

2025

**Mentoring-Programm**

**Kunst  
der Akademie der bildenden Künste Wien**

2025

**Mentoring-Programm**

**für Künstlerinnen  
des BMWKMS**

3

**ŽELJKA ALEKSIĆ** 🇭🇷

9

**MINDA ANDRÉN** 🇲🇪

15

**JAMILE AZADFALLAH** 🇮🇷

21

**AJNA BABAHMETOVIĆ** 🇧🇦

27

**EVA BALAYAN** 🇸🇮

33

**VIK BAYER** 🇮🇹

39

**ELISA BERGMANN** 🇸🇮

45

**ZOE BILGERI** 🇮🇹

51

**BRISILDA BUFI** 🇮🇹

57

**PAULINE DEBRICHY** 🇮🇹

63

**ROSA DE COSTER** 🇮🇹

97

**İKLİM DOĞAN** 🇹🇷

103

**LINA EBERLE** 🇮🇹

109

**JANNIK FRANZEN** 🇩🇪

115

**KAJA JOO** 🇫🇮

121

**IDA KAMMERLOCH** 🇮🇹

127

**KENNETH CONSTANCE LOE** 🇮🇹

133

**GUILHERME MAGGESSI** 🇮🇹

139

**LUISE MÜLLER** 🇮🇹

145

**HELEN WEBER** 🇮🇹

151

**PATRICK WINKLER** 🇮🇹

157

**SOPHIE WURNIG** 🇮🇹



*Klang des Brotes*, 2024  
Performative Skulptur: Brot, Epoxid,  
elektronische Buzzer, Klang  
Ausstellungsansicht *Broilos. Leben ohne Sicherheit*,  
Wienmuseum musa, 2024



*Numinous Toy*, 2024  
Badezimmer-Simulation, Plüsch, Badfliesen  
200 × 80 × 20 cm  
Ausstellungsansicht *Come as You Are*,  
Kunsthalle Wien, 2024

*Fabrication Error*, 2019  
Mischtechnik, Maße variabel  
Installationsansicht Fabrikraum, Wien, 2025



*Das Kapital*, 2023  
Abgebildet: *Gledaj majku, biraj ćerku – Korenje* (*Look at the Mother, Choose the Daughter*), Performance gemeinsam mit Sladica Aleksić, im Rahmen von *I Know, I Care*, wienwoche, 2019



Ausstellungsansicht *Plava Laguna*, DOB  
Galerie, Belgrad, 2021

Text:

Ana Kovačić

#### “ART CAN AGAIN BE FOUND IN THE COMMON PLACES” – AN OVERVIEW OF WORK BY ŽELJKA ALEKSIĆ

Željka Aleksić is a visual artist whose practice emerges directly from lived experience, articulating the struggles of precarious labor, migrant identity, and working-class realities through painting, performance, photography, and installation. Born in Knjaževac, Serbia, in 1989 and educated at the Academy of Fine Arts in Vienna, Aleksić brings a rare and unfiltered voice to contemporary art – one rooted in more than a decade of manual labor before entering the academic art world.

What sets Aleksić apart is her commitment to turning biography into critical practice. Her graduation project *Das Kapital* (2017–2023) is a prime example. A combination of documentary photography, a performative artist book, and a series of acrylic paintings, it chronicles her journey from working in a Serbian cheese shop to cleaning, waitressing, and eventually studying art in Vienna. Through photographs taken during her shifts, and official documents like work permits and pay slips, the project foregrounds labor as both material and subject. The final work even proposes an artwork’s price be calculated from her total income during studies – a radical merging of artistic and economic value.

Recurring throughout her work is an exploration of how labor, especially gendered and invisible labor, shapes identity. In *Oxygen for Art* (2020–2022), she inflates hundreds of cleaning gloves to form a fragile, bodily installation – each glove a metaphor for her exhausted hands. *Say Cheese!* (2017–2019) uses actual cheese from her workplace to create ephemeral sculptures, while *Mask* (2019–2020) presents daily makeup remover wipes as a diary of performance and erasure – highlighting the tension between Aleksić as a waitress and Aleksić as an artist.

Aleksić is not afraid to claim public space through performance. In *Black Work on White Background* (2018), she cut hair in an improvised salon during an exhibition opening, performing undocumented labor openly in a gallery setting. The performance *Gledaj majku, biraj ćerku* (2019), in which she collaborated with her mother, examines intergenerational female labor and care in a simple yet resonant gesture.

In 2025, her work explores physical pain, migration, and class inequality through drawing, installation, and performance. *Carpal's Drawings* stem from carpal tunnel syndrome caused by repetitive labor, combining drawings, silicone threads, and electrotherapy equipment to visualize pain and motion. *Matriarchy* uses a bag connected to foreign workers from the Balkans as a symbol of female heritage, with poetry echoing from within, and *A True Artist Doesn't Need a Studio, but They Need an EU Passport* critiques bureaucratic barriers for non-EU artists, each reflecting deep engagement with both personal experience and socio-political commentary.

By embracing unpolished materials – cheese, gloves, hair, uniforms – and accessible formats like selfie photography and work diaries, Aleksić challenges the elitism of the art world. She creates a space for voices often ignored in artistic discourse: the cleaner, the migrant, the saleswoman, the hairdresser, the waitress. Her work is political without pretense, poetic without abstraction, and always firmly anchored in reality. What she thought was a disadvantage turned out to be crucial for her artistic expression: “I don't know how to think like an artist.”

In the early stages of their careers, artists often draw key inspiration from those of previous generations – this is also partly the case with Željka Aleksić. She says that her daily life was occupied with cleaning, selling, or something similar, but least of all with art. So, whenever she had the opportunity to be an artist, she was told that production money was almost impossible to get. Instinctively, she tried to create works on her own, without means, harking back to early conceptual artists or artists within the *arte povera* movement. With greater awareness, she referred to the works of Marina Abramović or early works of Sanja Iveković – both deeply connected to the same context Željka grew up in, but decades later. From Iveković's work she drew a deeper awareness of the role of female migrant workers – particularly Balkan women – in Western labor markets and a sharp feminist approach. With Marina Abramović there are more visible references through titles or, more recently, a work directly connected to her application to be the performer in the artist's show.

Humor has a subtle but an important role in Željka Aleksić's art – more as a means of defense than as a weapon. Rather than attacking or ridiculing, her humor often serves to protect vulnerability, soften difficult topics, and create space for reflection. Through irony and subtle wit, she invites viewers to engage with complex emotions and societal issues from a place of empathy. Aleksić's art is not a commentary from above but a transmission from within. In placing herself – the worker, the migrant, the daughter – at the center of her work, she reminds us that every act of creation is also an act of survival.

Näheres zu Željka Aleksić und ihrer Mentorin auf Seite 72.

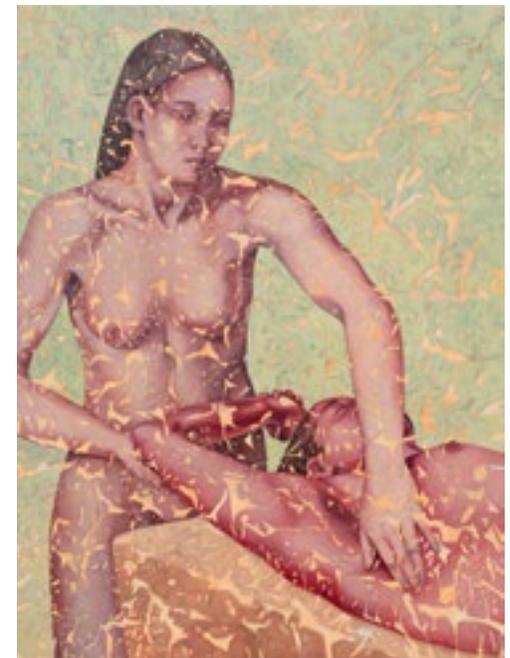
# MINDA ANDRÉN







*Juicy, Warm, Voluptuous, With Muscle and Fat*, 2025  
 Öl, chinesische Tusche, pigmentiertes Gesso auf Leinwand  
 190 x 100 cm



Text:

Stephen Zepke

#### COLLABORATING WITH AIR – RECENT PAINTINGS BY MINDA ANDRÉN

Minda Andrén's recent paintings feel out the world of touch. Some from last year explore various therapeutic procedures that are either administered by herself (*Portrait with self care device (foam roller)*, 2024), or by someone else (the *Psychic Massage* paintings, 2024). Two more recent works explore the erotic pleasures of masturbation (*Juicy, Warm, Voluptuous, With Muscle and Fat*, 2025) and the kiss (*Long inhale, long exhale*, 2025). The *Psychic Massage* paintings are all based on photographs from the book *Psychic Massage* by Roberta DeLong (first published in 1975), which Andrén found in Portuguese translation during a residency in Sao Paulo in 2023. The photos, along with the paintings that reproduce them, show a naked woman manipulating a prone body by circulating subtle energy or qi between them. This therapeutic touch, often extremely fleeting, balances a person's energy by releasing emotional trauma and tension. The theory of "Psychic Massage" is based on a series of stereotypical oppositions, most importantly male and female, and their subsequent attributes of activity and passivity (see diagram on page 83). Andrén, however, focusses on the interplay of the material and the immaterial in *Psychic Massage*, exploring them through the paintings' complex technique.

The paintings closely reproduce some of the book's photographs, but the women in Andrén's paintings are more muscled (a point we will come back to), and more present. Andrén has translated the smooth neutrality of the book's black-and-white images into brightly colored paintings, whose representational surface is interrupted by a strange blistering, a feature of all the artist's recent work. This effect is produced by the artist making a full-size drawing of the image in Chinese ink on washi paper, which she soaks with water and applies to the canvas. Along with the outlines of the image, bubbles also arise on the damp paper, disturbing the lines and, instead, registering where the paper and the canvas do not touch. These absences are carefully preserved and appear like negative space, or "gaps" in the image, emerging like a blank wall revealed by the flaking of its painted surface to confuse which aspect of the image is "positive" and which "negative."

*Psychic Massage III (Equilibrium)*, 2024  
 Öl, chinesische Tusche, pigmentiertes Gesso auf Leinwand  
 120 x 90 x 3 cm

In this way, the gendered oppositions of the book are updated in the paintings as a reversible relationship of solid and void, material and immaterial, image and its absence. Andrén refers to this process as “a collaboration with air,” where the image appears along with the static, accompanying its transmission. The process that reproduces the image also distorts and deforms it, emphasizing the aleatory beauty of noise. In this way, the classical outlines of the figures, their marble-like stillness, are interrupted by a pattern that is both chaotic and mysterious. If the touch of *Psychic Massage* enables the body to transcend its physical coordinates and touch our emotions and mental states, the aerated touch of these paintings intertwines the material and immaterial in an interplay of the representational and the abstract. Rather than portraying the elegant circulation of energy through the psychic massage taught in the book, Andrén’s paintings seem to interrupt its holistic economy with the outlines of air, the bubbling chaos into which all lines of energy seem to dissipate.

Another way that the paintings disrupt the smooth circulation of energy taught in the book is by emphasizing the muscularity of their protagonists. Andrén’s women are ripped, their muscles flexing. These jacked bodies contain a power that is both corporeal and clearly located in their hard, bunched muscles, and incorporeal, appearing in their fixed expressions, their steely determination, and their self-contained confidence. But the bubbling effect that interrupts the activities of these tough women introduces an uncertainty and vulnerability to the paintings, a hesitancy that is erotic.

Andrén’s most recent paintings explore this eroticism even more explicitly, striving to create an erotic image today, when all popular culture has been sexualized. They do so by focusing on the pleasures of the flesh, and on how erotic touch collaborates with air, with breath, with brushes, incorporating interruption to both produce and obscure the image, and unleashing the exciting uncertainty of the aleatory and hallucinogenic. This would be the “erotic” operation of air in these paintings; an aerating touch, even on the hardest of bodies, introduces a soft uncertainty to our stereotypical choreographies of contact. Desire, as it assumes form in these images, is always ameliorated by hesitancy, by absence, by the surrounding air that simultaneously disperses and sustains it.

Näheres zu Minda Andrén und ihrem Mentor auf Seite 86.

# JAMILE AZADFALLAH





*Vorige Seite* **Abstrakter Raum Nr. 6, 2024**  
 Digitalfotografie; Installation: Gipsbinden,  
 Draht, Pappmaché, Acrylfarbe, Sprühfarbe,  
 Ton, 180 x 120 cm

**Abstrakter Raum Nr. 4, 2023**  
 Digitalfotografie; Installation: Gipsbinden, Draht,  
 Acrylfarbe, Sprühfarbe, Ton, Papierkleber, Papier  
 180 x 120 cm

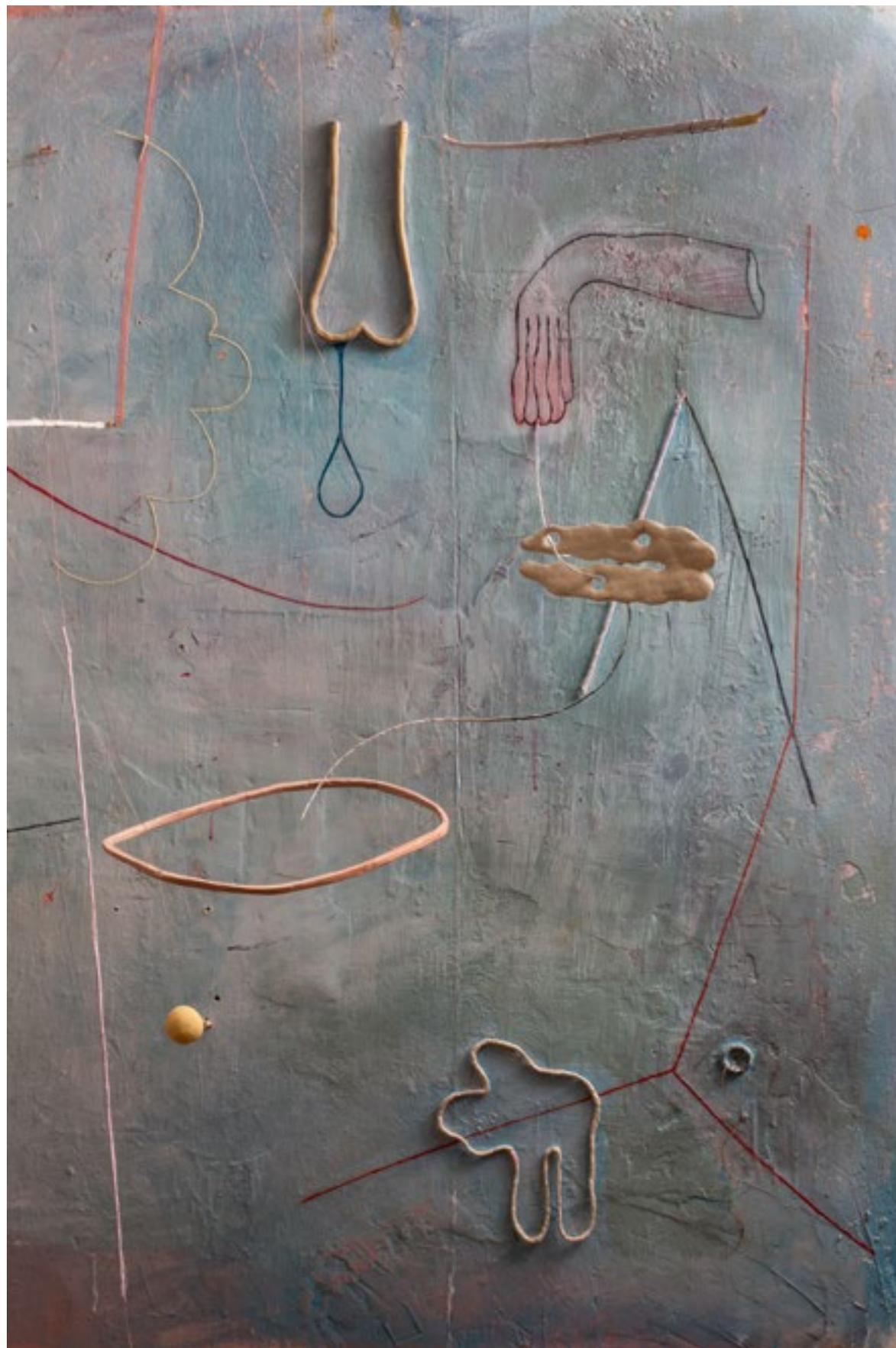
**Abstrakter Raum Nr. 8, 2025**  
 Digitalfotografie; Installation: Gipsbinden, Draht,  
 Pappmaché, Acrylfarbe, Sprühfarbe, Ton  
 180 x 120 cm

**ALLES UND NICHTS SEHEN.  
ZU DEN ABSTRAKTEN RÄUMEN VON JAMILE AZADFALLAH**

„Wollen wir uns in der Anwaltskanzlei Fellner Wratzfeld & Partner am Schottentor treffen?“, fragt mich Jamile Azadfallah am Telefon. „Dort sind momentan ein paar Bilder von mir ausgestellt, da können wir uns in Ruhe unterhalten.“ Eine Woche später trete ich mit der Künstlerin vor zwei gleich große Bildwerke. „Was ist das – technisch?“ frage ich. „Das ist vieles – technisch“, gibt sie mir zur Antwort. Vor einem Hintergrund aus verschiedenen grauen Segmenten finden sich malerische Spuren und abstrakte Körper und Objekte. *Abstrakter Raum* nennt Jamile Azadfallah diese Arbeiten, die im Jahr 2023 entstanden sind. Die Raumwirkung ist enorm: Was ist Vordergrund? Was ist Hintergrund? Was ist Objekt und was ist Malerei? Was ist 2D, was 3D? Und dann – ist das alles tatsächlich auch noch Fotografie?

Jamile Azadfallah, geboren 1985 in Karaj/Iran, lebt und arbeitet in Wien. Sie verfügt über einen Bachelor-Abschluss in Grafikdesign und Illustration von der Universität Teheran und hat Kunst und Fotografie bei Martin Guttman an der Akademie der bildenden Künste Wien studiert. Ausgangspunkt, erklärt sie mir, sind immer Skizzen. Sie zieht mehrere kleine Skizzenbücher aus einer Stofftasche. Tatsächlich kann ich Motive, die wir soeben in den beiden Bildern gemeinsam betrachtet haben, im Skizzenbuch wiederfinden. Der Weg von der ersten Idee bis zum finalen Bild ist langwierig und involviert eine Vielzahl an Medien – kontinuierlich begleitet auch die Fotografie diesen Prozess. Jamile Azadfallah entwirft zunächst auf Papier einen Raum und gestaltet anschließend die einzelnen Details dieses Raumes – Linien, Gitterstrukturen, organische Körper und Formen. Dafür malt oder entwickelt sie kleine Objekte, um anschließend, basierend auf der Skizze, alle Details zu einem Bildraum zusammenzuführen. Dieser wird als eine Art Arrangement stetig verändert und untersucht. Auf Basis eines Rahmens, der auf der finalen Fotografie jedoch nicht sichtbar ist, montiert und installiert die Künstlerin ihre räumlichen Setzungen. Ein ganz eigenständiger, bildhafter Ausdruck entsteht, der sich letztlich als Fotografie darstellt – bei der aber sofort ersichtlich ist, dass ein langwieriger und komplexer Prozess dem Bildergebnis vorangegangen ist. Besonders fasziniert mich die räumliche Wirkung der – eigentlich flachen – Farbfotografie. „Ich wollte immer diese Tiefe erreichen“, sagt die Künstlerin.

Jamile Azadfallahs Arbeiten als „Mixed Media“ zu bezeichnen, wird diesen nicht annähernd gerecht. Während das „Everything goes“ der postmodernen Kunstproduktion über alle Medien hinwegfegt und sie miteinander kombiniert, richtet die Künstlerin den Blick bei Anlage und Komposition ihrer Bilder eher in die Vergangenheit: „Ich bin ein ziemlicher Kunstgeschichte-



*Abstrakter Raum Nr. 7, 2024*  
Digitalfotografie; Installation: Gipsbinden, Draht,  
Pappmaché, Acrylfarbe, Sprühfarbe, Ton  
180 x 120 cm

Freak“, erzählt sie. Und tatsächlich spürt man in den weichen, verbogenen, scheinbar nach unten tropfenden Kreisformen einen Salvador Dalí, kann in der zurückgenommenen, schlichten Farbigkeit und Körperhaftigkeit einen Giorgio Morandi erahnen, im Prinzip des „räumlichen Bauens“ einen Giorgio de Chirico oder in den spannungsreich und doch harmonisch gesetzten Linien und Strukturen einen Paul Klee nachempfinden. Jede Pore, jede Faser dieser mit einer superhochauflösenden Kamera fotografierten Arrangements ist nachvollziehbar und entdeckbar – und doch: Obwohl wir „alles“ sehen, verschließt sich das Bild, bleibt offen und nicht dechiffrierbar. Das Paradox von „Alles und Nichts sehen“ – Jamile Azadfallah löst es ein. Scheinbar im Vorbeigehen kommentiert sie damit auch unsere bilderüberschwemmte Gegenwart, deren visuelles Primat im Kontext schier unbegrenzter technischer Möglichkeiten Donna Haraway in ihrem Buch „Die Neuerfindung der Natur“ als „unkontrollierte Gefräßigkeit“ beschrieben hat. Jamile Azadfallah hantelt sich über einen langwierigen Prozess hin zu Bildern, die scheinbar aus den Medien selbst bestehen. Malerei, Zeichnung, Objekt und Fotografie bezieht sie gleichermaßen ein, sucht und findet Bilder, die auf die Medien selbst verweisen und unseren Augen eine Sehfläche bieten, die wir abtasten können – eine Fläche, die geheimnisvoll vertraut wirkt und dennoch offen, weil abstrakt, bleibt.

Als digitale Praxis, die sich aus analogen Quellen speist, so könnte man Jamile Azadfallahs künstlerische Arbeit beschreiben. Der hohe Grad an Abstraktion ist der Künstlerin dabei besonders wichtig: „Ich möchte Bilder entstehen lassen, die unabhängig von konkreten Themen oder narrativen Vorgaben existieren – Werke, die für sich stehen und ihre eigene Sprache entfalten. Dennoch erkenne ich im Nachhinein oft Spuren persönlicher Erfahrungen oder innerer Spannungen, die sich unbewusst eingeschrieben haben.“ Für die Erzeugung ihrer *Abstrakten Räume* geht sie wie eine Malerin vor, arbeitet in Schichten – jedoch, im großen Unterschied zur Malerei, im Raum mit Vorder- und Hintergrund. Zeichnung, Malerei und Objekte werden durch die Fotografie verbunden, der Weg der Bildfindung und -erzeugung bleibt seltsamerweise dennoch diffus. Ein Geheimnis – auf dieses scheinen Jamile Azadfallahs Bilder kontinuierlich hinzuweisen –, das jedoch bewahrt wird.

Näheres zu Jamile Azadfallah und ihrer Mentorin auf Seite 73.





