilingual aufgewachsene Frau ohne Visa-Probleme definierte. In einer immer furioser werdenden Aneinanderreihung wendet sie die Zuschreibungen zusehends ins Absurde, um anschließend zu verkünden, dass die Performance (noch) kein Ende hat.

Näheres zu Sara Lanner und ihrer Mentorin auf Seite 78.

59

NAA TEKI MARTEY LEBAR



Packing Bags and Packing Fish, 2014
aus der Serie *Family Meetings* (2013–)
Fotografie
45 x 30 cm





I Told a Joke and it Wasn't Funny, 2015
aus der Serie *Family Meetings* (2013–)
Fotografie
45 × 30 cm



Text:

Sophie Haslinger

DER POLITISCHE BLICK

„Im Hinsehen liegt Macht“, schrieb die feministische Autorin und Theoretikerin bell hooks.¹

Dass Blicke politisch sind, prägt das künstlerische Schaffen von Naa Teki Martey Lebar. Als Tochter einer Österreicherin und eines Ghanaers in Österreich aufwachsend, sah sie sich in ihrem Alltag oftmals mit Grenzüberschreitungen und unangenehmen Blicken konfrontiert. So sind Sichtbarkeit und die Markierung von Blicken und Hierarchien zentrales Thema der Fotografien, Videos, Textarbeiten und Installationen der Künstlerin und Autorin. Wie prägen Geschichten, die in unserer Realität erzählt werden, unseren Blick?

Übung I, 2022
aus der Serie *I Call All My Powers*
Back to Me (2022–)
Filmstills, Video 6'35"

Welche Blicke bleiben unkommentiert? Und welche Formen des (Zurück-)Schauens gibt es?

Auf einer großformatigen Fotografie ist ein Wäscheständer vor einem Friseursalon zu sehen, auf dem Haarteile zum Lufttrocknen hängen – in unterschiedlichen Rot- und Brauntönen, von gekräuselt bis gewellt. Daneben zeigt ein kleinformatiges Porträt ein Kind: In ihr dunkles Afro-Haar sind blonde Extensions eingeflochten. Das Mädchen blickt direkt in die Kamera, ihre Unterlippe über ihre Oberlippe gestülpt. Dem Foto ist ein Kurzprosa-Text beigelegt, der von dem Wunsch des Kindes erzählt, blonde Haare zu haben, die im Wind wehen. In der mehrteiligen Mixed-Media-Installation *A Contemplation of Hair* (2022) beschäftigt sich Naa Teki Martey Lebar mit der Frage, wie Haare Identität markieren und verändern können. Wie in vielen Arbeiten der Künstlerin speist sich das Thema aus persönlichen Erfahrungen und Beobachtungen, verhandelt jedoch größere politische Mechanismen und gesellschaftspolitische Themen. Als jemand, die oft die Frisur wechselte und mit einer Afro-Haarstruktur geboren wurde, die gemeinhin als „widerspenstig“ bezeichnet wird, kann Lebar viele Geschichten über die unterschiedlichen Konnotationen von Haaren und über Black Hair Politics erzählen. Genetisch bedingt und zugleich formbar: die Textur des Haares als Marker für Identität und sozialen Status sowie als Austragungsort von Machtdiskursen stehen im Fokus dieser Arbeit.

Die Suche nach Zugehörigkeit ist zentrales Thema der fortlaufenden Fotoserie *Family Meetings*, die sie 2013 begann, als sie für eine längere Zeit zu ihrer Großmutter nach Accra in Ghana zog. Die analogen Aufnahmen zeigen Einzel- oder Gruppenporträts sowie Alltagsszenen. Zwischen Farbe und Schwarzweiß, inszenierter Aufnahme und Schnappschuss changierend, besitzen die Fotografien einen tagebuchartigen Charakter und schaffen gleichzeitig neue Narrative. Die Arbeit mit der analogen Klein- und Mittelformatkamera stellte für die Künstlerin einerseits ein Mittel dar, um sich in das Familienleben zu integrieren, andererseits erzeugt das Medium automatisch eine gewisse Distanz für Reflexion. Die Serie erzählt von Familienkonstellationen und von Verbundenheit, während sie zeitgleich die Fiktionalisierung von Erinnerung zum Thema macht. Fragen von Beziehung und Nähe spielen ebenso eine Rolle wie die komplexe Interaktion von Herkunft, Heimat und Zugehörigkeit.

Hat sich Lebar in früheren Arbeiten oft selbst inszeniert, wie etwa in den Serien *Clown* (2011) und *Odradek* (2011), arbeitet sie in letzter Zeit vermehrt mit Menschen aus ihrem Umfeld, um Fragestellungen zu Geschlecht, Race und Identität zu erforschen. Sie greift dabei auf den Erfahrungsaustausch innerhalb ihrer Community zurück, wobei das Arbeiten mit dem Körper und dem Raum von zentraler Bedeutung ist. Lebars jüngste Videoarbeit mit dem Titel *Übung I* (2023) reflektiert das Einnehmen von Raum als (schwarze) Frau und die Rückeroberung dieses Raumes, wenn er ihr nicht zuerkannt wird. Im Video ist eine junge Frau vor einem Meereshorizont zu sehen. Rund sechs Minuten lang sagt sie „Nein“ – mal fröhlich, mal ernst, mal wütend, mal den Kopf schüttelnd, mal schreit sie es mit lauter Stimme, mal flüstert, mal singt sie das Wort. Die Protagonistin artikuliert all die Neins, die sie in der Vergangenheit gerne gesagt hätte, ihr zu dem jeweiligen Zeitpunkt aber nicht möglich war. Das Werk stellt somit eine Art Übung dar, ein Nein auszusprechen und mit dem eigenen Körper bewusst Grenzen zu setzen. Nein sagen wird zu einem Zeichen von Empowerment und einem feministischen Akt.

Naa Teki Martey Lebars Werke laden dazu ein, nicht nur über gesellschaftliche Hierarchien und reproduzierte Traditionen nachzudenken, sondern dem auch etwas entgegenzusetzen – wie eben ein Nein. Ihre Arbeiten erforschen individuelle und kollektive Strategien der Selbstbehauptung und der Selbstfürsorge und fordern dazu auf, gemeinsam zu Lernen und zu Verlernen.

Näheres zu Naa Teki Martey Lebar und ihrer Mentorin auf Seite 88.

1 hooks, bell (1994): „Der oppositionelle Blick. Schwarze Frauen als Zuschauerinnen“, in: Dies.: *Black Looks. Popkultur – Medien – Rassismus*, Berlin: Orlanda Frauenverlag, S. 145.





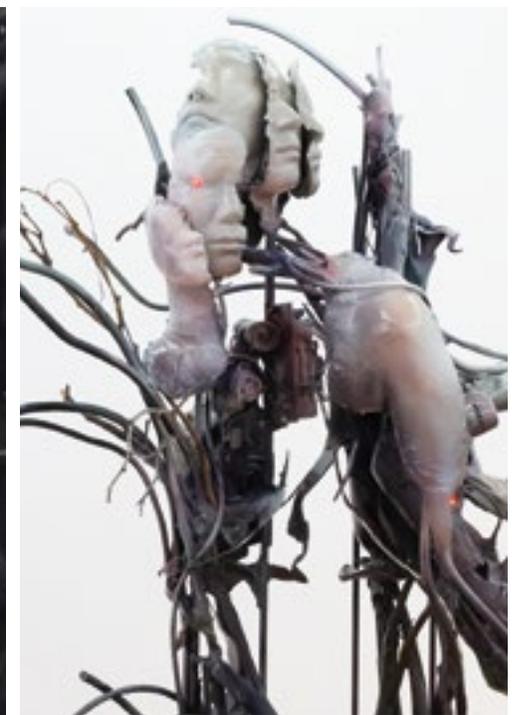
The rate of regenerating in the decay process, 2022
 Latex, Epoxidknete, Motorradteile, kaputte Druckluftkompressor, elektrische
 Kabel, Blume, Polymergips, Stahl, Gips, 180 x 50 x 67 cm
 Ausstellungsansicht Yein Lee & Nour Jaouda, Paulina Caspari, München, 2022



The rate of regenerating in the decay process, 2022
 Detail



Ausstellungsansicht *Rejuvenate Body Order Now*
Le Box, Toulouse, 2021



Text:

Johanna Thorell

PHATIC FIGURATIONS OF TECH JUNK: NOTES ON THE MATERIALITY OF TELECOMMUNICATION IN THE WORKS OF YEIN LEE

Composed of broken computer parts, cables, carved Styrofoam, and epoxy putty, Yein Lee's sculpture *I am waking up screaming* (2021) figures a Kafkaesque, beetle-like creature stuck on its back in an unmade bed. At the core of its spray-painted body, a broken CD reader gapes like an open mouth or an avid eye. Countless legs and antennae point up into the air as if to wave. The gesture recalls what the structural linguist Roman Jakobson called the "phatic function" of language, an expression that establishes or maintains a connection.¹ The waving is similar to a verbal message such as "Hello, do you hear me?" which precedes the communication of information. Although it is not yet clear *what* this tech-junk figure wants to convey in its mute address, a connection is sustained. Perhaps connection *as such* is what is at stake. In its vulnerable pose, the sculpture testifies to the fragility of communication technology which has become both the condition and locus for much of human contact. It embodies a desire for connection in a world of interrupted lines and communication full of glitches.

Growing up in South Korea—a country marked by fast-growing tech industries and advanced information and telecommunication infrastructure—Lee is attuned to the conjunction of technological innovation and hyper-consumerism, where still-functioning devices are discarded to make room for ever-newer products. Yet, tech junk only became one type of privileged material and subject matter in Lee's work once she moved to Vienna in 2015, where her gestural paintings expanded towards a sculptural syntax. With a particular proclivity for communication technology, she dissects discarded devices and combines them with adhesive substances like glue and epoxy putty, materials that also essentially connect things.

Tech junk merges with 3D-printed human body parts in the exhibition *Rejuvenate Body Order Now*. Encapsulated in egg-shaped plastic membranes—like still-growing organs or commodities wrapped in cellophane—five metallic black prostheses

I am waking up screaming, 2021
Kabel, Styropor, Epoxidkitt, Sprühfarbe,
künstliche Blumen, CD-Leser, Hauptplatine,
PET-Platte, 92 × 58 × 64 cm

*Devouring Chaos - Growth of
reconstructed time, overflowing bodies,
and static electricity*, 2022
Kaputte Kettensäge, Bohrmotor, Mixermotor,
falsche Blumen, trockene Äste, elektrisches
Kabel, Polymergips, Epoxidspachtel,
Stahl, Acrylfarbe, Lack, 160 × 80 × 180 cm

are suggestively displayed next to a kiosk screen, as if they could be ordered and mounted on the body. If prostheses were traditionally conceived to replace missing limbs, the detachable body parts in Lee's sculptures play with the possibility of modifying and enhancing one's body with technological extensions. As such, they offer figurations of a shifting conception of the body as a permeable and open system, where biological boundaries are pushed by prosthetic augmentation.

Yet these prostheses are clearly not only for functional improvement. The silver piercing on the hipbone or the handless arms—which look like cyberpunk weapons—flirt with the idea of the prosthesis as an ornamental accessory. The suspiciously triggering, spam-like wording of the title, *Rejuvenate Body Order Now*, mimics the imperatives of self-optimization industries which impel us to consume by playing on our fears of aging or not being good enough. Capturing both fascination and pessimism vis-à-vis technological enhancement of the body, the sculptures allude to how the emancipatory promise of cyborgian self-modification is overturned as plug-on prostheses become merchandise. Lee examines how the transhuman body is entangled in neoliberal logic, where we are compelled to manage our human capital through self-improvement—even more than we already do. Instead of liberating us from constraining categories, the prospect of tech enhancement is caught up in a sticky web of market interests that ultimately places the subject in the role of a consumer.

In recent sculptures, Lee explores a more legible yet lacunary anthropomorphic form. But rather than being figurations of the (post-)human, these rehumanized creatures of tech junk primarily seem to insist on the materiality of telecommunication in a time when information appears to have lost its body. Whether humanoid or not, Lee's figures ultimately embody anxieties and desires instilled by our increasing entwinement with technology.

Näheres zu Yein Lee und ihrer Mentorin auf Seite 89.

1 Roman Jakobson, "Closing statement: Linguistics and Poetics," T.A. Sebeok (ed.), *Style in Language* (New York: MIT Press, 1960), 355f.

Mentoring-Programm

Kunst
der Akademie der bildenden Künste Wien

Mentoring-Programm

für Künstlerinnen
des BMKÖS

Der Übergang vom Studium in die freie künstlerische Tätigkeit gestaltet sich oft nicht einfach und ist gerade in der Bildenden Kunst aufgrund eines offenen Berufsbildes besonders schwierig. Wie sich immer wieder zeigt, sind 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 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 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 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 ein mit den Mentor_innen und Mentees ein noch größeres Netzwerk knüpfen zu können.

Ingeborg Erhart

**Vizerektorin
Kunst | Lehre**

Chiara Bartl-Salvi, *1995 in Salzburg, studierte von 2014–2015 an der Schule Friedl Kubelka für künstlerische Fotografie sowie 2016–2017 an Schule Friedl Kubelka für unabhängigen Film. 2021 schloss sie ihr Studium im Fachbereich Kunst und Digitale Medien bei Constanze Ruhm an der Akademie der bildenden Künste Wien ab.

Chiara Bartl-Salvi arbeitet als bildende Künstlerin und Choreografin mit dem Fokus auf Performance-Kunst und beschäftigt sich mit dem Wesen und den Möglichkeiten von Bewegung und der Grenze, an der diese



Chiara Bartl Arbeiten S. 3

in Stille mündet. Sie nähert sich dem Medium Tanz in symbiotischen Kombinationen aus Bewegung und Klang.

2022 erhielt sie das Startstipendium für Musik und darstellende Kunst des Bmkös sowie das Stipendium Körper- & Performancepraktiken des Tanzquartier Wien. Neben ihren eigenen künstlerisch-choreographischen Projekten arbeitete sie als Performerin für verschiedene Künstler_innen und Theaterproduktionen, unter anderem für Donna Huanca (*Piedra Quemada*, Unteres Belvedere, 2018–19), Malin Bülow (*Elastic Still Lives*, Fotogalerie Wien, 2020), Willi Dorner (*Tanzkaraoke*, 2021) und Kompanie Freispiel (*Spiel auf Zeit*, Dschungel Wien, 2022).

www.chiarabartl.salvi.com
@chiarabartl.salvi

Michikazu Matsune, * in Kobe/Japan, lebt seit den 1990er Jahren in Wien. In seiner künstlerischen Praxis erforscht er verschiedene Praktiken, die von Bühnenauftritten über Interventionen in öffentlichen und privaten Räumen bis hin zur Schaffung von Textgemälden reichen. Sein zugleich kritischer und spielerischer Ansatz untersucht die Spannung um unsere kulturellen Zuschreibungen und sozialen Identifikationen. Matsune stammt ursprünglich aus der Küstenstadt Kobe und lebt seit den 1990er Jahren in Wien.



Michikazu Matsune Mentor

Sein jüngstes Bühnensolostück *Mitsouko & Mitsuko* (2021, präsentiert bei den Wiener Festwochen) basiert auf den Geschichten zweier japanischer Frauen mit dem fast selben Namen, die die Turbulenzen der globalen Modernisierung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts erlebten. Als Reaktion auf die durch die Pandemie verursachten Lockdowns organisierte Matsune das Projekt *Performance Homework* (2020, co-präsentiert vom Kunsthaus Graz) mit Do-it-yourself-Arbeiten von über 25 Künstler_innen, die zu Hause aufgeführt werden können. Er unterrichtet Performance-Praxis und ist derzeit Gastdozent an der Kunstuniversität Linz und der Iceland University of the Arts.

www.michikazumatsune.info
www.performance-homework.work

Albin Bergström, *1992 in Göteborg/Schweden, an der Hochschule für bildende Künste Hamburg, am Royal Institute of Art Stockholm und an der Akademie der bildenden Künste Wien, wo er sein Masterstudium im Fachbereich Objekt-Bildhauerei bei Julian Göthe abschloss.

In seinen Arbeiten erweitert er die möglichen Bedeutungen und kulturellen Einschreibungen scheinbar funktionaler und/oder dekorativer Haushaltsgegenstände wie Stühle, Tassen oder Besteck durch die Verschmelzung mit anderen Materia-

Manuela Ammer ist Kuratorin am mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien und realisierte dort Ausstellungen wie *Das Tier in Dir – Kreaturen in (und außerhalb) der mumok Sammlung* (2022/23, gemeinsam mit Ulrike Müller), *Steve Reinke: Butter* (2020), *Pattern and Decoration: Ornament als Versprechen* (2019), *Bruno Gironcoli: In der Arbeit schüchtern bleiben* (2018); *Painting 2.0: Malerei im Informationszeitalter* (2016, gemeinsam mit Achim Hochdörfer, David Joselit und Tonio Kröner) und *Ulrike Müller: The old expressions are*



Albin Bergström Arbeiten S. 9

lien oder „Bildern“.

Zu den jüngsten Ausstellungen gehören *Unfreezing the scene, Preis der Kunsthalle Wien*, Kunsthalle Wien (2023), *Tipsy Tina*, Kunsthalle Exnergasse, Wien (2022); *Of Second Glances*, Magma Maria, Offenbach (2022) und *No Wiggle Room*, Sharp Projects, Kopenhagen (2022). 2022 erhielt er den Preis der Kunsthalle Wien.



Manuela Ammer Mentorin

with us always and there are always others (2015). Von 2011 bis 2014 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Sonderforschungsbereich 626 „Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste“ der Freien Universität Berlin. Ammer hat Beiträge für Zeitschriften wie *Frieze*, *Texte zur Kunst* und *Parkett* sowie monografische Texte zum Werk zahlreicher Künstler_innen verfasst. Aktuell arbeitet sie an einem Ausstellungsprojekt mit Benoît Piéron und einer Überblicksausstellung zum Werk von Liliane Lijn.

Lisa Großkopf, geboren 1989 in Wien, studierte Grafikdesign, Fotografie und Medien-gestaltung an der Kunstuniversität Linz, TransArts an der Universität für angewandte Kunst Wien und Kunst und Kommunikation an der Akademie der bildenden Künste Wien.

In ihrer medienübergreifenden künstlerischen Praxis erforscht sie die Makro- und Mikrosysteme, in denen sie sich als Künstlerin, Bürgerin, Konsumentin und weiteren Rollen bewegt und macht dabei beinahe alles außer Malen.



Lisa Großkopf Arbeiten S. 15

Ihre Arbeiten wurden national und international ausgestellt und befinden sich in privaten und öffentlichen Sammlungen. Lisa Großkopf erhielt das Startstipendium für Fotografie des Bmkös sowie den Gabriele-Heidecker-Preis und wurde für das Ö1-Talentstipendium, das Follow Fluxus-Stipendium des Naussischen Kunstvereins und den Dorothea von Stetten-Kunstpreis nominiert.

www.lisagrosskopf.net

Jun Yang, *1975 in China, lebt seit 1979 in Österreich. Studium bei Michelangelo Pistoletto an der Akademie der bildenden Künste Wien und an der Gerrit Rietveld Academie in Amsterdam.

Teilnahme an zahlreichen Biennalen, unter anderem an der Sydney Biennale (2018), Gwangju Biennale (2012, 2018), Taipeh Biennale (2008), Lofoten International Art Festival (Norwegen, 2008), Liverpool Biennale (2006), 51. Venedig Biennale (2005) und der Manifesta 4, (Frankfurt, 2002). In den letzten Jahren konzentrierte er sich auf eine



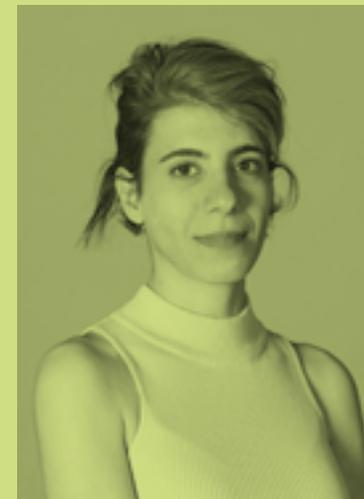
Jun Yang Mentor

Reihe an Einzelausstellungen, etwa im Art Sonje Center, Seoul (2018), im Kunsthaus Graz (2019), im MoCA Taipei, dem Kuandu Museum of Fine Arts und TKG+ Projects (alle Taipeh, 2020/2021). Jun Yang ist Mitbegründer des Taipei Contemporary Art Center (2009–2020) in Taipeh, außerdem des ra'mien Restaurants in Wien (2002). 2005 erhielt er den Signore Otto Mauer Preis und 2017 den Preis der Stadt Wien für Bildende Kunst. Seit 2021 sitzt Yang im Vorstand der Wiener Secession. Seine Monographie *The Monograph Project* (Vol. 1–6) ist 2015 und 2018 im jovis Verlag, Berlin, publiziert worden.

www.junyang.info

Marwa Abou Hatab, *1990 in Damaskus/Rif Dimaschq, ist Forscherin und bildende Künstlerin, sie lebt in Wien. Derzeit schreibt sie das Exposé für ihre Dissertation unter der Betreuung von Jens Kastner und verfolgt ihr Diplom an der Akademie der bildenden Künste Wien. 2020 schloss sie den MA-Studiengang Critical Studies am Institut für Kunsttheorie und Kulturwissenschaften unter der Betreuung von Andreas Spiegl und Veronika Dirnhofer ab.

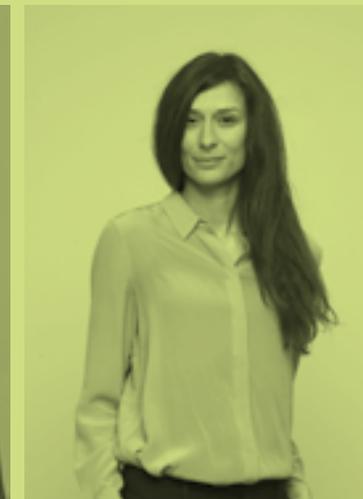
In ihrer Masterarbeit untersucht sie, wie der Kunstkontext und Bildungsdiskurse



Marwa Abou Hatab Arbeiten S. 21

sogenannte „Dritte Räume“ an der Akademie der bildenden Künste Wien ermöglichen und produzieren. In diesem Sinne argumentiert auch die Dissertation dafür, eine ähnliche Möglichkeit des „Dritten Raums“ durch das Rechtssystem der Akademie zu erreichen. Diese Argumente basieren auf biographischen und subjektiven Erfahrungen. In ihrer Diplomarbeit arbeitet sie mit dem Aspekt des „Zwischen-Kunst-Mediums“: etwa mit Fotografie-Zeichnung als Methode zur Reflexion von „cultural goods“ und deren Werteproduktion und -rezeption, in diesem Fall dem Neidhart Festsaal im Wien Museum. Das Exposé der Dissertation *Meaning of Belief*, bezieht sich auf die Überschneidungen und Argumente die philosophische und soziologische Debatte über Produktion, Rezeption im Kunst- und Kulturfeld schreiben.

www.marwaabouhatab.com
@marwaabouhatab



Nela Eggenberger Mentorin

Nela Eggenberger studierte Kunstgeschichte an der Universität Wien. Sie ist künstlerische Leiterin und Chefredakteurin von EIKON – Internationale Zeitschrift für Fotografie und Medienkunst. In dieser Funktion ist sie seit vielen Jahren unter anderem auch für die Programmierung der dem Magazin angegliederten Galerie EIKON Schaulraum (bis 2020: EIKON Schaulraum) im Q21 / MuseumsQuartier Wien sowie für die verlagseigene Editionsline Edition EIKON verantwortlich. Sie fungiert als Jurorin für unterschiedliche Stipendien, Artist-in-Resi-

dence-Programme und internationale Kunstpreise mit einem Schwerpunkt auf Fotografie im Kontext der bildenden Kunst. Ausstellungsprojekte unter anderem für das Österreichische Kulturforum Berlin (2020/21), das Künstlerhaus Wien (2018) und das Kunst Haus Wien (2015).

www.eikon.at
www.nelaeggenberger.com

Leon Höllhumer, *1986, aufgewachsen in Graz, arbeitet als bildender Künstler, Choreograf und Filmemacher in Wien. Studium bei Ashley Hans Scheirl an der Akademie der bildenden Künste Wien.

Die zwischen Pop und Punk angesiedelten multimedialen Arbeiten verbinden Performance, Fotografie, Skulptur, Film und Storytelling. Die Grenzen zwischen den Medien sind dabei ständig fließend und eher einem „World-Building“ als einer linearen Erzählung verpflichtet.

In den oft dystopischen Fantasiewelten



Leon Höllhumer Arbeiten S. 27

mischen sich Charaktere aus der Subkultur mit märchenhaften Fabelwesen und mystischen Gestalten. Glasierte Keramiken werden zu grotesken Werkzeugen und Prothesen, die im Geiste des Cyberpunk funktionale und ästhetische Aspekte von Technik vermischen. Leon Höllhumers Arbeiten wurden unter anderem im Tanzquartier Wien, Wien; Exile, Wien; Kunstverein Kärnten, Klagenfurt; Kunsthalle Exnergasse, Wien; xhibit, Wien; Material, Mexico-City; Musa Startgalerie, Wien; Galerie Lisa Kandlhofer, Wien; WAF-Gallery Wien; MILIEU, Bern; Galerie Krobath, Wien; FONDA, Leipzig und im Verein für Skulptur EFES42, Linz, gezeigt.

Kathrin Rhomberg studierte Kunstgeschichte und klassische Archäologie und arbeitete von 1990 bis 2001 als Kuratorin und Leiterin des Ausstellungsbüros in der Secession, Wien. Von 2002 bis 2007 war sie Direktorin des Kölnischen Kunstvereins, Köln. Sie kuratierte unter anderem *Manifesta 3*, Ljubljana (2000, mit Francesco Bonami, Ole Bouman und Maria Hlavajova); *Projekt Migration*, Köln (2002–2006, mit Marion von Osten); *Former West*, Utrecht, Berlin, Istanbul, Wien (2008–2013, mit Charles Esche und Maria Hlavajova); *Sanja Iveković. General Alert*.

Kathrin Rhomberg Mentorin
Works 1974–2007 (2007, mit Nataša Ilić), *Fundació Antoni Tàpies*, Barcelona (2007); *Ion Grigorescu. In the Body of the Victim* 1969–2008, Museum of Modern Art, Warschau (2009); *Roman Ondák – Loop*, Slowakischer und Tschechischer Pavillon, 53. Biennale von Venedig (2009); 6. Berlin Biennale, Berlin (2010); *Christoph Schlingensief. Fear of the Core of Things*, BAK, basis voor actuele kunst, Utrecht (2012); *Former West – Documents, Constellations, Prospects*, Haus der Kulturen der Welt (HKW), Berlin (2012, mit Maria Hlavajova); *Petrit Halilaj*, Pavillon der Republik Kosovo, 55. Biennale von Venedig (2013); Retrospektive *Július Koller*, Museum of Modern Art in Warschau und mumok, Wien, 2015–2016 (2016, mit Daniel Grűn und Georg Schöllhammer); Retrospektive *Edi Hila. Painter of Transformation*, Museum of Modern Art in Warschau und National Gallery of Arts, Tirana (2018, mit Joanna Mytkowska and Erzen Shkololli). Rhomberg leitet die Sammlung Kontakt der Erste Bank und ist Gastprofessorin an der Universität für angewandte Kunst, Wien.

Betül Seyma Küpeli, *1987 in Wien, ist bildende Künstlerin und Filmemacherin. 2010 Abschluss des Studiums der Architektur an der Technischen Universität Wien, 2021 Abschluss im Fachbereich Konzeptuelle Kunst bei Marina Gržinić an der Akademie der bildenden Künste Wien.

In ihrer digitalen Kunst und ihren Videoarbeiten setzt sie sich mit Fragen rund um post-migrantisches Wissen, postkoloniale Kritik und gesellschaftskritischen Diagnosen auseinander. Ihre Arbeiten bewegen sich an der Schnittstelle zwischen Formen

Başak Şenova nahm nach einem Master of Arts in Grafikdesign und einem PhD in Kunst, Design und Architektur an der Bilkent-Universität am 7. kuratorischen Ausbildungsprogramm der Stichting De Appel, Amsterdam, teil. Als Assistenzprofessorin unterrichtete sie an verschiedenen Universitäten in der Türkei. 2017 erhielt sie eine außerordentliche Professur des türkischen Hochschulrats.

Şenova hat zahlreiche Biennalen und Ausstellungen kuratiert, darunter die Pavilions der Türkei und Nordmazedoniens auf



Betül Seyma Küpeli Arbeiten S. 45

digitaler Medien und Malerei, bewegten Bildern, Text und künstlerischer Praxis in virtuellen und urbanen Räumen.

2023 präsentierte sie gemeinsam mit Johannes Maile, Mirabelle Paidamwoyo Dziruni und Petra Poelzl *The Gym* bei Kampnagel in Hamburg. Ihre Arbeiten und Performances wurden zuletzt etwa beim Festival der Regionen (2021), im Kino Ebensee (2021), im c/o Kunst in Mönchengladbach, in der Kunsthalle Wien (2021), im Le Studio in Wien (2021), bei der Wienwoche Wien (2020), Im brut Wien (2020), der Münchner Stadtbibliothek/Lothringer13 Florida München (2019), bei den Wiener Festwochen Wien (2019) oder beim Steirischen Herbst 2018, präsentiert. Zwischen 2020 und 2022 schrieb sie regelmäßig Kolonnen für das Magazin Qamar in der Kategorie Kunst- und Kultur.



Başak Şenova Mentorin

der Biennale Venedig (2009 und 2015); die 2. und 5. Biennale für zeitgenössische Kunst D-0 ARK Underground in Bosnien und Herzegowina (2013 und 2019); die Helsinki Photography Biennial (2014); die Jerusalem Show VII: Fractures (2014); die Eröffnungsausstellung von B7L9, *Climbing Through the Tide in Tunis* (2019); das *Cross-Sections-Projekt* (2018–2020) und das *Octopus-Programm* (2020–2022). Sie ist die türkische Korrespondentin von Flash Art International, Mitglied des Redaktionsausschusses von PASS – Zeitschrift der International Biennial Association (IBA) und korrespondierendes Mitglied der Wiener Secession. Derzeit ist sie Senior Postdoctoral Researcher an der Universität für angewandte Kunst Wien mit ihrem vom Österreichischen Wissenschaftsfonds (FWF) finanzierten PEEK-Projekt.

Sara Lanner, *1991, ist Choreografin und bildende Künstlerin. In ihren Arbeiten verhandelt sie Fragen kultureller und (körper-)sprachlicher Identität und ergründet Räume zwischen Vertrauen und Abhängigkeit. Die Ambivalenzen innerhalb zwischenmenschlicher Beziehungen und deren Berührungen sowie unsere materiellen und ökologischen Realitäten stehen am Anfang ihrer künstlerischen Überlegungen. Ihre Performances finden in Ausstellungsräumen, auf Bühnen sowie an interdisziplinären und öffentlichen Orten statt.



Sara Lanner Arbeiten S. 51

Sara Lanner präsentierte zuletzt ihre Tanzperformance *Mining Minds* am ImPulsanzFestival Wien (2022) und im brut Wien (2021). Für ihre Performance *MINE* (2021) wurde sie mit dem H13 Niederösterreich Preis für Performance ausgezeichnet sowie dem Publikumspreis der Ö1-Talentebörse 2020 im Leopold Museum Wien für ihre Arbeit *Mother Tongue* (2019). Weitere Performances und Ausstellungen zeigte sie unter anderem im Tanzquartier Wien, Kunstraum Niederösterreich, Galerie 5020 Salzburg, Stadtgalerie Salzburg, Macau International Performance Art Festival Macau/China, HART Haus Hongkong, Künstlerhaus Nürnberg und dem OK Offenes Kulturhaus Linz.

Georgia Holz ist Kunsthistorikerin und als freie Kuratorin, Autorin und Redakteurin in Wien tätig. Seit 2018 ist sie Universitätsassistentin und Lektorin an der Abteilung für Ortsbezogene Kunst der Universität für angewandte Kunst Wien. Von 2006–15 war sie Assistentin in der Generali Foundation Wien und von 2003–05 kuratorische Assistentin an der Kunsthalle Wien.

Sie interessiert sich für künstlerische Praktiken und kuratorische Gesten, die durch parafiktionale und spekulative Strategien eine Befragung und Dekonstruktion



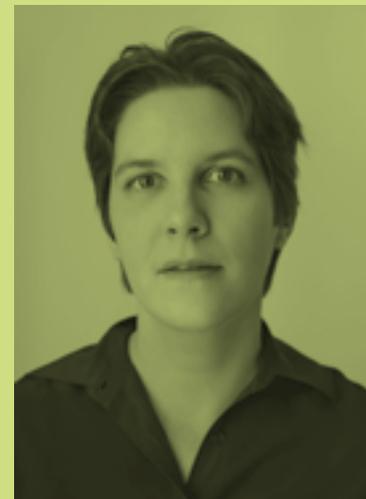
Georgia Holz Mentorin

hegemonialer Narrative anstreben. Ein zentraler Anspruch ihrer kuratorischen Praxis ist das Sichtbarmachen von „Ungewusstem und Ungesehenem“ wie feministischer Kunstgeschichte.

Sie kuratierte unter anderem folgende Ausstellungen: *Sammlungen und Archive – Vom Umgang mit den Dingen*, BIG ART/Universität für angewandte Kunst Wien (2021), *Wie wir arbeiten wollen – Kollektives Handeln und künstlerische Komplizinnenschaft*, das weisse haus, Wien (2019, mit Synne Genzmer), *Verbinden / Vertreten / Verteilen / Vermitteln / Verhandeln. 70 Jahre Tiroler Künstler*innenschaft*, Innsbruck (2016, mit Barbara Mahlknecht), *Speech Acts. Vom Sprechen als politischem Handeln*, Forum Stadtpark/steirischer herbst, Graz (2015), *Ich bin eine andere Welt. Künstlerische AutorInnenschaft zwischen Desubjektivierung und Rekanonisierung*, xhibit, Akademie der bildenden Künste Wien (2013/14, mit Claudia Slanar) und *With a name like yours you might be any shape*, UAG, University of California Irvine (2012).

Juliana Lindenhofer, *1987 in Graz, absolvierte ihr Diplom im Fachbereich Bildhauerei und Raumstrategien bei Iman Issa an der Akademie der bildenden Künste Wien. Sie zeigte und performte ihre Arbeiten in der Kunsthalle Wien, Wien; Belvedere 21, Wien; WAF, Wien; Leopold Museum, Wien; Hyperreality/Wiener Festwochen, Wien; Mutant Radio, Tbilisi/Georgien; Sharp Projects, Kopenhagen; Research and Waves, Berlin; Spoiler, Berlin; Galerie Wonnerth & Belinda Kazeem-Kamiński (2021–22), Ho Dejacó, Wien und Tuesday@Secession, Secession, Wien. 2023 ist Lindenhofer Artist-

Anne Faucheret, *1981 in Frankreich, ist Kunsthistorikerin, Kunstkritikerin und Kuratorin für zeitgenössische Kunst. Aktuell ist sie Lehrbeauftragte an der Universität für angewandte Kunst Wien und der Kunstuniversität Linz. Von 2014–2022 war sie als Kuratorin an der Kunsthalle Wien tätig. In den letzten Jahren hat sie unter anderem folgende Ausstellungen kuratiert: *Handspells* (2022), *Ana Hoffner ex-Prvulovic** & *Belinda Kazeem-Kamiński* (2021–22), *Horui An. The Ends of a Long Boom* (2021), *Hysterical Mining* (2019, gemeinsam mit



Juliana Lindenhofer Arbeiten S. 103

in-Residence im Wiels/Brüssel und wird eine Reihe neuer Arbeiten im Belvedere 21, Wien, präsentieren.

„Juliana Lindenhofers prekäre Materialansammlungen verändern sich mit der Zeit und wechselnden Temperaturen, wachsen oder schrumpfen, dehnen sich aus oder verdichten sich. Ihre Wandlungsfähigkeit lässt sie sich der Fixierung durch die Aufhängungen entziehen, während sie der Anziehungskraft der Erde und der Entropie der Materie unterworfen sind. Fast wie eine intime Zusammenarbeit zwischen Künstlerin und Material, zwischen ihren Absichten und mehr-als-menschlichen Instanzen, sind sie roh und raffiniert, klar umrissen und offen zugleich. Die (kritischen) Anspielungen auf die Arbeiter*innenklasse, heteronormative Familienmodelle und die Herrschaft des Patriarchats in den Werktiteln stehen in Spannung zur formalen wie zur materiellen Ebene der Arbeiten.“ (Anne Faucheret)



Anne Faucheret Mentorin

Vanessa J. Müller) oder *Work it, feel it!* (2017). Von 2010 bis 2015 war sie kuratorische Beraterin und Assistentin für Bildende Kunst beim steirischen herbst, Graz. Sie schreibt regelmäßig für Kunstmagazine und künstlerische Publikationen und nimmt an internationalen Jurys teil.

Ihre Forschung dreht sich um die Beziehung zwischen Kunst, Körpern und Technologien, deren verflochtene Imaginationen und Politik. Ganz allgemein interessiert sie sich für alternative Methoden der Wissensproduktion und für neue Wege der Erfahrung von Zusammengehörigkeit, die die westliche anthropozentrische Tradition in Frage stellen und feministische Praktiken einbeziehen.

Guilherme Pires Mata, *1962 in Brasilien, lebt und arbeitet als Künstler und Kunsttheoretiker in Wien. Von 1982 bis 2014 arbeitete er als Designer für verschiedene Modelabels in Brasilien. 2014 zog er nach Wien, um den postgradualen Lehrgang *ecm – education/curating/managing* an der Universität für angewandte Kunst zu absolvieren. Im Jahr 2022 schloss er das Masterstudium Critical Studies an der Akademie der bildenden Künste Wien ab, wo er aktuell Doktorand der Philosophie unter der Betreuung von der Professorin Sabeth Buch-

Ludwig Kittinger, *1977 in Graz, arbeitet als bildender Künstler in Wien. Studium am Central Saint Martins College London. Von 2010 bis 2020 war er Mitbetreiber des Kunstvereins Ve.Sch. Gegenwärtig unterrichtet er den Studiengang *Skulptur und Raum* an der Universität für angewandte Kunst Wien.

Arbeiten, Projekte und Vorträge an folgenden Orten (Auswahl): Galerija Flora, Dubrovnik; ICA Yerevan; Skulpturinstitut, Wien; Efes 42, Linz; Artist Lecture Series Vienna, Wien; EXPO Chicago/USA; Belvede-



Guilherme Pires Mata Arbeiten S. 133



Ludwig Kittinger Mentor

mann ist. Sein Forschungsschwerpunkt liegt in der Verschränkung von dekolonialistischer Theorie mit der Pädagogik der Befreiung durch Praxis und Kunsttheorie.

Teilnahme an den Gruppearstellungen (Auswahl): *Critter's Love or what happens to love in art today: A Homage to Lygia Clark with reference to the rapper Emicida*, Akademie der bildenden Künste Wien (2022); *Zum verdammten Paradies, Bananen!* Installation in der Ausstellung *Thicket of Ideas – Thicket of Times, Studierende der Akademie im Dialog mit Raqs Media Collective*, Akademie der bildenden Künste Wien (2021); *Face, Fake, Fuck!*, interaktive Performance-Installation in *truthest*, Nordbahnhof, Wien (2019). Als Kunsttheoretiker publizierte er mehrere Texte über Ashley Hans Sheirl und Jakob Lena Knebl.

@guilhermemata

Alina Sokolova, *1995 in Uschhorod/Ukraine, studierte Bildende Kunst an der Nationalen Universität Uschhorod, Bildhauerei und Installation an der Akademie für bildende Künste und Design Bratislava und Fotografie an der Hochschule für bildende Künste Hamburg. 2021 schloss sie ihr Studium an der Akademie der bildenden Künste Wien ab.