*Wohnungs-Sanierungs-Skizze, 2025*  
Tempera auf Papier  
29,7 × 42 cm



*Guckloch, 2021*  
Fotografie, Modell, Installation, digitale Bearbeitung  
Ausstellungsansicht *Banale Banale*, Graz, 2021



Text:

Sam Jacob

**PAST IS 'CHANGEABLE' • FUTURE IS NOW • REALITY IS PROJECTION**

I'm ashamed to admit that even in this year of two thousand and twenty-five, I still (more frequently than I would admit) scroll Twitter, now known as X. And, amongst the debris, dregs and dross, the algorithm serves me a specific conspiracy theory (also debris, dregs and dross). This one about architecture. About how we are living in the ruins of Tartaria, a forgotten global empire. The details are hazy but seem to involve free electricity that came from the air, that cathedrals couldn't have been built without power tools, that world's fairs were not just fairs ... that maybe there were giants? That this advanced civilization was buried by a vast "mud flood" leaving us living in a dark age; that this has been suppressed and we've been taught a falsified history that maintains the degenerate world we now inhabit. Posts are tagged with phrases declaring "Past is 'changeable' • Future is NOW • Reality is projection."

Whatever the purposes of this Tartarian narrative (varying from benign hobby through anti-modernism, to nationalism and anti-Semitism), and whatever its absurdities, there is a truth that is accidentally revealed. All architecture, all cities are conspiracies. Shaped by power and ideology and rendered in material and spatial form that presents as reality. Architecture itself likes to trade in facts, perhaps aware that its social and economic raison d'être would be corroded if it were to be revealed as being a machine for manifesting fictions.

Ajna Babahmetović's work (often produced with her twin sister, Adna) deals directly with these terms; with the idea that architecture is an alternative history before it becomes a concrete fact; that it is a narrative device first, and everything else afterward. It is present, for example, in her counterfactual projects for *Banale*, Graz. Both trade in counterfactual histories.

One project confidently cited a building code introduced to Graz in 1867 that introduced the "Grazer Guckloch." This code required the introduction of optical tubes between the outer walls and the courtyards behind them and was introduced to counteract urban introversion and to create relationships between the public street and the private courtyard. The invention of this fictitious code was accompanied by installing (real) examples of the viewing tubes.

A second project followed: a fictitious historical Graz street-culture phenomenon with domestic infrastructure embedded in building facades providing passersby with fold-down tables, tablecloths, and drinks. Babahmetović's narrative claimed that



Houses at Home, Kozarac, 2020  
Fotografie

Houses at Home, Kozarac, 2020  
Fotografie

“[t]hese quirky features became popular but were later banned in 1878 due to overcrowding and misuse. Only a few remain today.”

Both projects use fiction to suggest alternatives to contemporary assumptions about urban relationships. Brand new inventions – masquerading as historical remnants – suggest that the contemporary idea of public and private (through spatial organization, use, and enforced by legislation and land ownership) had not always been so. And so, critically, they suggest possibilities of reordering public/private relationships. Writing pseudo-histories – and manufacturing the associated evidence – is a means of animating potential futures.

For architecture, history is often regarded as something to escape from. The modernist tabula rasa still weighs heavily. History is regarded as “heritage” and seen a conservative force. But history (or histories) is bound up in the built environment in complex ways. Architecture works as a cultural device, as a machine for manufacturing identities. From wider regional and national identities to domestic and familial narratives.

Ajna explored these relationships through a project that began as her master’s thesis. “Houses at Home,” part architecture/ part anthropology, looked at homes in Kozarac in her native Bosnia. A city full of expressive adhoc-ist homes, yet somehow also empty most of the year. These “diaspora homes,” as she describes them, are a function of history. Homes shaped by a population displaced through political policies and war. These are not just homes for a returning population, but rather “homes back home” for a diasporic culture. The Kozarac houses that Babahmetović studied (and the people she spent time with) are homes whose function is as much symbolic as it is functional. Houses that are as much about memory and desire as they are about actual living spaces. Homes whose informal construction (and reconstruction) is a performative act about the idea of home.

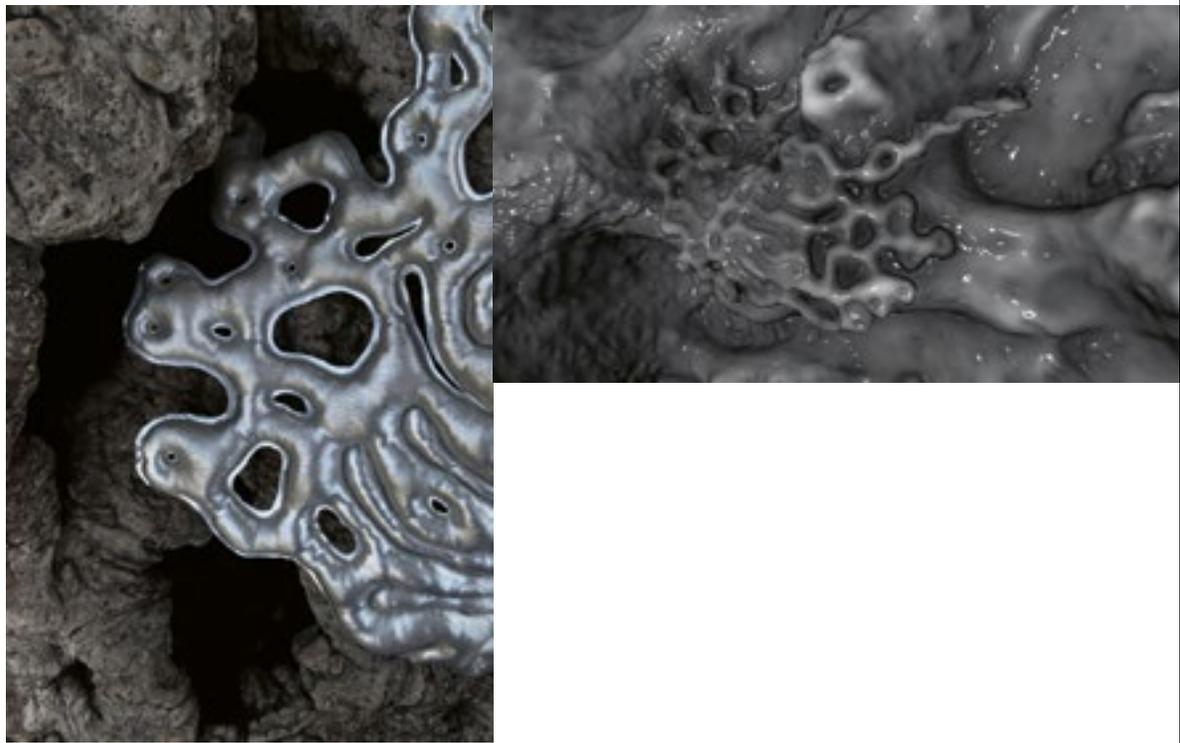
Often employing alien vernacular styles, the homeowners make their personal journeys legible in the fabric of the buildings themselves. Fragments of Italy, Sweden, Austria, Switzerland, and so on, merge with the original fabric as the homes are revised, rebuilt, extended and reimagined. Often the houses act as a statement of a return that never materializes. Houses built based on the past, for the future, “but somehow the present is missing,” as Ajna explains it. Architecture here brings to life something that doesn’t quite exist, like a “phantom limb.” Houses caught between fiction and reality, whose authenticity is a form of therapy; where architecture acts as a way to mediate complex senses of identity.

Babahmetović describes her own work as a way of trying to run away from the “numbing” quality of a lot of professional architecture in practice. Yet by engaging with history, culture, economics, legal frameworks – the wider forces that shape architecture – she returns with architecture revealed, sharply as a practice of political fiction. Design reconstituted not as a service, but as a way of rewriting the ground rules. Conspiracy and counterfactual not as an escape but as a primary mode of critical engagement. Yes, it’s true, “Past is ‘changeable’ • Future is NOW • Reality is projection.”

Näheres zu Ajna Babahmetović und ihrer Mentorin auf Seite 87.

# EVA BALAYAN





Kostümdesign für die Performance *Seismic*  
von Tanja Saban und Davide Troiani, 2022



Text:

Friedrich von Borries

### DIE VIELARMIGKEIT DER VERZWEIFLUNG

Kennen Sie die m&m's-Humanoiden, diese merkwürdigen kleinen Werbefiguren, deren Körper-Kopf-Hybrid an die bunt-rund-fröhlichen Schokolinsen erinnert, aber mit Armen, Beinen, Augen und Mund gleichzeitig das Bild eines – womöglich sogar entfernt menschlichen – Lebewesens evoziert? Im Portfolio von Eva Balayan findet sich eine faszinierende und gleichermaßen verstörende Arbeit aus dem Jahr 2022, die ein möglicher Schlüssel zu ihrer künstlerischen Haltung ist – und mir wie eine unheimliche, aber auch befreiende Version dieser m&m's-Menschlein vorkommt. Sie heißt *Many Arms That Cannot Reach*, ihr Ausgangspunkt ist ein drei Meter großes Objekt. Mittelpunkt ist ein sackförmiger, weicher, textil erscheinender Körper, auf dem – als Videoprojektion und achsensymmetrisch angeordnet – eine menschliche Nase, fünf menschliche Münder und zehn Augenpaare zu sehen sind. Sie schauen nicht fröhlich, sondern traurig, irritiert, verloren. Statt zwei Armen hat Balayans Figur zehn, zwölf, vielleicht sogar 15 Arme, ist mehr Krake als Mensch, deren Tentakel in einem Zustand der Erschlaffung am kloppartigen Körper-Kopf herunterhängen. Kein kraftstrotzendes, fröhlich-buntes m&m's-Männchen, sondern eine erschlafft-erschöpfte, unendlich traurige Figur, die Balayan in verschiedenste Kontexte drapiert: vor eine Imbissbude, vor einen Supermarkt, in die S-Bahn – und in den Ausstellungskontext. Dazu schreibt sie auf ihrer Webseite: „Die zahlreichen Arme, Augen und Münder symbolisieren den Versuch, sich selbst zu entwickeln und zu bewegen, doch sie bleiben verschlungen und unkontrollierbar.“ Der französische Soziologe Alain Ehrenberg hat in „Das Unbehagen in der Gesellschaft“ und in „Das erschöpfte Selbst“ darauf hingewiesen, dass die Vielzahl an Wahlmöglichkeiten, die unsere Gesellschaft prägen, zu einer

*Many Arms That Cannot Reach*, 2022  
Multimedia-Videoinstallation, Elasthan, Polyester, Karton,  
Papier, Beamer, Raspberry Pi  
60 × 150 cm, 8'

*Many Arms That Cannot Reach*, 2022  
Textil  
60 × 150 cm

Überforderung führen und neues Leiden hervorrufen. Diese Überforderung findet auch in *Many Arms That Cannot Reach* ihren Ausdruck: „Das Kunstwerk“, so wieder Balayan, „verkörpert ein Gefühl, das mit den Tiefen der Depression vergleichbar ist: ein Körper, der mit allen notwendigen Elementen für die Freiheit ausgestattet ist, aber im Schatten des inneren Aufbruchs gefangen ist, der jede Handlung verhindert.“

Auch andere Arbeiten von Eva Balayan setzen sich mit gesellschaftspolitischen Themen auseinander, etwa *Home Without Walls*, ihrer Abschlussarbeit an der Universität für angewandte Kunst Wien von 2023. Dort thematisiert sie, die Herstellungstechnik traditioneller Teppiche aufgreifend und in Anlehnung an die berühmten War Rugs, die Zerstörung armenischer Kultur in Aserbaidschan – und damit implizit auch ihre eigene Migrationsgeschichte. Womöglich ist auch die Arbeit *Soft Armour* mit ihrer Biografie verknüpft, eine Serie, die Balayan seit 2023 verfolgt. In diesen „Rüstungen“ sucht sie nach einem „Panzer, der uns schützt“, der aber, wie sie schreibt, gleichzeitig „weich, flüssig und instabil“ ist. Dazu hat sie eine Kollektion von Kleidungsstücken entworfen, darunter eine Art Bustier, das „so aussieht, als ob sich der Körper in die Rüstung selbst verwandelt.“

Es gehört zu den Besonderheiten von Eva Balayan, dass sie sich gleichermaßen als Künstlerin und Designerin versteht. Ihre Arbeiten beanspruchen für sich den Freiraum der Kunst als auch den Realitätsbezug und die Anwendbarkeit des Designs. Die Grenzen sind fließend: so zeigt sie auf ihrer Webseite die Kleidungsreihe *Soft Armour* als „Kunst“, obwohl man darin durchaus auch tragbare, „fashionable“ Mode erkennen kann; die großflächigen Wandgemälde, die sie für eine Wiener Bar angefertigt hat, verbucht sie hingegen unter »Design«. Vielleicht spiegelt sich darin das Spannungsfeld zwischen Auftragsarbeit und freier Kunst – vielleicht auch die Widersprüchlichkeit der kapitalistischen Gegenwart mit ihren vielfältigen Möglichkeiten der Selbstdefinition, die, wie Ehrenberg und *Many Arms That Cannot Reach* zeigen, auch in der Depression münden können. Vielleicht ist die disziplinäre Unbestimmtheit aber auch Ausdruck einer bestimmten Form von Widerständigkeit, wie man sie bei dem Kulturwissenschaftler Mark Fisher finden kann, der sich intensiv mit dem Verhältnis von Kapitalismus und Depression befasst und letztere als Folge der »atomistischen Individualisierung« beschreibt. Und so können wir Balayans Vielfältig- und Vielschichtigkeit auch als Widerstand gegen das zeitgenössische Unteilbarkeitsparadigma verstehen – als einen Aufruf, nicht eines, sondern vieles zu sein. Ebenso wie *Soft Armour* die Aufforderung ist, sich nicht abzukapseln, sondern weich zu bleiben, spiegelt sich in der Vielarmigkeit der Verzweilung, die uns in *Many Arms That Cannot Reach* anspringt, eben keine Selbstaufgabe, sondern ein Akt des Widerstands und der Befreiung. Es ist ein Angebot, einander die Hand zu reichen, anstatt das von der Freiheit erschöpfte Selbst in der grellen Fröhlichkeit der m&m's-Menschlein zu verlieren.

Näheres zu Eva Balayan und ihrer Mentorin auf Seite 88.





Vorige Seite *Slo-Mo Visions of Refusal of Unfulfilled Promises (Detail)*, 2024  
Fensterskulptur, collagierte Schattiernetze und Gurtbänder

*Slo-Mo Visions of Refusal of Unfulfilled Promises*, 2024  
2-Kanal-Video-Installation  
Installationsansicht Akademie der bildenden Künste  
Wien, 2024

## NOT TO SOLVE, BUT TO STAY

In “Dark Architecture” (2020),<sup>1</sup> Liliana Adamo reframes desertification not merely as a symptom of environmental collapse, but as a paradigmatic hyper-object. It is an entangled phenomenon that defies linear causality and unfolds across diffuse spatial and temporal scales. For Adamo, desertification is both a material condition and an ontological one, demanding a repositioning of architectural agency. Architecture, she argues, must resist the impulse to erase, resolve, or apply superficial fixes that overlook structural conditions. Instead, it must embrace contingency, maintenance, and forms of repair that acknowledge complexity without seeking total closure. It seems precisely from this position of entangled resistance that Vik Bayer’s installation *Slo-Mo Visions of Refusal of Unfulfilled Promises* (2024) unfolds.

Bayer’s work can be read as a form of ephemeral architecture. It does not aspire to stability, but rather to compose an ecology of relations. At its core are two freestanding MDF panels that function as projection screens positioned to form a corridor of images. These are not passive surfaces but charged interfaces. One projection traces the layered intimacy of citrus groves with close-up views of fruit, foliage, and soil interlaced with harvesting gestures. The camera remains close, creating a sense of proximity and interrelation between bodies, plants, and ground, consciously avoiding panoramic or totalizing views. The second screen follows the step-by-step construction of a suspended tool, which gradually reveals itself to be a device used by firefighters to extinguish fires. Alongside this quiet assembly are images of firefighters in still anticipation, smoke rising at the edge of wooded terrain, and a burned-down farm seen through the mediated frame of a mobile phone screen. These sequences do not depict destruction directly but allow its presence to simmer at the threshold, constructing a temporality in which vitality and loss coexist in layered tension.

This dual-channel setup resists narrative cohesion, enacting a simultaneity of temporalities. Viewers are invited not to spectate but to move, to inhabit the visual rift between registers, and to become part of an unfolding spatial choreography of attention.

The architecture of the installation is explicitly infrastructural. The MDF panels are mounted on exposed metal T-profiles, the machinery (projectors, loudspeakers, Raspberry Pis, cabling) is left deliberately visible. This refusal of illusion mirrors Adamo’s call for infrastructural honesty as a political gesture. In her critique of architectural aesthetics that prioritize surface over system, Adamo advances a notion of retro-innovation as a return to discarded community knowledge systems and as a way of contesting extractivist and glossy notions of sustainability. Bayer’s installation inhabits this terrain. It doesn’t hide its operations but lays them bare, inviting us to think of infrastructure not just as support but as mediation. Not as neutral but as historically and ecologically charged.

Throughout the space, Bayer scatters handmade MDF crates, burned at the edges, visibly taped, and marked with the word “FRAGILE.” These are modular forms that function as sculptural interruptions. Evoking the materiality of agricultural shipping containers, they resonate with architectural improvisation as epistemological tools. Stacked or solitary, these micro-topographies refuse standardization and conjure a kind of rural monumentality grounded in vulnerability.

A pyrographed wooden plaque mounted on the wall reads like a field diary: “ADAPTING MEASUREMENTS/LEARNING TO WRITE/ASKING MYSELF WHETHER I LIKE THIS TOOL/OR NOT.” Another entry follows: “THE MOMENT YOU STAY TOO LONG.” These diaristic fragments echo the notion of the “evidential para-



<sup>1</sup> Liliana Adamo, “Architettura Dark: Il ruolo dell’architettura tra deserto e desertificazione in Sicilia” (Masterarbeit, Università degli Studi di Catania, 2020), <https://www.iris.unict.it/handle/20.500.11769/581808?mode=complete> (Stand Juli 2025).

2 Carlo Ginzburg, "Spie: Radici di un paradigma indiziario", in: *Crisi della ragione: Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane*, hrsg. von Aldo Gargani (Torino: Einaudi, 1979).

digim," theorized by Carlo Ginzburg in his essay,<sup>2</sup> a method that prioritizes partial traces, embodied learning, and situated speculation over totalizing knowledge. Bayer's inscriptions are not statements but indexes of a process, registering the artist's own oscillation between method and intuition.

Elsewhere, a shard-like iridescent object, perhaps an index of ethylene (a volatile link between plant metabolism and plastic), suggests the fossilization of synthetic matter. This glimmer of petrochemical residue does not offer a didactic message but becomes a temporal flicker of geological time made present. Again, we are returned to Adamo's dark ecology, where architecture doesn't impose clarity, but instead holds space for what resists containment: the toxic, the atmospheric, the unstable.

Suspended from ceiling to floor, stitched together with orange ties, the installation's agricultural shade nets filter natural light into a soft green tint. Common across Sicilian citrus groves, these nets retain their function in Bayer's installation. As porous membranes, visual and conceptual filters that index both protection and concealment, they shield both projections and visitors from solar intensity. In this gesture, Bayer conjures not only the infrastructures of cultivation but also the mechanisms of historical erasure. These nets become thresholds through which light, history, and violence pass unevenly, ghostly infrastructures of forgetting.

Bayer's counter-architectural gesture is perhaps most acute in the reversal of commodification. A set of citrus labels ("Pompelmi Rosa," "Limoni") appears taped to the back of a screen, functioning less as relics and more as tactile affirmations of cooperative farming economies. These are not brands but traces of local and resistant circuits of production. Unlike speculative energy infrastructures that promise salvation while abstracting territory, Bayer's film and installation revolve around an already enacted economy of resistance. Rather than gesturing toward utopian alternatives, the work traces material processes of negation: against the extractive logic of wholesale infrastructures, the competitive individualism of the free market, and the devastation wrought by extreme weather events. What emerges is not merely critique, but the ongoing construction of an infrastructure of cooperation that reproduces the conditions of possibility for living otherwise, beyond exploitation.

Throughout the installation, shadows play an active role. The checkerboard grids cast by the nets evoke greenhouse architectures, suggesting both cultivation and enclosure. Projections bleed into surfaces, seeping across walls and crates, producing a visual instability that disrupts the clarity of image and message. It is an ecology of opacity, not a theater of transparency. In this, Bayer echoes Adamo's rejection of architecture as solutionism. Yet *Slo-Mo Visions* goes further: it traces the outlines of counter-labour and generative negation. It gestures toward the infrastructural work required to establish and reproduce small-scale alternatives amidst the wreckage of global systems.

Ultimately, *Slo-Mo Visions of Refusal of Unfulfilled Promises* offers not a solution but a situated space of minor resistance. It is an ephemeral architecture that neither memorializes nor monumentalizes but composes. Here, refusal is not the opposite of affirmation, but a generative methodology. Negation becomes a mode of creation. The work speaks of Sicily not as a margin but as a dense zone of negotiation, between citrus and circuitry as well as temporality and metabolism. In this shared vocabulary of dissonance, Bayer's installation and Adamo's theoretical architecture converge, sketching the outlines of a Sicilian otherwise.

Näheres zu Vik Bayer und deren Mentorin auf Seite 74.

39

## ELISA BERGMANN



*Abklatsch mit allen Nebensächlichkeiten und Zufälligkeiten b/w Stilleben mit männlichen Halbakt, 2023*  
Öl und Gouache auf Leinwand, MDF-Rahmen  
80 x 160 cm



Ausstellungsansicht *Giustibelli*, Akademie der bildenden Künste Wien, 2023



Text:

Attilia Fattori Franchini

## DUE DI DUE

“As if we could scrape the color off the iris and still see.”<sup>1</sup> – Maggie Nelson

We could imagine two approaches to describe Elisa Bergmann’s practice. One, the *recto*, as frontal, linear, immediately visible – perhaps conscious – responding to a painterly tradition between abstraction and figuration, representation and disappearance. The other, the *verso*, as expanded, fragmented, space-sensitive, sculptural – perhaps subconscious – investigating how painting operates in space, while transforming the act of looking into a moment that forces the body into action.

Using duality formally and conceptually as a way of expressing ambivalence and contradiction, themes of presence and absence, intimate and public, artistic labor versus domestic labor unfold throughout Bergmann’s work while stretching the possibilities offered by the medium. Suspended between image and object, her practice opens broader questions related to gender, class, visibility, value, and care.

### *Recto*

Painting as a way of unfolding inner worlds, painting more like writing – impressions, footnotes, recollections, indexes. Starting by laying long rolls of raw linen canvas on the floor, Bergmann takes domestic tools such as a cleaning mop and sponges as well as brushes to spread different gouaches, pigments and linseed oil. Responding to the texture of the canvas itself as well as appropriating the body language of household chores, she allows intuition to guide her process, not copying specific motives or images but

Nächste Seite *Abklatsch mit allen Nebensächlichkeiten und Zufälligkeiten  
b/w Blumen haben sich lange gehalten, 2023  
Öl und Gouache auf Leinwand, MDF-Rahmen, 80 x 160 cm*

<sup>1</sup> Maggie Nelson, *Bluets* (London: Jonathan Cape, 2017), p. 89.

allowing subjects to emerge that echo past memories and emotions. By spreading oily colors through a series of unscripted physical gestures, part of the paint transfers to the other side, creating a trace, a shadow. “We find beauty not in the thing itself but in the patterns of shadows, the light and the darkness, that one thing against another creates”<sup>2</sup> writes Jun'ichirō Tanizaki in his book “In Praise of Shadows” (1933), emphasizing how contrast, imperfection, and transience give rise to aesthetic experience – beauty emerges from interplay, not clarity. In her vision, this transfer, accidental yet desired, creates a negative image beyond her control. After this initial phase, Bergmann progresses the play of duality and fragmentation by sewing and stretching two or more different canvases together – often differing in painterly styles and tempos – before continuing her work vertically.

#### Purple-yellow-cyan

Decisive brushstrokes in blue and purple tones overlay the work *Abklatsch mit allen Nebensächlichkeiten und Zufälligkeiten b/w die Vorahnung des Purpurs* (2024), offering a sense of spiraling movement on the left side, as if a blooming garden would be caressed by strong winds while next to it floral motives emerge from an unprimed background.

#### Yellow-red and Blue-red

Sometimes the artist joins multiple parts together, as in the work *Abklatsch mit allen Nebensächlichkeiten und Zufälligkeiten b/w eine Höhle* (2024), patching dense and liquid marks, painterly techniques, and formalistic decisions. As a running film strip, the work narrates while maintaining the fragility of a body, which the passage of time has made wrinkly. We can gather production details, the conditions of their making revealed in their cut-out structure, while recognizable natural forms dissolve into abstraction.

#### Cotton, Stones, Tin

Bergmann often uses materials that are immediately available to counterbalance the high costs and slow tempo of painting, crochet sculptures of domestic archetypes such as in *Doasyouwouldbedoneby* (2024), or a human figure made of noddled rope, tin droplets and fruit stone as well as other abstract figures in *Bedone byasyoudid* (2024). They infiltrate the exhibition space, questioning the multiple roles of artist, mother, and maker.

#### Verso

In the Western tradition of art, the back, or “verso,” of a painting carries significantly less cultural meaning, destined to remain out of the public's view and only visible to art professionals or collectors. Reclaiming an often hidden or untouched space as a vehicle of expression, Bergmann destabilizes the way we look. Left completely to chance, the artist doesn't work on the reverse side after the initial floor phase of color transference, allowing only traces of the initial gesture to emerge along floor stains and dust. Building screen-like sculptural frames, as in the exhibition *Giustibelli* at the Academy of Fine Arts Vienna (2023), allowing the works to be looked at from both sides, Bergmann introduces the canvas's support structure as a key element in the construction of meaning. Placed on the floor, works such as *Abklatsch mit allen Nebensächlichkeiten und Zufälligkeiten b/w Blumen haben sich lange gehalten* (2023) propose a proactive position of viewing: you have to crouch down to look at the works' details as if you were observing a natural undergrowth or pacing together personal memories collapsed into one long moment. As they appear like immersive TV monitors, we are forced to move around them, get closer, and shift far away.

Embracing painting as an expanded practice, Bergmann's work unfolds multifaceted subjectivities – the maker and the viewer, the artist and the mother – in a dance of push and pull between deep observation and cognitive association.

Näheres zu Elisa Bergmann und ihrem Mentor auf Seite 75.

## ZOE BILGERI







Text:

Bettina Riedel

#### 49 BERÜHRUNG

Als Meeresökologin betrachte ich die Welt als ein Netzwerk von Organismen, Lebensräumen und deren Wechselbeziehungen. Ich denke in Ozeanen, die keine Grenzen kennen. Alles ist miteinander verbunden, steht im Austausch und hat seine Wichtigkeit.

Zoe Bilgeris Arbeit begegnet mir als fluide Melange – als Berührung zwischen Material und Bedeutung, Vergangenheit und Zukunft, menschlicher Handlung und ökologischer Realität. In Berührungen treffen Welten aufeinander. Sie sind mehr als nur physischer Kontakt – sie sind Verständigung, Resonanz und Beziehung. In meinem Kopf verbinden sich Zoes textile Transformationen und marine Kreisläufe plötzlich zu einem gemeinsamen Gedankengewebe.

Diese Verflechtung spüre ich beim ersten Blick auf ihre Arbeit. Ich sehe, wie aus Stoff- und Geweberesten räumliche Artefakte entstehen, die sich organisch in ihre Umgebung einfügen; wie sich Strukturen bilden, die sowohl konstruktive Entwicklungsräume öffnen als auch die Wahrnehmung von Raum erweitern. Ihre künstlerische Arbeit formt sich zu immer neuen Ausdrucksformen von Beziehung. Dem vergleichbar nehme ich den Kreislauf von Energie, Nährstoffen und Materie im marinen Nahrungsnetz wahr: Aus unzähligen Ketten geflochten, knüpfen an seine Knotenpunkte reihenweise inter- und intraspezifische Beziehungen an, die wiederum mit ökologischen Strukturen und Funktionen verbunden sind. So teilen sich der Ozean und Zoes Arbeit ein modulares Netz von Möglichkeiten.

Mein nächster Blick richtet sich auf Zoes Experimentieren mit verschiedenen organischen Bindemitteln. Die dabei entstehenden hybriden Strukturen – semipermeable Membrane, Materialschichtungen und Topografien – werden mit Wachs oder Öl überzogen, um sie feuer- oder wasserfest zu machen. Stoffe, die ursprünglich den menschlichen Körper bedeckten und eine schützende, soziale sowie kulturelle Funktion innehatten, wandeln sich bei ihr zu einer bewahrenden, ästhetischen Haut im Raum. Ähnlich wie ein Kleidungsstück erfüllt auch die Topografie eines intakten Nahrungsnetzes eine schützende Funktion für die unterschiedlichen Lebensräume und die daran geknüpften Artenvielfalt. In manchen Gebieten der Ozeane engmaschiger, in anderen weitmaschiger gewoben, ist es doch bis zu einem gewissen Grad erstaunlich flexibel und elastisch. Die Natur findet Wege, um kleinere Lücken zu schließen. Doch die massiven und oft synergistisch wirkenden Eingriffe des Menschen, wie Überfischung, Verschmutzung und Klimawandel, haben die wählende Hülle an manchen Stellen bereits stark geweitet oder große Risse hinterlassen.

Mein vorerst letzter Blick gilt dem Verborgenen – der Verflechtung des Textilen im Kontext von Ökonomie und Wertigkeit. Die Geschichte im Hintergrund erzählt von kilometerlangen Stapeln weggeworfener Kleidungsstücke, die seit Jahrzehnten zahlreiche Küsten Afrikas überschwemmen und die darunterliegenden Sandstrände und Meeresböden an vielen Stellen nicht mehr als solche erkennen lassen. Massenhafte, in „Textil-Tentakeln“ verhedderte Überbleibsel des „Fast-Fashion“-Exzesses des globalen Nordens – ein aus den Fugen geratenes System von Produktion und Konsum, Angebot und Nachfrage. Unweigerlich drängt sich mir das Bild von Algenteppichen auf, die – an die Küste geschwemmt oder zum Meeresboden abgesunken – alles Leben, ähnlich den Stoffbergen, unter sich ersticken. Auch hier führt ein überwiegend anthropogen verursachtes Überangebot an Nährstoffen zu einer für Konsumenten nicht mehr bewältigbaren Masse an organischem Material und letztlich zum Kollaps des Systems.

Angesichts all der durch den Menschen verursachten ökologischen, sozialen und kulturellen Krisen könnte man die heutige Zeit als unendlich frustrierend und desillusionierend empfinden. Doch inmitten der Risse, Lücken und überwältigenden Fluten bleibt die Berührung ein zartes, aber kraftvolles Gegenmoment. Das Einbringen anthropogener Masse in bestehende Beziehungsgefüge erzeugt auch neue Kontaktflächen, die Strukturen – physisch wie gedanklich – erweitern oder sogar revolutionieren können.

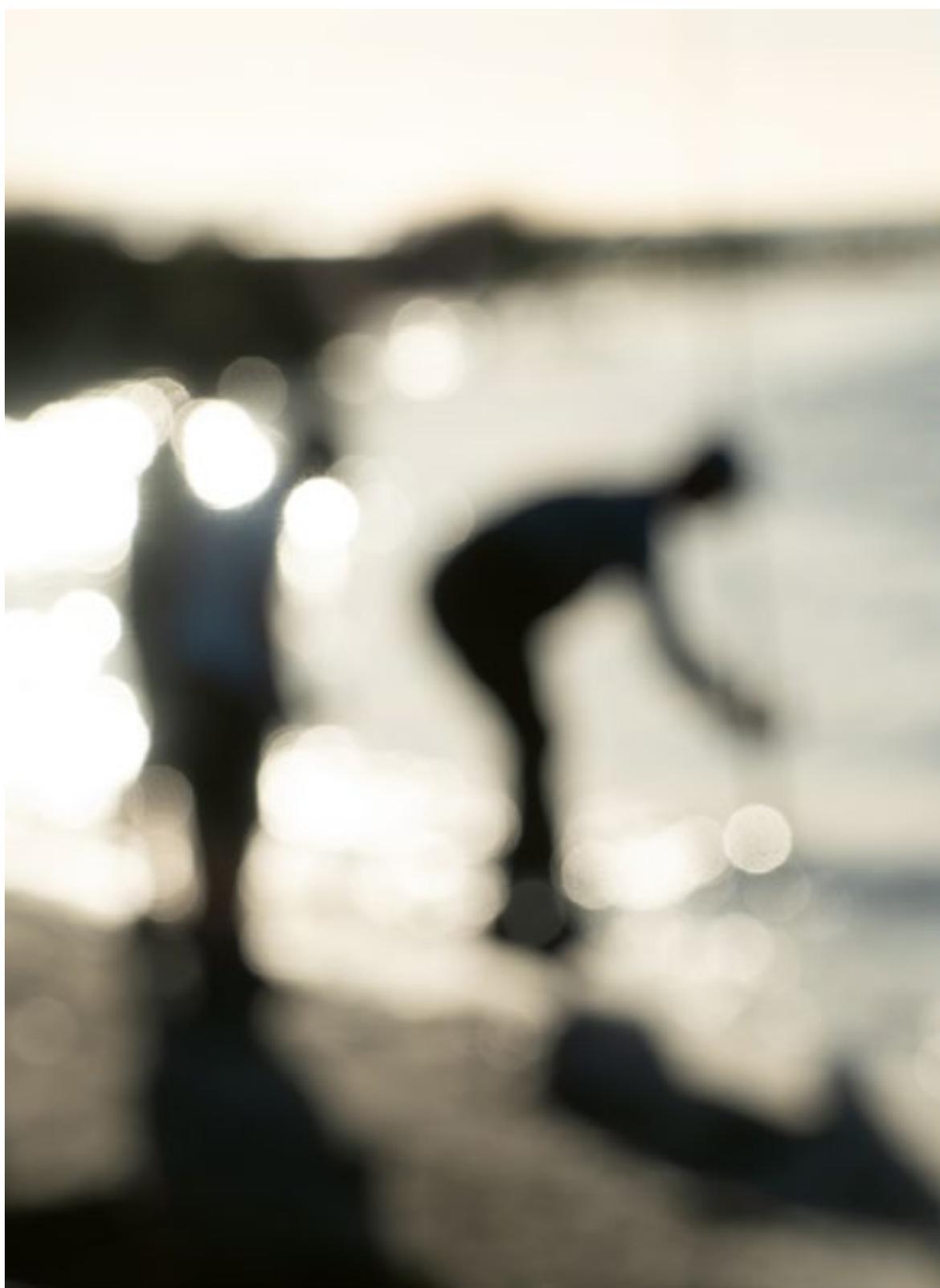
Wie im Meer, wo jede Strömung, jeder Organismus und jedes Sedimentkorn Teil eines größeren Kreislaufs ist, kann auch in unserer Beziehung zu Material und Umwelt jeder Berührung ein Anfang innewohnen. Durch die Verschmelzung von Aktivismus und Kreation schafft sich Zoe Bilgeri einen architektonischen Experimentierraum, in dem Interdisziplinarität zu einer Quelle kreativer Potenz wird und die entstehenden Artefakte zu einem vielschichtigen Archiv innovativer Konstruktion und Dekonstruktion. Ihre Arbeit macht erfahrbar, wie aus Fragmenten neue Zusammenhänge entstehen und wie aus Verlust Verknüpfung wird. Dort, wo Fäden reißen, setzt sie neue Knotenpunkte und Verbindungen, die den Fragmenten Halt geben und ihnen einen Platz im Ganzen zurückgeben.

**Das stimmt mich hoffnungsfroh.**

Näheres zu Zoe Bilgeri und ihrer Mentorin auf Seite 89.

## BRISILDA BUFI





Alle Abb. *What Remains*, 2025  
Digitale Fotografie  
Gefördert durch das BMKÖS



54



55

Text:

Ruth Horak

**M**

**M**

**Er ist da. Er ist unausweichlich. Er ist bei den Schafen, bei den Kühen, bei den Menschen, hinter dem Friedhof und im Fluss. Mbeturina. Er ist dort, wo täglich Trinkwasser besorgt werden muss, weil das Leitungswasser nicht mehr trinkbar ist. Er ist schwerfällig und klammert sich an die Böschung, oder ist so leicht, dass er mit dem Wind kommt. Es gibt zu viel davon, auch in Albanien. Müll. Er kam nach der Wende, mit dem Kapitalismus, mit der Konsumgesellschaft, mit Billigprodukten, mit Einwegprodukten. Er ist das Ergebnis unserer Wegwerfmentalität. Plastikmüll. Für die nach 2000 Geborenen war er schon immer da. Für die Tourist\_innen, die seit rund zehn Jahren an die albanische Riviera strömen, wird er zur Seite geschafft, aber das Problem nicht gelöst. Mit den Investor\_innen, die an der Küste bauen, kommt er wieder. Bauschutt. Es gibt kein funktionierendes System, keine geregelte Abholung, also wird er, sobald die wenigen Mülltonnen überquellen, illegal in der Natur, oft in der Nähe von Flüssen, abgeladen. Auch offizielle Mülldeponien sind keine Garantie, dass der Müll dort recycelt oder richtig verarbeitet wird, ohne dass Deponiesickerwasser ins Grundwasser gelangt. Es wird ausdrücklich davon abgeraten, Leitungswasser in Albanien zu trinken. Empfohlen ist Wasser, das in Einwegplastikflaschen abgefüllt ist.**

**Für Brisilda Bufi, die im Frühling 2025 in ihre Heimat reiste, um zu fotografieren, hat der Müll alle anderen Vorhaben in den Schatten gestellt. „Ich bin dem Müll gefolgt, oder besser gesagt: er ist mir gefolgt – Plastikflaschen, Dosen, Kleider, Sofas, sogar ausrangierte Stretchlimousinen.“ Von Anfang der Reise an war er präsent und führte der 1991 geborenen Künstlerin, die seit 2015 in Österreich lebt, vor Augen, dass der Müll in Albanien ein mehr als ungelöstes Problem darstellt. Mit diesem Eindruck ist sie nicht allein. Während ihrer Reise traf sie auf Denisa Kasa, eine Aktivistin, die sich für die Reinigung des Ishëm-Flusses engagiert, und auf Stela, eine albanische Künstlerin aus New York, die aus Müll Skulpturen baut. Zu Fuß ging es von Zall-Dajt den Ishëm-Fluss entlang. Die Fotografien, die entstanden, zeigen das Flussufer, an dem Plastikflaschen in der Abendsonne glänzen, die Bar**

mit den hunderten Dosen oder die Händler\_innen, die ihre überflüssigen Bananenschachteln ins Tal werfen. Kühe weiden zwischen Müll und selbst am Friedhof werden nicht nur die Toten begraben: blickt man von den Gräbern auf, türmt sich der Müll hinter der Absperrung zu einer mächtigen Erhebung. Wie auf Deponien üblich, wird er immer wieder mit einer Schicht organischen Materials bedeckt. Zur persönlichen Trauer am Grabstein der Großmutter kommt die Trauer um den Zustand der Welt. Ein älterer Mann sitzt an einem noch frischen Grab und könnte mit seiner auffälligen gelben Warnweste genauso gut ein Mitarbeiter der Deponie sein. „Die Leute schauen weg, gehen vorbei, sprechen nicht darüber,“ berichtet Brisilda.

An anderer Stelle wirkt die Ansammlung hellblauer Wasserplastikflaschen auf den Fotografien zunächst wie ein Seitenarm des Flusses, bis man genauer hinsieht, oder wie Geröll, bis man genauer hinsieht, oder wie Schnee und Eis, bis man genauer hinsieht. Auf manchen Fotografien wirken die Sofas, die im Hintergrund über den Hang gekippt sind, kaum größer als die Wasserflaschen im Vordergrund, Plastikfolien in Streifen und Stückchen gerissen verfangen sich im Geäst und konkurrieren mit den jungen Blättern, die im Frühling austreiben. Nur hinter dem Friedhof ist der Müll eindeutig Müll, selbst wenn die Möwen über ihm kreisen oder der Raps im Vordergrund blüht. Die Fahrer der tonnenschweren Kompaktoren, die den Müll verdichten, heben die Hand zum Gruß.

Fotografien können vieles aufzeigen, sie können aufrufen, aber sie können nicht den beißenden Gestank wiedergeben und nicht annähernd das Volumen der Müllmengen spürbar machen, das vor Ort überwältigend ist. Fotografien legt man wieder beiseite, man blättert weiter, aber war man einmal dort, wo früher Heimat war, und sieht das Ausmaß der Verschmutzung, kann man die Augen nicht mehr verschließen.

Näheres zu Brisilda Bufi und ihrer Mentorin auf Seite 90.

57

## PAULINE DEBRICHY



*Sur la pointe des pieds*, 2019  
Ortsspezifische Installation, Beton, Holz, Acryl  
693 x 305 x 167 cm  
Installationsansicht Bildhauerateliers, Akademie  
der bildende Künste Wien



*Until you see, 2025*  
Ortsspezifische Installation  
Ausstellungsansicht *Raumresidenz*, Semmelweislinik, Wien



*Until you see, 2025*  
Ortsspezifische Installation  
Ausstellungsansicht *Raumresidenz*, Semmelweislinik, Wien



Text:

Anna-Lena Wenzel

61

## MIT LEICHTIGKEIT DEN RAUM BESETZEN

**Anfang:** Wo genau beginnt eigentlich künstlerische Praxis? Bei der sensibilisierten Wahrnehmung für die Um-Welt und dem Bedürfnis, die beobachteten Phänomene in eine andere Form zu übersetzen – oder beim Drang, etwas Eigenes zu schaffen? Laut der Kunsttheoretikerin Juliane Rebentisch arbeitet Kunst „nicht an einer Neugestaltung der Welt, vielmehr zielt sie auf eine reflexive Abstandnahme von den vielfältigen Formen, die die Welt annehmen kann.“<sup>1</sup> Das heißt, es geht der Kunst um die „prinzipielle Unterbrechung“ von Bedeutungs- und Funktionszusammenhängen. Pauline Debrichy beobachtet Gebäudestrukturen, untersucht urbane Zusammenhänge und recherchiert nach historischen Schichten – eingeschriebener Geschichte, die aber nicht notwendigerweise sichtbar ist. Das Aufgenommene dokumentiert sie mit Zeichnungen und Fotografien und übersetzt es in räumliche Installationen, wodurch sie die Situation neu erfahrbar macht.

**Ausgangspunkt:** Pauline Debrichy wächst in der Region Charleroi, einem post-industriell geprägtem Landstrich, auf. Der Abbau der Ressource Kohle hatte einst für Wohlstand gesorgt – und die Gegend zugleich durchpflügt und massiv umgestaltet. Debrichy ist sich daher der Gemachtheit von Landschaft ebenso bewusst wie der Zeitlichkeit von Industrialisierung und den widersprüchlichen Versprechen der Moderne. Das Interesse an gebauter Landschaft führt sie zunächst zu einem Studium der Architektur in Antwerpen, das sie nach einigen Semestern gegen ein Studium der Kunst austauscht. In einem eher klassischen Curriculum lernt sie figürlich zu arbeiten, Raum zu nehmen und zu bespielen. Das Resultat dieser Einflüsse ist ein Faible für architektonische Kuriositäten sowie ein Gespür für die Transformation der Um-Welt. In umfangreichen Recherchen spürt sie ihnen nach und erkundet regionale Spezifika: Die eigentümlichen Straßenbeleuchtungen Wiens, bei denen Lampen aufgehängt statt aufgestellt sind, ziehen ihre Aufmerksamkeit ebenso auf sich wie die nachträglich hinzugefügten, improvisierten „Prothesen-Anbauten“ an kanadischen Ein- und Mehrfamilienhäusern. Ein ganzes Buch widmet sie dem Sankt-Virgil-Konferenzzentrum in Salzburg, dessen durchlässige wie ganzheitliche Architektur sie fasziniert.

<sup>1</sup> Juliane Rebentisch & Felix Kosok, „Auf der Suche nach interessanten Problemen“, in: *Lerchenfeld* 73, Nr. 2 (2025): S. 87-95, hier S. 90.

**Arbeitsweise:** Debrichys Arbeitsweise lässt sich am besten mit dem Begriff der Ortsspezifität zusammenfassen. Sie schafft Installationen, die für und in Auseinandersetzung mit einem konkreten architektonischen Kontext entstehen. Das kann bedeuten, auf die Größe der Bodenplatten Bezug zu nehmen (*High Angel Shot*, 2017) oder auf die Geschichte eines Ortes einzugehen wie bei *Spits* (2018). Dabei handelt es sich um eine Holzinstallation, die Debrichy auf einem ehemaligen Werftgelände in der belgischen Kleinstadt Thuin errichtet hat. Sie entspricht der Größe der Kähne, die hier früher gebaut wurden. Auf diese Weise bringt sie einen verschwundenen Produktionsort wieder ins Bewusstsein zurück.

Ein wiederkehrendes Element ist eine Grundkonstruktion aus Holz- oder Metalllatten, die ein auf dem Boden liegendes Gerüst bilden. Darauf werden Betonplatten gelegt (*Sur la pointe des pieds*, 2019) oder gebogener Karton montiert (*Deviation*, 2019). Das Ergebnis ist eine meist flexible, gebaute Struktur, die Raum mit Fragilität statt mit Masse füllt.

Auffällig sind außerdem die verwendeten Materialien, denn sie setzt vorzugsweise Holz, Beton oder Metall ein und greift nur selten auf Farbe zurück. Ihre Installationen sind in Innen- und Außenräumen umgesetzt, daneben hat sie mehrere Bücher im Selbstverlag veröffentlicht, in denen ihre Arbeit dokumentiert und ihre fotografischen Recherchen zusammenfasst sind.

**Aktionsraum:** Das Arbeiten im und mit dem öffentlichen Raum ist für Debrichy aus mehreren Gründen attraktiv: Sie interessiert sich sowohl für die Reibungen, die beim Platzieren von Kunstwerken im urbanen Kontext entstehen, als auch für die Konflikte, die um den öffentlichen Raum ausgefochten werden. Im Rahmen ihrer Artist Residency in Paris 2024 beschäftigte sie sich intensiv mit den Folgen des Stadtentwicklungsprojekts *Grand Paris*, mit dem eine Ausweitung des U-Bahnnetzes einhergeht. Wie lassen sich die unterschiedlichen Interessen, die dabei aufeinanderprallen, darstellen und aushandeln? Und wie lässt sich eine Installation entwickeln, die nahbar ist, aber nicht als Stadtmöbel wahrgenommen wird, die ein In-Bezugsetzen und eine Nutzung erlaubt, aber trotzdem ein Statement gegen den „Nützlichkeits-Faschismus“<sup>42</sup> setzt? Welche Dimensionen sollte ein solches Kunstwerk haben, um Präsenz zu behaupten ohne monumental zu wirken, um sich anzupassen und zugleich als Irritation wahrgenommen zu werden? Debrichy navigiert vielversprechend zwischen diesen Abwägungen und schafft mit ihren Installationen denkwürdige Unterbrechungen gewohnter Ordnungen und eingeübter Routinen.