Ihre künstlerische Praxis lässt sich als ausführliche Erforschung von Bewegungen, die zum Allgemeingut und dadurch ein Zeugnis ihrer Zeit geworden sind, beschreiben. Ihr besonderes Interesse gilt den sich

Marianne Vlaschits, *1983, lebt und arbeitet in Wien. Sie studierte Bildende Kunst an der Akademie der bildenden Künste Wien und der Slade School of Art London. In Ihrer künstlerischen Praxis beschäftigt sie sich vor allem mit den Medien Malerei und Installation. Aktuell interessiert sie sich für den Weltraum als utopischen Sehnsuchtsort und seiner Repräsentation in Wissenschaft und Kunst.

Sie erforscht die Spiegelung kosmischer Phänomene im menschlichen Körper und verwendet häufig Narrative aus der New-



Alina Sokolova Arbeiten S. 145



Marianne Vlaschits Mentorin

wiederholenden Gesten der zeitgenössischen Arbeit und der Mechanisierung unseres Alltagslebens. Fragen zum Zusammenleben und der Beziehung von Mensch und Tier sowie Themen wie Freizeit, Produktivität, Konsum und Phänomene der Massenchorografie im Zeitalter der digitalen Medien sind in ihren Gemälden durchgehend präsent.

Ihre Werke wurden bereits in verschiedenen Gruppenausstellungen in Wien und in Europa gezeigt, unter anderem im Museum für westliche und orientalische Kunst in Odessa/Ukraine im Kunstmuseum in Žilina/Slowakei oder in Stadtmuseum Berlin.

Wave-Science-Fiction-Literatur um diese beiden Pole miteinander zu verbinden.

Marianne Vlaschits' Arbeit wurde international und institutionell gezeigt, zum Beispiel in den Kunstwerken Berlin, der Kunsthalle Wien oder im Watermill Center, New York. Zu den jüngsten Ausstellungen gehören *Danger Season*, la BEAST, Los Angeles/USA (2023); *Ein Versuch über die Schönheit*, Galerie Crone, Wien (2023); *Orbs and Awe*, L'INCONNUE, New York (2022); *Wells of Wisdoms*, Meet Factory, Prag (2022); *Auroras*, Galerie Sophia Vonier, Salzburg (2021); *Contrology*, Kunstraum Riehen, Basel (2021); *A Body That Lasts*, Galerie 5020 Salzburg (2020/21); *A Construction Side of Extraordinary Feelings*, The Breeder Gallery, Athen (2020); *Der magnetische Zauber*, Suzie Shride, Wien (2020) und *Stone Telling*, Kunstraum NÖ, Wien (2019).

Für ihre Arbeit erhielt sie zahlreiche Auszeichnungen und Stipendien, darunter den Bildrecht-Preis 2020, eine Artist-in-Residency im Grimm-Museum Berlin und ein Atelierstipendium der Bundesregierung Österreich.

www.alinasokolova.com
@sokolovaalina.a

www.mariannevlaschits.com

Nora Severios, *1986 in Wien, studierte von 2014 bis 2021 Fotografie bei Martin Guttman an der Akademie der bildenden Künste Wien und 2019 an der Athens School of Fine Arts.

In ihren Arbeiten beschäftigt sie sich mit Ausprägungen von Domestikation, Naturbegriffen, Koexistenz und Nutzungsbeziehungen.



Nora Severios

Arbeiten S. 151

Jasper Sharp, *1975, ist Kurator und Kunsthistoriker. Er begann seine Karriere 1999 bei der Peggy Guggenheim Collection in Venedig, wo er bis 2005 als Leiter der Ausstellungen und Sammlungen tätig war. Nach seinem Umzug nach Wien arbeitete er in der kuratorischen Abteilung des TBA21, bevor er 2011 als erster Kurator für moderne und zeitgenössische Kunst an das Kunsthistorische Museum kam. Bis 2020 kuratierte er mehr als zwanzig Projekte mit Künstler_innen wie Felix Gonzalez-Torres, Susan Philipsz, Kerry James Marshall, Kathleen



Jasper Sharp

Mentor

Ryan, Mark Rothko, Fiona Tan, Lucian Freud und Joseph Cornell. Mit Ed Ruscha, Edmund de Waal, Wes Anderson und Juman Malouf arbeitete er an Präsentationen der historischen Sammlungen des Museums zusammen.

Sharp war Kurator und Kommissar des österreichischen Pavillons auf der 55. Biennale von Venedig 2013 und Herausgeber der Publikation *Austria and the Venice Biennale 1895–2013*. Er kuratierte Ausstellungen und verfasste Katalogtexte für Institutionen wie die Royal Academy, London, die Fondazione Prada, Mailand, das Museum of Fine Arts, Boston, das Kunstmuseum Basel, die National Gallery, London, und viele andere.

2014 gründete Sharp die Organisation Phileas (jetzt Phileas – The Austrian Office for Contemporary Art), die sich zum Ziel gesetzt hat, die Präsenz österreichischer und in Österreich lebender Künstler_innen in der internationalen Landschaft der zeitgenössischen Kunst zu stärken.

Rosa Wiesauer, *1992 in Bad Ischl, ist Künstlerin, Filmemacherin und Kostümbildnerin. Sie studierte Video- und Videoinstallation bei Dorit Margreiter und Künstlerisches Lehramt an der Akademie der bildenden Künste Wien. Inhaltlich beschäftigt sich Rosa Wiesauers Kunst mit Transformationsprozessen, Community und mit queeren Aspekten japanischer Populärkultur. 2022 wurde ihre Dokumentation *TRANS*GAZE* mit dem Filmpreis Goldene Medusa für die beste Darstellung queerer Community ausgezeichnet.



Rosa Wiesauer

Arbeiten S. 157



Wilbirg Brainin-Donnenberg

Mentorin

gonale-Branchentreffen). Gründungs- und Vorstandsmitglied von FCGLORIA – Frauen* Vernetzung Film. Organisierte Masterclasses mit Maren Ade, Camilla Ahlgren, Kathrin Resetarits, Frank Spotnitz und anderen. Kuratorin der FC GLORIA Kinosalons und Initiatorin des Drehbuchwettbewerbs *If she can see it, she can be it – Drehbuchwettbewerb zu Frauen*figuren jenseits der Klischees*.

Publikationen zu internationalem Avantgardekin und Gender Topics, unter anderem Co-Herausgabe des Buchs *Gustav Deutsch* (Filmmuseum Synema Publikationen, 2009). Zuletzt: *I turn over the pictures of my voice in my head**. *Sprache als Akt der Befreiung in feministischen Avantgardefilmen und Videos von Eija-Liisa Ahtila, VALIE EXPORT, Kerstin Honeit, Sabine Marte und Anne-Charlotte Robertson* (Wien, Böhlau, 2020).

Ihre Kurzfilme *Brief an eine Tochter* (2019), *As time goes by* (2021) wurden auf zahlreichen internationalen Filmfestivals gezeigt, ihr Kurzfilm *Dirndlschuld* (2021) lief unter anderem im Wettbewerb der Berlinale und wurde 2023 für den Österreichischen Filmpreis nominiert.

Andrea Mayer

**Staatssekretärin
für Kunst und Kultur**

Liebe Teilnehmerinnen und Teilnehmer des Mentoring-Programms,
liebes Team der Akademie der bildenden Künste Wien,

für Sie alle bedeutet es eine besondere Auszeichnung, von Spezialist_innen aus der Kunstbranche zu lernen und daraus Erfahrungswerte für die eigene künstlerische Karriere zu schöpfen. Denn für junge Talente bedarf es neben Talent, Mut und Ausdauer auch Kenntnisse über die Mechanismen der Branche und des Marktes, um eine erfolgreiche künstlerische Laufbahn entwickeln zu können.

So freut es mich sehr, dass das ehemals zwischen 2011 und 2018 durchgeführte Mentoring-Programm des Kulturressorts in Kooperation mit der Akademie der bildenden Künste Wien ab 2020/21 neu aufgenommen wurde und auch dieses Jahr wieder zehn jungen Stipendiat_innen aus den Bereichen Bildende Kunst, Architektur, Design, Fotografie und Medienkunst offensteht.

Das positive Feedback der Teilnehmer_innen der letzten Jahren hat gezeigt, wie sehr unser Angebot Talente in ihrer weiteren beruflichen Laufbahn entscheidend unterstützen kann; erhalten die Künstler_innen doch die einmalige Möglichkeit, mit erfahrenen Mentor_innen aus dem Kunst- und Kulturbereich den weiteren individuellen künstlerischen Weg zu definieren, Optionen auszuloten sowie Chancen und Risiken zu erkennen. Aber auch für die Mentor_innen ist es zweifellos aufschlussreich, direkten Einblick in die Bedürfnisse und Herausforderungen der neuen Künstler_innen-Generation zu bekommen.

Im Tandem mit den Förder_innen werden fachliches Wissen und Erfahrungswerte ausgetauscht und erhalten die Stipendiat_innen die Chance, ihre individuellen Fragestellungen zu ihrem Werk, praxisrelevanten Themen, der Präsentation der eigenen Arbeit oder die Anbahnung von Kooperationen zu besprechen. Der vertrauliche Rahmen macht es den aufstrebenden Künstler_innen leichter, all jenes anzusprechen, das ihnen am Herzen liegt, wofür aber oftmals nicht der richtige Moment oder das passende Gegenüber gegeben ist. In persönlichen Gesprächen können ungezwungen und offen die eigene Situation angesprochen und die unterschiedlichsten Themen erörtert werden. Besonders wertvoll ist das Netzwerk an Expert_innen, Mitstreiter_innen und Absolvent_innen, an dem die Stipendiat_innen teilhaben können und mit dem sie ihren eigenen Wirkungskreis erweitern können. Ich lade alle Teilnehmer_innen herzlich ein, Teil dieser animierenden Gemeinschaft zu werden.

Ein persönliches Highlight dieses Jahr ist für mich die Ausstellung des Mentoring-Programms *Recasted Relations*, die Künstler_innen aus den letzten drei Programmjahren ermöglicht, ihre Arbeiten einer breiten Öffentlichkeit vorzustellen.

Herzlichen Dank an die Akademie der bildenden Künste Wien für die großartige Kooperation der letzten Jahre und allen Teilnehmer_innen eine spannende wie lehrreiche Mentoring-Zeit, aus der Sie hoffentlich viel Neues, Inspirierendes und Nachhaltiges mitnehmen werden.

Mentoring-Programm

**für Künstlerinnen
des BMKÖS**

www.studiokordial.de

Hannah Kordes, *1988 nahe Bremen/ Deutschland, studierte Architektur an der Universität Erfurt sowie an der Kunstuniversität Linz. Als Architektin liegt ihr Fokus auf soziale Raum-Projekte. Vor allem das Unterstützen und Ermächtigen von Menschen sowie das Nutzen von Potentialen liegt ihr am Herzen.

2011 arbeitete sie an der *Saline34* in Erfurt mit, einem sozio-kulturellen Leuchtturm. 2016 konzipierte sie in Österreich das Aktionsmobil *Raum_Wagen*, welches bis heute Möglichkeitsräume und Menschen mit Ideen zusammenbringt. 2019 bündelte sie mit ihrer Doktorarbeit *Städtisches Landleben* Strategien für einen klimagerechteren Umbau der Stadt. Nach sieben Jahren

Hannah Kordes

Arbeiten S. 33



www.ppag.at

Anna Popelka, Architektin und Möbeldesignerin. Zusammen mit Georg Poduschka gründete und leitet sie PPAG architects in Wien und Berlin. 1995 gemeinsam mit Georg Poduschka gegründet, erforschen PPAG architects bewusst unterschiedliche Bereiche und Themen der Architektur in allen Dimensionen. Von Möbelbau bis Städtebau werden die jeweiligen Erkenntnisse von einem zum anderen Projekt quergenützt und weiterentwickelt. Jede Aufgabe wird prototypisch angegangen.

Obwohl das gesamte Feld der Architektur bearbeitet wird, haben sich in den letzten Jahren Schwerpunkte im Wohn- und Bildungsbau ergeben, wie der Wohnhügel *Europan 6* und der *Bildungscampus Sonnwendviertel* in Wien, die *Slim City* in Aspern oder die *Sekundarschule in Sauland*

Anna Popelka

Mentorin



in Linz zog sie aufgrund der Corona-Pandemie 2020–2022 wieder in ihre Heimat Bremerhaven im Norden Deutschlands und half, einen Leerstand zum Kreislaufhaus *Werk* gemeinwohlorientiert zu aktivieren. Seit 2021 ist sie freiberuflich tätig und setzt sich für mehr Alternativen zur klassischen Raumentwicklungen ein.

Ihre künstlerische Arbeit wurde mit mehreren Stipendien und Preisen ausgezeichnet und international ausgestellt. Eine wissenschaftliche Mitarbeit übernahm sie unter anderem durch Lehraufträge, Workshops oder Vorträge. Ihre Inhalte wurden in diversen Publikationen veröffentlicht.

(Norwegen), aber auch spezielle Projekte wie das Büro- und Geschäftshaus *Pah-Cej-Kah* oder das *Restaurant Steirereck*. Zuletzt wurden in Berlin ein Wohn- und Bürohaus in der Lützowstraße, in Wien die *Volks- und Berufsschule Längenfeldgasse* und in den österreichischen Alpen das *Steirereck am Pogusch* fertiggestellt.

Zahlreiche nationale und internationale Auszeichnungen darunter der Preis der Stadt Wien für Architektur, der Adolf Loos Staatspreis für Design, der Hans-Hollein-Kunstpreis für Architektur sowie die mehrmalige Nominierung für den Mies van der Rohe Award der Europäischen Union.

www.annakrumpholz.eu
@anna.kruu

Anna Krumpholz, *1993 in Wien, studierte Kunst und Architektur an der Akademie der bildenden Künste Wien sowie an der Aarhus School of Architecture. 2021 schloss sie eine akademische Ausbildung

Anna Krumpholz

Arbeiten S. 39



zur Buchgestalterin an der New Design University St.Pölten ab.

Mit Text und Zeichnung erforscht Anna Krumpholz die Biotopografie des Lebensraums Stadt: Sie hinterfragt und redefiniert Alltagsphänomene, die sich räumlich manifestieren. Dabei verfolgt sie eine haptische, forschende und erzählerische Arbeitsweise. Parallel dazu gestaltet sie kleine, fiktive Szenarien, Geschichten und (Bilder) Bücher und nutzt Gelegenheiten der Kooperation, wobei mal ein Kinderbuch, mal ein Bühnenbild und mal eine Menükarte für ein Haubenlokal entsteht. Großzügigkeit und Vielfalt sind für sie wesentlich.

www.v-a-i.at

Verena Konrad ist Kunsthistorikerin, Autorin und Kuratorin mit Lebensmittelpunkten in Wien und Vorarlberg. Seit 2013 leitet sie als Direktorin und Geschäftsführerin das vai Vorarlberger Architektur Institut.

Zuvor war sie kuratorisch im Team der Kunsthalle Wien und der Galerie im Taxispalais tätig und unterrichtete als Lehrbe-

Verena Konrad

Mentorin



auftragte an der Kunstuniversität Linz (Abteilung raum&designstrategien) und der Universität Innsbruck (Institut für Kunstgeschichte und Lehrstuhl für Architekturtheorie). 2018 war sie Kommissarin des österreichischen Beitrages der Architekturbiennale in Venedig.

Sie ist Mitglied im Universitätsrat der Universität Liechtenstein und hat/te Mandate in zahlreichen Beiräten und Gremien, unter anderem als Kuratoriumsmitglied der IBA Heidelberg *Wissen schafft Stadt*, der Kommission für bildende Kunst und der Kommission Kunst am Bau sowie des Kulturbeirates des Landes Vorarlberg.

Naa Teki Martey Lebar, *1989 in Korneuburg, studierte in Großbritannien Bildende Kunst an der London Metropolitan University und vertiefte in einem postgradualen Studium den Schwerpunkt auf künstlerische Fotografie an der University of the Arts London. In Wien studierte sie Austrian Studies an der Universität Wien, Sprachkunst an der Universität für angewandte Kunst Wien und absolvierte die Schule Friedl Kubelka für künstlerische Fotografie.

In ihrer künstlerischen Arbeit thematisiert sie den Blick im Kontext von sozio-politischer Positionierung. Sie beschäftigt sich mit hegemonialen Blickrichtungen und Narrativen und sucht nach Möglichkeiten, diese zu unterlaufen.

Teilnahme an Ausstellungen und Lesungen seit 2008 in Großbritannien (Austrian Cultural Forum London; Underground Gallery; Doomed Gallery und andere.) und Österreich (Galerie Ostlicht; VBKÖ; MQ Literaturpassage und andere). Literarische

Naa Teki Martey Lebar

Arbeiten S. 57



Verena Kaspar-Eisert

Mentorin

Verena Kaspar-Eisert, *1981, ist Chefkuratorin des MuseumsQuartier Wien, wo sie gemeinsam mit ihrem Team Kunstprojekte am Areal verantwortet, Ausstellungen im MQ Freiraum und MQ Salon kuratiert, das acht Studios umfassende MQ Artist-in-Residence betreut und ein vielfältiges Veranstaltungs- und Diskursprogramm organisiert. Nach dem Abschluss ihres Kunstgeschichte Studiums war sie Mitarbeiterin der Galerie Krinzinger, in Folge, von 2005 bis 2011, Kuratorin und Ausstellungsmanagerin des 2006 eröffneten Ausstellungsraums Kunstraum Niederoesterreich, wo sie einen Schwerpunkt auf Performance Kunst etabliert hat. Anschließend hat sie die Galerie OstLicht aufgebaut und von 2011 bis 2014 geleitet. Von 2012 bis 2014 hatte sie zudem die Leitung des privaten Fotomuseums WestLicht inne. Von 2014 bis 2022 war sie die Kuratorin des KUNST HAUS WIEN und von 2019 bis 2022 zudem Kuratorin des Fotofestivals FOTO WIEN.

Verena Kaspar-Eisert ist spezialisiert auf zeitgenössische Fotografie und Kunst, die sich mit ökologischen, politischen und sozialen Themen auseinandersetzt. Sie kuratierte internationale Gruppenausstellungen wie *Visions of Nature* (2017), *ÜberLeben am Land* (2019) oder *Nach uns die Sintflut*

Veröffentlichungen unter anderem in Zwischenwelt, Malmoe und Mitteldeutscher Verlag, Halle (Saale), literarische Produktionen für den steirischen Herbst sowie Kürzesthörspiele für Ö1 und Installationen im öffentlichen Raum.

Lebar war shortlisted für den Wolf Suschitzky Photography Prize des Österreichischen Kulturforums London (2018), Empfängerin des Förderungsstipendiums für queer/feministische Nachwuchswissenschaftler_innen der ÖH Wien (2019) und ist Teil und Mitbegründerin des Zine-Kollektivs *PERLEN & PROSA* sowie des feministischen Drehbuchkollektivs *Spreiz*.

(2020), in denen das Verhältnis von Mensch und Natur im Zeitalter des Anthropozäns thematisiert wird. Mit Künstler_innen wie Rinko Kawauchi, Joel Meyerowitz, Martin Parr, Elina Brotherus und Susan Meiselas hat sie große Einzelpräsentationen entwickelt. Ausstellungen, die sich dezidiert dem Thema Kunst und Ökologie widmen, hat sie mit Künstler_innen wie Guido van der Verve, Iris Andraschek, Oliver Ressler, Ester Vonplon oder Ines Doujak realisiert. Verena Kaspar-Eisert ist Expertin bei internationalen Portfolioreviews, schreibt und publiziert Texte, leitet Workshops und ist Mitglied in verschiedenen Jürs und Beiräten.

Yein Lee, *1988 in Südkorea, lebt und arbeitet in Wien. Nach ihrem Studium der Bildenden Kunst in Seoul studierte sie Bildhauerei bei Julian Göthe an der Akademie der bildenden Künste Wien.