Näheres zu Pauline Debrichy und ihrem Mentor auf Seite 91.

## ROSA DE COSTER





Vorige Seite *Front Of House*, 2025  
Aquarell, Tinte, Lack und Firnis auf  
Holz, Putz, Karton und Linoleum  
37 × 27,3 × 40,5 cm



*Staketsel*, 2024  
Buntstifte und Farbe auf  
Multiplex und Holz  
181,5 × 129,5 × 57 cm



*Napoli, 2024*  
Pinnwand, Scharniere, bemaltes MDF,  
Keramikfliesen, Wandfarbe, Buntstift  
80 × 106 × 30 cm



67

Text:

Michaela Schweighofer

#### ROSA DE COSTER, FRONT OF HOUSE

Colorful penciled curtains on a blind window, a drawn tablecloth on a counter, a painted building corner on the corner of a cabinet – Rosa De Coster’s painterly sculptures look suspiciously like furniture melting into stage models. Stripped of their supposed function, they have become carriers of the artist’s drawings. Although they convey utility at first glance, they are built from scratch, using cardboard, MDF and plywood, sourced handles and hinges, tiles – concrete and ceramic alike. Raw materials meet highly polished surfaces; bricolaged together, they intentionally maintain a sense of process and imperfection. Doors that open to useless storage potentialities are countered with cabinets that imitate wood paneling as well as inlays; drawings of facades that moonlight as cabinet doors or as backdrops to potential stage models.

Rosa De Coster’s praxis is intuitive – it might start with a loose sketch or a drawing on plywood, which in the process might become a door, the side of a closet, or the floor to one of her sculptures. She develops physical structures in response to the images she produces and works in layers, both materially and conceptually, which, in turn, makes for a layering of personal and collective memory. She speaks of it as “the outside world” that “enters our interiors in different ways. Regimes and their ideologies” that shape “our most intimate living spaces sometimes long after they themselves have gone.” Our interiors become reminders of who we are supposed to be, what we are supposed to think and

*Boerinnenbond, 2024*  
Farbe und Lack auf Triplex und Holz,  
Metallgriff, Buntstift, Aquarell auf Papier  
40,5 × 57 × 57 cm

dream. Spaces in the house, especially kitchens, serve as sites of both personal expression and ideological control. Traditionally a woman's space, the kitchen was given to her as her dominion, her place to rule as a chef and caretaker of the family. She was allowed to dream big, but only in terms of superb dishes, table decorations and number of dinner guests.

The sculptures, which find themselves in between presumed utilitarian object and artwork, also resemble peep boxes, a display and viewing device invented in the 18th century that allowed the audience to look inside and see images (landscapes, cities, sights, theatrical scenes) from a deceptively realistic perspective. Before the emergence of photography, they shaped the general public's idea of the "wide world." The projectionist, mostly war invalids, former sailors and the like traveled throughout the country to fairs and folk markets to present them. To emphasize what was being seen, the projectionist would usually comment on the pictures. Stories, anecdotes and tales would weave into what the audience was making out in those boxes. Similarly to how I imagine Rosa De Coster's objects carrying tales of small and big dreams, where the magical and the real blend into each other.

Interestingly, the artist works front of house at the opera by night, welcoming guests, and the proverbial back of house, her studio, by day, producing sculptures, drawing and painting. The one influences the other – the stage becomes a model becomes a sculpture and the idea of front of house (representation) and back of house (production) infiltrates her praxis. Her domestic objects shift between the pseudo-functional and the symbolic: they look like stage models or kitchen cabinets but are actually placeholders for questioning the value of appearance by mimicking (petit) bourgeois aesthetics. The kitchen is presented as a space that can both conceal and showcase, much like a stage. Historically, it's a place of eager production and associated with women's roles in the household, but now, modern kitchens are often sleek, expensive, and underused, symbolizing both a functional backstage and a display of wealth and values.

Her sculptures do not want to mock small dreams but find joy and beauty within the limitations of domestic life, celebrating the aspirations and personal narratives that emerge from these constrained spaces. De Coster doesn't just present these spaces as oppressive; she also wants to honor the potential for personal expression and liberation within them. What we present to the outer world is not necessarily who we are on the inside – similar to how sculpture can convey illusion and surface appearance while also holding deeper meanings that are revealed upon closer inspection. The artist is interested in how the relationship between front stage and backstage plays out, not just in theater, but in everyday life. While the front represents the house, the back is where real life happens while the show is on.

Näheres zu Rosa De Coster und ihrer Mentorin auf Seite 76.

Mentoring-Programm

Kunst  
der Akademie der bildenden Künste Wien

Mentoring-Programm

für Künstlerinnen  
des BMWKMS

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 (welt)politische Situation, die Klimakrise und die Teuerung stimmen sorgenvoll. 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 die Gleichstellung aller Geschlechter nicht auf den Kunstbetrieb sowie den Kunstmarkt im weiteren Sinne zu. Die strukturelle Benachteiligung von Künstlerinnen manifestiert sich immer noch an Kennzahlen wie etwa in der Anzahl der Werke (zeitgenössischer) Künstlerinnen in Museen, ihren Einzelausstellungen, den Beteiligungen an internationalen Ausstellungen sowie der Repräsentanz durch Galerien. Das *Mentoring-Programm Kunst* will dieser Tatsache systematisch entgegenwirken, indem es darauf abzielt, Absolvent\_innen der Akademie mit eigenständiger künstlerischer Praxis in der Entwicklung einer professionellen künstlerischen Laufbahn zu begleiten. Deshalb freut es uns, dass von Anfang an die Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs (VBKÖ) als Projektpartnerin mit dabei ist.

Das Programm richtet sich an Absolvent\_innen aller Studienrichtungen der Akademie. Neben einer finanziellen Unterstützung erhalten die Stipendiat\_innen in Workshops Input zu berufspraktischen Themenbereichen – etwa der Budgeterstellung für Einreichungen, der Portfoliogestaltung, der 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 Wohnen, Kunst, Kultur, Medien und Sport. Wir freuen uns gemeinsam mit dem BMWKMS noch mehr Künstler\_innen in ihrem Einstieg in die freiberufliche künstlerische Tätigkeit begleiten und mit den Mentor\_innen und Mentees ein noch größeres Netzwerk knüpfen zu können.

Mit der biennial in der Exhibit Galerie am Schillerplatz stattfindenden Ausstellung, die zum Saison-Opening im Herbst Werke von Mentees der letzten drei Jahre zeigt, wurde die Sichtbarkeit des Programms erhöht und eine weitere Ebene der Vermittlung eingezogen. 2025 läuft die Ausstellung „Care – zwischen Zärtlichkeit und Widerstand *between Tenderness and Resistance*“ von 5. September bis 12. Oktober.

Ingeborg Erhart

Vizerektorin  
Kunst | Lehre

**Mentoring-Programm**

**Kunst  
der Akademie der bildenden Künste Wien**

Željka Aleksić, \*1989 in Knjaževac/Serbien, ist bildende Künstlerin, die in den Bereichen Malerei, Performance und performative Skulptur arbeitet. 2023 schloss sie ihr Studium an der Akademie der bildenden Künste Wien im Fachbereich Kontextuelle Malerei bei Ashley Hans Scheirl und Despina Stokou ab.

Ihre künstlerische Praxis untersucht die Kosten – sowohl wörtlich als auch symbolisch – des Künstler\_in-werdens und -seins in Systemen, die von Arbeit, Migration und ästhetischen Normen geprägt



Željka Aleksić Arbeiten Seite 3

sind. In ihrem Diplomprojekt *Das Kapital* beschäftigte sie sich mit dem wirtschaftlichen und existenziellen Prekarität des künstlerischen Lebens aus der Perspektive einer Migrantin aus der Arbeiterklasse. Für diese Arbeit erhielt sie 2023 den Preis der Akademie. Im selben Jahr wurde sie mit dem Anerkennungspreis der Kunsthalle Wien ausgezeichnet, für das Akademie-Studio-Programm im Creative Cluster ausgewählt und war Finalistin des Mangelos-Preises in Serbien.

Aleksićs Werke verbinden künstlerischen Ausdruck mit Überlebensstrategie und zeigen, wie der Kampf um Sichtbarkeit, Rechte und Zugehörigkeit untrennbar mit künstlerischer Schöpfung verbunden ist. Ihr aktuelles Projekt *Branded Artist* nutzt die Transformation des Körpers – durch Fitness, Schönheit und Selbstfürsorge – als künstlerische Strategie und Kritik. Es spiegelt ihren Kampf um ein sichereres Leben in Wien als serbische Staatsbürgerin wider.

2024 erhielt sie das Startstipendium des BMKÖS, 2025 den Erste Bank Kunstpreis, der in Partnerschaft mit das weisse haus vergeben wird.

@aleksiczeljka

Elsy Lahner ist seit 2011 an der Albertina in Wien Kuratorin, seit 2024 stellvertretende Chefkuratorin für zeitgenössische Kunst. Zu ihren Projekten der letzten Jahre zählen Ausstellungen zu Damien Hirst, Robert Longo, Bruno Gironcoli – Toni Schmale, Yoshitomo Nara, Ai Weiwei, Muntean Roseblum oder Xenia Hausner. Davor arbeitete sie als freie Kuratorin und gründete und leitete von 2007 bis 2011 mit Alexandra Grausam den Ausstellungsraum das weisse haus.

Sie war unter anderem von 2014 bis 2016 im Beirat für bildende Kunst des BKA,



Elsy Lahner Mentorin

2015 bis 2017 in der Jury des Strabag Art-award International, seit 2023 in der Jury für den Preis und Förderungspreise der Stadt Wien für Bildende Kunst. 2009/2010 war sie curator in residence an der Akademie der bildenden Künste Wien und bis 2017 Mentorin im Frauen-Mentoring-Programm des BKA.

Jamile Azadfallah, \*1985 in Karaj/Iran, studierte Visual Communication und Grafikdesign an der Universität Teheran. Anschließend setzte sie ihre Ausbildung an der Akademie der bildenden Künste Wien im Fachbereich Kunst und Fotografie unter der Leitung von Martin Guttman, Saskia Te Niklin und Michael Höpfner fort.

In ihren Arbeiten vereint Azadfallah die bildnerischen Eigenschaften von Malerei, Skulptur und Fotografie, um einen vielschichtigen Raum zu erschaffen, der auf zweidimensionalen Bildern erlebbar wird.



Jamile Azadfallah Arbeiten Seite 15

Jedes Medium bringt dabei eine eigene Qualität ein, die durch die Fotografie aufgenommen, transformiert und zu einer neuen Einheit verschmolzen wird.

Ihre Arbeiten fanden Anerkennung bei in verschiedenen Jurys: unter anderem war sie für das ÖI-Talentstipendium nominiert und erhielt den Preis der Gesellschaft der Freunde der bildenden Künste für ihr Diplomprojekt. 2024 erhielt sie ein Stipendium des BMKÖS für eine dreimonatige Residency in Seoul.

@didithappentwice

Ulrike Müller studierte an der Akademie der bildenden Künste Wien und am Whitney Independent Study Program in New York. Sie war Mitherausgeberin der queer-feministischen Zeitschrift LTTR und organisierte das Zeichnungsprojekt *Herstory Inventory. 100 feministische Zeichnungen von 100 Künstler\*innen*. Ihr Interesse an Archiven und Sammlungen führte zu kuratorischen Projekten, wie etwa *Das Tier in Dir*, einer Auseinandersetzung mit der Anwesenheit und Rolle von Tieren in einem Museum moderner Kunst (mumok, 2021–22).



Ulrike Müller Mentorin

Mit ihrem erweiterten Malereibegriff mobilisiert Müller ein Vokabular von Farbe und Form, das politisch und emotional aufgeladen ist und zu figurativen Lesarten anregt. Neben kleineren Emailbildern produziert sie auch große Wandbilder, Druckgrafiken, Textilien und Publikationen.

Ihre Arbeiten wurden im Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (2015), in der Whitney Biennale (New York, 2017), der 57. Carnegie International (Pittsburgh, 2018), in der internationalen Ausstellung der 58. Venedig Biennale (2019), im Los Angeles County Museum of Art (2023) und im Ludwigforum Aachen (2023–24) gezeigt. Sie sind in zahlreichen Sammlungen vertreten, unter anderem im Museum of Modern Art in New York.

Vik Bayer ist ein\_e nicht-binärere\_r, multidisziplinäre\_r Künstler\_in, deren Praxis sich auf Kritische Ökologien fokussiert. Sie umfasst Skulptur, Video, Performance, Text, Drucktechniken und Research. Deren Projekte, die oft in kollaborativen und langfristigen Prozessen mit anderen Künstler\_innen, Forscher\_innen und Landwirt\_innen entstehen, beleuchten alternative Produktionsformen wie gemeinschaftsbasierte Ökonomien, Gemeingutwirtschaft, Landwirtschaft und spekulative Infrastrukturen eines Postwachstums-Paradigmas. Vik Bayer lebt



Vik Bayer

Arbeiten Seite 33

und arbeitet in Wien, Österreich.

@vikbayer

Frederike Sperling ist die künstlerische Leiterin des Kunstraum Niederösterreich in Wien. In dieser Funktion hat sie an neuen Auftragsarbeiten, performativen Ausstellungen sowie Live- und diskursiven Veranstaltungen mit Künstler\_innen und Kollektiven wie OMSK Social Club, Seba Calfuqueo, Tiona Nekkia McClodden, P. Staff und Sophie Utikal gearbeitet. In der Vergangenheit war sie Programmleiterin beim Kunstverein das weisse haus und Kuratorin bei Thyssen-Bornemisza Art Contemporary (TBA21). Zwischen 2013 und 2015 war sie im Stedelijk



Frederike Sperling

Mentorin

Museum in Amsterdam und im Melly Instituut in Rotterdam kuratorisch tätig. Neben Juryaktivitäten und Lehraufträgen, unter anderem an der Kunstuniversität Linz, schreibt sie regelmäßig Beiträge für internationale Kunstzeitschriften und künstlerische Publikationen. Sie studierte Kunstgeschichte und Kuratieren an der Goldsmiths, University of London und der University of Amsterdam.

In ihrer kuratorischen Praxis fokussiert sie auf zeitbasierte Medien und beleuchtet Themen wie Körperlichkeit und Relationalität aus intersektionalen Perspektiven. Im Rahmen ihrer unabhängigen Arbeit hat sie unter anderem Projekte mit Black Obsidian Sound System (B.O.S.S.), Danielle Brathwaite-Shirley, Jesse Darling und Raju Rage, Debby Friday, Caspar Heinemann, Evan Ifekoya und Himali Singh Sojn realisiert.

Elisa Bergmann lebt und arbeitet in Wien. Sie studierte Objektbildhauerei an der Akademie der bildenden Künste in Wien, Grafik und Produktdesign an der Fakultät für Kunst und Design in Bozen und Modedesign am Institut für Technologie und Design in St.Petersburg.

In ihrer künstlerischen Praxis widmet sich Elisa Bergmann der Malerei und dem kontinuierlichen Hinterfragen des Mediums sowie seiner Mittel. Überlegungen zu den Produktionsbedingungen von Kunst, insbesondere zur Koexistenz von künstlerischer



Elisa Bergmann

Arbeiten Seite 39

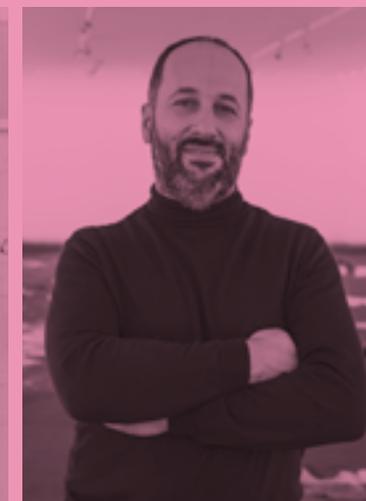
Praxis und Care-Arbeit, spielen ebenso eine zentrale Rolle sowie Themen der Skalierbarkeit. Diese Aspekte spiegeln sich sowohl in den gewählten Motiven, Techniken und Materialien als auch in ihren räumlich-installativen Übersetzungen wider. Bergmann integriert zudem Elemente einer halbfikionalen Sprache in ihren Arbeiten, die zum Teil beschreibend, abstrakt und fiktional ist, aber immer auf das private Leben und die Umwelt Bezug nimmt.

Ihre Arbeiten wurden unter anderem in Avlskarl Gallery (Kopenhagen), Kunstraum Schwaz (Schwaz), Le Carceri (Caldaro), wasserwasser (Wien), Galerie 5020 (Salzburg), Exhibit Studio (Wien), Kunsthalle Bozen (Bozen), Plan-Raum für Kunst (Hamburg) und Galerie Prisma (Bozen) ausgestellt.

@elisa\_bergmann

Hugo Canoilas lebt und arbeitet in Wien. Er hat einen Abschluss in Bildender Kunst von der ESAD in Caldas da Rainha und einen MA in Malerei vom Royal College of Art in London.

Zu seinen jüngsten Einzelausstellungen zählen *Phantasmagoria* (C.A.V., Coimbra) *Sculptured in Darkness* (Calouste Gulbenkian Museum, Lissabon), *Buoyant* (Galerie Martin Janda, Wien), *On the Extremes of Good and Evil* (mumok, Wien) und *Cnidarian Polyyps Repaired by the Eye of the Observer* (Serralves Museum, Porto). Canoilas hat mit seinen



Hugo Canoilas

Mentor

Arbeiten an institutionellen Ausstellungen teilgenommen, darunter im Kunstverein in Hamburg (Hamburg), bei De Appel (Amsterdam), in der Kunsthalle Wien (Wien), im Salzburger Kunstverein (Salzburg), an der 30. Biennale von São Paulo (São Paulo), der 4. Ural Industrial Biennale (Jekaterinburg), der Vienna Biennale For Change (Wien) und der Manifesta 15 Barcelona Metropolitana (Barcelona).

2020 erhielt er den Kapsch Contemporary Art Preis in Österreich, verliehen vom mumok – Museum für moderne Kunst in Wien. Derzeit entwickelt er die Oper *Hold Your Breath* in Zusammenarbeit mit Éna Brennan und David Pountney, organisiert vom Kunsthaus Bregenz und den Bregenzer Festspielen.

@h.canoilas

Rosa De Coster, \*1996 in Belgien, ist bildende Künstlerin und lebt und arbeitet zwischen Wien und Brüssel. Sie studierte Grafik an der KASK in Gent, Bildhauerei an der Akademie der bildenden Künste Wien und im Rahmen eines Erasmus-Austauschs Malerei an der Akademie der Bildenden Künste München.

In ihrer künstlerischen Praxis vereint sie Skulptur, Möbeldesign, Oberflächendekoration, Zeichnung und Modellbau. Ihre Skulpturen erschaffen Räume unterschiedlicher Maßstäbe, die aus flachen Oberflächen bestehen und als Träger für Zeichnung und



Rosa De Coster

Arbeiten Seite 63

Malerei dienen. Ergänzend zu ihrer visuellen Arbeit fasst sie Kurzgeschichten, die ihre Objekte mit der Welt verbinden, in der sie entstanden sind. In dieser Welt dienen ihr die Schnittstellen zwischen großen und kleinen Geschichten als Inspiration: Persönliche Träume werden Teil größerer Ideologien, bewahren aber die Kraft, ihnen zu entkommen, während die Außenwelt bis in unsere intimsten Lebensräume vordringt.

Visuell greift ihre Arbeit auf Referenzen wie Volkskunst, Malerei der Frührenaissance, Wandmalereien in italienischen Restaurants, belgisches Design der Zwischenkriegszeit, Architekturzeichnungen, portugiesische Majolika-Fliesen, Heimtextilien, Brüsseler Fassaden und die Küche ihrer Großmutter zurück.

Ihre Arbeiten wurden in Ausstellungen in Wien, Schwaz, Brüssel, Gent, Leuven, München und Kopenhagen gezeigt.

@rosadecoster

Anna Meyer ist Künstlerin/Malerin im erweiterten installativen Raum und Außenraum.

Ihre Bildwelten spiegeln gegenwartskritisch das Geschehen und Verhandeln über die Malerei, den Schauplatz unserer Dilemmas und der Suche nach Lösungen.

Sie ist 1964 in Schaffhausen/Schweiz geboren, hat in Zürich und Luzern studiert, in Luzern auch gelehrt und lebt seit 1987 in Wien.

Sie hat verschieden Projekte und Ausstellungen in Institutionen und im Außenraum realisiert, etwa *Weltschmelz* (15 Bill-



Anna Meyer

Mentorin

boards, Großglockner, 2019–2012); *Überhall*, (Galerie Krobath, 2023); *Weltschmelz* (Lentos Kunstmuseum Linz, 2023); *Hopesters* (Haus am Lützowplatz, Berlin, 2021); *Auf den Schultern von Riesinnen* (Künstlerhaus Wien, 2024); *Planet B Haus* (Bauhaus Dessau, 2024); *Hier ist Dort* (2 Billboards, Sihlqai/Zürich, 2023).

www.annameyer.at

İklim Doğan, \*1994 in der Türkei, ist eine in Wien ansässige Künstlerin, Architektin und Forscherin. Im Januar 2024 schloss sie ihr Studium mit Auszeichnung am Institut für Kunst und Architektur an der Akademie der bildenden Künste Wien ab. Ihre Masterarbeit *Ruins Talking Back* wurde mit dem Preis der Akademie für die beste Abschlussarbeit des Jahres ausgezeichnet.

Ihre Arbeit setzt sich mit Geschichtsschreibung und historischem Materialismus auseinander und verbindet unterschiedliche Disziplinen und Diskurse mit Medien wie

Rivka Saltiel ist sozialgeographische Stadtforscherin. Im Zentrum ihrer Arbeit steht die Beschäftigung mit stadtpolitischen und gesellschaftstheoretischen Fragestellungen und Herausforderungen aus feministischer Perspektive.

Sie studierte Kulturanthropologie (Graz, Paris, Wien) sowie Urban Studies (Brüssel, Wien, Kopenhagen, Madrid) und promovierte im Fachbereich Nachhaltige Stadt- und Regionalentwicklung (Graz). In ihrer gegenwärtigen Forschungstätigkeit an der Universität Graz arbeitet Rivka Saltiel



İklim Doğan

Arbeiten Seite 97

Textil, Text, Video, Installation und Film.

Ausstellungen waren unter anderem in das weisse haus, Wienmuseum MUSA Startgalerie, Kunsthalle Wien Skulpturenplatz, Weltmuseum Wien, Kunsthhaus Mürz, Palais Liechtenstein, Exhibit Galerie und bei Parallel Vienna zu sehen. Darüber hinaus war sie an Performances im Werk-X und im brut Wien beteiligt.

www.iklimdogan.net  
@iklimdoes

Rivka Saltiel

Mentorin

zu Begegnung und Interaktion zwischen einander fremden Stadtbewohner\_innen und Fragen nach sozialer Gerechtigkeit, gesellschaftlicher Teilhabe sowie Infrastrukturen der Fürsorge und Versorgung.

Seit 2023 leitet Saltiel die Sparte Stadt & Raum im FORUM Stadtpark Graz. In der Kuratierung legt sie den Fokus auf eine alltagspolitische Auseinandersetzung mit drängenden Themen, Fragestellung und Konflikten mit dem Ziel, stadtpolitische Auseinandersetzungen und Diskussionen zu eröffnen und weiterzuführen, unter anderem in Bezug auf stadtentwicklerische Projekte, (kollektivierte) Formen sozialer Reproduktion, Finanzialisierung und Prekarisierung von Wohnen, Verdrängungsprozesse, koloniale Verstrickungen sowie soziale Bewegungen und Proteste.

Rivka Saltiel arbeitet(e) in wissenschaftlich-künstlerischen Projekten in Zusammenarbeit unter anderem mit Radio Helsinki, Rostfest, Stadtteilbüros, Styria vitalis, Kulturjahr 2020 und der EU School of Participation Training Programme for Creative Practitioners interested in Community Art and Anthropology in the City, Uni-T.

Lina Eberle, \* in Deutschland, studierte Bühnengestaltung an der Akademie der bildenden Künste Wien. Ihre interdisziplinäre Praxis bewegt sich zwischen performativer Kunst und szenografischer Arbeit, wobei choreografische Impulse und szenografische Ansätze in einen wechselseitigen Dialog treten. In der Herstellung und Inszenierung von Bildern sucht sie nach der Geste, die produziert, sowie nach Objekten und Räumen, die sich aktiv in die Erzählung einschreiben. Eberles Arbeiten wurden unter anderem am Tanzquartier Wien, dem

Andrea Kessler, ist Gründungsmitglied der materialnomaden gmbh für Circular Design & Architecture. Seit 2017 ist sie Vorstandsmitglied der HarvestMAP-Genossenschaft, einer Plattform zur Vermittlung von ReUse-Bauteilen. Nach dem Abschluss des Grafik-Design-Kolleg in Linz und einem Berufsjahr im Grafikbereich in München, studierte sie Architektur bei Zaha Hadid und Digitale Kunst unter anderem bei Peter Weibel an der Universität für angewandte Kunst Wien.

Nach ihrem interdisziplinären Studium



Lina Eberle Arbeiten Seite 103

Théâtre La Cité Marseille, dem Théâtre de Poche Grenoble, der Volksbühne Berlin (P14) und dem Wiener Konzerthaus gezeigt.



Andrea Kessler Mentorin

arbeitete Sie als freischaffende Künstlerin an Interventionen in öffentlichen Räumen und widmete sich anschließend der partizipativen Raumentwicklung. Dabei dienen Leerstand und Bestand – Vorgefundenes – als Basis und Inspirationsquelle für nachhaltige Raumlösungen, Adaptionen und Nutzungsszenarien sowie für die Erarbeitung neuer Raum- und Designobjekte.

Die gebaute Stadt an sich – insbesondere Leerstände, Rückbaugebäude sowie Stadtentwicklungs- und Bauprojekte im Bestand – wird als wertvolle Ressourcen betrachtet. Im Sinne eines Circular Designs werden Materialität und Identität bewahrt und mit Neuem ergänzt oder kombiniert. Gemeinsam mit Bauingenieur Peter Kneidinger leistet die materialnomaden gmbh Pionierarbeit für integrale Planung und die Integration von ReUse im Gesamtprozess für eine nachhaltigere Baukultur.

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

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

Jannik Franzen lebt seit 2014 in Wien. Die recherchebasierten Arbeiten hinterfragen die Rolle von Wissenschaft und Institutionen bei der Herstellung sozialer Normen und Ausschlüsse. Sie befassen sich mit anthropologischer und medizinischer Wissens- und Bildproduktion, filmischen Verhandlungen von Natur oder auch mit den strukturellen Zumutungen von Zwei-Geschlechter-Ordnung und Heteronormativität.

Studium der Psychologie an der Freien Universität Berlin, Masterstudium Critical Studies und Diplomstudium Bildende Kunst

Stefanie Reisinger ist Kunsthistorikerin und Kuratorin für zeitgenössische Kunst sowie das Blickle Kino im Belvedere in Wien. Von 2019 bis 2023 leitete sie ein umfangreiches Forschungs- und Ausstellungsprojekt zur Künstlerin Gego am Kunstmuseum Stuttgart und der Universität Stuttgart, wo sie auch regelmäßig am Institut für Kunstgeschichte lehrte. Sie war Mitbegründerin von Phileas (2014–2021) in Wien und arbeitete für Institutionen wie den Österreichischen Pavillon (2013) und die Peggy Guggenheim Collection in Venedig



Jannik Franzen Arbeiten Seite 109

– Video und Videoinstallation bei Dorit Margreiter Choy – an der Akademie der bildenden Künste Wien.

2020 erhielt Jannik Franzen den Birgit-Jürgenssen-Preis, 2024 den Würdigungspreis für künstlerische Arbeiten der Akademie der bildenden Künste Wien.

[www.jannikfranzen.at](http://www.jannikfranzen.at)  
@jannik\_franzen\_



Stefanie Reisinger Mentorin

(2014) sowie das weisse haus in Wien (2012).

Kenneth Constance Loe ist Künstler, Schriftsteller, Performer und Lektor aus Singapur und lebt derzeit in Wien. Er ist Mitbegründer von *Monzoom.xyz*, einer Online-Plattform für aufstrebende Kunstpraktiken, die gemeinsam mit Weixin Quek Chong organisiert wird, sowie von *soft/WALL/studs*, einem früheren kollaborativen Projekt in Singapur. Gemeinsam mit Ari Ban und Claire Lefèvre ist Loe Mitglied der *Holiday Poets Society*, einem in Wien ansässigen Poesie-Kollektiv.

Seine künstlerische Praxis umfasst



**Kenneth Constance Loe** Arbeiten Seite 127

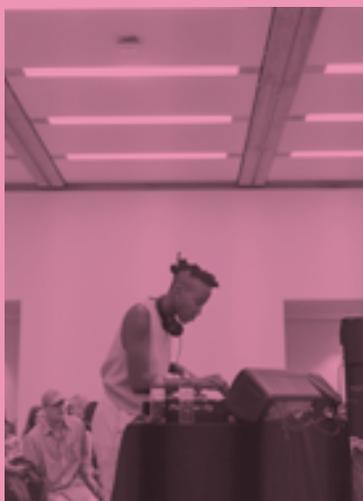
materielle und sensorische Fetische des Begehrens, die Poetik der Gastfreundschaft, das Körpergedächtnis, queere Ökologien und andere assoziative Gedanken, die Loe durch performative Kombinationen von Skulptur, Video, Bewegung, Text und olfaktorischen Objekten zum Ausdruck bringt.

Loes Arbeiten wurden in Städten wie Wien, Sofia, Yogyakarta, Tallinn, New York, Brüssel und Auckland präsentiert. Performances fanden an renommierten Veranstaltungsorten und Festivals statt, darunter brut Wien, Kultursommer Wien, VORBRENNER, steirischer herbst, Tanzquartier Wien, Belvedere 21, WUK, wienwoche und Kristianstads konsthall. Zudem nahm Loe an Residenzen wie der Akademie Schloss Solitude (Web Residency »Algorithmic Poetry«), Raw Matters Vienna und Dance Nucleus Singapore teil.

Das Diplomprojekt *Bua Cek / 破傘* wurde für den Kunsthalle Wien Preis 2024 nominiert, das Gedichtmanuskript „sun-dried air“ ging als Finalist des Gaudy Boy Poetry Book Prize 2022 hervor. Zuletzt wurde Loe gemeinsam mit der Choreografin Elizabeth Ward als Mentor für die SCHULE@Im\_flieger 2025 sowie das danceWEB Scholarship Programme 2025 unter der Leitung von Raja Feather Kelly ausgewählt.

[www.kennethloe.com](http://www.kennethloe.com)  
@trying\_to\_be\_a\_petal

Tonica Hunter ist Kuratorin, Dozentin und DJ, ursprünglich aus London und seit 2014 in Wien ansässig. Ihre Arbeit bewegt sich an der Schnittstelle von Kuratierung (Musik, Performance, Diskurs, visuelle Medien) und Lehre, mit einem Fokus auf Kunst und soziale Gerechtigkeit. Sie hat mit Institutionen und Organisationen wie der Universität für Musik und darstellende Kunst (MDW), der Universität für angewandte Kunst Wien, Ars Electronica, dem Weltmuseum, Wellenklänge, den Wiener Festwochen, dem Youki Film Festival, dem Österreichischen



**Tonica Hunter** Mentorin

Museum für Schwarze Unterhaltung und Black Music, dem Kunstraum Niederoesterreich, dem Tanzquartier Wien – artistic research lab, und UNESCO Österreich zusammengearbeitet. Seit 2021 ist sie Mitglied im Beirat der Frauendomäne als Expertin für Kunst und Kultur sowie im Beirat der „Kulturinitiative“ des BMKÖS. Seit 2022 lehrt Tonica Hunter den Masterkurs „ars sciendi“ an der Universität für angewandte Kunst Wien.

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

Guilherme Pereira Maggessi de Oliveira ist Künstler, Forscher und Grafikdesigner. In seinen Projekten überschneiden und beeinflussen sich diese Tätigkeitsfelder regelmäßig. Zentral für seine Praxis ist das Interesse an den materiellen Bedingungen von Produktion, Zirkulation und Rezeption von (visuellen) Bildern. Seine jüngste, noch laufende Werkserie mit dem Titel *Fields are, of course*, made entstand als Abschlussprojekt seines Masterstudiums in Critical Studies an der Akademie der bildenden Künste Wien. Sie untersucht die Koexistenz

Bettina Brunner ist Kunsthistorikerin und promovierte zum Verhältnis von historischem Avantgardefilm und Arbeiten der Gegenwartskunst. Seit 2024 ist sie wissenschaftliche Geschäftsführerin der Österreichischen Ludwig-Stiftung. Von 2022 bis 2023 war sie Kuratorin des Kinoprogramms im mumok Wien und realisierte Film- und Diskursveranstaltungen, unter anderem mit Judith Barry, Elisabeth Kihlström und Antoinette Zwirchmayr. Internationale Erfahrungen sammelte sie 2018 im Rahmen einer Kurator\_innenresidency am ISCP,



**Guilherme Maggessi** Arbeiten Seite 133

zweier Kunstwerke in der Sammlung des Kunsthistorischen Museums in Wien.

Seit 2020 arbeitet er mit Rafał Morusiewicz als Duo Maggessi/Morusiewicz. Gemeinsam forschen sie, produzieren Filme, kuratieren, performen und schaffen künstlerische Arbeiten. Ihre Werke und Projekte haben sie in renommierten Institutionen und unabhängigen Räumen in Europa präsentiert, etwa im Belvedere 21 (Wien), bei film place collective (London), bei hungry eyes festival (Gießen), im Kunstraum Lakeside (Klagenfurt), der MKC Gallery (Split), bei SPEDITION (Bremen) und bei wuk performing arts (Wien). Derzeit leiten sie das künstlerisch-wissenschaftliche Forschungsprojekt „W/ri/gh/ting Archives through Artistic Research“ (2022–2026, PEEK AR716).

Anfang 2024 trat Maggessi dem Vorstand der IG Bildende Kunst bei.

[www.guilherme-maggessi.com](http://www.guilherme-maggessi.com)  
@gui\_ma\_



**Bettina Brunner** Mentorin

New York, und 2005 bis 2010 in London, wo sie am ICA und British Film Institute beschäftigt war. Als freie Kuratorin realisierte sie mehrere Gruppenausstellungen unter anderem mit Arbeiten von Erika Beckmann, Sofie Thorsen und Laure Prouvost. Seit 2007 publiziert sie wissenschaftliche und kunstkritische Texte, unter anderem bei frieze, springerin und MIRAJ.

Luise Müller, \* in Frankfurt, studierte Kunst und Film an der Akademie der bildenden Künste Wien – zunächst bei Thomas Heise, später bei Tizza Covi, bei der sie 2024 diplomierte.

In ihren Dokumentarfilmen porträtiert Luise Müller mit großer Sorgfalt und präzisen optischen wie akustischen Akzenten Orte und Menschen. Ihre Wurzeln in der Malerei verleihen ihren Filmen ein ausgeprägtes Gespür für Komposition, Licht und Ästhetik – stets im Spannungsfeld zwischen Intellekt und Emotion. Ein besonde-



Luise Müller Arbeiten Seite 139

res Augenmerk legt Luise Müller in ihrer Filmsprache auf Details, Rhythmus und Leere und setzt damit einen Kontrast zur Gleichgültigkeit und Rohheit des Alltags. „Ihr Grundthema ist die Ambivalenz, das Unaussprechliche, das Unhaltbare, das, wofür wir keine Worte finden.“ (Tina Teufel, Kuratorin für zeitgenössische Kunst, Museum der Moderne Salzburg)

Ausstellungen und Screenings (Auswahl): Ausstellungsbeteiligung bei *Habitat* mit den Filmen *Nördlich von Libyen* und *Staub*, Leopold Museum (Wien, 2023), sowie Kinovorstellung von *Nördlich von Libyen*, Kino Leopold Museum (Wien, 2023); Screening von *Nördlich von Libyen*, WestLicht. Schauplatz für Fotografie (Wien, 2023); Screening von *Nördlich von Libyen*, Dokumentarfilmwoche Hamburg (Hamburg, 2023), Screening von *Staub*; *Crossing Europe* (Linz, 2018).

[www.luisemueller.org](http://www.luisemueller.org)

Fabian Knierim ist seit 2013 Kurator bei WestLicht. Schauplatz für Fotografie. Nach Stationen an den fotografischen Sammlungen der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, dem Münchner Stadtmuseum und dem Museum Folkwang, Essen, als Stipendiat der Krupp-Stiftung war er 2012 Assistent-Kurator für Fotografie am Victoria & Albert Museum, London. 2017 war er Mitglied im kuratorischen Kollektiv der ersten Biennale für aktuelle Fotografie mit dem Titel *Farewell Photography* in Mannheim, Ludwigshafen und Heidelberg. Er hat Kunst-



Fabian Knierim Mentor

geschichte, Literaturwissenschaft und Soziologie in Bochum studiert.

Patrick Winkler studierte bis 2023 im Fachbereich Kunst mit erweiterter malerischer Raum-Aktion/Skulptur/Installation im öffentlichen Raum an der Akademie der bildenden Künste Wien. Von 2014 bis 2015 besuchte er die Schule Friedl Kubelka für künstlerische Fotografie, zuvor die Ortweinschule HTBLVA im Fachbereich Plastische Formgebung (Bildhauerei) in Graz.

In seiner künstlerischen Praxis beschäftigt er sich besonders mit dem Raum-begriff und der Wahrnehmung von Räumen. Dabei untersucht er Raumstrategien und die

Alfredo Barsuglia lebt und arbeitet in Wien, wo er 2003 sein Studium an der Universität für angewandte Kunst und der Akademie der bildenden Künste abschloss. Sein künstlerisches Schaffen zeichnet sich durch eine multidisziplinäre Herangehensweise und einen Zusammenschluss verschiedener Ausdrucksformen, Medien und Techniken aus. In seinen Werken erkundet Barsuglia die vielschichtige Beziehung zwischen Kunst und Gesellschaft. Er versucht, Erwartungshaltungen immer wieder zu brechen und Situationen zu konterkarieren, um einen



Patrick Winkler Arbeiten Seite 151

mit ihr einhergehenden Machtverhältnisse, insbesondere die Verschränkung von öffentlichen und privaten Räumen und deren Manifestation im Verhältnis zu Institutionen. Beide Räume werden nicht getrennt voneinander gedacht, sondern stehen in einem Spannungszustand zueinander.

Ausstellungen (Auswahl):

Halle für Kunst Steiermark (Graz, 2024), Wuk Performing Arts (Wien, 2024), Neue Galerie Graz (Graz 2023), Parallel Artist Statement (Wien, 2023), Kunsthaus Weiz (Weiz, 2021), Notgalerie (Wien, 2020), Fotogalerie Wien (Wien, 2019), Bordsteinschwalbe (Graz, 2018), Red Carpet Showroom (Wien, 2017), Eka Galeriis (Tallin, 2016), OMG Gallery (Wien, 2016), Kulturdrogerie (Wien, 2016), Ve.sch (Wien, 2015), Kunst Haus Wien (Wien, 2015).

[www.patrickwinkler.net](http://www.patrickwinkler.net)  
@patron\_cinema\_productions



Alfredo Barsuglia Mentor

Diskurs über scheinbar Belangloses und Alltägliches zu erzeugen. Für ihn liegen Kunst und Kommunikation ganz nahe beieinander.

Barsuglia erhielt zahlreiche Auszeichnungen und Stipendien, darunter den Monsignore Otto Mauer Preis (2019), das Staatsstipendium für Bildende Kunst (2017), den Kunstförderungspreis der Stadt Wien (2015), den Theodor Körner Preis (2013), den Kunstförderungspreis der Stadt Graz (2007) und das MAK-Schindler-Stipendium in Los Angeles (2006).

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

**Olga Okunev**

**Leiterin der Abteilung IV/A/6 – Bildende Kunst,  
Design, Mode, Fotografie, Medienkunst im  
Bundesministerium für Wohnen, Kunst, Kultur,  
Medien und Sport**

Kunst und Kultur sind unverzichtbare Bestandteile unserer Gesellschaft und prägen unser kollektives Bewusstsein. Eine künstlerische Laufbahn einzuschlagen ist jedoch mit persönlichen Herausforderungen verbunden. In dieser entscheidenden Phase sind Ermutigung und unterstützende Anerkennung durch erfahrene Akteur\_innen der Kunst- und Kulturszene von unschätzbarem Wert.

Das *Mentoring-Programm Kunst* bietet jungen Kunstschaaffenden aus den Bereichen Bildende Kunst, Architektur, Design, Fotografie und Medienkunst, die mit dem Startstipendium des Bundesministeriums für Wohnen, Kunst, Kultur, Medien und Sport (BMWKMS) ausgezeichnet wurden, die Möglichkeit, von erfahrenen Mentor\_innen begleitet zu werden. Zehn etablierte Künstler\_innen und Kulturschaffende bilden mit zehn jungen Mentees jeweils ein Tandem und legen so den Grundstein für eine erfolgreiche Karrieregestaltung.

Das *Mentoring-Programm Kunst* zielt darauf ab, einen geschützten Raum für alle Mentees zu schaffen. In diesem Rahmen haben die jungen Künstler\_innen die Möglichkeit, offene Fragen zu ihren Anliegen zu stellen, tief in ihre individuellen Themen einzutauchen und eigene Arbeiten, Karrierewege oder Kooperationsstrategien zu besprechen. Es ermöglicht einen bedürfnisorientierten Dialog für Rezeption, Partizipation und Reflexion, um die eigenen Ziele für den beruflichen und künstlerischen Fortschritt besser definieren zu können.

Doch das Mentoring fördert nicht nur die fachliche Weiterentwicklung der Mentees, sondern stärkt auch den intergenerationellen Austausch und das gegenseitige Lernen. Es wirkt in beide Richtungen: Auch die Mentor\_innen bekommen wertvolle Einblicke in die Perspektiven und Bedürfnisse einer neuen Künstler\_innen-Generation und können ihre Erfahrungen gezielt weitergeben.

Ein zentraler Bestandteil ist ein kontinuierlicher, fachlicher Austausch – sowohl über das eigene Werk als auch über praxisrelevante Themen wie Präsentationsstrategien oder Netzwerkmöglichkeiten. Zudem eröffnet das Programm wertvolle Verbindungen: Zu Expert\_innen, Mitstreiter\_innen und ehemaligen Teilnehmenden, die den Wirkungskreis der Mentees nachhaltig erweitern. Nutzen Sie dieses Angebot!

Zum Abschluss gilt noch mein besonderer Dank der Akademie der bildenden Künste Wien – für die langjährige, großartige Zusammenarbeit. Allen Teilnehmer\_innen wünsche ich eine inspirierende, lehrreiche Zeit im *MentoringProgramm Kunst*. Mögen Sie viel mitnehmen, wachsen – und die Kraft der Kunst weiterhin als wirksames Werkzeug zur Bewusstseinsbildung nutzen.

www.mindaandren.net  
@mindaandren

Minda Andrén, \*1990 in Schweden, erforscht in ihren narrativen und abstrakten Porträts Konzepte wie Intimität, Begehren, Wohlbefinden sowie die Beziehung von Körpern zu ihrer Umgebung. Dabei untersucht sie alternative Darstellungen des Selbst in der Malerei und hinterfragt, welche Rolle Bilder angesichts technologischer und ökologischer Veränderungen in der Wahrnehmung von Identität spielen.

Ihre Werke schöpfen aus der Geschichte der Malerei und verbinden recycelte Bilder aus persönlichen Begegnungen mit Elementen aus Popkultur, Philosophie, Kognitionswissenschaft und Literatur. Ergänzt durch ihre eigenen Fotografien und Erinnerungen kombiniert sie physische und digitale Medien zu einer facettenreichen Ästhetik.

Minda Andrén

Arbeiten Seite 9



www.stefanrothleitner.at  
www.articorn.at

Stefan Rothleitner ist Kunsthistoriker, Kurator und Art Consultant. Studium der Kunstgeschichte an der Leopold-Franzens-Universität Innsbruck und der Freien Universität Berlin (1989–1994). Bereits während seines Studiums sammelte er praktische Erfahrungen als Assistent der Geschäftsführung in der Galerie Krinzinger in Innsbruck (1989–1994), parallel dazu engagierte er sich in der museumspädagogischen Gruppe KIM des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum (1993–1994).

Nach seinem Studium übernahm Rothleitner verantwortungsvolle Positionen im Kunstmarkt: Von 1994 bis 1999 arbeitete er an wichtigen Schnittstellen in der Galerie Krinzinger in Wien, von 1999 bis 2001 leitete er die Kunstabteilung der Portfolio Kunst AG in Wien; 2002 gründete er Stefan Rothleitner Contemporary Art Consulting, mit dem er seither zahlreiche private und institutionelle Sammlungen berät. Ergänzend war er von 2001 bis 2008 für die Galerie

Stefan Rothleitner

Mentor



Andrén Arbeiten wurden international in renommierten Institutionen, Galerien und von Künstler\_innen geführten Räumen ausgestellt, darunter das Belvedere 21 und die Galerie Zeller van Almsick in Wien, der Kunstverein Kärnten, das Museum of Contemporary Art in Sydney, Setareh in Berlin und Callirhoë in Athen. Sie wird von der Galerie Zeller van Almsick vertreten und ihre Werke sind Teil der Sammlungen des Schwedischen Nationalrats für Kunst sowie der Arthotek des Bundes. 2024 wurde sie mit dem Startstipendium des BMKÖS ausgezeichnet, 2025 folgte das Arbeitsstipendium der Stadt Wien.

nächst St. Stephan Rosemarie Schwarzwälder in Wien auf dem internationalen Kunstmarkt tätig, wo er den Bereich International Client Relations und Sales betreute.

Neben seiner beratenden Tätigkeit engagierte sich Rothleitner in kuratorischen Projekten, unter anderem für die Kommunalkredit (2002–2008), die Investkredit und Volksbank (2006–2008) sowie für die Hypo Tirol Bank (2012, 2018, 2022) und das Auktionshaus Im Kinsky (2019). Seit 2013 ist er Lektor am Institut für Kunstgeschichte der Leopold-Franzens-Universität Innsbruck. 2024 gründete er als Co-Founder ARTICORN, eine Produktionsfirma für digitale Kunst.