In ihrer künstlerischen Praxis kombiniert sie Elemente von Technologie, physi-

Yein Lee

Arbeiten S. 63



Laura Amann

Mentorin

Laura Amann ist Kuratorin und Architektin

schen Organismen und phantastischen Vorstellungen, um hybride Visionen des Körperlichen zu schaffen. Bei der Untersuchung der Beziehungen sozialer Dissonanzen in ihrer erweiterten Umgebung kombiniert sie gefundene Objekte mit gegossenen Teilen und malerisch-gestischer Lebendigkeit. Sie schafft ein Diskussionsfeld, indem sie die Komplexität des gesellschaftlichen Verhaltens ins Visier nimmt. Ihre Arbeiten wurden kürzlich in Gruppenausstellungen unter anderem im Centre Culturel Suisse, Paris, im Kunstverein Göttingen, im Belvedere 21 und im Kunstraum Niederoesterreich in Wien präsentiert.

und lebt und arbeitet in Wien. Sie ist Absolventin des De Appel Curatorial Program Amsterdam und der Akademie der bildenden Künste Wien und gehört derzeit neben dem Kollektiv WHW zum Kurator_innenteam der Kunsthalle Wien. Amann ist Mitbegründerin von *Significant Other*, einem Projektraum und einer kuratorischen Plattform, die sich mit den Überschneidungen von Kunst und Architektur befasst. Neuere Projekte beschäftigen sich sowohl mit Wahnsinn als auch Sinnlichkeit und Sexualität als alternative Formen von Wissen und wie damit Räume für Ungehorsam geschaffen werden können.

www.lenaviolettaleitner.com
@lenaviolettaleitner

Lena Violetta Leitner, *1986 in Graz, schloss 2017 das Studium Digitale Kunst an der Universität für angewandte Kunst Wien mit der Gründung des Integrationszentrum für Migrierte Pflanzen (IZMP) ab. Seitdem faszinieren sie Pflanzen und deren gesellschaftspolitische Dimension – die Zusammenhänge zwischen Wissenschaft (vor allem der Biologie), Sprache und Gesellschaft greift sie in ihren Arbeiten mit Ironie, Humor und spekulativer Fabulation auf.

Lena Violetta Leitner erfindet, interveniert und kooperiert. Ihre Arbeiten entstehen

Lena Violetta Leitner

S. 97



www.nannaheidenreich.net

Nanna Heidenreich ist Medienkulturwissenschaftlerin und Kuratorin für Film, Video und politische und theoretische Interventionen. Seit Oktober 2020 hat sie die Professur für Transkulturelle Studien an der Universität für angewandte Kunst Wien inne, nach Stationen in Düsseldorf, Köln, Hildesheim und Braunschweig. Als Kuratorin war sie unter anderem für das Programm *Forum Expanded* bei der Berlinale (von 2008–2017, danach weiterhin beratend), für das Haus der Kulturen der Welt (HKW) in Berlin (unter anderem mit den Projekten *Die Jetztzeit der Monster. What Comes After Nations?* (2017), zusammen mit Rana Dasgupta und Katrin Klingan, und *Tonspuren* (2016/2017)), sowie für die Akademie der Künste der Welt (*Hotspots. Migration und Meer*, 2019). 2021 hat sie mit Marcus Held Auslaufende Umwelten für den Kunstverein D21 in Leipzig realisiert

Nanna Heidenreich

Mentorin



hen meist in intensiver Recherche und im engen Austausch mit Künstler_innen, Designer_innen und Wissenschaftler_innen. Daraus resultieren partizipative Installationen, aber auch Performances mit Pflanzen, Elektronik und Text.

Ausstellungen unter anderem bei den Venedig Biennale Sessions; State of Concept Athens; das weisse haus, Wien; Neue Galerie Graz; Ars Electronica, Linz; Museum Ulm; Galerie U10, Belgrad und der VBKÖ, Wien. Mit ihrem Kollektiv DTAFa wurde sie 2022 im Rahmen von Ö1 – Reparatur der Zukunft ausgezeichnet. 2022 erhielt sie das Startstipendium für Medienkunst des Bmkös.

und arbeitet derzeit an einem Projekt zu invasiven (nichtmenschlichen) Arten. Sie hat zahlreiche Publikationen, vor allem im Bereich kritische Migrationsforschung, visuelle Kultur, postkoloniale Theorie, Politik/Kunst/Kino, anderes Kino (feministisch, queer, experimentell), veröffentlicht. Bis 2009 Performanceproduktionen und andere Interventionen mit dem antirassistischen Netzwerk *Kanak Attak*. Seit 2022 ist sie Teil von EIPCP/transversal.at (Wien/Malaga). Zahlreiche Juryteilnahmen und beratende und begleitende Tätigkeiten und Moderationen (Künstler_innen- und Filmgespräche). Sie lebt in Berlin und Wien.

www.piamayrwoeger.at
@piamayrwoeger

Pia Mayrwöger, *1986 in Kefermarkt, studierte bis 2021 Bildende Kunst bei Anna Jermolaewa an der Universität für künstlerische und industrielle Gestaltung Linz. Sie lebt und arbeitet in Linz und Wien.

In ihrer künstlerischen Praxis beschäftigt sich Pia Mayrwöger mit dem Phänomen Arbeit und verbindet dabei Kunst und Baugewerbe. Dabei fokussiert sie sich auf ästhetische und technische Aspekte von Maschinen, deren Funktionalität sie ver-

Pia Mayrwöger Arbeiten S. 109



Berthold Ecker, *1961 in Linz, Studium der Kunstgeschichte und der Kulturanthropologie an der Universität Wien. Abschluss 1995 mit Dissertation über den Wiener Maler Leopold Birstinger (1903–1983).

Ab 1991 im Referat Bildende Kunst der Kulturabteilung der Stadt Wien, Betreuung und Neuorganisation der Sammlung moderner Kunst, die mit ihren ca. 50.000 Objekten aller Kunstsparten die größte ihrer Art in Österreich ist. 1998 Gründung des *Museum auf Abruf*, später *MUSA Museum Startgalerie Artothek*. Von 2003–2017 Leiter des Referats Bildende Kunst der Kulturabteilung der Stadt Wien. Zusammen mit

Berthold Ecker

Mentor



drängt oder in ihr Gegenteil wendet. Die entstehende ästhetische Wirkung der Maschinen steht im Zentrum ihrer Arbeiten und verleiht diesen eine eigenständige, objektive Qualität mit Aussagen, die zwischen Überraschung, surrealer Poesie und Ironie changieren.

Ihre künstlerische Arbeit wurde unter anderem mit dem Theodor Körner Preis (2022), dem Arbeitsstipendium des Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung und Bildung (2021/2022) sowie den Linz AG Atelierstipendium der Kunstförderpreise der Stadt Linz (2022/2023) ausgezeichnet und im In- und Ausland gezeigt.

Bernhard Denschler Gründung des *Europäischen Monats der Fotografie Wien*. Bis 2017 ständiges Mitglied des Beirats von KÖR – Kunst im öffentlichen Raum Wien. Ab 2007 Direktor des *MUSA Museum Startgalerie Artothek*, des Zentrums für zeitgenössische Kunst der Kulturabteilung der Stadt Wien. Zahlreiche Ausstellungen im In- und Ausland, Textbeiträge zu Ausstellungskatalogen und wissenschaftlichen Publikationen, unter anderem Herausgabe des fünfbändigen Sammlungskataloges der Kulturabteilung – MUSA. 2018 erschien der letzte Band zu den 1990er Jahren. Seit 2018 Kurator für zeitgenössische Kunst im Wien Museum.

www.flaviamazanti.com
@flavia_mazz

Flavia Mazzanti, *1994 in Italien, studierte Architektur an der Akademie der bildenden Künste Wien.

Als Medienkünstlerin und Unternehmerin im Bereich der virtuellen Realität und digitalen Medien erforscht sie in ihrer Arbeit post-anthropozentrische Konzepte zu Körper, Umwelt und Identität mit dem

Flavia Mazzanti

Arbeiten S. 115



Katharina Brandl ist Kuratorin, Dozentin und Autorin im Bereich der Gegenwartskunst. Sie leitet die Abteilung Visuelle Künste bei der Schweizer Kulturstiftung Pro

Katharina Brandl

Mentorin



Ziel, alternative Perspektive auf uns selbst zu schaffen. Flavia ist Mitbegründerin von *Immerea*, Mitorganisatorin von *XRVienna* und als Lektorin an Universitäten, Symposien und Festivals tätig.

2020 erhielt sie den Gustav-Peichl-Preis für Architekturzeichnung sowie den Würdigungspreis für künstlerische Arbeiten. Ihre Arbeiten wurden auf zahlreichen nationalen und internationalen Festivals gezeigt und ausgezeichnet, unter anderem beim Ars Electronica Festival, Parallel Vienna, Digital Arts Festival Zürich und ADAF. 2023 wurde Flavia Mazzanti auf der *Forbes 30 Under 30 Europe*-Liste gelistet.

Helvetia. Von 2019 bis 2022 hatte sie die künstlerische Leitung des Kunstraum Niederösterreich in Wien inne und war von 2016 bis 2022 wissenschaftliche Mitarbeiterin und Dozentin am Kunsthistorischen Seminar der Universität Basel. Sie studierte Politikwissenschaft und Kunstgeschichte an der Universität Wien sowie Critical Studies an der Akademie der bildenden Künste Wien. Zuvor war sie im Bereich der Forschungsförderung, als wissenschaftliche Mitarbeiterin und im Kulturmanagement tätig. Sie gründete unterschiedliche Kulturinitiativen in Wien und Basel, wo sie auch lebt und arbeitet.

www.viktoriamorgenstern.studio

Viktoria Morgenstern, *1989 in Wien, absolvierte die Schule Friedl Kubelka für künstlerische Fotografie in Wien und schloss danach das Studium im Fachbereich Kunst und Fotografie bei Martin Guttman an der

Viktoria Morgenstern

Arbeiten S. 121



Cornelia Offergeld lebt als Kuratorin und Kunstwissenschaftlerin in Wien. Sie ist kuratorische Leiterin von KÖR – Kunst im öffentlichen Raum Wien. Neben verschie-

Cornelia Offergeld

Mentorin



Akademie der bildenden Künste Wien ab.

In ihren Arbeiten geht es um die Übersetzung von Beobachtetem, Erlebtem und Erfahrenen in Skulptur. Ihr bevorzugtes Material ist Stahl und so entstehen ihre Zeichnungen im Raum, die teils für den Innen-, teils für den Außenraum konzipiert sind, unter Einsatz des Schweißgerätes. Die Linie und die Reduktion auf das Wesentliche spielen bei ihren Objekten – *utopische Körper* wie sie die Künstlerin nennt – eine tragende Rolle. Auch die Farben sind für Morgenstern speziell konnotiert und so kreiert sie ein Vokabular aus Formen und Schattierungen.

denen Engagements, etwa an der Freien Akademie Moskau oder für Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich, entwickelte sie zahlreiche Projekte und Formate für den öffentlichen urbanen wie ländlichen Raum. Sie war Gründungskuratorin für den Bereich Kunst im Museum *Erlauf Erinnert* (2015) und ist Vorsitzende des Fachbeirats für Kunst und Bau der Bundesimmobiliengesellschaft. Aktuell liegt ein Fokus ihrer Arbeit auf dem Verhältnis von Kunst und Öffentlichkeit, Migration und dem Gedächtnis der Stadt sowie der künstlerischen Auseinandersetzung mit kollektiven Erinnerungsprozessen.

Abiona Esther Ojo, *1992 in Hellmonsödt, studierte Bildhauerei und Raumstrategien an der Akademie der bildenden Künste Wien

Abiona Esther Ojo

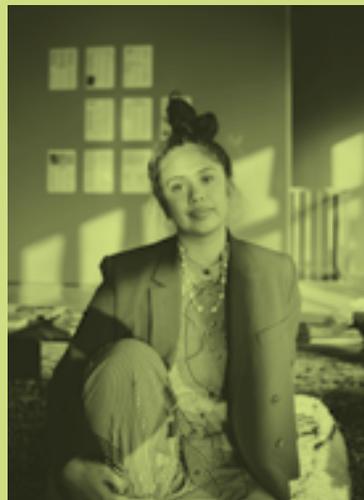
Arbeiten S. 127



Lynhan Balatbat-Helbock ist Kuratorin und Wissenschaftlerin und leitet ein partizipatives Archivprojekt bei SAVVY Contemporary in Berlin. Sie studierte Romanistik in Wien und absolvierte ihren Master in Postkolonial Cultures and Global Policy an der Goldsmiths

Lynhan Balabat-Helbock

Mentorin



bei Monica Bonvicini und Stefanie Seibold, Diplom 2020 bei Iman Issa.

Während sich ihre Praxis durch und in verschiedenen Medien wie Fotografie und Textilkunst manifestiert, ist Abiona Esther Ojos Inspiration oft autobiografisch: Durch den Blick auf die eigene verkörperte Geschichte verbindet sie ihre persönlichen Erfahrungen mit breiteren, gesellschaftlich relevanten Themen. 2020 gewann sie den Preis der Kunsthalles Wien mit ihrer Diplomarbeit *Die Magie steckt in jeder Strähne*, einer Serie von Skulpturen, die Menschen dazu einlädt, Ideen über Verbundenheit, Intimität und das Individuum neu zu denken.

University of London. Seit 2014 lebt sie in Berlin und arbeitet unter anderem an dem permanenten Archivprojekt *Colonial Neighbours*. In ihrer Arbeit in der ständigen Sammlung von SAVVY Contemporary sucht sie nach kolonialen Spuren, die sich in unserer Gegenwart manifestieren. Das kollaborative Archiv widmet sich der Diskussion vergessener Geschichten und der Dekanonisierung des westlichen Blicks. In enger Zusammenarbeit mit Künstler_innen, Initiativen und Aktivist_innen wird in einer hybriden Praxis ihre jeweilige Arbeit durch eine kritische Auseinandersetzung mit den Objekten des Archives bedingt.

www.annacarinaroth.com
@annacarinaroth

Anna Carina Roth, *1993 in Oberwart, absolvierte ihr Studium der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft an der Universität Wien sowie der künstlerischen Fotografie an der Schule Friedl Kubelka bei Anja Manfredi. Aktuell studiert sie Bildende Kunst und Fotografie sowie Ortsbezogene Kunst an der Universität für angewandte Kunst in Wien bei Gabriele Rothemann und Paul Petrtsch.

Die Vergänglichkeit und das Prozesshafte spielen in ihren Skulpturen und Installationen eine wesentliche Rolle. Spuren, die vor allem der menschliche Körper hinterlässt, sowie die Spur als Relikt sind zentrale Themen. Über Materialien wie Keramik, Latex, Leder, Wachs oder lichtempfindliches Fotopapier, die sich verändern und mit ihrer Umgebung reagieren, macht sie das Vergehen von Zeit sichtbar. An der analogen, kamerалosen Fotografie interessiert sie die Lichtempfindlichkeit des Films oder des Fotopapiers und sie begreift diese Materialien selbst als einen lebendigen Körper. Roth nimmt Bezug auf die Sprache, vor allem Lyrik, aber auch die Metaphern der Fotografie. Die Betrachter_innen sind oft an der Entstehung der Werke im

Anna Carina Roth

Arbeiten S. 139



Ausstellungsraum beteiligt: Sie lösen Bewegungsabläufe von kinetischen Installationen aus oder schreiben sich unbewusst mit ihrer Anwesenheit in partizipatorische, prozesshafte Objekte ein.

Ihre Arbeiten wurden zuletzt auf der Foto Wien, ARD Art in Kairo, Galerie 52 in Essen, Kunstverein Baden, der Parallel Editions sowie in der Landesgalerie Burgenland gezeigt. Sie erhielt unter anderem das Startstipendium für Fotografie des Bmkös (2022), das Emanuel und Sofie Fohn-Stipendium (2022) sowie das Arbeitsstipendium des Landes Burgenland (2021) und war Artist in Residence in Paliano, Italien (2018).

Rainer Iglar

Mentor

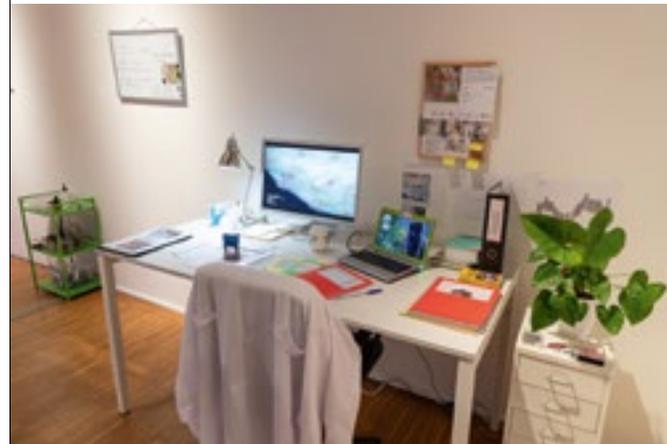


Rainer Iglar, *1962 in Rottenmann, Studium der Germanistik und Allgemeinen Sprachwissenschaft an der Universität Salzburg, seit 1983 im Team des Fotohofs Salzburg. Fotograf, Kurator, Herausgeber der Fotohof edition (gemeinsam mit Michael Mauracher). Lebt in Salzburg und Wien.



97

LENA VIOLETTA LEITNER



WIE WERDE ICH EIN BIOTOP FÜR FLUSSREGENPFEIFER?

Lena Violetta Leitner thematisiert in ihrer künstlerischen Praxis soziopolitische Verhältnisse unseres menschlichen Zusammenlebens anhand unseres Umgangs mit und unseres Denkens über Pflanzen, Tiere und die uns umgebende Natur. Ihre Arbeit verknüpft Ebenen des persönlichen Verhaltens gegenüber bestimmten Pflanzen sowie gesamtgesellschaftlicher Entwicklungen auf hintergründige Weise und spiegelt so kritisch und humorvoll die wechselseitigen Bedingtheiten unserer komplexen Lebensrealität im Post-Anthropozän.

In oftmals kollaborativen Arbeitsweisen und kollektiven Prozessen geht Lena Violetta Leitner insbesondere den Zusammenhängen zwischen Kunst und Wissenschaft, vor allem im Bereich der Biologie, aber auch der Sprache und Gesellschaft nach. So gründete sie 2017 das *Integrationszentrum für Migrierte Pflanzen (IZMP)*, mit dem sie mit ironischem Hintersinn aktuelle weltpolitische Flucht- und Migrationsbewegungen im Spiegel unseres Umgangs mit Pflanzen in den Fokus nimmt. Ausgehend von Fakten, die sie mit spekulativer Fabulation vermischt, geht Leitner mithilfe des Integrationszentrums der (kolonialen) Geschichte sogenannter invasiver Pflanzen und im Besonderen des Japanischen Staudenknöterichs nach. Als invasive Neophyten gelten jene Pflanzen, die sich nach 1492 in Folge menschlichen Zutuns in Regionen ansiedelten, in denen sie vorher nicht vorkamen. Ursprünglich im 19. Jahrhundert gezielt nach Europa importiert, wurde der Japanische Staudenknöterich noch vor wenigen Jahren aufgrund seiner Nützlichkeit im Hinblick auf die Bindung von Schwermetallen in der Erde sehr geschätzt. Durch seine schnelle Ausbreitung und hohe Anpassungsfähigkeit, mit der er andere Pflanzen verdrängt, wurde er in Folge aber als Problempflanze klassifiziert und bekämpft. Im Zuge der verstärkten globalen Fluchtbewegungen gerät auch der Japanische Staudenknöterich – wie viele invasive Arten, die sprachlich diffamiert wurden, nicht zuletzt in der österreichischen rechtspopulistischen Propaganda – als unerwünschter Migrant in den Fokus.

In einer Gegenbewegung fragt Leitner mit ihren Arbeiten daher, wie und warum Pflanzen als scheinbar „fremd“ respektive „heimisch“ klassifiziert werden. Aus- und Abgrenzungsmechanismen behandelt auch ihre Installation *Sprachlabor* (2017), in der Pflanzen mit Deutsch- und Verhaltenskursen beschallt und gleichzeitig der elektronische Widerstandswert ihrer Blätter gemessen wird, um ihre Integrationsfähigkeit in Österreich zu prüfen. Bei dauerhaft hohem Widerstand droht den Pflanzen in ihr Herkunftsland zurückgeschickt oder vernichtet zu werden, während ein niedriger Widerstandswert den Erhalt eines Integrationspasses zur Folge hat. Die Installation wird von einer Lecture Performance begleitet, die unter anderem unseren Gebrauch und unser Verhältnis zu günstigen exotischen Zimmerpflanzen aus dem Gartencenter und die Ambivalenz zwischen erwünschten und unerwünschten pflanzlichen Migrant_innen thematisiert.

Lena Violetta Leitner untersucht mit künstlerischem Witz die Verfasstheit unserer Gesellschaft anhand soziopolitischer Stereotype und richtet den Fokus dabei nicht zuletzt auf die Abgründe unseres menschlichen Selbstbildes. Unsere westliche, anthropozentrische Haltung, die Natur nicht nur zu klassifizieren, sondern auch unseren Interessen unterzuordnen, durchzieht zu weiten Teilen unser mit ihr verwobenes Zusammenleben auf ökologischer, ökonomischer, politischer und sozialer Ebene.



Daher erkundet das ökofeministische und soziokünstlerische Kollektiv *Danube Transformation Agency for Agency* (DTAFA), deren Teil Leitner ist, die Handlungsmacht – die Agency – der Natur, in diesem Fall anhand von Transformationsprozessen der Donau. Als Agentur bietet *DTAFA* humorvolle Dienstleistungen an, die alternative Vorstellungen für die Ökosysteme der Donau entwickelt, und so zwischen uns Menschen und den dort lebenden Arten zu vermitteln versucht, um unsere Perspektive auf unser Zusammenleben neu zu schärfen.

Am Beispiel des Flussregenpfeifers, dessen Population durch den Verlust von Lebensräumen aufgrund der Bebauung der Uferzonen der Donau stetig sinkt, entwickelte *DTAFA* eine partizipative Arbeit. Wie ein Schulungsprogramm aufgebaut, vermittelt sie die Idee, unseren eigenen Körper als eine Art Insel für den Flussregenpfeifer zur Verfügung zu stellen. Können wir selbst Raststätte, Paarungsort und Brutplatz für die Vögel werden und wenn ja, was bedeutet das dann – für uns und für die Flussregenpfeifer? Was passiert, wenn wir selbst Habitat für eine fremde Art dieser Größenordnung werden?

Mit ihrer zumeist teilhabeorientierten und kollektiv kreierte Kunst erkundet Leitner artenübergreifende Grenzüberschreitungen und fragt dabei nach unserem sozialen Zusammenleben und unserem eigenen Selbstverständnis im Gefüge unserer Um-Welt. Lena Violetta Leitners ironische Überzeichnungen einer zukunftsgerichteten Fiktion, die unsere Welt neu denken und gestalten lassen könnte, bergen dabei stets einen explosiven Kern.

Näheres zu Lena Violetta Leitner und ihrer Mentorin auf Seite 90.

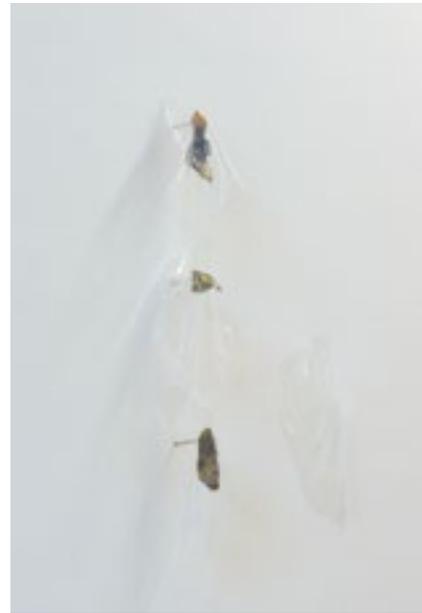




Es ist immer romantischer wenn ein Underdog sich hocharbeitet / War das Ende der Freundschaft, 2023
Installation aus zwei Skulpturen, Polystyrol, Wachs, Pigmente, Kupferdraht, galvanisierter Polymerton,
Stahl, Tusche, Spachtelmasse
215 x 340 x 30 cm
Ausstellungsansicht *Unfreezing the Scene. Preis der Kunsthalle Wien*, Kunsthalle Wien, 2022



106



Speculating on Death – Mit der Gewerkschaft in meinem Herzen, 2022
Silikon, Messinggüsse, Aluminium
220 × 100 × 18 cm
Diplomausstellung, Akademie der bildenden Künste Wien, 2022



107

LINEARITÄT VERLERNEN

Schritt für Schritt, Schicht für Schicht – Juliana Lindenhofers multimediale Werke entstammen einer künstlerischen Praxis, die auf Forschungsdrang, Prozesshaftigkeit, Umschreibung und materialübergreifenden Wechselwirkungen basiert.

Kunststoff, Kupferkristalle, Metall, Silikon, Stoff und Wachs lässt die Künstlerin auf unterschiedlichstem Weg zueinanderfinden, sich selbst sowie die Umgebung berühren und zu geometrisch-amorphen Strukturen verschmelzen. Es formuliert sich ein Bedürfnis nach Zusammenführung, das jedoch nicht von ungefähr rührt: Unweigerlich greifen die Strategien ihrer vielfältigen Ausdrucksformen – Bildhauerei, DJing, Schreiben und Zeichnen – in ihrer Gleichzeitigkeit wie Zahnräder ineinander. Der Ursprung ihrer künstlerischen Praxis liegt dabei in der Skizze, einer Zeichnung, die sich nach eingehender Recherche, basierend auf Materialproben, Ausstellungsbesuchen sowie Literatursichtungen, erst vor dem inneren Auge andeutet, bevor sie zu Papier gebracht oder digital angefertigt wird. In ihr formen sich Lindenhofers Narrationen zu neuen Anatomien, Gender-Hacking, Gesten des Risikos und der Deformation. Manche dieser Skizzen überträgt die Künstlerin ins Dreidimensionale. Hierbei setzt sie das Material physischen wie chemischen Einflüssen aus und manipuliert, teils durch malerische Gesten, die Oberfläche. Auf diese Weise erschafft sie Skulpturen, die wie Momentaufnahmen steter Veränderung anmuten. Ein Endpunkt oder Ziel scheinen irrelevant zu sein, der eigentliche Fokus liegt auf dem Prozess, der Transformation, dem Auflösen von Linearität. Selbst die von ihr verwendeten Werkstoffe finden sich in diesem Kontext wieder, denn vor

The Babiest of Baby Steps / Werde ich so eklig wenn ich gewinne, 2022
Messinggüsse, Paraffinwachs, Stahlwinkel
68 × 65 × 11 cm
Installationsansicht Galerie Wonnerrth Dejaco, Wien

Text:

Vivien Kämpf

allem Metall, Silikon und Wachs verändern sich mit der Zeit, insbesondere bei wechselnden Temperaturen. Sie reagieren auf ihre Umgebung, werden spröde, verfärben sich, dehnen sich aus, ziehen sich wieder zusammen und fransen aus. Fluidität, Wandelbarkeit und Anpassungsfähigkeit sind Eigenschaften, die sich auch in der Mode und dem Nachtleben wiederfinden – prägende Kontexte für Lindenhofers künstlerische Praxis. Vor diesem Hintergrund lässt sich auch der Begriff des „self-fashioning“ nennen, den sich die Künstlerin als Arbeitsmethode aneignete. Etabliert in Stephen Greenblatts 1980 erschienenen Publikation *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare* spricht das Konzept des „self-fashioning“ von dem Konstruieren der privaten sowie der öffentlichen Identität in engem Zusammenspiel mit sozialen Normen und kulturellen Gepflogenheiten. Lindenhofer greift diese Gedanken auf und überführt den Begriff in die Gegenwart. Accessoires fungieren dabei als wichtige Bestandteile: Die Einen austauschbar, die Anderen einzigartig – sie nehmen ihre Gestalt primär in gezüchteten Kupferkristallen und industriellen Halterungen an. An der Oberfläche treffen die Accessoires mit anderen Materialien zusammen, berühren sich, greifen ineinander und halten aneinander fest, trotz ihrer widersprüchlichen Beschaffenheit – ein ambivalentes Zusammenspiel, das auch in der Titelgebung eine große Rolle spielt. Denn auch die Titel können als Werke für sich stehen. Darüber hinaus öffnen sie den Zugang zu Themen, die sich wie ein roter Faden durch Lindenhofers Arbeit ziehen, sowie zu einer zusätzlichen Reflexionsebene über Aspekte von Nähe, Missverständnis, Desorientierung, Gemeinschaft und Arbeit. Meist stammen sie aus eigenen Schriften, die zum Teil mit Zitaten bestückt werden. Ihre Diplomarbeit *Speculating on Death – Mit der Gewerkschaft in meinem Herzen* (2022) begutachtet beispielsweise die perfiden Spekulationen des Kunstmarktes auf den Tod von Künstlerinnen, deren Arbeiten posthum oft immens im Wert steigen, sowie das im Kunstkontext eher selten umgesetzte, jedoch äußerst relevante Konzept der „Gewerkschaft“.

Die Strategie, das Gegebene aufzugreifen, zu manipulieren, weiterzuverarbeiten und zu kombinieren, lässt Lindenhofer in ihren Werken bewusst produktive Missverständnisse evozieren, die im Ausstellungsraum ihr Echo finden.

Näheres zu Juliana Lindenhofer und ihrer Mentorin auf Seite 79.



109

PIA MAYRWÖGER

Mischmaschine, 2021
Mischmaschine, gewaschener Rundsand, Zement, Wasser
ca. 2,5m²



110

Gebälse, 2021
Heugebläse, Rohre, Motor
2,5 × 2 × 2 m



Baugerüst, 2023
65 × 6 m

Text:

Ursula Maria Probst



STARK, RADIKAL UND KOMPETENT

„Auch wenn unsere kulturelle Vorstellungskraft von Fantasien über eine makellose, mechanisierte Zukunft beflügelt wird, ist die Mehrzahl unserer täglichen Begegnungen mit der Technologie mit Pannen, Geplänkel über alberne Spezialeffekte oder Fehlfunktionen belastet, die für diejenigen, die versuchen, Grenzen zu überschreiten oder den Kreislauf der konstruierten Armut zu durchbrechen, unvorstellbare Auswirkungen haben.“¹

Der Umgang mit Technik und Handwerk zählt für Pia Mayrwöger zur Alltagsroutine und Normalität, ihr Engagement, andere Frauen zu mehr technischer Neugierde und Kompetenz zu ermutigen und ihr Kampf für Gleichstellung und gegen Benachteiligungen durch das strukturelle Patriarchat und binäre Geschlechternormen zur Selbstverständlichkeit. Ihre Profession ist eine Kunst, die neue Kraftfelder eröffnet. Die Benachteiligung von arbeitenden Frauen in Österreich ist, wie der Gender Pay Gap mit 18,8 % zeigt, evident. Österreich zählt in Europa zu den Ländern mit den größten Lohnunterschieden. Die Dunkelziffer in der Entgeltdiskriminierung steigt, das Armutsrisiko ist besonders bei Mädchen hoch.

Ihren Eintritt in die Lehre zur Glasergesellin nach der Pflichtschule bezeichnet Pia Mayrwöger als ihre erste selbstständige Entscheidung. Erwähnenswert, weil prägend für ihre spätere Berufe als Trainerin und Künstlerin, ist, dass ihre Ausbildungsstätte – die Glaswerkstatt Via Vista – zu dem Zeitpunkt noch Teil der Organisation VGQ Gesellschaft für Frauen und Qualifikation war, die von Frauen geleitet war. Obwohl mittlerweile als Künstlerin erfolgreich, ist Pia Mayrwöger noch immer als Trainerin der *Technik Rallye*, ein Projekt des IAB Instituts für Ausbildungs- & Beschäftigungsberatung in Linz, aktiv. Seit 2006 ist es ihr gelungen, tausende von Mädchen für technisches Know-How und dessen praktische Anwendung zu motivieren.

Was haben Kunst und Baugewerbe gemeinsam? Zu Skulpturen transformierte Baumaschinen und maschinelle performative Settings zählen zu den Charakteristiken von Pia Mayrwögers bisherigen Arbeiten; Ökologie, Ökonomie und Wachstum zu den



112

113

konsequent verwendeten Begriffen. Sie bietet damit eine argumentative Grundlage für die Frage von Sichtbarkeit und Subversion der Beziehung Arbeit-Mensch-Maschine. Der Mensch an der Schwelle zwischen Neoliberalismus und Disziplinargesellschaftsregimen sieht sich durch technische Entwicklungen und Artificial Intelligence mit neuen Umbrüchen konfrontiert. Worin liegen die Möglichkeiten der Kunstwelt, nun reale Veränderungen zu bewirken, abseits nur repräsentationaler Gerechtigkeit?

Mischmaschinen, Akkuschrauber, landwirtschaftliche Geräte wie etwa ein Gebläse für den Transport von Gras, Heu, Hackschnitzel oder Mais – ausrangierte, funktional designte Geräte wie sie vielleicht in den Schuppen und Garagen unserer Eltern- und Großeltern-Generation zu finden sind, transformiert Pia Mayrwöger zu Kunstobjekten. Die Texte dazu auf ihrer Website lesen sich wie Anleitungen zum Eigenbau. Akribisch untersucht sie die technischen Charakteristiken der Geräte, bedient sich Methoden des Montierens und der Demontage, um in Folge deren Funktionalität und Mechanismen umzucodieren. Gleichzeitig erforscht sie die soziokulturellen Zuschreibungen der Maschinen und die damit einhergehende Überhöhung und Mythisierung. Dabei überträgt sie Impulse der Wiederholung, wie sie der Mensch zum Erwerb von körperlichen Fähigkeiten anwendet, auf die mechanische Intelligenz von Maschinen und lotet die Grenzen ihrer Belastbarkeiten aus, um, wie sich in ihren Skulpturen zeigt, zu einem radikalen Endpunkt zu gelangen. Im Fokus ihrer Videoarbeiten und Skulpturen stehen multisensorische Dissonanzen einer Störung, die sich selbst behaupten. Dazu gehören widerständige Bewegungen, die etwa durch sich-einbetonieren oder den maschinellen Autismus um sich selbstkreisender Bohrer bewirkt werden.

Jeder Einsatz einer speziellen Maschine bringt eine neue Ästhetik und Rhetorik hervor, die sich in Mayrwögers Videoinstallationen und Dokumentarvideos zu ihren Skulpturen widerspiegelt. Ein komplexes, hybrides Zusammenspiel zwischen menschlichen (Künstlerin) und nichtmenschlichen (Maschine) Akteur_innen entsteht, die gemeinsam in Richtung einer Kooperation und

Akkuschrauber, 2022
Akkuschrauber, Steinbohrer,
Injektionsmörtel
Größe und Anzahl variabel
Ausstellungsansicht vom *blauen Montag*
Galerie des oberösterreichischen
Kunstvereins, 2022

¹ Nahari, Iro: *Laugh against the Machine* (20.10.2022), www.spikeart-magazine.com/?q=articles/laugh-against-machine (Stand 6.6.2023).

Ko-Kreation von Mensch und Maschine kreativ handeln. Im Zulassen dieser Ko-Kreativität entwickelt Pia Mayrwöger eine eigene künstlerische Formensprache, eine Art von Inceptionismus, der uns dazu animiert, unser Wahrnehmen zu erweitern und in neue Erfahrungsräume einzutreten.

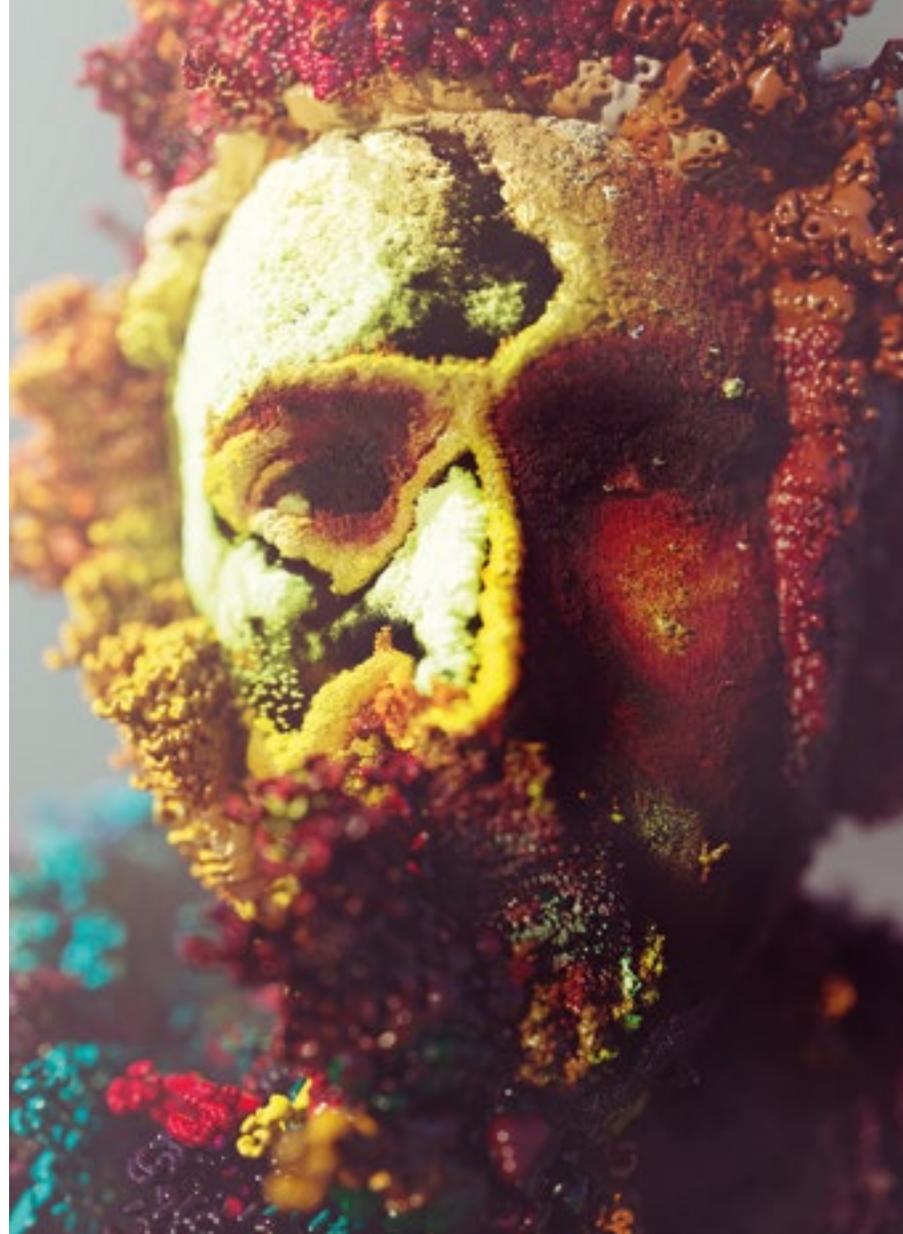
Pia Mayrwögers Leidenschaft für Baustellen wirkt ansteckend: „Baustellen faszinieren mich, ich könnte stundenlang zuschauen und fühle mich davon unterhalten. Ich finde es surreal, wie viel Fläche verbaut wird, wieviel Geld in einer Baustelle steckt.“ Ebenfalls konzeptuell mitreflektiert wird hier das Einkommensgefälle und der Missbrauch urbaner Freiflächen, die von der Immobilienbranche als Wirtschaftsträgerin praktiziert werden. Im Gegenzug dazu nimmt Pia Mayrwöger Baufirmen für Kooperationen und Sponsoring gerne in die Pflicht und hinterfragt überholte Kategorien.

Das Dokumentationsvideo ihrer Skulptur *Mischmaschine* (2021) dauert exakt 55 Sekunden und zeigt zunächst die zentral platzierte, rotierende Mischmaschine. Deren rhythmische Durchmischen von Schotter, Zement und Wasser produziert einen Sound, der eine Sogwirkung auf unsere Schaulust auslöst. Wie für ein szenisches Setting arrangiert, befindet sich alles an seinem Platz: im Schotterhaufen neben der Mischmaschine steckt noch die Schaufel, ein Kübel und ein Wassertrog sind vor ihr platziert, im Hintergrund die Zementsäcke. Wir staunen über eine maschinelle Performance des sich-selbst-einbetonierens, die gleichzeitig als Metapher für neoliberalistische Selbstläufer gelesen werden kann. Eine Mischmaschine als Ikone der Baustelle, deren Material Beton heute zumeist von Fertigbeton abgelöst wird und durch den hohe CO2 Gehalt zunehmend indiskutabel ist. Noch radikaler geht Pia Mayrwöger in ihrer 14 Stunden und 21 Minuten dauernden Videoinstallation *CAT 302.4.D* (2016) vor. Sie lässt einen Schaufelbagger so lange graben, bis er sich selbst eine Grube gegraben hat – mit dem Umkehrschluss, sich in Folge wieder selbst auszugraben. Ihr künstlerischer Zugang zum Video ist der einer Dokumentation. Die Videoinstallation zeigt den gesamten Vorgang aus einer Perspektive. Das Surren des Motors zur Einstimmung, der Aufbau von Spannung durch das Spiel mit den Schalthebeln – eine visuelle Ästhetik, die an Spielautomaten denken lässt –, und dazwischen der O-Ton der Künstlerin: „Manchmal checke ich es nicht ganz“. Der Bagger, der sich selbst eine Grube gräbt und dessen Baggerschaufeln wie in einem Comic animalische Züge bekommen, steht im Kontrast zur idyllisch wirkenden Landschaft mit Vogelgezwitscher. Ist eine künstlerische Arbeit eine feministische Arbeit, wenn eine Künstlerin eine Baumaschine bedient oder die Funktion eines Baugerüsts ad absurdum führt?