@ajna.babahmetovic  
@ajnaadna

Ajna Babahmetović, \*1992 in Bosnien und Herzegowina, studierte Architektur an der Technischen Universität Graz. In ihrer Masterarbeit untersuchte sie die räumlichen Manifestationen von Migration in Bosnien und Herzegowina. Die Ergebnisse wurden in Graz, Berlin und Sarajevo präsentiert.

Sie publizierte unter anderem in Failed Architecture, Drawing Matter, GAM (Jovis, 2024) und dem Kolik Film Magazine. Berufliche Erfahrungen sammelte sie in verschie-

Ajna Babahmetović

Arbeiten Seite 21



Gabu Heindl ist Architektin, Stadtplanerin und Aktivistin in Wien sowie Professorin und Leiterin des Entwurfs- und Forschungsbereichs ARCHITEKTUR STADT ÖKONOMIE | UmBauwirtschaft und Projektentwicklung an der Universität Kassel. Ihr Büro GABU Heindl Architektur beschäftigt sich mit öffentlichem Raum, öffentlichen Gebäuden, Gemeinnützigkeit und nicht-marktförmigem Wohnungsbau sowie mit Kooperationen in den Bereichen Geschichtspolitik und kritischer künstlerischer Praxis. Von 2013 bis 2017 war sie Vorsitzende der ÖGFA – Österreichische Gesellschaft für Architektur.

Gabu hat in Wien promoviert und Architektur in Wien, Tokio und an der Princeton University studiert. Von 2018 bis 2021 war sie Gastprofessorin an der Sheffield University mit dem Forschungsschwerpunkt Urban

Gabu Heindl

Mentorin



denen Architekturbüros, darunter Riegler Riewe Architects und Atelier Frühwirth.

Derzeit ist sie Universitätsassistentin am Institut für Grundlagen der Konstruktion und des Entwerfens (KOEN) an der TU Graz sowie Mitglied der architekturtheoretischen Forschungsvereinigung *Diskursiv*. 2024 erhielt sie das Startstipendium für Architektur und ist seit 2025 als Ziviltechnikerin befugt.

Gemeinsam mit ihrer Zwillingsschwester Adna gründete sie das Studio *Ajna i Adna*, das sich mit Wettbewerben und weiteren Formen architektonischer Produktion auseinandersetzt.

Commons und anschließend Professorin für Urban Design an der TH Nürnberg. 2019–2023 leitete sie eine Diploma Unit an der Architectural Association School of Architecture (AA) in London.

Zahlreiche Vorträge und Publikationen, darunter die Mitherausgabe von „Building Critique, Architecture and its Discontents“ (Spector Books, 2019), die Monografie „Stadtkonflikte. Radikale Demokratie in Architektur und Stadtplanung“ (Mandelbaum, 2020 / 2022 3. Auflage) und „Nonsolution. Zur Politik der aktiven Nichtlösung im Planen und Bauen“ (gemeinsam mit Drehli Robnik, adocs, 2024).

www.evabalayan.com  
@evillileve

www.dorisuhlich.at

Eva Balayan, \*1991 in Jerewan/Armenien, lebt als Medienkünstlerin in Wien. 2017 begann sie ein Studium der Digitalen Kunst an der Universität für angewandte Kunst Wien, das sie 2023 mit einer Diplomarbeit über Auslöschung und Aneignung kultureller Identitäten in Konfliktzonen abschloss. Im Rahmen eines Erasmus-Aufenthaltes 2021 vertiefte sie ihre Fähigkeiten in Illust-

Doris Uhlich ist eine in Wien lebende Choreografin, Performerin und Tanzpädagogin. In ihren Produktionen stellt sie oft gängige Formate und Körperbilder in Frage, arbeitet mit Menschen mit unterschiedlichen Biografien und körperlichen Einschreibungen, zeigt die Potenziale von Nacktheit jenseits von Erotisierung und Provokation, untersucht auf vielschichtige Weise die Beziehung zwischen Mensch und Maschine und

Eva Balayan

Arbeiten Seite 27

Doris Uhlich

Mentorin



ration an der Universität der Künste Berlin. Parallel zu ihrem Studium war Eva Balayan als freiberufliche Grafikerin, Illustratorin und Mural-Künstlerin tätig. In ihrer künstlerischen Praxis verbindet sie digitale Medien wie Animation, AI, AR und 3D mit Performance, Keramik, Textil und Malerei. Ihre Arbeit erforscht Themen wie Tradition und Herkunft im Kontext der Selbstwahrnehmung und zeigt ihr tiefgehendes Interesse an Identität und Kommunikation im digitalen sowie physischen Raum.

Ihre Arbeiten wurden in Ausstellungen in Wien, Vilnius, Aveiro, Berlin und Los Angeles gezeigt.

setzt sich mit der Zukunft des menschlichen Körpers im Zeitalter seiner chirurgischen und genetischen Perfektionierung auseinander.

Sie erhielt zahlreiche Preise und Auszeichnungen, zuletzt den Österreichischen Kunstpreis 2024 des BMKÖS in der Sparte „Darstellende Kunst“. Weiters wurde SONNE mit dem Österreichischen Musiktheaterpreis 2024 als „Beste Tanzproduktion“ ausgezeichnet. Doris Uhlich unterrichtet auch international und hat Lehraufträge an Universitäten, darunter am Max Reinhardt Seminar und im Master Contemporary Arts Practice (CAP) an der mdw in Wien.

www.zoebilgeri.xyz  
@zoe\_bilgeri

www.gansterer.org

Zoe Bilgeri, \*1995 in Wien, ist Architektin, Künstlerin und Materialforscherin. Sie studierte an der Technischen Universität in Wien, der EPFL Lausanne, der Bauhaus-Universität in Weimar und der Estnischen Kunstakademie in Tallinn.

In ihren Arbeiten werden Materialien zu einem Medium, das Zeit und Erinnerung erfahrbar macht. Sie zeigen, wie Raum sich zu einem lebendigen, atmenden Kontinuum entwickeln kann, in dem jede Schicht Teil eines sich entfaltenden Geflechts gemeinsamer Bedeutung wird.

Ihr Werk widmet sich dem Verständnis und der Neuinterpretation der Erzählungen, die in der gebauten Umwelt verborgen liegt. Es lädt dazu ein, das Vorhandene mit

Zoe Bilgeri

Arbeiten Seite 45



Nikolaus Gansterer, \*1974, lebt und arbeitet in Wien. Kunststudium an der Universität für angewandte Kunst Wien bei Brigitte Kowanz; postgraduale Studien an der Jan van Eyck Akademie in Maastricht/Niederlanden. Er ist Gründungsmitglied des Instituts für transakustische Forschung. Seit 2007 unterrichtet er an der Universität für angewandte Kunst Wien, wo er von 2016–2019 Gastprofessor im künstlerischen Doktoratsprogramm war. Derzeit ist er Senior Lecturer und Mitglied des Leitungsteams des Applied Performance Laboratory.

Als Künstler, Performer und Forscher untersucht er das relationale Feld zwischen Zeichnen, Denken und Handeln. In seinen Installationen und Performances beschäf-

Nikolaus Gansterer

Mentor

einem geschärften Blick zu betrachten. Dabei schöpft Bilgeri Inspiration aus einem reichen Fundus an überlieferten Materialien und Praktiken. Durch die Umdeutung und Neukomposition vergessener Fragmente schafft sie Kontinuitäten in den Überresten der Vergangenheit. Ihr skulpturaler Ansatz verleiht der Architektur eine sinnliche und taktile Dimension, die eine emotionale Beziehung zum Raum ermöglichen. Ihre fragmentierten räumlichen Artefakte sind geprägt von einem tiefen Verständnis und einem feinen Gespür für die vielschichtigen Beziehungen zwischen Geschichte, Körpern und Orten, in die sie eingebettet sind.

tigt er sich mit der Übersetzbarkeit von Wahrnehmungsphänomenen in ein künstlerisches Umfeld. Seine transmedialen Arbeiten fokussieren auf ephemere und emergente Prozesse, wodurch er immanente Vernetzungsstrukturen offenlegt. Dabei gelingt es ihm, die scheinbaren Grenzen zwischen Natur und Kultur sowie zwischen Kunst und Philosophie zu hinterfragen.

Gansterer wurde mit dem Preis der Stadt Wien für Bildende Kunst (2024), dem RC Award der Society of Artistic Research (2019) sowie dem MAC International Art Award des MAC Metropolitan Art Centre in Belfast (2018) ausgezeichnet.

Brisilda Bufi, \*1991 in Tirana/Albanien, lebt und arbeitet in Wien. Nach ihrem Bachelorstudium in klassischem Klavier an der Universität der Künste in Tirana zog sie 2015 nach Graz. 2021 schloss sie die Ortweinschule Graz im Bereich Fotografie und Multimedia-Kunst ab und erwarb 2024 ihren Bachelorabschluss in Informationsdesign an der FH Joanneum.

Bufis künstlerische Arbeiten setzen sich mit Themen wie Identität, Zugehörigkeit und kulturelle Hybridität auseinander, die sie durch Fotografie, Bewegtbild und Buchkunst erforscht. Ihr Ansatz verortet sich an der Schnittstelle von Identität, Erinnerung und dem Verborgenen und hinterfragt, wie kulturelle Erzählungen und persönliche Perspektiven die Wahrnehmung prägen. Durch Sequenzierung, Gegenüberstellungen und einen intuitiven Ansatz des Geschichtenerzählens – unter Einsatz von Stilleben, Porträts und abs-

Brisilda Bufi

Arbeiten Seite 51



Bettina Siegele ist seit 2022 künstlerische Leiterin und Geschäftsleiterin der Künstler\*innen Vereinigung Tirol (Kunstpavillon, Neue Galerie und Interessenvertretung | www.kuveti.at). Studium der Architektur und Kunstgeschichte an der Universität Innsbruck und der University of Plymouth (UK). Von 2018 bis 2022 wissenschaftliche Mitarbeiterin, Forscherin und Dozentin am Arbeitsbereich für Architekturtheorie (architekturtheorie.eu) an der Universität Innsbruck, Mitherausgeberin des Online-magazin *Viceversa bits*, freie Autorin und Kunstkritikerin sowie freie Kuratorin. Von Oktober 2020 bis April 2022 Co-Vorsitzende

Bettina Siegele

Mentorin



trakten Formen – entstehen visuelle Erzählungen, die die Grenzen zwischen Dokumentation und Abstraktion verwischen und sowohl kollektive als auch individuelle Geschichten thematisieren.

Zudem beschäftigt sich Bufi mit hybriden Identitäten, deren Auswirkungen kultureller Vertreibung sowie der Untersuchung sozialer und ökologischer Dynamiken. Ihr Fokus auf oft übersehene Details und unerzählte Geschichten schafft eine Spannung zwischen dem was sichtbar wird, und dem, was verborgen bleibt, und lädt die Betrachtenden ein, aktive Teilnehmer\_innen an der Interpretation von Bedeutung zu werden.

des Independent Architecture Research Colloquia (IARC). 2022 war sie Teil des Kurator\_innenteams der Architekturbiennale in Timișoara (RO) *Another Breach in the Wall*, kuratiert von Daniel Tudor Munteanu und Davide Tommaso Ferrando und Herausgeberin der gleichnamigen Publikation. Zahlreiche Beiträge und Ausstellungstexte im Bereich der zeitgenössischen Kunst und Architektur. Lehraufträge an der Leopold-Franzens-Universität Innsbruck und an der Kunstuniversität Linz. Seit 2022 Mitglied verschiedener Beiräte, Netzwerke und Jurys. Seit 2023 Vorstandsmitglied bei Innsbruck Contemporary (innsbruck-contemporary.at).

Pauline Debrichy, \*1989 in Charleroi/Belgien, lebt und arbeitet in Wien. Sie studierte zunächst Architektur an der Universität Antwerpen, bevor sie sich der Bildhauerei an der Akademie der Schönen Künste in Antwerpen und später bei Julian Göthe an der Akademie der bildenden Künste Wien widmete. Ihre Diplomarbeit wurde mit dem Würdigungspreis der Akademie ausgezeichnet. Fasziniert vom Urbanen, verortet Debrichy ihre Arbeit an der Schnittstelle von privater und öffentlicher Sphäre. Durch Skulpturen, Fotografien und ortsspezifischen Installationen hinterfragt sie das Konzept von Raum, seine Grenzen und seinen Einfluss auf unsere Wahrnehmung und Emotionen. Neben einer würdigen Erwähnung beim Skulpturenpreis Mark Marken wurde Debrichy für verschiedene belgische Kunstpreise nominiert, darunter dem Hennegau-Preis, Input/Output, dem Preis der Wallonischen Kunstkommission und dem Prix jeunes artistes des Parlements Föderation Wallonie-Brüssel. 2024 erhielt sie neben Projektförderungen des BMKÖS und der Stadt Salzburg das Startstipendium des BMKÖS. Sie nahm an internationalen Residencies teil, etwa in der

Pauline Debrichy

Arbeiten Seite 57



Bernd Oppl, \* in Innsbruck, hat Malerei und Grafik an der Kunstuniversität Linz sowie Video- und Videoinstallation an der Akademie der bildenden Künste Wien studiert. Er lebt und arbeitet in Wien. Bernd Oppls Arbeiten – in Form von Modellen, Fotografien, Soundinstallationen oder Bewegtbildwerken, als Projektionen und auf Displays – befassen sich grundlegend mit der Unsicherheit der Wahrnehmung. In einer Welt, in der Sichtbares und Hörbares stets materiell und virtuell zugleich erscheinen, verorten sich seine Werke oft in einem unheimlichen Zwischenraum: zugleich anwesend und abwesend, greifbar und ephemere, äußerlich und internalisiert, allumfassend und radikal begrenzt.

Seine Arbeiten wurden in Einzelausstellungen gezeigt, unter anderem im Georgia Museum of Art (Athens/USA), im Kunstraum Kuiper Projects (Brisbane/AUS), im Kunstraum Dornbirn (Dornbirn), im Lentos Kunstmuseum (Linz), im Ferdinandeum (Innsbruck), in der Kunsthalle Graz (Graz), im Wiels – Contemporary Center of Art Brussels (Wiels), im Kunstraum 34 (Stuttgart) und in der Galerie Krinzinger (Wien). Da-

Bernd Oppl

Mentor



Semmelweisklinik (Wien), der Académie des Beaux-Arts x Cité Internationale des Arts (Paris), im Kunstraum St. Virgil (Salzburg) sowie in Bang mit der Conseil des Arts et des Lettres du Québec (Saguenay-Lac-St-Jean).

Ihre Arbeiten wurden unter anderem im Kunstverein Baden, Kunstraum St. Virgil (Salzburg), Cité Internationale des arts (Paris), Galerie Roger Katwijk (Amsterdam), De Poortersloge (Brügge), Bang (Chicoutimi, Québec), Parallel (Wien), BPS22 (Charleroi), Pferd (Wien), Fluide (Thuin), Lames (St. Pölten), Hebebühne (Wuppertal) und Kvaka (Belgrad) präsentiert.

rüber hinaus nahm er an zahlreichen internationalen Gruppenausstellungen und Filmfestivals teil.

Er erhielt den Hilde-Goldschmied-Preis (2024), den Preis für das beste Experimentalfilmwerk des Filmfestivals Best Austrian Animation (2022) und das Residency Scholarship für das BANFF Center/Kanada (2022). Zudem wurde ihm das Österreichische Staatsstipendium für Bildende Kunst (2019), das Residency-Stipendium in Wiels/Brüssel (2015), der Kunstpreis der Stadt Innsbruck (2015), der RLB Kunstpreis (2012) sowie der Preis für zeitgenössische Kunst des Landes Tirol (2008) zuerkannt.

www.kajajoo.com  
@kaja\_clara

Kaja Clara Joo, \*1991, schloss 2024 ihr Studium der Bildenden Kunst an der Universität für angewandte Kunst in Wien mit Auszeichnung ab. In ihren raumgreifenden, transdisziplinären Arbeiten werden sowohl physische als auch narrative Grenzen ausgelotet. Kulturelle, soziale und politische Verhaltensmuster und menschliche Eingriffe in die um uns liegenden Ressourcen und die Umwelt sind ein zentrales Anliegen Joos künstlerischen Praxis. Oft arbeitet sie orts- und raumspezifisch und schafft sorgfältig inszenierte Skulpturen, die einen erzählerischen Moment choreographieren.

„Mit ihren prozessorientierten Auseinandersetzungen mit Materialien hat sich die Künstlerin in die aktuelle Debatte um die ‚Neue Materialität‘ eingeschrieben. Ihre künstlerischen Reflexionen konzentrieren sich darauf, wie Wissen in kulturell geschaffenen und verwendeten Objekten wirkt, welches Eigenleben Dinge besitzen und welche Bedeutungen Artefakte trans-

Kaja Joo

Arbeiten Seite 115



Heike Eipeldauer studierte Kunstgeschichte und Rechtswissenschaften mit Schwerpunkt Kulturrecht in Wien und Dijon. Sie ist Stellvertretende Generaldirektorin und Kuratorin am mumok, Wien, wo sie Ausstellungen wie *Huang Po-Chih. Blue Elephant* (2021) und *Kollaborationen* (2022, gemeinsam mit Franz Thalmair) sowie *Medardo Rosso. Die Erfindung der modernen Skulptur* (2024/25), die auch im Kunstmuseum Basel zu sehen sein wird, verantwortete. Von 2004 bis 2017 war sie Kuratorin am Kunstforum Wien, wo sie in Zusammenarbeit mit Institutionen wie Tate Modern, London, AGO, Toronto, Kunsthaus Zürich, Martin-Gropius-Bau, Berlin oder S.M.A.K., Gent, Ausstellungen wie *Anna Jermolaewa* (2006), *Georges Braque* (2008), *Dan Pejovschi & Nedko Solakov* (2008), *Birgit Jürgenssen* (2010/11, gemeinsam mit Gabriele Schor), *Sofie Thorsen* (2013), *Meret Oppenheim* (2013/14), *Georgia O'Keeffe* (2016/17, gemeinsam mit Tanya Barson und Georgiana Uhlyarik),

Heike Eipeldauer

Mentorin



ferieren und über die Geschichte von Gesellschaften aussagen.“ (Fiona Liewehr im Kunstmagazin PARNASS)

Einzelpräsentationen fanden bei Sotheby's Art Quaterly, MQ Art Box, Bildraum 07, Periscope Salzburg, Gallery Monitor in Tschechien und der SPARK Art Fair statt; Dialogausstellungen unter anderem im Tiroler Kunstpavillon oder auf der SWAB Art Fair Barcelona. Sie hat mehrere Stipendien und Residenzen gewonnen, darunter die Lee Ungno Museum Residency im Jahr 2024 und die MMCA National Museum of Modern and Contemporary Art Residency in Südkorea im Jahr 2025.

*James Welling* (2017, gemeinsam mit Martin Germann) und *Gerhard Rühm* (2017) kuratierte sowie Themenausstellungen, etwa zu kollaborativen Arbeitsweisen in der russischen Avantgarde (2015/16 und 2017). Von 2018 bis 2020 war sie Sammlungsleiterin im Leopold Museum, wo sie unter anderem *Oskar Kokoschka: Expressionist, Migrant, Europäer* (2019, gemeinsam mit Cathérine Hug) kuratierte. Heike Eipeldauer war Lehrbeauftragte an der Universität Wien, nimmt regelmäßig an internationalen Fachjurs teil und ist Herausgeberin und Verfasserin von Publikationen zu moderner und zeitgenössischer Kunst.

www.idakammerloch.net  
@idakammerloch

Ida Kammerloch, \*1991 in Ischewsk/Russland, ist bildende Künstlerin und Filmemacherin.

Ida Kammerloch

Arbeiten Seite 121



Sie lebt und arbeitet in Wien. In ihren essayistischen Videoarbeiten und Installationen verbindet sie dokumentarische Recherche mit parafiktionalen Strategien, um die ideologischen, medialen und ökonomischen Strukturen sichtbar zu machen, die unsere Wahrnehmung und Repräsentation von Wirklichkeit prägen. Ausgehend von gefundenem Material, Alltagsobjekten oder Archibildern untersucht sie, wie Körper, Bilder und Begehren im Spätkapitalismus codiert und zirkuliert werden. Ihre Praxis ist geprägt von kritischer Medientheorie, künstlerischer Recherche und visuellen Techniken investigativer Narration.

www.francescagavin.com  
@roughversion

Francesca Gavin ist Chefredakteurin der *Epoch Review*. Sie hat elf Bücher über Kunst und visuelle Kultur geschrieben und Ausstellungen für Institutionen und Galerien kuratiert, etwa für Fundação de Serralves, Somerset House, Palais de Tokyo, MU, Site Sheffield und gemeinsam mit Christian Jankowski die historische Ausstellung auf der Manifestall in Zürich. Gavin ist Redakteurin bei *Twin* und *Beauty Papers* und hat für Publikationen wie die *Financial Times* HTSI, *Cura*, *Artnet*, *Marie-Claire*, *AnOther*, *Dazed* und *Frieze* geschrieben. Sie moderiert seit acht Jahren die monatliche Radiosendung *Rough Version* auf NTS Radio über Kunst und Musik.

Ausgewählte Bücher: „Final Copy: The Twin Interviews“ (At Last Books), „Rough Version“ (At Last Books), „The Art of Mushrooms“ (Fundação de Serralves), „The Art of Protest“ (Co-Herausgeberin, Gestalten), „The Art of Collage 3“ (Co-Herausgeberin,

Francesca Gavin

Mentorin



Gestalten), „Watch This Space“ (Pentagram), „The Book of Hearts“ (Laurence King), „100 New Artists“ (Laurence King), „Creative Space“ (Laurence King), „Hell Bound: New Gothic Art“ (Laurence King).

Ausgewählte Ausstellungen: *The Art of Mushrooms* (Fundação de Serralves); *Mushrooms: The Art Design and Future of Fungi* (Somerset House); *E-Vapor-8* (Site Sheffield and 319 Scholes); *The Dark Cube* (Palais de Tokyo); *The New Psychedelica* (MU); *Call Me* (Galerie PCP); *Sam Jablon* (French Riviera 1988); *Have a Butcher's* (Ballon Rouge); *Form and Volume* (CF Hill); *Absent Bodies* (OSL Contemporary).

Mirela Baciak, \*1987 in Warschau, ist Kuratorin im Bereich der bildenden Kunst, deren Praxis von der Idee der Gastfreundschaft als einem Prozess geleitet wird, der das ethische Verhältnis zum Unbekannten und Fremden erfasst.

Seit Juli 2023 ist sie Direktorin des Salzburger Kunstvereins, wo sie 2024 ihr erstes Jahresprogramm *Chronische Widersprüche* vorstellte, das sich mit dem komplexen Zusammenspiel von Gesundheits- und Klimakrise auseinandersetzt. Ihr Folgeprogramm für 2025 trägt den Titel *Picturing Justice* und widmet sich der Praxis von Gerechtigkeit als einem Spannungsfeld inhärenter Dissonanzen. Es zielt darauf ab, einen Raum für vielfältige Stimmen zu schaffen – auch für jene, die bestehende Sichtweisen hinterfragen und herausfordern.

Von 2019–2023 war sie als Kuratorin für Bildende Kunst und Performance beim steirischen herbst in Graz tätig, wo sie in den letzten Jahren an neuen künstlerischen Auftragsarbeiten sowie Performance Formaten für die verschiedenen Editionen des Festivals gearbeitet hat.