Ihre jüngste Arbeit *Baugerüst* (2023) installiert

Mayrwöger anlässlich des Festivals der Regionen unter dem Motto *Höchste Eisenbahn* in einer Länge von 60 Metern und einer Höhe von sechs Metern im Außenraum. Seiner ursprünglichen Funktion zur Bearbeitung eines Baukörpers entledigt, ist das Gleichgewicht gestört. Die so bewirkte Antinomie von Statik und Dynamik bewirkt einen beschwingten Twist: Es liegt etwas tänzerisches, körperlich ausbalancierendes in dieser Installation. Spitzfindig immer wieder neue Zusammenhänge herzustellen, darin liegt eine enorme Qualität von Pia Mayrwögers Kunst, die in ihrer methodischen Offenheit und Konsequenz und in arbeitsethischen Fragestellungen mit dem Werk von Charlotte Posenenske verglichen werden kann. Vorstellungen von Kunst als Domäne des Schöpferischen geraten heute, angesichts der zunehmenden Einflussnahme von Artificial Intelligence, unter neue Vorzeichen im Aufzeigen von Spannungsfeldern, Schnittstellen, Wechselwirkungen und Reibungen.

Näheres zu Pia Mayrwöger und ihrem Mentor auf Seite 91.



115

FLAVIA MAZZANTI

Flux Selves: Yuma, 2023
Laserausbelichtung, kaschiert auf 3 mm Dibond-Platte,
handgefertigter Schattenfugenrahmen aus Holz
80 x 110 cm



116



Sympoietic Bodies: Hybrid Urban Landscapes, 2020
Laserausbelichtung, kaschiert auf 2 mm Dibond-Platte,
handgefertigter Schattenfugenrahmen aus Holz
160 x 90 cm

Nexum, 2021
Still aus Kurzfilm, 5'22"



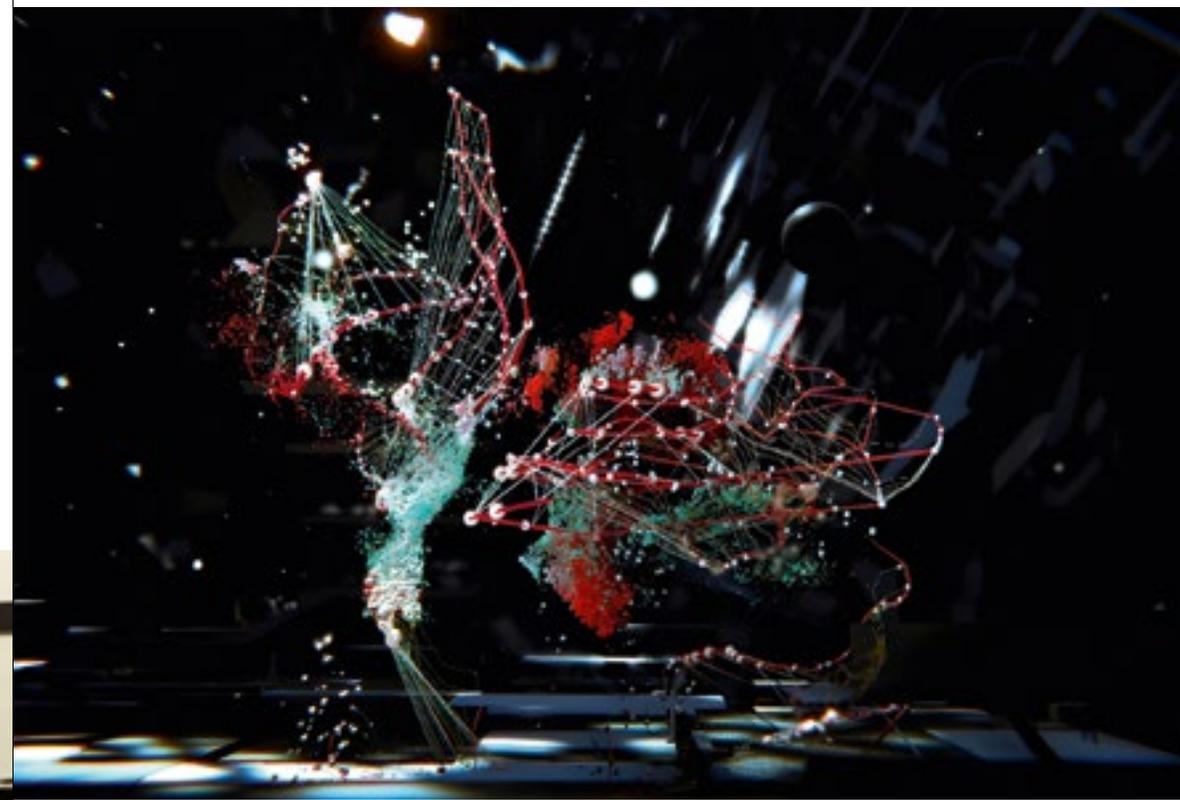
117

Sympoietic Bodies: Skin I, 2020
Laserausbelichtung, kaschiert auf 3 mm Dibond-Platte,
handgefertigter Schattenfugenrahmen aus Holz
50 x 40 cm



118

Beyond My Skin, 2023
Performance
Angewandte Interdisciplinary Lab (AIL)



Text:

Giulia Bini

FLAVIA MAZZANTI

119

A multimedia artist who originally trained as an architect, Flavia Mazzanti represents an emerging generation whose visual language and poetics are inscribed in a post-digital context. Reflecting on the notion of virtuality in philosophical and poetic terms, Mazzanti's work explores how boundaries between the human body and its social and physical surroundings are disrupted, testing them in a hybrid practice that mixes skillful use of digital technologies with performance and spatial investigations.

Informed by the post-anthropocentric perspective of Donna Haraway and Anna Tsing, among others, Mazzanti's practice constitutes an ecosystem, where the exploration and synthesis of different technologies become the means for probing a state of becoming, giving digital consistency and texture to the processes of dissolution of the self. In her short films *Sympoietic Bodies* (2020) and *Nexum* (2021), CGI, motion capture and granular synthesis, dissolve human protagonists into their surroundings; a narrating voice appears like a sort of manifesto of Mazzanti's intentions.

"Expansion, replication, disruption, unbounded organisms, site for interactions, mutations": *Sympoietic Bodies* immerses the viewer in the artist's investigation of non-human perspectives, where the subject becomes a site of cellular mutations and dispersion, revealing the hidden matter and energy that inhabit and regulate our surroundings. The body as an initial measure, and the reference to urban landscapes add a sci-fi perspective

Beyond My Skin, 2023
Still der interaktiven Echtzeitanstallation
und Performance im Angewandte
Interdisciplinary Lab (AIL)

to the work, while disclosing the architectural approach of Mazzanti's research.

Nexum (2021) returns to the portrait of an individual through different urban, public and private spaces and their affective and psychological implications on the subject, displayed in fictional digital layers.

An active member and actor in the digital community and international media scene, a co-founder of Immerea (an interactive media company focusing on developing virtual reality games and virtual installations), listed on the *Forbes 30 Under 30 Europe* list in 2023, Flavia Mazzanti represents a new generation of creatives, formed through the digital, who navigate the creative industries while developing a personal artistic practice.

In her work, the notion of the collective is dispersed in the fluidity of the digital medium, and the viscosity of the digital exceeds collective interaction, towards the abstract immaterial dimension of an imperceptible granular community, made of beings as well as cells, particles, fluxes and abstract agents. Mazzanti's research investigates what community and kinship mean in the "digital milieu," understood as the hybrid reality in which we find ourselves.

Mazzanti's latest project, *Flux Selves*, inspired by Rein Raud's *Being in Flux: A Post-Anthropocentric Ontology of the Self* (2021) and Rosi Braidotti's *Nomadic Subjects* (1994), uses photogrammetry, 3D modeling, and procedural design, and draws on her European and South American origins while expanding her research into ecological concerns. As stated by the artist, *Flux Selves* (2023) contributes to an alternative understanding of our being in the world, being with the world, and the role of the self in this dynamic relationship. A medium so typically human-centered as a portrait, is de-anthropocentrized from within, thus manifesting a post-photographic approach.

The next chapter in Mazzanti's work will see her develop a project based on her research in Brazil. In this new phase that is gradually taking shape, the body's perspective will likely finally evaporate in digital ecosystems and environments, narratively and conceptually unfolding in their "extended networks."

Näheres zu Flavia Mazzanti und ihrer Mentorin auf Seite 92.



121

VIKTORIA MORGENSTERN

Das letzte Habitat, 2023
Handpolierter und bemalter Stahl
2,87 × 3 × 3 m
Installationsansicht Parallel Skulpturenpark, Salzkammergut Festwochen
Toscanapark Gmunden



We all drink the same water, 2022
Pulverbeschichteter und handbemalter Stahl, Messing
16 × 2,4 × 1 m
Galerie im öffentlichen Raum, Perspektiven Festival Attersee
Attersee am Attersee, 2022



124

Ausstellungsansicht *Deep Touch Pressure*
Atelierhaus, Akademie der bildenden Künste Wien, 2021



Text:

Elsy Lahner

ZEICHNEN MIT STAHL

Wenn es darum geht, das Hauptcharakteristikum einer Zeichnung zu bestimmen, dann ist dies die Linie, der Strich, und weniger der Bildträger. Denn längst hat sich die Kunstgattung emanzipiert und beschränkt sich in der zeitgenössischen Kunst nicht mehr ausschließlich auf ein Blatt Papier. Die Zeichnung kann jede Größe annehmen oder nur temporär vorhanden sein. Sie findet sich auf Wänden, auf allen möglichen Materialien, im digitalen und virtuellen Raum sowie in der dritten Dimension. Doch nicht jede Linie im Raum ist eine Zeichnung. Ob diese als solche definiert werden kann, hat stark mit der künstlerischen Praxis, mit dem Prozess der Entstehung und dem Verständnis davon zu tun. Viktoria Morgenstern beschreibt ihre Metallskulpturen als Zeichnungen, da ihre Herangehensweise eine zeichnerische ist. Jede Art von Untergrund stellt für sie überflüssiges Material und eine Einschränkung dar. Linie entsteht bei ihr aus der Bewegung, unter Einsatz des ganzen Körpers. Ihr Bestreben ist es, die Linie zu befreien, sie im Raum freizustellen, gleichzeitig auf das Notwendigste und somit auf das Wesentliche zu reduzieren.

Hierfür arbeitet die Künstlerin mit Stahlstangen, die sie zu Formen biegt. Sie folgt dabei einem Affekt, spürt einer Emotion nach, ausgelöst durch ein Erlebnis oder eine Erinnerung. In der psychologischen Forschung gibt es Untersuchungen dazu, ob bestimmte Strukturen mit spezifischen Eigenschaften oder Gefühlen assoziiert werden, ob biomorphe Figuren – also geschwun-

125

Raum der Geburt,
Eden und die Neugierde, 2022
Handbemalter Stahl, Messing, Gips
Größen variabel
Ausstellungsansicht *I am here now*
Galerie 3, Klagenfurt

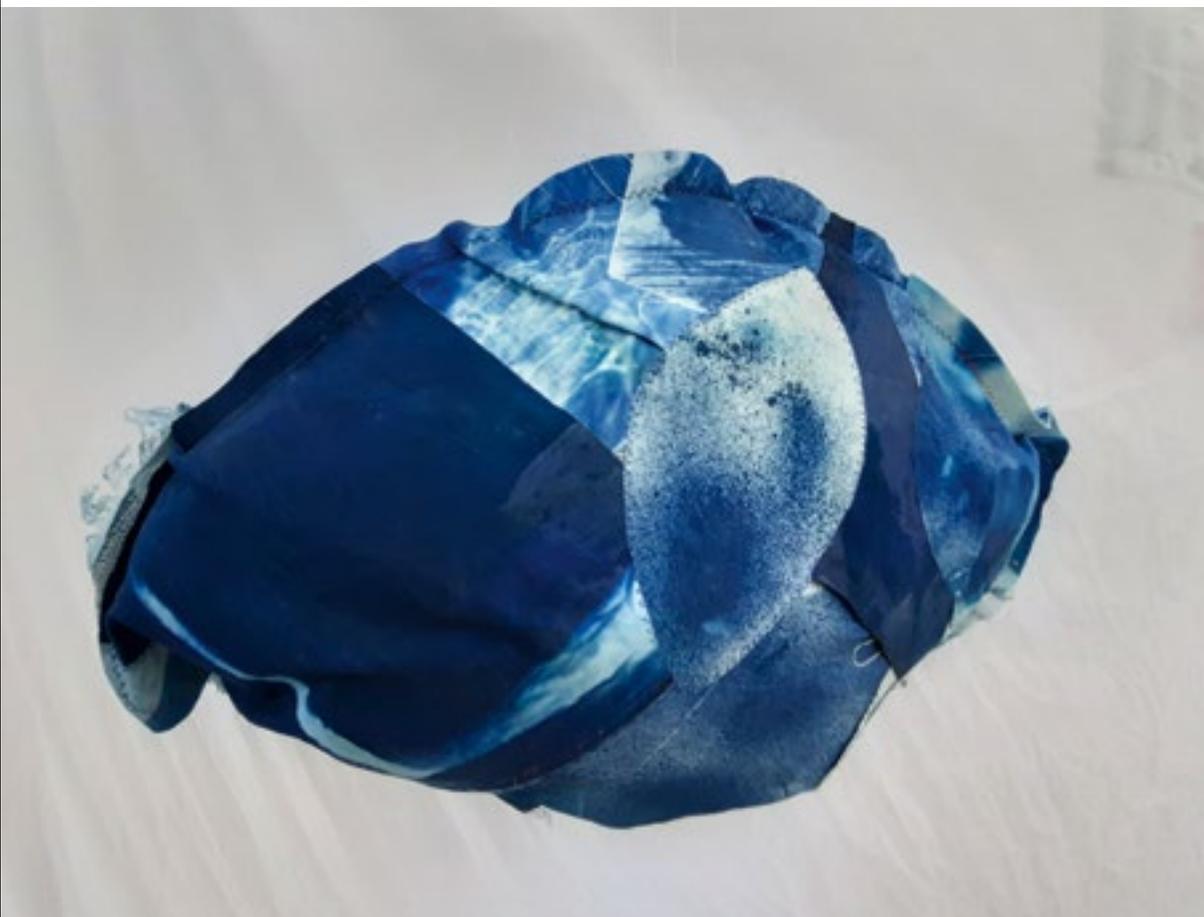
gene Linien und sanfte Konturen – etwa mit Harmonie, Ruhe und Wohlbefinden in Verbindung gebracht werden, geometrische Figuren mit Ecken, Kanten und spitzen Winkeln hingegen mit negativen Emotionen wie Unruhe oder Aggressivität. Viktoria Morgenstern greift auf ihr persönliches Repertoire an Formen zurück, um durch das Ziehen einer dreidimensionalen Linie die ihrer Emotion entsprechende Gestalt zu finden. So wird Linie für Linie gesetzt, aneinandergesetzt und zusammengeschweißt, bis das Ergebnis das Äquivalent eines von ihr bezweckten Inhalts bildet. Dieses kann eine Geschichte oder eine Episode in Form einer Einzelarbeit oder Teil eines größer angelegten Themas sein, zu dem die Künstlerin vorab recherchiert hat.

Für ihre Werke greift Morgenstern auf Blankstahl mit einem Durchmesser von 2 bis 12 mm zurück. Bei diesem Industrieprodukt handelt es sich um einen Werkstoff in seinem Rohzustand, der noch alles ermöglicht, alles sein kann und durch die Materialspannung umso stabiler wird, je mehr er gebogen wird. Im Arbeiten lässt die Künstlerin den Zufall zu und behält unabsichtliche Makel bei, wenn etwa ihre Hüfte beim Formen des Stahls zu stark an diesen andrückt und folglich eine nicht geplante Gerade in der Linie erzeugt oder wenn sie die Überreste von Punktschweißungen, die sie vorübergehend zum Fixieren setzt, als Spuren des Prozesses einbezieht. In manchen Arbeiten belässt die Künstlerin die Struktur so wie sie ist, in anderen wird die Oberfläche minutiös abgeschliffen, mit Farbe handbemalt oder pulverbeschichtet – Gestaltungsaspekte, durch die sich die emotionale Wirkung und die Konnotation der Objekte verändern. Um wieder auf die Zeichnung zurückzukommen, ist dieses Vorgehen mit der Entscheidung für Bleistift oder Buntstift vergleichbar, wenn es im einen Fall ausschließlich um die Form an sich, eine Reduktion oder um das Material geht, im anderen hingegen mehr die Farbe von Relevanz ist.

Morgensterns Schöpfungen vermitteln gerade durch die Farbgebung eine Fragilität, die kaum mehr mit dem Gewicht des Stahls in Verbindung steht. Vielmehr erinnern sie an filigrane Organismen, an Blütenköpfe oder Einzeller. Die Künstlerin spricht von ihnen daher auch als „Species“ mit einer eigenen Körperlichkeit und einem Eigenleben, die sich zuweilen ihrer Kontrolle entziehen.

Die Objekte lassen gelegentlich an jene Gebilde aus Büroklammern denken – insbesondere solche, die mit einer bunten Plastiksicht ummantelt sind –, die wir nebenbei, während unsere Aufmerksamkeit auf etwas anderem ruht, zurechtbiegen. Sie sind in gewisser Weise die räumliche Entsprechung für das, was wir in der Zeichnung als Doodle, als unbewusste Kritzelei, beschreiben und die so gesehen vielleicht Aufschluss über unseren eigenen Gemütszustand geben. Bei Morgenstern ist es jedoch kein Nebenbei, sondern ein bewusstes Übersetzen in eine bestimmte Form. Ihre Linien sind präzise und mit Bedacht gesetzt und vermitteln ihr Anliegen auf eine Weise, die im wahrsten Sinn des Wortes tiefgreifend und gewichtig ist.

Näheres zu Viktoria Morgenstern und ihrer Mentorin auf Seite 93.