Baciak war unter anderem Fellow bzw. Curator-in-Residence bei EDI Global

Helen Weber

Arbeiten Seite 145

Mirela Baciak

Mentor



Performances und partizipative Aktionen. Holz, aber auch Käse wird als Träger von Geschichte(n) inszeniert.

Sie war Stipendiatin der Studienstiftung, Atelierstipendiatin des Künstlerhaus Stuttgart, Preisträgerin des Werner-Pokorny-Preises 2022 und erhielt 2023 das Landesgraduiertenstipendium Baden-Württemberg. Ihre oft kollaborativen Arbeiten wurden unter anderem im Württembergischen Kunstverein Stuttgart, im Volkskundemuseum Wien, im Collegium Artisticum Sarajevo und bei Publiek Park Brüssel gezeigt. Sie ist im Vorstand des Kunstverein anorak e.V (Berlin) und Teil mehrerer Kollektive.

Forum for Education and Integration von der Fondazione Morra Greco (2022), ARAC Bucharest (2021), Shanghai Curators Lab II (2019), HOW Art Museum Shanghai (2019) und Dhaka Art Summit (2018).

Sie absolvierte Critical Studies an der Akademie der bildenden Künste Wien, wo sie auch als Gastdozentin (2022), sowie als externes Mitglied der Ausstellungskommission (2020–2021) und als Mitglied der Preisjury Kunst (2022–2023) tätig war.

2023 initiierte sie die AAC | Austrian Association of Curators, einen Verein zur Förderung der kuratorischen Praxis, dem sie als Präsidentin vorsteht.

Sophie Wurnig, \*1993 in Ohio/USA, lebt und arbeitet in Wien. Nach ihrem Abschluss in Mediendesign an der FH Vorarlberg, begann sie ein Studium der Fotografie an der Gerrit Rietveld Academie in Amsterdam, unter anderem bei Paul Kooiker und Charlotte Dumas.

In ihrer künstlerischen Praxis spielen Themen rund um den Kulturbegriff eine wichtige Rolle. Klischees werden hinterfragt und die Begriffe „Schaulust“ und „Voyeurismus“ in den Fokus gerückt, indem sie die Kamera als Instrument der Analyse einsetzt. Als Ausgangspunkt dienen Beobachtungen aus dem direkten Umfeld. Die Arbeiten setzen sich mit Fragen nach der Entstehung von Statussymbolen auseinander, untersuchen, wie Objekte kulturellen Wert erlangen, und thematisieren den Umgang mit den Kultur- und Traditionsbegriffen in Österreich. Mit überspitzten visuellen Darstellungen provoziert sie Vorurteile und schnelle Urteile, wodurch Raum für eine tiefere Reflexion geschaffen wird. Ihre

Sophie Wurnig

Arbeiten Seite 157

Anna Voswinckel

Mentorin



Bilder dienen durch humorvolle Irritation als Reflexionsfläche: Umkleidekabinen werden zu Fotostudios, Wurstscheiben vor der Kamera inszeniert. Aus solchen Momenten entstehen narrative Bildstrecken. Das Arbeiten in Serien ist wesentlicher Bestandteil ihrer Arbeiten und die Form sowie die Erzählstruktur ihrer Fotobücher spielen eine entscheidende Rolle im Entstehungsprozess, wobei das Umblättern als Experimenten der Buchform als Grundlage für Installationen in Ausstellungen dient.

Ausgewählte Serien wurden beispielsweise im FOAM (Amsterdam) und im Nederlands Fotomuseum (Rotterdam) gezeigt.

*Fotografie Berlin*, 2018); *Fotograf Festivals #10: Nérovny terén / Uneven Ground* (mit Stephanie Kiwitt und Tereza Rudolf, Prag, 2020); *... oder kann das weg? Fallstudien zur Nachwende* (mit Elske Rosenfeld und Suse Weber, nGbK Berlin, 2021); *Gabriella Hirst: Battlefield* (Kunsthalle Osnabrück, 2022). Bei Camera Austria realisierte sie die Gruppenausstellungen *Exposure* (2023), *Double Exposure* (2023/24), die Soloausstellungen *Alexandra Leykauf: Prospect* (2024), *Anouk Tschanz: Actinism* (2024) sowie die Duoausstellung *(In)verso. Between the Lens and the Archive mit Ana de Almeida und Huda Takriti*.



97

## İKLİM DOĞAN



98



99



100

Text:

Andrew Herscher

### LISTENING TO “RUINS TALKING BACK”

In contemporary visual culture, ruins are typically seen from one of two perspectives. From one perspective, ruins appear as forensic evidence – data that yield information about political violence, disasters, and other damaging phenomena. From the other, ruins appear as aesthetic objects – the triggers of “Ruinenlust,” to use a term that has circulated throughout the Western history of ruins, or the subjects of “ruin porn,” to use a now-common term. Each of these two dominant perspectives on the ruin involves a moralizing gaze. Perceiving truth, the gaze on the ruin as evidence is usually moralized positively; yielding visual pleasure, the gaze on the ruin as an aesthetic object is often moralized negatively. Neither perspective, then, makes the ruin available to an expansive imagination that seeks to understand the intertwined histories, politics, and cultures that produce ruins, conceptually as well as materially, in the first place.

101

İklim Doğan’s documentary film *Ruins Talking Back*, offers another way to see – and listen to – ruins: a way to open ruins to the historical, political, and cultural imaginations that contemporary perspectives generally preclude. As Doğan tells us in the film’s narration, the film is an effort to “search for lost memories of the untold past.” The “untold past” that Doğan refers to is the history of the destruction of Armenian people and communities in the late Ottoman Empire. In contemporary Turkey, the narration of this history is officially regarded as an “insult to the Turkish nation” and therefore a violation of law – thus the status of this history as “untold.”

“Untold” is critically distinct from “unknown.” That is, the problematic that Doğan constructs in *Ruins Talking Back* is not that of recovering a history – a history that has been thoroughly researched and documented in parallel with and in response to its state-sponsored repression. Rather, the problematic is that of recovering the dilemmas, paradoxes, contradictions, and uncanny conditions that ensue from this history’s political invisibilization.

It is within this problematic that the ruin emerges as a profound and crucial artifact. *Ruins Talking Back* follows Doğan as she retraces one of the principal routes of the Armenian deportation, from her hometown of Eskişehir in Western Anatolia, the location of a transit concentration camp during the deportations, to the Syrian border, across which forcibly deported Armenians were displaced and massacred. As she tells us in the film, she rides on the Berlin-Baghdad railway, “on the same tracks that were used for the deportations.”

The abandoned castle, dilapidated graveyard, and other ruins that *Ruins Talking Back* present to the viewer are not mere evidence corroborating a history that, while contested by the Turkish state and its functionaries, is nevertheless well-known. But nei-

ther are these ruins mere imagery that foster the viewer's ahistorical aesthetic experience. Indeed, some of the ruins documented in the film do not visually appear as ruins at all. An Armenian church converted into a mosque in the wake of the deportations initially appears as simply a mosque; another Armenian church, converted into a cultural center, initially appears as simply a cultural center.

“Their architecture became warehouses, graveyards, cinemas, playgrounds, and ruins,” we hear as Doğan begins her journey. This list points to a key feature of the film's exploration of ruins: ruination is detected not only in a building's manifest physical deterioration but also in other transformations, especially those transformations that require a historical awareness to register. With attention to changes in function, inhabitation, and identity, as well as physical condition, then, architectural traces of the destruction of Armenian life and lives are revealed across landscapes that at first seem completely removed from that historical disaster. In *Ruins Talking Back*, the ruin thereby becomes an interpretive device, a heuristic to access architecture's material record of disavowed or repressed history.

In the course of the documentary, Doğan describes the way in which “architecture becomes an instrument to erase the past” – an instrument wielded by a state attempting to rewrite its history. These erasures yield ruins in both the apparent forms of abandoned or dilapidated buildings and the hidden forms of converted or reoccupied buildings. Posed as a ruin, architectural instruments of erasure are revealed precisely as such – a revelation that discloses the manifold traces of erased histories.

In an essay accompanying *Ruins Talking Back*, Doğan quotes the late British historian, Eric Hobsbawm, on the “twilight zone” between history and memory. As Hobsbawm wrote in “The Age of Empire: 1875–1914:”

“The history of the twilight zone is different. It is itself an incoherent, incompletely perceived image of the past, sometimes more shadowy, sometimes apparently precise, always transmitted by a mixture of learning and second-hand memory shaped by public and private tradition. For it is still part of us, but no longer quite within our personal reach.”<sup>1</sup>

*Ruins Talking Back* poses the ruin as a way into this zone of enigmatic yet decisive history. Keeping faith with the zone's incoherence and incompleteness, the film refuses the twin temptations of reductive historical “clarifications” and equally reductive recourse to the negative sublime of epistemological impossibility.

Hobsbawm claimed that we all live in a twilight zone between the historical past – a condition “open to relatively dispassionate inspection” – and the past that we remember as part of our own lives. Through the journey that she documents in *Ruins Talking Back*, İklım Doğan offers a uniquely compelling documentation of the spatial formation of the twilight zone that she inhabits, as well as a provocation to all of us to explore the twilight zones where we find ourselves, wherever we happen to be.

This provocation could not be more timely. In a period when, across the globe, homelands are being consolidated by violent expulsions of populations of people who, we are told, do not belong where they are, our ethical response should put into question these homelands as political objectives. Attending to the violent expulsion of people from which one modern state produced itself, *Ruins Talking Back* is just such an ethical response. The film concludes with the consequence of this response: “While living the rest of your life, broken like this, you have to struggle to make yourself exist in this foreign place.” Listening to ruins, that is, will ruin us. In so doing, however, this listening will allow us to begin to comprehend how it is not our neighbors that are foreign but rather our homelands themselves.

Näheres zu İklım Doğan und ihrer Mentorin auf Seite 77.



103

# LINA EBERLE

*P14 Bühnenraum*, 2023  
Installation, modulares Podestsystem, entwickelt  
in Kooperation mit Lukas Kötz, Laura Schroeder,  
Selma Lindgren und Julius Seiler  
Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin



***Great Expectations*, 2024**

Performance, 40'

künstlerische Leitung: Lina Eberle; in künstlerischer Kooperation mit Louis Platzer, Judith Raupp, Tim Schiffer; Performer\_innen: Lina Eberle, Louis Platzer, Judith Raupp, Tim Schiffer; Choreografie: Desi Bonato, Lina Eberle; Szenografie: Lina Eberle; Kostüm: Lina Eberle, Louis Platzer, Judith Raupp, Tim Schiffer; Licht: Lina Eberle, Voxi Bärenklau, Lukas Kötz; Percussion: Moritz Raban Herzog; Atelierhaus Akademie der bildenden Künste Wien



*Great Expectations*, 2024  
Performance, 40'  
Atelierhaus Akademie der bildenden Künste Wien

**GREAT EXPECTATIONS, MINOR ROUTINES**

Brussels, May 15, 2025

Dear Lina,

When the writing can no longer be postponed, there is always something else to be done, something more urgent than writing – reading another book, for example, or a walk through the park and a visit to the library. The essay on your work could wait, so yesterday afternoon I went out for a stroll and some more thinking, perhaps hoping for something unexpected to occur. Such peaceful procrastination is one of my rituals that nurtures the work, so I tell myself, but perhaps also a form of writing that never quite makes it to the page.

The park near my home connects different neighborhoods and is normally a popular passageway for pedestrians and cyclists. Due to renovation works on a bridge, circulation is now temporarily interrupted, resulting in separate zones, dead ends, and detours. The spatial setting produces a peculiar situation. Many people now avoid the route; others seem to enjoy the confusion. Sitting on a bench, I started to wonder about other people's routines and how they deal with their being suspended. Curiously, the rehearsal of a brass band in a house adjoining the park seemed to turn everything into a ready-made performance. It's not always like this. On other days, nothing seems to be happening. Or it all remains banal and a scattered affair. What do we need to embrace the limbo and the digressions, compose our attention and inhabit our everyday differently?

The situation made me think of your performance *Great Expectations* (2024) – a work I only know through images, video snippets and our conversation. "What happens to preparations if they are not followed by anything? When they themselves become main acts?" You gleaned rituals, gestures and tics from sports and theatre rehearsals, preparations for a main act that never arrives. They provide the material for a group choreography in which these gestures are isolated, abstracted, repeated and recombined, inviting a close reading, like a semiotic exercise. Reframing the everyday is an established artistic genre, which brings up the question of what exactly is brought into focus and why.

On that park bench, I was reading David Foster Wallace's tennis essays, in which he describes the tics of Federer and Nadal familiar from TV, then goes on to discuss more rituals, the etiquette of warm-ups, etc. Moving from TV to the actual court, he observes that "there happen to be other tics and habits, tiny perks of live viewing." Media and rituals crank up our expectations and guide our attention. Or, if we follow Foster Wallace's oblique gaze, they indeed become a frame to value the minor routines, distractions and more elusive aspects of the everyday. Now, musing on a park bench or watching sports on TV is a diversion at best. What interests me in the performing arts, as a collective and live event, is the experimenting with unfamiliar languages and perspectives. How do

you prime someone's attention for more idiosyncratic experiences that are nevertheless shared?

Thinking about commuting between media and perspectives, I remember how you spoke about the "interplay of media" as your method and about you being a "test body that seeks to understand the work from several angles." Embracing multiple roles – of visual artist, scenographer and performer – entails different ways of inhabiting the work, of negotiating conventions, of material and corporeal thinking, of composing. I imagine spectators walking around and "attending to" *Great Expectations*, being invited to take up multiple perspectives, they themselves becoming test bodies and, crucially, mutually witnessing how others experiment and falter as they go about it.

For the text I'll have to address other questions too. The relation between design – scenography, staging, etc. – and its community of users is always a negotiation. The modular stage you designed with a group of scenographers for P14 at the Volksbühne in Berlin – platforms that can be arranged in various ways, including a frontal stage, an arena, a table or a staircase – each time imagines and arranges the audience as a collective body. It struck me that you decided to only show me images of the spaces themselves, leaving their potential use to my imagination. Is that suspense not also a refusal on your part to think of users as mere ghosts?

The video tutorial of *VerNein Kralle*, developed in collaboration with Noa Schaub, with hens performing the traditional *Schuhplattler* courtship dance, brings up another issue. It's a playful analysis, but also a deconstruction of folklore, which is recontextualized and, as you said, "neutralized and recoded." The ways in which we embody the world and shape communities are indeed full of convention, too. I appreciate how this work paves the way for a speculative "fakelore," including more-than-human and material bodies.

It's time for me to get to work on the text. How are the preparations of *Long Story Short* coming along? As this group work will explore the formation of collective gestures in public space, I'm curious as to how your questions and test bodies will fare in that context.

All the best,  
Jeroen

Näheres zu Lina Eberle und ihrer Mentorin auf Seite 78.



109

# JANNIK FRANZEN



Wien – Liberec, 2019  
HD-Video, Farbe, Ton, 19'30"

Oben

Bewegungsdauerpräparate, 2024  
HD-Video, Farbe & S/W, Ton, 16'20"

Wien – Liberec, 2019  
HD-Video, Farbe, Ton, 19'30"



112



Text:

Jo Schmeiser

113

### NICHT EINGEZÄUNT ODER *MIT DEN FÜSSEN LAUSCHEN* VERFAHREN WIDERSPENSTIGER REPRÄSENTATION IN DEN ARBEITEN VON JANNIK FRANZEN

Mit welchem Konzept das Schreiben beginnen? Von welchem Standort aus sprechen?

„Widersprüche sind meine Hoffnungen“, denkt Rúbia Salgado und meint damit nicht nur die Möglichkeit des Einspruchs, der Kritik und Reflexion, sondern auch die Chance, die darin liegt, nicht Gleiches, nicht Passendes aus verschiedenen Zeiten, Quellen und Kontexten zueinander zu bringen, es zu einer Utopie von Gesellschaft zu montieren und mitunter auch lustvoll verschwimmen zu lassen, um es dann vielleicht umso mehr auseinanderklaffen zu sehen. Bilder und Töne, die plötzlich ein Eigenleben entwickelt haben. Nicht Intendiertes. Das uns zeigt, was wir nicht sehen wollten, konnten. Noch nicht. Rúbia Salgado folgend ist dieses notwendigerweise lückenhafte Verfahren ein *Durchqueeren* von Texten, Filmen, oder auch von Lebenssituationen. *Unbehaglich durchgehend* wird das Publikum herausgefordert, berührt, provoziert oder beglückt und manchmal sogar alles auf einmal.

Jannik Franzens Arbeiten entfalten eine Reihe von Darstellungsformen, die ich im Sinne von Rúbia Salgado als *hoffnungsvoll widerspenstig* bezeichnen möchte. Zuallererst ist hier die Nichtwiederholung, stärker noch: die Dekonstruktion jener diskriminierenden und vernichtenden Gewaltsituationen zu nennen, um die es in den einzelnen Filmen geht. Jannik Franzens verfolgt dieses politische Prinzip, das den feministischen, antirassistischen und dekolonialen Repräsentationskritiken entnommen ist, auf allen Ebenen und gibt ihm auch überraschende, beunruhigende und zugleich ermutigende Gestalt.

*Körper formen* (2018) zeigt Gipsabgüsse von Skulpturen der Antike und Renaissance an ihrem Aufbewahrungsort, dem Keller der Akademie der bildenden Künste Wien. Eine Erzählstimme

erklärt sachlich die Techniken des Abgießens. „Angst, etwas um-zustoßen“, aber auch „Lust, etwas zu zerbrechen“ wird artikuliert. Das Unbehagen über die Sammlung, die auch Abgüsse menschlicher Körperteile umfasst, wächst. Die Stimme aus dem Off kündigt das Filmdokument *Als Anthropologe im Kriegsgefangenenlager* von 1915 an. Detailliert beschreibt sie die Komplizenschaft von bildhauerischer Arbeit und kolonialer Gewalt. Die Täter, Anthropologe Rudolf Pöch und seine Assistenten, rekrutieren im Lager Gefangene für Körpervermessungen. Gipsgießer und Bildhauer der Akademie bearbeiten ihre Gipsabformungen weiter. Die Bildebene des historischen Dokuments wird in Jannik Franzens Film vor allem als Auslassung zu sehen gegeben. Das wenige Gezeigte wird sorgsam kadriert, um inhärente Gewalt nicht zu wiederholen.

*Wien – Liberec* (2019) untersucht die Kollaboration der Akademie der bildenden Künste Wien mit der „Rassenforschung“ zur Zeit des Ersten Weltkriegs. Im Fokus erneut die Gipswerkstatt. Der Film beginnt mit Bildern der Akademie am Schillerplatz während ihrer Restaurierung in den Jahren 2018 bis 2021. Die Erzählstimme im Off liest Aussagen von Studierenden, die von ihrem Lehrer in die Gipstechnik eingeführt werden und neben Gesichtsmasken, Hand- und Fußformen vor allem die Rundplastik üben. Erst nach und nach geben sich die Zitate als historische Dokumente zu erkennen. Zwischen 1915 und 1918 assistierten Anthropologie-Studierende Rudolf Pöch bei den Vermessungen tausender Kriegsgefangener. Den Spuren dieser kontaminierten Geschichte geht Jannik Franzens Film auch im Wiener Prater nach, wo 1916 eine Ausstellung anthropologischer Studienobjekte aus den k.u.k.-Kriegsgefangenenlagern gezeigt wurde, und in der tschechischen Stadt Liberec, wo sich eines dieser Lager befand.

*Bewegungsdauerpräparate* (2024) legt den Fokus auf das Tier und die ideologischen Hintergründe seiner Haltung zur systematischen Dokumentation und Archivierung. Die 1952 gegründete *Encyclopaedia Cinematographica*, ein Filmarchiv der wissenschaftlichen Erfassung von Bewegung, steht im Zentrum dieser Arbeit von Jannik Franzen. Wir sehen die digitale Oberfläche des Archivs auf einem Computerbildschirm. Parallel zur Erzählstimme im Off wird ein Mauszeiger über den Bildschirm bewegt, der Filmsequenzen startet und stoppt. Manchmal erscheinen sie im Vollbildmodus. In einer Sequenz muss ein Tier permanent „im Bereich der Tiefenschärfe“ verharren. Sein Kletterbaum ist so zwischen zwei Glasscheiben gesetzt, dass es sich dem Kamerablick nicht entziehen kann. Filmische Kadrierung wird hier als Zurichtung entlarvt.

Auch die Installation *Companion Species of Colonialism* (2025), eine Zusammenarbeit von Jannik Franzen und Anette Hoffmann, ist Tieren gewidmet. Anhand von Kamelen, Ochsen oder Elefanten und deren Repräsentation aus radikal unterschiedlicher Sicht werden historische Mensch-Tier-Verhältnisse kritisch beleuchtet. Kolonialgeschichte wird als Interspecies-Geschichte gezeigt.

In allen Arbeiten ist aus dem Off ein und dieselbe Stimme zu hören. Eine leise, bedächtige Stimme. Die Stimme Jannik Franzens, die zu den Bildern das Recherchierte erzählt. Die Erzählstimme ist eine ästhetische Konvention. Ich will sie in das bekannte Repertoire künstlerischen und wissenschaftlichen Films einordnen. Doch da mischt sich Zweifel ein. *Welcher Text ist das? Wer spricht? Wann?* Langsam wird klar, dass hier anders mit dieser Konvention gearbeitet wird. Die Quellen greifen ineinander, ohne dass Anfang oder Ende eines Textes auszumachen ist. Manche Passagen sind Zitate, andere Beobachtungen oder Reflexionen. Ich verstehe. Jannik Franzens Stimme ist ein Mittel zur Veruneindeutigung. Nichts ist eingezäunt. Ich, wir, stehen jetzt mittendrin und sind aufgefordert, uns zu konfrontieren. *Mit den Füßen zu lauschen* und frei zu denken.

Näheres zu Jannik Franzen und deren Mentorin auf Seite 79.



115

## KAJA JOO

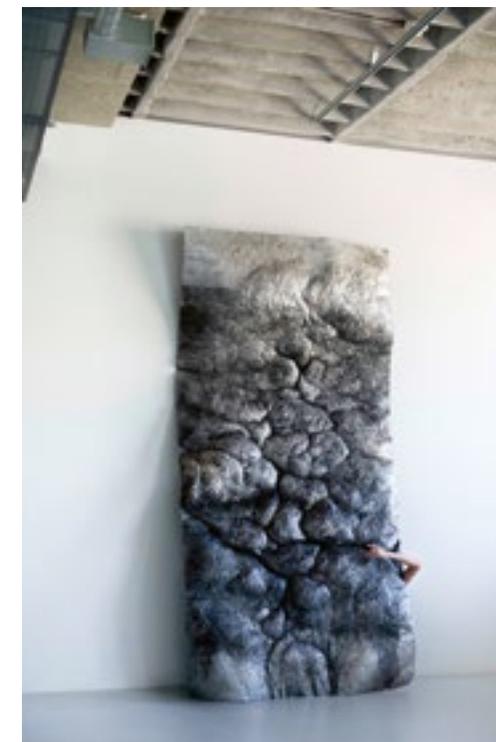
*Idlers*, 2024/2025  
Installation  
Tränen, Oxidiertes Gartentor, Analoge Cyanotypie-emulsion,  
Messingblech und Stangen  
Ca 300 x 250 x 35 cm  
Ausstellungsansicht *Wherever*: 순간이 새겨진 곳,  
Goamhouse Lee Ungno Museum, 2024



*Arte Factum*, 2021  
Kinetische Installation  
Naturlatex, Motoren, Stahl, Sand  
Ca. 800 x 300 x 400 cm  
Ausstellungsansicht *Arte Factum*, MQ Art Box, 2021



118



Text:

Olivia Aherne

## KAJA CLARA JOO: THE SOFT RESISTANCE OF MATTER

119

Kaja Clara Joo works with matter. Metal buckles. Latex sweats. Gelatin slumps. Her installations don't declare themselves so much as leak – slowly, sensuously, sometimes with a quiet violence. Here, a body grazes steel; rubber resists.