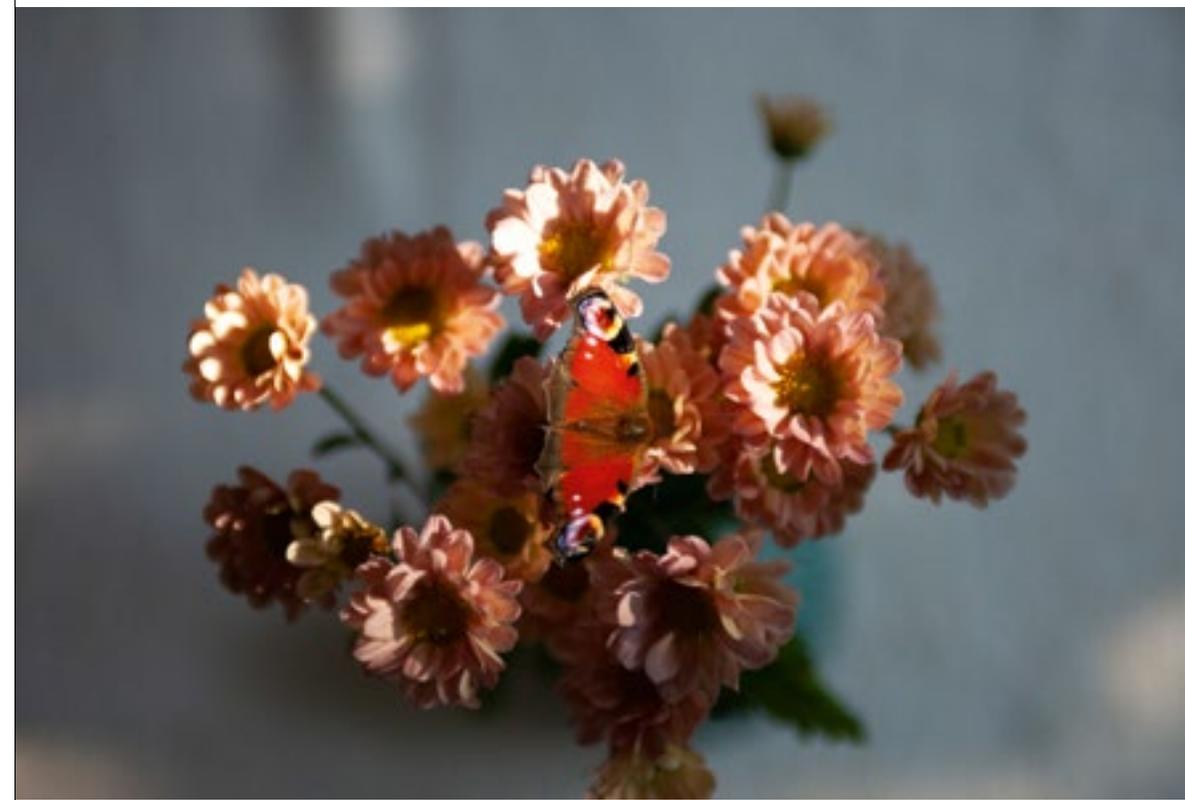




Time for Rain, 2022
Cyanotypie auf Baumwolle, Bienenwachs, Watte, Größe variabel
Ausstellungsansicht AIR 2020/2021 Vienna / Hungary / Croatia
Krinzinger Schottenfeld, Wien, 2022



130



131

Text:

Miriam Stoney

Dear Esther,

That there are certain expectations of a piece of writing “about” the work of an artist, or an artistic practice, is not something I wish to take too seriously, or too lightly. Without wishing to go too deeply into these, it seemed to me that your desire—in asking me to write about your practice—was less about conveying something essential about your works than perhaps feeding ideas back (though not “feedbacking” in the cybernetic sense; not steering a steady course) into your thinking, as well as your making and doing. In this sense, the text that I write for you can only be formulated, if not as a dialogue, then as a direct address to you, albeit in the knowledge that this will be read by others, who are perhaps not you.

When we last talked, you mentioned a few things that conjured the kind of transcendentalism that sets artistic work apart from other forms of toil. When you speak of time travel, for example, I can’t ascertain whether you mean this metaphorically, scientifically, or philosophically. Because we also talked about dreams, which are condensations of different moments in time, slightly adjacent to the present. Time travels to you in dreams, somewhere. The question being, how do these unwieldy thoughts (idealism, time travel, dreams) relate to your practice as an artist? Well, you are also working somewhere slightly adjacent to the present, especially as you try to grasp at instances of *really* doing nothing. I am, personally, skeptical of romantic mythologies about the spirituality of art. What assuaged my concerns, however, was your sincerity about this act you describe as a “surrender to doing

nothing”—where doing nothing is not the negative image of productivity, tinted by anxiety and worry, but rather a process of rendering one’s time “peace time”—and at what better moment than this one?

I shall leave the question open, since one could, of course, respond that there is no worse moment than any of those present to “do nothing” in the sense that “doing nothing” is usually understood. But what if doing nothing is precisely the precursor to certain forms of action that allow for anything other than an interminable repetition of the same? I don’t know if you said it (I know you didn’t, since we spoke in English), but after our conversation I had to think of the German word *innehalten*. For me, *innehalten*, as “taking pause” though actually “holding within,” describes a physical experience of thoughtful latency. Before expression, perhaps even before understanding. It’s not a calculated withdrawal or refusal, which are too strategic for what you’re (not) pursuing. We spoke about truth, for example, as something that has a source, though which cannot always be excavated, or *geschöpft*, or *erschöpft*. A source is always prolific and latent at the same time. Right?

You talked a little about your family history as a kind of source, and you said you were digging, but you also said that you were dancing and I had to think of a waterfall (geologically close to the source, though always casting itself off) and you dancing beneath it, joyously. Or are you the cascade, falling? The movement you carry in you, a form of embodied knowledge that only registers as such when recognized by another—a dance teacher in Benin, or the ground under your feet. And you seemed to wonder whether, or how you could trust the other and their “recognition” as nourishing the source of truth that you become. And what does this have to do with making art? Well, everything. At the present moment. There are expectations of us to provide something of our own “truths” and ideally in the form of an embodied knowledge, autobiographical storytelling, the codification of a self that vindicates the institution. The expectations, however, are premature—since we are preoccupied with creating a reality from which truths could one day be excavated. Creating latency, that’s what we’re doing. Nothing much more, for now (which is when?).

Yours,
Miriam

Näheres zu Abiona Esther Ojo und ihrer Mentorin auf Seite 94.



133

GUILHERME PIRES MATA

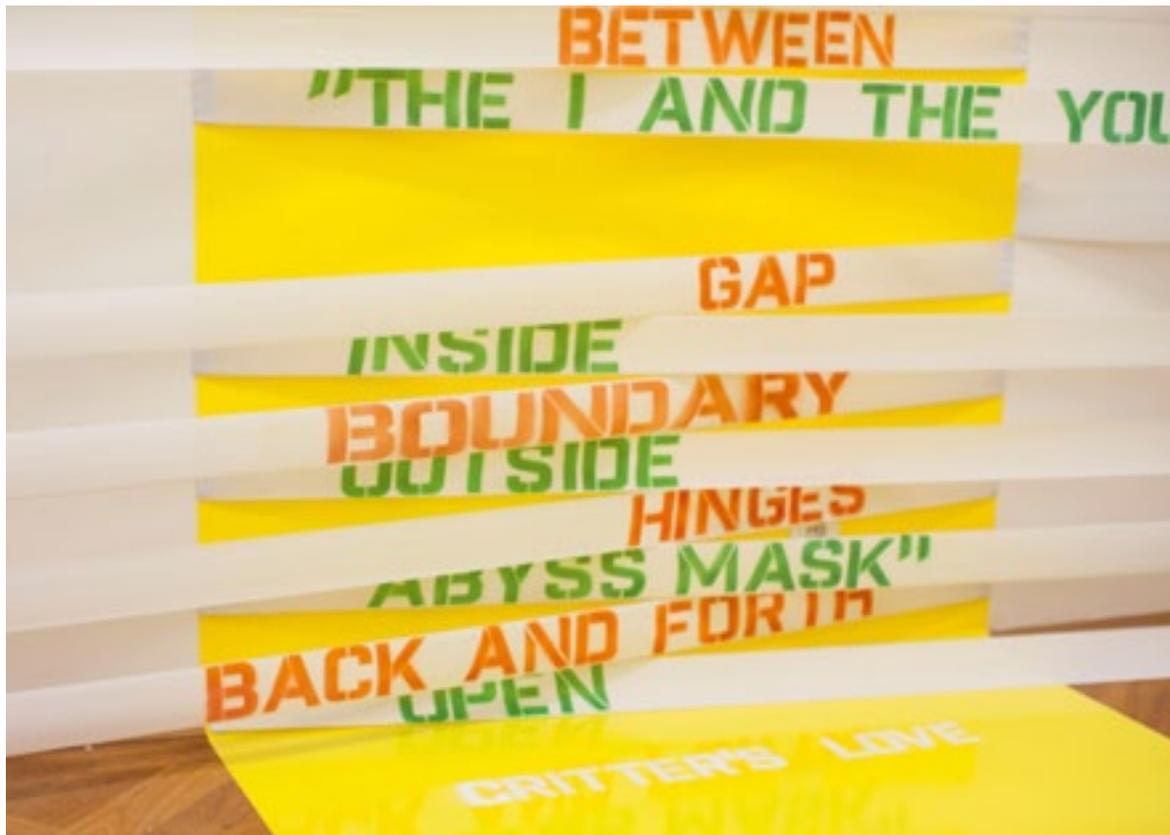
*Critter's Love or what happens to love in art today: A
Homage to Lygia Clark with reference to the rapper Emicida, 2022*
Mischtechnik, Größe variabel
Diplomausstellung, Exhibit Galerie, Akademie der bildenden
Künste Wien, 2022



Frontier Effect, 2015
 Workshop/Performance im Rahmen der
 Gruppenausstellung *Für Garderobe wird nicht gehaftet.*
Widerständiges in Mode und Produktion
 Angewandte Innovation Laboratory (AIL), 2015



*Critter's Love or what happens to love in art today: A
 Homage to Lygia Clark with reference to the rapper Emicida*, 2022
 Mischtechnik, Größe variabel
 Diplomausstellung, Exhibit Galerie, Akademie der bildenden
 Künste Wien, 2022



136

Critter's Love or what happens to love in art today: A Homage to Lygia Clark with reference to the rapper Emicida, 2022
 Mischtechnik, Größe variabel
 Diplomausstellung, Exhibit Galerie, Akademie der bildenden Künste Wien, 2022

Text:

Sarah Kolb

ARTICULATE WITH ME! ZU DEN BEGEGNUNGSRÄUMEN GUILHERME PIRES MATAS

Die Zeiten und Räume, in denen die Arbeiten entstanden sind? Die Disziplinen, aus denen sie sich speisen und denen sie entgegenlaufen? Die Orte, in die sie sich einschreiben? Sie bilden einen Raum der Relationen, der sich nicht auf binäre Kategorien wie Innen und Außen, Form und Inhalt, Figur und Grund, Körper und Geist herunterbrechen lässt. Guilherme Pires Matas Arbeiten folgen einer Logik der Transformation, die Eigenes und Fremdes, Theorie und Praxis, Subjekte und Objekte mit- und durcheinander denkt. Sie imaginieren ein Universum, in dem das Unbestimmte kein Makel, sondern der Boden für Begegnung ist: „Der undurchschaubar bleibende Anteil zwischen dem Anderen und mir, den wir einander gewähren (denn es besteht keine Apartheid), vergrößert seine Freiheit, bestätigt meine Entscheidungsfreiheit, und wir befinden uns in einer Beziehung des reinen Teilens, in dem Austausch, Kennenlernen und Respekt bedingungslos, *selbstverständlich*, sind.“¹ So können wir uns gegenseitig bis ins Unendliche bereichern, indem wir das Andere in seinem Anderssein anerkennen. Indem wir von Zuschreibungen Abstand nehmen. „Beziehungen hängen nicht von ihren Relata ab, sondern umgekehrt.“² *Mise en abyme*.

137

Guilherme verschränkt in seinen Arbeiten verschiedene Räume und Zeiten, Medien und Verfahren, Ebenen der Abstraktion und Prozesse der Konkretion. Wie er mir erzählt, geht es ihm dabei um eine gezielte Störung des disziplinierten Respekts. Wenn er sich auf Traditionslinien wie den brasilianischen Tropicalismo, auf Praktiken der kulturellen Einverleibung und eine Pädagogik der Selbstermächtigung bezieht,³ dann im Sinne einer Ästhetik der Partizipation, die sich gegen die Idee eines auktorialen Anspruchs wendet: „Gegen alle Importeure des Konservenbewusstseins. Die mit Händen zu greifende Existenz des Lebens.“⁴ Ich blättere durch seinen Werkkatalog: Mode und Werbung treffen auf Politik und Theater. Kunst trifft auf Musik, Design auf Perfor-

¹ Édouard Glissant, *Philosophie der Weltbeziehung. Poesie der Weite*, übers. v. Beate Thill, Heidelberg: Wunderhorn 2021, S. 58.

² Karen Barad, *Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken*, übers. v. Jürgen Schröder, Berlin: Suhrkamp 2017, S. 14.

³ Vgl. Oswald de Andrade, „Manifesto Antropófago / Anthropophages Manifest“, in: ders., *Manifeste. Portugiesisch-Deutsch*, übers. v. Oliver Precht, Wien/Berlin: Turia + Kant 2016, S. 34–67; Paulo Freire, *Pädagogik der Unterdrückten. Bildung als Praxis der Freiheit*, übers. v. Werner Simpendörfer, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1972.

⁴ de Andrade, „Anthropophages Manifest“, S. 39.

mance, Konzept auf Situation. Reizwäsche aus Gummiringen. Die Poesie der Düfte. Ein Interdependenzgeflecht aus geometrischen Formen, Körpern, Stoffen, Strümpfen, Knoten, Gefühlen, Schminke. Die Titel unterstreichen den topologischen Subtext, der sich wie ein roter Faden durch Guilhermes Arbeiten zieht: *Spandex! Cut and Fold, Unfold the Fold. Intertwined. Verso, Reverso, Controverso. Petting Colony. Frontier Effect. Critter's Love.*

Critter's Love ... Die 2022 realisierte Rauminstallation in der Exhibit Galerie der Akademie der bildenden Künste Wien ist als Hommage an Lygia Clark einer von Guilhermes zentralen Quellen gewidmet. Die Farbe Gelb (*amarelo*), die in der afrobrasilianischen Religion Candomblé für die Liebe steht und die das Lieben (*amar*) auch buchstäblich anklingen lässt, bildet in der Durchgangssituation ein Bindeglied (*elo*) zwischen zwei Räumen und den zwei Wänden, an denen sich die Installation entfaltet.⁵ Auf der einen Seite verweben sich Gummibänder mit Textfragmenten Clarks ... *I feel the space as a body ... filling a gap ... emptying a boundary* ... zu einem konkreten Gedicht, dessen Spannungsbogen sich jeweils neu gestaltet, wenn jemand auf der Klaviatur der Bänder spielt. Auf der gegenüberliegenden Seite, Gelb in Gelb auf einem Sockel, ist ein weiteres Zitat platziert, nämlich eine jener beweglichen Skulpturen, mit denen Clark ihre Kunst für unmittelbare körperliche Erfahrungen öffnete. Dazu die Aufforderung: *Articulate With Me!* – Sprich mit mir! Artikuliere dich mit mir! Verbinde dich mit mir! Der Wortsinn impliziert sogar, man könnte sich zur Skulptur verhalten wie ein Körperteil zum anderen: *Bilde ein Gelenk mit mir! Und tatsächlich: Sobald ich Hand anlege, entwickelt so ein Bicho ein erstaunliches Eigenleben. Die Bewegung, die ich ausführen wollte, stößt auf Widerstand, wird umgelenkt, wird ungelenk. „The conflicting directions of the hinges connecting their many plates force you to make certain movements and prevent you from making others, and this always unexpectedly; they turn inside out like a glove, for example, without your wanting them to or even thinking it possible.“*⁶

Das Kunstwerk wird zum Gegenüber, es spricht mich an, es spricht mit mir. Guilherme Pires Mata arbeitet mit eben diesen Impulsen. Sie sind nur ein Anfang: „Der Wirbel der Wasserfälle, der schon in der Quelle zittert.“⁷

Näheres zu Guilherme Pires Mata und seinem Mentor auf Seite 80.

5 Die Farbe Gelb ist darüber hinaus auch als Referenz auf das Album *AmarElo* des brasilianischen Rappers Emicida zu verstehen, der sich mit seiner Musik gegen Diskriminierung und gesellschaftlichen Ausschluss einsetzt.

6 Yves-Alain Bois, „Nostalgia of the Body“, in: *October 69* (Sommer 1994), S. 85–109, S. 86.

7 Glissant, *Philosophie der Weltbeziehung*, S. 34.





Fremdkörper („diese Uhren in meinem Leib“), 2022
Leder, Infusionsschläuche, Kochsalzlösung, Silbernitrat,
Papier, Größe variabel
Dessous, Wien



It comes in waves, 2022
Keramik, Fotochemikalien, Podest, Motor
ca. 210 x 60 x 60 cm
Never at Home, Wien



Text:

Amira Ben Saoud

SPUREN, DIE BLEIBEN

Anna Carina Roth begann bereits als Jugendliche zu fotografieren. Eine Polaroid-Kamera bot der 1993 in Oberwart im Burgenland Geborenen einen Einstieg in das Medium. Schnell bemerkte Roth, dass sie an den Abzügen stärker faszinierte, wie sich das Material mit der Zeit veränderte, als das Abgebildete. Roth, die an der Schule Friedl Kubelka ihr Studium der künstlerischen Fotografie abschloss und aktuell an der Universität für angewandte Kunst studiert, trennte sich bald nicht nur von der Polaroid-Kamera, sondern von der Kamera als solcher. Für die Fragestellungen, die für Roth zentraler wurden, wurde sie nicht gebraucht: Was wird erst nach und nach sichtbar? Was ist das Nicht-Offensichtliche, das durch die künstlerische Praxis sichtbar gemacht werden sollte?

Um diese Fragen für sich zu beantworten, schafft Roth in erster Linie keine Werke, sondern Prozesse, in denen sie nicht nur Licht, Papier, Chemikalien und Zeit für sich arbeiten lässt, sondern auch andere Menschen. Die Künstlerin sorgt für klare Rahmenbedingungen, in denen dann aber die kontrollierte Aufgabe von Kontrolle möglich ist. Zum Beispiel bei *Randbemerkung* (2022), einer Serie von Photogrammen, für die Roth Oberflächen wie Baretren oder Tische für einen gewissen Zeitraum mit lichtempfindlichem Papier bespannte. Die Spuren sozialer Interaktion – das Gläserabstellen, die ausgeschütteten Getränke, Finger und abgestützte Hände – wurden so festgehalten. Einen ähnlichen Zugang wählte sie auch für die Arbeit *An der Schwelle* (2022), bei der sie einen Fußabtreter am Eingang zu einer Ausstellung durch eine mit lichtsensitivem Papier bespannte Platte ersetzte. Die Gäste schufen durch ihr Auf-die-Schwelle-Treten im Rahmen der Kunst-Präsentation also neue Kunst – wahrscheinlich ohne es zu merken. Damit wirft Roth auch ganz bewusst Fragen um Autor_innenschaft auf. Bei *It comes in waves* (2022) sind es nicht Menschen, sondern die Fotochemikalien selbst, welche die für Roth so wichtigen Spuren hinterlassen. In kleinen, sogenannten Wellenbad-

143

It comes in waves, 2022
 Keramik, Fotochemikalien, Podest, Motor
 ca. 210 x 60 x 60 cm
 Never at Home, Wien



Zyklus, 2019
 56 Keramiken, Größen variabel

schaukeln aus dem 19. Jahrhundert nachempfundenen Keramikwannen bilden sie Rückstände, wobei die Kippbewegung der Wanne auf die Bildentstehung in der analogen Fotografie verweist. Der menschliche Körper – die ursprünglichen Wannen waren dazu gedacht, dass Menschen in ihnen baden – glänzt hier durch Abwesenheit. Bei *Fremdkörper* („diese Uhren in meinem Leib“) (2022) hingegen verweist der Untertitel auf einen Text von Friederike Mayröcker, in dem das Vergehen der Zeit insbesondere in Bezug auf den (weiblichen) Körper verhandelt wird; jedoch ist der Körper in der Arbeit gerade kein menschlicher, sondern eine amorphe Skulptur aus in Kalbslederwülste eingenähte Infusionschläuchen, aus denen über einen längeren Zeitraum Kochsalzlösung tropft, die wiederum ein Bild generiert. Eine Parallele lässt sich zu einer etwas älteren Arbeit, *Zyklus* (2019), feststellen, wo es noch einmal radikaler um den weiblichen Körper und seine Funktionen geht. Radikaler, weil Roth sich hier nicht an einem Text, sondern an ihrem eigenen Körper abarbeitete: Sie beobachtete ihre Regelblutung für ein Jahr und verwandelte jeden „Blut-Tag“ in eine kleine Keramik, nämlich einen Menstruationscup. Die so körperliche, weibliche Erfahrung wird – im wahrsten Sinne des Wortes „objektifiziert“ – zu anorganischen, kühlen Objekten gemacht. Wie so oft vermag es Anna Carina Roth hier Anwesenheit durch Abwesenheit und Nähe durch Distanz heraufzubeschwören. Sie macht das Nicht-Offensichtliche sichtbar.

Näheres zu Anna Carina Roth und ihrem Mentor auf Seite 95.



145

ALINA SOKOLOVA

Rehearsals of the upcoming victory, 2022
Öl auf Leinwand
195 x 195 cm



146

Pietà, 2022
Öl auf Leinwand
200 × 300 cm
Ausstellungsansicht *Motherland*, Stadtmuseum Berlin, 2023

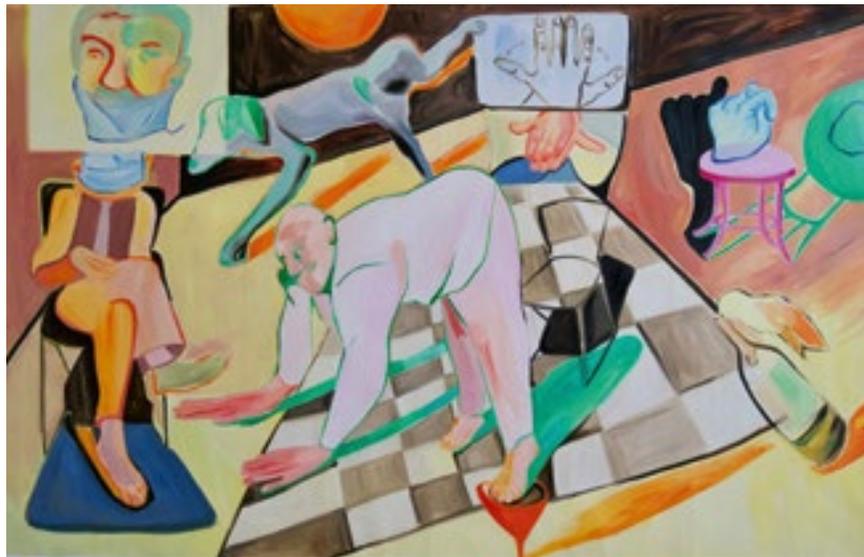


147

A fig, 2022
Öl auf Leinwand
30 × 30 cm



TikTok delirium, 2021
Öl auf Leinwand
210 × 162 cm



148

2020 lasts until 2022, 2022
Öl auf Leinwand
152 x 243 cm



149

A shy boy hiding behind a horse, 2021
Öl auf Leinwand
128 x 158 cm

Text:

Rainer Fuchs

TANZEN UND MALEN IN UNRUHIGEN ZEITEN

Die Erfahrung von Grenzen als Einschränkungen, die Frustration hervorrufen, aber zugleich auch den Wunsch nach deren Überschreitung und Überwindung auslösen, bestimmen Alina Sokolovas Denken und Handeln. Dies gilt sowohl für die Sozialisierung der ukrainischen Künstlerin im Spannungsfeld von Ost und West in Europa als auch für ihr Verhältnis zu den künstlerischen Medien und deren konventioneller Einordnung. Neben und mit der Malerei sind Video und tänzerische Performance jene Medien, die sie nutzt, um von Beweglichkeit, Kommunikation und Interaktion als Ausdruck und als Katalysatoren gesellschaftlichen Lebens und Gemeinns zu handeln. Dieses Anliegen erhält nun zusätzliche Brisanz dadurch, dass der gesellschaftliche Umgang miteinander jäh durch die aktuellen Krisenszenarien der Pandemie und des russischen Angriffskriegs auf die Ukraine, der für Sokolova auch eine eminent existentielle Rolle spielt, unterbrochen wurde.

Sokolovas philanthropischer Ansatz wird am sinnfälligsten in den menschlichen und animalischen Bildfiguren, die einander stützen und tragen, die also füreinander da sind und sorgen. Es sind sowohl im physischen als auch im übertragenen Sinn Gesten gegenseitiger Unterstützung und Bilder von körperlicher Nähe in Zeiten, in denen die Pandemie die gegenseitige Abgrenzung und Distanzierung bedingte, aber zugleich auch bestehende prekäre Schief lagen etwa in Bezug auf die Arbeitswelt sichtbar machte. Anstelle einer hierarchischen Gegenüberstellung von Figur und Grund tritt in den Malereien ein flächenhaft instrumentiertes Farb- und Formgewebe, in dem sich Abstraktion und Figuration die Waage halten und aus dem der Blick allmählich Gestalten und Handlungen herauszulesen vermag. Manchmal nur in Umrissen

1 Donna J.
Haraway: *Unruhig bleiben.*
Die Verwandtschaft der
Arten im Chtuluzän. Campus
Verlag, Frankfurt, New York,
2018, S. 96.

skizziert, erscheinen die Bildfiguren wie traumartige Gebilde oder zeichenhafte, vom Raum durchdrungene Gespinste, die den Blick in Bewegung halten. Dem Kampf der Kreaturen gegeneinander sowie der Ab- und Ausgrenzung des Anderen kontert Sokolova durch eine Strategie der Verschränkung und Hybridisierung ihrer Bildmotive. Eine in Balance gehaltene Unruhe und malerische Expressivität durchzieht die Arbeiten, sowie auch das Tanzen ein Ausgleich zwischen ekstatischem Ausdruck und regelhafter Choreographie zu sein scheint.

In einigen ihrer Malereien verknüpfen und überlagern sich schachbrettartig geometrische Formen mit Mensch- und Tiermotiven. Konfigurationen aus menschlichen Körpern und Hundemotiven können sich dabei zu vignettenhaften Ornamenten fügen. Prägend für solche Bildmotive sind unter anderem Sokolovas Erinnerungen an pyramidale Konstrukte aus menschlichen Körpern, wie sie in der Zeit des Kommunismus bei Veranstaltungen zur Schau gestellt wurden, in denen vor allem das Primat des Kollektivs gegenüber dem Einzelnen zählte. Man könnte in diesen geschichtlichen Formationen Skulpturen aus menschlichen Körpern oder auch zu Momentaufnahmen verfestigte Tänze sehen, in denen sich eine gesellschaftliche Ideologie zeichenhafte Abbilder verschaffte. Sokolova verdrängt diese Geschichte nicht, sondern sucht darin nach historischen Grundlagen, um sie auf deren Nützlichkeit für gegenwärtige Anliegen der Solidarisierung hin zu befragen. Dabei verweist insbesondere die Darstellung von Hunden in menschlicher Umgebung auf aktuelle philosophische Ansätze, die den Ursachen und ihren verheerenden Auswirkungen einer der Umwelt gegenüber überheblich und rücksichtslos agierenden Gesellschaft auf den Grund gehen. Hunde, die eine Allianz mit den Menschen eingehen und bisweilen selbst menschenähnliche Züge annehmen, sind auch ein bevorzugtes Motiv in Donna Haraways Schriften, wenn es um die Empathie des Menschen zu den anderen Lebewesen als Überlebensprinzip geht. Hunde sind dabei nicht nur Produkte von Züchtungen durch Menschen, denn sie führen den Menschen – bildlich gesprochen – auch selbst an der Leine, weil menschliches Verhalten und Selbstverständnis auch durch den Umgang mit Hunden geformt werden. Mit ihrer künstlerischen Arbeit nimmt Alina Sokolova auf das gesellschaftliche Sein wie auch auf dessen Diskurse Bezug und fordert damit zugleich verantwortliches Handeln ein, „... in einer Zeit, in der das Leben auf einem beschädigten Planeten sympoietisches Denken und Handeln verlangt.“¹

Näheres zu Alina Sokolova und ihrer Mentorin auf Seite 81.







Itchy & Scratchy (Reh, Seehund, Pinguin, Ente), 2021
 4 Malereien aus mit Pflanzenfarben gefärbte Brennnesselfasern auf Brennnesselstoff
 Je 100 × 180 cm
 Ausstellungsansicht *Handspells. Preis der Kunsthalle Wien*, Kunsthalle Wien, 2021



Text:

Irina Danieli

ALLES EINE FRAGE DER BALANCE

Nora Severios' Arbeiten zeugen von einer großen Experimentierfreude mit verschiedenen Rohstoffen. Die Fokussierung auf den Prozess der Kunstproduktion ist genauso prägend für ihr künstlerisches Schaffen wie der hohe Reflexionsgrad, den kunsthistorische und popkulturelle Referenzen andeuten – sie erweitert mit Zart- und Klugheit historische Positionen in die Gegenwart. Mit der Akribie und der Geduld einer Färberin oder Weberin des Spätmittelalters extrahiert sie Farbe aus Pflanzen, gewinnt Garn aus Brennnesseln und ehrt damit das Handwerk. Sie geht der Substanz des Materials auf den Grund und ihre Beschäftigung damit führt schließlich zu ihrem künstlerischen Ausgangspunkt. Die Installation *Schulen über der Erde* (2021) besteht aus einer Gruppe von Keramikskulpturen, die auf dem Boden platziert und durch dünne Schnüre aus Brennnesselfasern mit der Decke verbunden sind. Diese Verbindung schafft ein faszinierendes Zusammenspiel zwischen den Skulpturen und dem sie umgebenden Raum. Die Schnüre halten die Keramikfiguren in einer von der Künstlerin bestimmten Position und sichern sie gleichzeitig vor dem Fall – ein Kippmoment.

Die Form der Keramiken ist auf Schweifmanschetten zurückzuführen, lederne, durch die vierfachen Schnallen an Korsette erinnernde Gamaschen, die das Verhaken und Verheddern der Pferdeschweife verhindern sollen. Sie finden Anwendung in der klassischen Reitkunst, die wiederum auf die militärische Kavallerie zurückgeht. Man spürt den Dunstkreis der Spanischen Hofreitschule, des „Balletts der weißen Hengste“ Wiens, die auch dafür bekannt ist, dass zukünftige Bereiter_innen nicht nur von

ihren menschlichen Mentor_innen lernen, sondern auch von den Hengsten selbst. Ist das Suchen nach Balance ein Austarieren von Dressur und Unbeherrschtheit?

Wenn man diese eigenartigen, nicht selbst stehenden, fragilen Keramikskulpturen sieht und sie sich bei einem Lufthauch leicht hin und her bewegen, erinnern sie an Meeresalgen beziehungsweise Meeraale, die eigentümlich senkrecht aus dem Meeresboden ragen und ein ganz eigenes Universum schaffen: Schule unter dem Meer? *Schule über der Erde*, so der Titel, der in der Hohen Reitschule Übungen beschreibt, in denen die Pferde Luftsprünge vollführen. Zum Beispiel die *Capriole*, die rehgleich mit allen Vieren gleichzeitig zum Sprung ansetzen soll – von Capriole gelangt man zu Capriccio, und schon ist man bei Goya, dessen Geist im Werk von Severios immer mal wieder schelmisch aufflackert. Findet sich hier die subtile Referenz auf das zehnte Blatt seiner *Los Caprichos: Das Pferd als Frauenräuber*? Ein steigendes Pferd verbeißt sich in die auf ihm sitzende Frau – Verlust von Gleichgewicht! Das Blatt dient als Scharnier zu Severios' Arbeit *Itchy & Scratchy* (2022). Eine Serie von mit Pflanzenfarben gefärbten Brennessel-Faser-Malereien zeigt jeweils vier wilde Tiere (Reh, Pinguin, Seehund, Ente) im Moment des Sich-Selbst-Kratzens. Die aufgeraute Brennesselwolle erzeugt auch bei den Betrachtenden ein Kratzgefühl und weckt das Bedürfnis, dieses zu befriedigen. Mit dem Material kitzelt die Künstlerin die Betrachter_innen und stellt so eine direkte Beziehung zwischen den dargestellten Tieren und den sie anschauenden Menschen her.

Es gibt eine Bezugnahme auf das aus Renntiergeweih geschnitzte *Sich leckende Bison* (13. Jh. v. u. Z.), das ähnlich wie Goyas Pferd seinen Hals mühsam zum Körper hinwendet, um ein Insekt wegzulecken. Severios' Protagonisten behelfen sich mit Hufen, Flossen und Flügeln und scheinen im Bildraum stabiler zu stehen als zunächst angenommen. Ein Bildraum, in dem es nur sie gibt und sonst nichts. Die ersten Darstellungen der Kunst waren Tiere: Lascaux! Die freskenhafte Optik, aufgrund der Sichtbarkeit der einzelnen Brennesselfasern und der erdfarbenen Töne, erinnert an diese Geburtsstunde der Kunstgeschichte, die auch von einer Beziehung zwischen Menschen und Tieren erzählt.

Mit dem Titel *Itchy & Scratchy* bezieht sich Severios aber auf die fiktive TV-Show innerhalb von *The Simpsons*, in der sich, angelehnt an *Tom & Jerry*, eine Maus und eine Katze blutrünstig bekämpfen. Die vermeintlich „niedlichen“ sich kratzenden Tiere von Severios erhalten dadurch einen dunklen Unterton.

Nora Severios' Arbeiten oszillieren zwischen Resilienz und Fragilität. Ihre Tendenz, Werke zu schaffen, die eine zarte Balance zwischen Gravitation und Schweben, Kontrolle und Bändigung zum Ausdruck bringen, demonstriert ihre große Neugier für den prozesshaften Schöpfungsakt der Kunst.

Näheres zu Nora Severios und ihrem Mentor auf Seite 82.



157
Anime HRT, 2020
Videostill aus Videoessay
16:9, 4'30"

ROSA WIESAUER



158

Magical Girl Episode 1, 2017
Videostill aus Videoessay, 16:9
3'56"



159

*TRANS*GAZE*, 2021
Videostill aus Dokumentarfilm, 16:9
20'13"

Text:

Daniela Hahn

TRANS*GAZE SUPERPOWER

„Magical Girls fight for love and justice.
They fight the evil that tries to take over the world.
Not many people know that a lot of magical girls fight through history.
They are rarely spoken about but they are all around us.
In some places in the world, they are burnt at the stake
when people find out about their magic.
When I was 21, I found out, that I was a magical girl.“¹

Ein Objekt, der Impuls für die Verwandlung, grelle Farben, Lichtstrahlen und Sternenstaub – und das Magical Girl steht in selbstbewusster Pose bereit, es mit dem Bösen aufzunehmen. Das Magical Girl (jap. 魔法少女 mahō shōjo; dt. „magisches Mädchen“) bezeichnet die Heldin – meist ein Schulmädchen, das magische Fähigkeiten erlangt und die Welt vor dem Bösen rettet – in dem namensgleichen Anime-Genre. Das international bekannteste ist Sailor Moon. Der Einfluss von westlichen Hexengeschichten in Verbindung mit japanischen Genres, die Frauen ins Zentrum der Erzählung rückten, bringt in den 1960er-Jahren die Magical Girls hervor. Verwandlung und Emanzipation spielen eine wichtige Rolle und zugleich werden die „unschuldigen Mädchen“ verniedlicht und hypersexualisiert, als Objekte männlicher Begierde (male gaze) dargestellt. Sie wechseln und transzendieren zwischen den Welten, der Realität, dem Schulmädchendasein und einer Fantasiewelt, in der sie über Superkräfte verfügen und für das Gute kämpfen, und dabei befinden sie sich selbst im transitorischen Moment zwischen kindlichen Mädchen und erwachsener Frau.

„Now my family knows that I'm a magical girl
but we never really speak about it.

Sometimes, they even use my human name,
even though I go by my magical name.“²

Rosa Wiesauer verwebt in ihren Arbeiten die Fantasy-Welt mit ihrer eigenen Realität. Sie arbeitet das feministische Potential und die Sichtbarkeit von Trans*identitäten heraus. Autobiografische Erzählungen verbindet sie mit Bildern und Objekten aus dem Universum der Magical-Girl-Animes. Unerwartete Verwandtschaften ergeben sich, die Realität des Trans*life bekommt durch die Verbindung mit den Bildern des rosa-glitzernden Universums und der niedlichen und zugleich erotischen Fanartikel vielschichtige Tiefe. Die Verwandlung, die Superpower und die gesellschaftliche Wahrnehmung von Magical Girls im weitesten Sinn stehen im Fokus. Die verschränkte Erzählung verbindet die fantasievollen Geschichten mit historischer und gegenwärtiger Realität von Unterdrückung und Verfolgung von Frauen* und queeren Personen. Zugleich übersetzt Rosa Wiesauer, mit transzendierenden Bildern und Narrativen, Trans*identitätskonstruktionen zur magischen Fähigkeit und somit zu ihrer Superpower.



„The majority used to perceive us as snowflakes, [...] as very feminine because feminine means weak. But [in history] the snowflakes have been the most tough persons in the whole queer community because if you are brave enough to display your femininity, it means in a way, that you are really tough.“³

TRANS*GAZE titelt Rosa Wiesauers filmische Dokumentation von Trans*frauen in Wien. Es ist eine Art Handbuch für Trans*personen, das einerseits von den alltäglichen Herausforderungen in einer patriarchalen und heteronormativ-binär geprägten Gesellschaft und Diskriminierungen erzählt, andererseits Safe Spaces im realen wie virtuellen Raum und Strategien der Selbstbewusstwerdung aufzeigt. Erzählung für Erzählung tauchen wir tiefer in die diversen Trans*geschichten, -leben und -identitäten der fünf Protagonist*innen ein, zu denen auch Wiesauer selbst zählt. Mit dem kalkulierten und teilweise (selbst)ironischen Aufbau der Szenerie und dem sensiblen Blick auf die Protagonist*innen schafft sie eine vertraute gemeinschaftliche Atmosphäre, die die Verbundenheit im Erzählen und Zuhören ausdrückt – frei nach der Le Guin’schen Tragetaschen-Theorie des „Weitererzählens oder Weitersäens von Möglichkeiten des Weitermachens“⁴.

„Understanding snowflakes as something weak is the heteronormative delusion because snowflakes will drown you alive. That’s the reality. [...] Low things are going to grow and grow and drown you. That is strong.“⁵

In dem Film Nahe am Wasser gebaut tauschen sich zwei Trans*frauen verschiedener Generationen – Rosa Wiesauer und Alexia Pomberger –, die zu unterschiedlichen Zeiten in Bad Ischl gelebt haben, über ihre Erfahrungen und Emotionen aus. Die Aufnahmen des rauschenden Flusses unterstreichen die Verbundenheit der beiden über Raum und Zeit hinweg. Ein Gespräch, ebenso fließend, verschränkt, verwoben und verbunden wie Wasser selbst. „We are all bodies of Water“, attestiert Astrida Neimanis, „in fact paying attention to hydrological cycles presents a rather queer notion: water is evidently both finite and inexhaustible, both the same and always becoming different, too.“⁶

In ihren essayistischen dokumentarischen Arbeiten wirft Rosa Wiesauer mit größter Sensibilität einen genauen Blick auf Trans*frauen und -realitäten und verleiht ihnen so Stimme und Sichtbarkeit. Im realen Leben und in Fantasy-Welten kartografiert sie queere Körper und geht deren Kraft und Bedeutung nach, dabei verwebt sie mit Leichtigkeit Narrative und erzählt von „queer time and space“⁷. Der transgender gaze ist in ihrer Arbeit Mittel und Methode mit dem sie ihre Peers und Community dokumentiert und die alles durchwebende Fluidität von Gender dialogisch darstellt.

TRANS*GAZE SUPERPOWER!!

Näheres zu Rosa Wiesauer und ihrer Mentorin auf Seite 83.

3 Ruthia Jenrbekova in *TRANS*GAZE*, Rosa Wiesauer, Film, 2021, 20’

4 Donna J. Haraway (2018): *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*, Campus Verlag, S. 163; basierend auf der ursprünglichen Publikation von Ursula K. Le Guin (1989): *The Carrier Bag Theory of Fiction*, in: *Dancing at the Edge of the World: Thoughts on Words, Women, Places*, New York, S. 165–170.

5 Faris Cuchi Gezahegn in *TRANS*GAZE*, Rosa Wiesauer, Film, 2021, 20’

6 Astrida Neimanis (2017): *Bodies of Water. Posthuman Feminist Phenomenology*, Bloomsbury Academic, S. 66.

7 Jack Halberstam (2005): *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York University Press.

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 2022–November 2023

Herausgegeben von Akademie der bildenden Künste Wien

Bundesministerium für Kunst, Kultur,
Öffentlicher Dienst und Sport

Programmkoordination, deutsches Lektorat
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
© 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

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.

Mentoring Programm