Across Joo's installations, matter is not inert material but a co-conspirator. In *Signar Taupe* (2024/2025), a kinetic motorized drill is skinned with latex, soaked in silicone oil, and sits on a bed of asphalt. These aren't neutral substances chosen for their visual resemblance to industry; they're reactive, animate, chemically volatile. They misbehave. They shift, absorb, sweat. Their agency is not metaphorical – it's material. While monumental in scale, the installation refuses the cold distance of the industrial sublime and tends to the intimacies of infrastructure, metal's softness and rubber's capacity to hold, to remember. Rubber and asphalt don't represent fossil capitalism; they're implicated in it. They carry it. And they leak it. As the American feminist theorist and physicist Karen Barad would argue, this is intra-action: the material and the conceptual co-produce each other.<sup>1</sup> In Joo's hands, materials refuse autonomy, they cling to each other, while simultaneously critique is shown to be systemic, not didactic. An installation of fragmented parts – video, photography, and dismembered machinery – *Signar Taupe* registers the slow disaster of climate capitalism. As the theorist Rob Nixon writes, environmental violence often occurs "gradually and out of sight" and it is this insidious temporality and peripherality that Joo's installation is so sensitively attuned to.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Karen Barad, *Meeting the Universe Half-way: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning* (Durham: Duke University Press, 2007).

<sup>2</sup> Rob Nixon, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2011), p. 2.

Nächste Seite *Reflecta (Distant Relatives)*, 2021  
Metallstaub, Analoge Fotoemulsion,  
Hand-ziseliertes Aluminium  
300 x 150 cm

*Signar Taupe*, 2025  
Multimedia-Installation  
Kinetische Skulptur, Naturlatex, Motor, Silikon-öl,  
Bauschutt, Mehrkanal-Video, Analoge Fotoemulsion  
auf Aluminium, Raumspezifische Maße  
Ausstellungsansicht *Tipping Point Phantoms (Duo)*,  
Tiroler Kunstpavillon, 2025

3 Jacques  
Derrida, *Specters of Marx:  
The State of the Debt, the  
Work of Mourning, and the  
New International* (New York:  
Routledge, 1994).

In *Arte Factum* (2021), latex membranes sag from steel armatures like skin over bone, weeping under UV exposure. It's a system designed to decompose in slow motion. There's no static object, as such, only a choreography of fermentation, of breakdown. Latex, like skin, bears the ache of being touched too long. It stretches, warms, creases, absorbs pressure. It retains the memory of friction, the ghost of an impression. When pressed or pulled too long, it begins to fatigue. It thins. It whitens. It sweats under light. It is not a passive surface; it's a reactive membrane. An organ. Here, surface doesn't just reflect the world – it registers it, metabolizes it, and eventually splits under its demands.

Joo works in the stretches of indeterminate time – cyclical, bodily, ecological. In *Lurker* (2023), a grain of rice in a steel crevice ferments, softens, smells. Materials aren't composed; they're composted. They live, die, and do something else in between. Here, Joo does not represent the body – the work is the body – stretching, leaking, softening, breaking, storing memory in its every texture. There's something decisively post-industrial about Joo's aesthetic vocabulary, but it's not fetishistic. Instead, it's embodied – haunted, even. *Lurker* is anchored in the figure of Bulgasari, a Korean mythical creature that feeds on metal, a creature cast out and cast aside. Joo doesn't frame the lurker as antagonist or hero. Instead, she lets them linger in the steel sheets and photograms, brass offcuts and congealing rice, occupying a speculative space between the mechanical and the biological, the familiar and the disavowed. The work isn't just seen – it's sensed. There's a cool heat to it, as if the ghosts of extraction are still breathing through the metal. No body appears, only its haunt. Hauntology, in the Derridean sense, isn't a motif for Joo – it's her material language.<sup>3</sup> Bulgasari never arrives, but the works breathe in its outline. Here, ghosts are chemical, industrial, embodied.

Joo's installations resist permanence and push materials and matter to their limits. In *Idlers* (2024), she stages this instability with a broken garden fence and oxidizing cyanotypes. Nature is not experienced as pastoral, it's exhausted. Weeds press through metal ruins. The cyanotypes cast shadows of flora long gone. The fence is porous, collapsed, an echo of colonial division. Brass oxidizes like a body remembering something painful. The sculpture doesn't frame landscape; it lets it seep in. Everything resists containment. Even the edges bleed.

Joo's world is not apocalyptic. It's post-event, pre-regeneration. Things have already happened, and what remains is sensation – lingering, tactile, slow. The works wilt, breathe, and spoil. If they perform theory, they do so from the side – through the slow labor of haunted materials. Joo builds nothing stable. And in that refusal to hold shape, she makes space for an art that mourns, decays, listens, and still insists on aliveness. Her interest lies in the moments when the engineered becomes affective, when brass becomes breath, and when oil feels like skin.

Näheres zu Kaja Joo und ihrer Mentorin auf Seite 92.



121

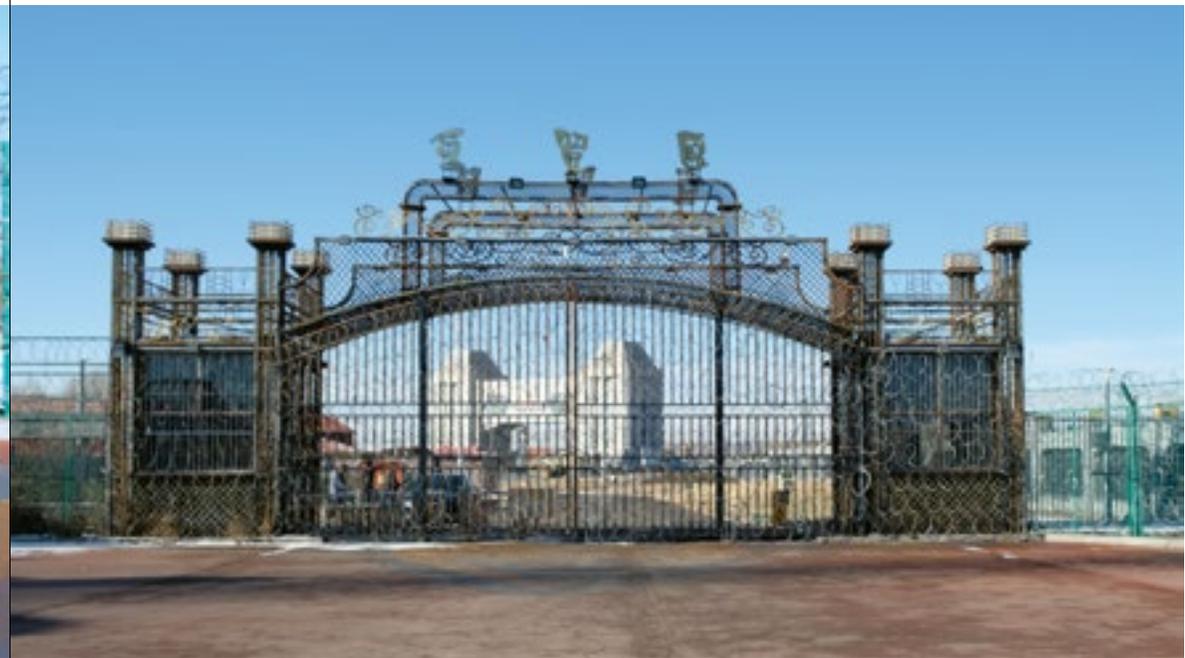
IDA KAMMERLOCH



122



123



Text:

Alicja Melzacka

## MADE IN CHINA

**Maneuvering through a world cluttered with *things* – themed resorts with branded hospitality goods, markets brimming with counterfeit merchandise, and her grandparents’ eclectic archive – artist Ida Kammerloch observes how such objects both reflect and uphold broader social and cultural narratives. She then recasts these observations into incisive video essays and installations, while simultaneously interrogating image-making itself – “participating in the image ... in the material of the image, as well as in the desires and forces it accumulates,” as Hito Steyerl puts it.<sup>1</sup> Kammerloch is interested not only in the images themselves, but in their conditions of existence, in the image as a “fragment of the real world ... a *thing* like you and me.”<sup>2</sup>**

<sup>1</sup> Hito Steyerl, “A Thing Like You and Me,” *e-flux*, 2010, <https://www.e-flux.com/journal/31/68260/a-thing-like-you-and-me> (As of May 2025).

<sup>2</sup> *Ibid.*; emphasis mine.

<sup>3</sup> Once part of the Mongol Empire, Inner Mongolia was gradually incorporated into the Chinese state and formally declared an autonomous region in 1947. This incorporation has been marked by forced assimilation, linguistic suppression and contested land use. See also: T. J. Cheng, Uradyn E. Bulag und Mark Selden (Ed.), *A Chinese Rebel beyond the Great Wall: The Cultural Revolution and Ethnic Pogrom in Inner Mongolia* (Chicago: University of Chicago Press, 2023); Tom Ginsburg, “Between Russia and China: Political Reform in Mongolia,” *Asian Survey* 35 (1995): p. 459.

**After *Ultra All Inclusive* (2024), filmed at the Kremlin Palace Hotel in Antalya, Turkey, and *The Souvenir* (2024, in progress), situated in Tianducheng’s “Chinese Paris,” *Made in China* is Kammerloch’s third film set against the hyper-artificial backdrop of duplitecture – copycat sites that mimic architectural landmarks. This time, we are taken to Manzhouli, a city in Inner Mongolia,<sup>3</sup> on the Sino-Russian border – a major trade hub and tourist spectacle, where histories of state control, forced cultural assimilation, and competing identities not-so-quietly converge. Duplitecture commodifies cultural fantasies by replicating not exact landmarks, but their idealized images and projections. Manzhouli takes this to the extreme; it is a manic fever dream, pure simulation, a “message**

city, entirely made up of signs.”<sup>4</sup> European-style architecture and glittering high-rises emerge from the steppe; Matryoshka Square is filled with colossal, inhabitable nesting dolls and garish architectural effigies of Russian heritage; and a mammoth theme park gestures toward prehistoric genealogies, distracting attention from the very present border business. And perhaps most ironically, a free-fall tower overlooks the border zone. Where horizontal movement is restricted by geopolitics, you can still opt for a vertical trajectory. Who is this city and all this *stuff* for?

*Made in China* follows Kammerloch as she navigates this delirious cityscape, wandering about the corridors of the outlandish hotel, drinking from a matryoshka-shaped bottle inside a matryoshka-shaped hotel, trapped in the *mise en abyme*. Akin to the rest of the city, the hotel is internally incongruous, atemporal, haunted by ghosts conjured up by the many reproductions of Western canonical paintings. Like the two previous films, this one also features Kammerloch undercover, as a tourist – a role that invariably grants her permission to film, but only up to a point. When she attempts to document the no-man’s-land between Chinese and Russian checkpoints, military control – a hidden authority underpinning the tourism industry – reasserts itself, and the performative “friendship” between the two nations gives way to tangible political and physical division.

Wading through a sea of the cheap, the artificial, and the irresistibly cute, Kammerloch explores the city and its markets, retracing the steps of her grandfather Vladimir Alin, who made over thirty trips to Manzhouli as a shuttle trader in the 1990s. Alin documented them all on tape and assembled an extensive archive that Kammerloch has been working with in recent years. Both their filmmaking practices capture acute moments of cultural and economic transition; while his films channel the erratic energy of the early 1990s, hers convey the saturation of today’s too-late capitalism. Both are also drawn to spaces of commerce and exchange – his attraction shaped by necessity, hers by a critical reflection on that same necessity, reveals Kammerloch.<sup>5</sup>

Edited and presented as a three-channel video installation, *Made in China* interrogates the politics of the archive itself, walking a tightrope between critical – at times ironic – distance and earnest attraction, even nostalgia. Kammerloch handles the archival material with a visible and deliberate gesture, leaning heavily into the artifice. Alin’s raw, analogue footage collides with her digital, layered aesthetic. Her relentless editing produces a visual torrent, a sensory rush. Plush toys, faux flowers, matryoshkas, and mammoth tusks flash by in rapid succession, matching the velocity of the globalized market and image economy that the film confronts.

Näheres zu Ida Kammerloch und ihrer Mentorin auf Seite 93.

4 Umberto Eco, *Travels in Hyperreality*, trans. William Weaver (San Diego: Harcourt, 1986).

5 From a conversation with the artist.







Text:

Jason Wee

### KENNETH CONSTANCE LOE'S BUA CEK

A shot from the middle of the *Bua Cek* video (2024) plants Loe's installation of camo-fabric, faux flora in the middle of the jungle, the camera first zooming in closer, establishing the installation as the main character, had our eyes had not already foregrounded it from its surrounds; daylight flatteringly spilling in from the top right of the frame. Like Loe's *Neo Tiew Abstract Expressionism* (2022), *Bua Cek* delves into and incorporates elements from the design of military silhouettes, yet the anxiety around the use and efficacy of camo as oppressive visuality seems to have strengthened in pitch. In case the point about assimilation and its dissolution into an abstracted body is missed, the shot pulls back and the installation dissolves into a grid of increasingly larger pixels.

I read the terraced fronds of fabric ferns like lines on a page, and in this regard consider its visual poetics as one of dis-sensus, even against itself, the way a poem may scan to the eye like a sonnet but rhymes internally to a different scheme. *Bua Cek* appears "simply" to be a video installation that juxtaposes militaristic formations against queer identities, the camouflaged and the uniform against the singular revelation, yet the echoey voiceover conversation throughout the video offers harder to pin down divergences. The four male voices, with occasional and startling interjections by Loe's mother, meander through the makeshifts and the making-dos an individual musters together in order to exist and survive within an unquestioning command structure. Meaning changes between points of time, reconstructs itself sufficiently to rewrite the relationality between oppression and survival ex post facto; that is, we make our meaning up in contradistinction to those around us, and as we go along. As the oldest voice explains in the middle of the video: "You haven't go in [for conscription], you said waste of time, after you go in, you say good, good, good." Here Loe, interrupts: "I mean, I ... I mean, I have a very different opinion," yet without elaboration, the conversation quickly slides away to discussing suicides, school violence, bullying and generational differences. While the video relentlessly emphasizes the camouflage as erasure's visuality, as the nullifying texture painted over individuality and eliding the face, the conversation provides the counterpoint that individuation persists seemingly unimpeded, and compulsory conscription, or at least the stories these voices tell about it, has not succeeded in minimizing the differences between participants. If the artist's family participation in generations of military service is, in Mac Andre Arboleda's words, "capacitating"<sup>1</sup> the artist for his role as a conscript, the dissimilitude and contradistinctions between the four voices arguably demonstrates the assumption and articulation of differences into martial sociality as its s.o.p., or standard operating procedure, if not its raison d'être.

<sup>1</sup> Mac Andre Arboleda & Kenneth Constance Loe, "Dear God, I am Not Yet Your Strongest Soldier," fine print magazine 35, "Revolt," April 2025. <https://www.fineprintmagazine.com/articles/35-dear-god-i-am-not-yet-your-strongest-soldier> (As of June 5, 2025).

Army comedies, a commercially successful, if calorically empty, category of Singapore cinema, routinely count on this understanding. One of the films discussed and quoted in the video, *Army Daze* (1996) directed by Ong Keng Sen, indeed rely on risible

2 Homi Bhabha,  
"Of Mimicry and Man: The  
Ambivalence of Colonial Dis-  
course," *October 28, Disci-  
pleship: A Special Issue on  
Psychoanalysis* (Spring 1984),  
pp. 125–133.

caricatures to fill out its variety of masculinities – the fat joker, the goody nerd, the femme queen – yet Singapore army comedies rely on their protagonists' differentiated subject and class positions, as well as their collective and individual disobedient counter-scripts, both as sources of narrative tension and as a formula for box office success. Loe's question about the generic idea of a male Singaporean under conscription was met with a befuddled yet unsurprising silence, because, as Loe's own formulation of the question suggests, such a person, like other political fictions as the "average citizen" and the "general public," doesn't exist.

Camo in *Bua Cek* thus functions as protection and perturbation; it gestures toward the ways any individual may adopt surface traits for temporary safety or acceptance, or do so by necessity under duress; yet seen from another point of view, it recalls and revises Homi Bhabha's notion of mimicry as "almost the same, but not quite,"<sup>2</sup> a performativity that can discomfort and dislodge one's assimilation while providing the strategies for a subsequent process of super-adaptive normalization. *Bua Cek* becomes most interesting at those moments, partly because it is accurate to the sophisticated desperation of conscription in this century, which doesn't depend on conformity alone. In a time of difficulty recruitment and falling interest in voluntary enrolment, the military in many territories now actively courts all colors on the visible spectrum, so to speak: trans-affirming uniform codes have existed in the Singapore military for many years now, or witness the Thai military's celebration of its gay and wedded soldiers. And partly because the work is alert to the ecological irony that military grounds are among the best protected green spaces from real estate privatization and urban development. Here the camo fabric is given perhaps its sharpest cut; the broken fern is critically endangered in Singapore and may someday disappear along with a change in military readiness doctrine, but an installation of synthetic polyamide and polyester camo, like the system from which that pattern and cloth originated, will last far longer.

Näheres zu Kenneth Constance Loe und seiner\_ Mentorin auf Seite 80.



133

## GUILHERME MAGGESSI

*Glanzstoff*, 2024  
in Kollaboration mit Julia Wieger  
Installationsansicht Tangente St. Pölten



*Fields Are, of Course, Made*, 2024  
Installationsansicht Rundgang, Akademie  
der bildenden Künste Wien, 2024



135

Installationsansicht *Über das Neue*.  
*Wiener Szenen und darüber hinaus. Teil 1*,  
Belvedere 21, 2024



Text:

Luiza Prado

## ON DENSITY

What is the density of an archive? This question echoes throughout the body of work of the artist, researcher and designer Guilherme Maggessi. In his practice, each project acts as a vehicle to an extended examination of the tensions around the production, circulation, and reception of visual images through queer and anticolonial lenses.

In the realm of physics, density is a concept that describes the ratio of mass to volume in a given substance. The density of a material may affect its ability to float or sink and determines its thermodynamic properties. As embodied beings, we understand the concept of density at an intuitive level: sloshing around in the warm water of a bathtub, knocking on wood, hammering a metal nail into a brick wall. In Maggessi's work, density appears not only as a material or visual condition of the archive; it is also a conceptual and affective one. The archive is approached not as a repository of truth, but rather as a device capable of unfolding contingent narratives that pertain to, and connect, multiple dimensions of social life where image, memory, and ideology become entangled.

In *Fields are, of course, made* (2020–ongoing), Maggessi traces a network of relations around Carl Rudolf Huber's painting *Sahmet-Statuen im Mut-Tempel zu Karnak*, currently preserved as part of the collection of the Kunsthistorisches Museum in Vienna. The painting depicts the archeological site where statues of the Egyptian goddess Sekhmet – also part of the collection of the museum – were found. The project dissects multiple dimensions of Huber's painting in an investigation of the affective, bureaucratic, and ideological pressures that shape archival formations as institutional collections. Maggessi examines the image through

multiple instances of mediation: its appearance in catalogs, its acquisition by a museum, its isolation during the COVID-19 pandemic, its depiction of a supposed archeological truth. Each fragment thickens the density of the archive, revealing points of compression, tension, and friction.

This concern with affective density persists in *An Archive, a Body, an Album, and a Story* (2023), developed as part of the duo Maggessi/Morusiewicz. Here, the archive appears not as an artefact of the institution, but as personal constellations of ephemera – what is referred to as “archives-in-becoming.” These are spaces dense with potential, not yet ordered by value systems or institutional logics; the title of the project itself gestures towards an intimate affective sphere, where subjectivity is affirmed through archival experimentation. Maggessi/Morusiewicz invite us to sit with the intimacy of these materials, their incompleteness, their refusal to be narratively coherent. Density, here, is relational: a quality of proximity between subjects and their objects.

Such relationality expands in *Glanzstoff* (2024), a public space installation created with Julia Wieger on the grounds of a former viscose factory in St. Pölten, Lower Austria. Here, Maggessi experiments with the use of fabric as a supporting material for archival images of the factory – ventilation systems, prayer rooms, workers’ quarters. These images are installed outdoors, spilling the archive into the public realm. Here, density pertains to a politics of visibility, an interplay between compression and dispersal.

This interplay is central to *Wormholes* (2021–ongoing), a collaborative artistic-research project that approaches the moving image as a dense temporal and affective medium. Using found footage from queer cinema and sci-fi B movies, the project constructs multi-screen installations and performative environments where the wormhole is a figure of folded time, of digressive thought, of associative accumulation. By cutting, looping, and layering audiovisual material, Maggessi and Morusiewicz create spatially and temporally dense compositions; singularities linking wormholes.

In the project *Ich sehe ja nichts* (2023), Andreas Gruber’s film *Hasenjagd* is fragmented into the elementary particles of image and sound. It is presented in installation form as an edition of sixty postcards, layered with parts of the film score, found sound, and field recordings. Exhibition visitors are encouraged to take away a postcard; the story they present is ever changing. The grain of the archive and the density of history are made tactile, participatory – memories that can never be fully stable.

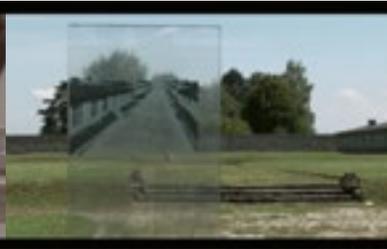
In Maggessi’s work, density appears as both methodology and poetics, capable of activating the archive not merely as a fixed site of memory, but rather as a living structure where processes of sedimentation and rupture can occur. Points of infinite density share space with rarefied atmospheres; black holes guide us through the mysterious pathways of space and time where, in an endless cycle, we are made and remade as mirrors of the world.

Näheres zu Guilherme Maggessi und seiner Mentorin auf Seite 81.



139

# LUISE MÜLLER



140

141



Text:

Patrick Holzapfel

142

143

### HINSEHEN UND NICHT ALLES ZEIGEN: ZUM WERK VON LUISE MÜLLER

Porträts von Filmschaffenden beginnen häufig mit der Beschreibung einer Szene aus einem ihrer Werke, die einen Eindruck der Arbeit vermitteln soll. Im Fall von Luise Müller fällt das schwer, denn ihr bisheriges Schaffen zeichnet sich vor allem durch das Vermeiden bestimmter Bilder aus. Ihre Arbeit ist eine, die der Gewalt medialer Bilderfluten mit ethischer Sorge und menschenzugewandter Demut entgegentritt. Das zeigt sich eben weniger in Bildern als in Nicht-Bildern. So nähert sie sich dem Protagonisten E. in ihrem jüngsten Film *Ausgangslage* (2024) mit Schwarzbildern, während E. aus dem Off von der Gewalt erzählt, die er in seiner Familie erlebt hat, als er noch K. und eine Sie war. Zwischen den intensiven Tonaufnahmen montiert Müller Aufnahmen einer winterlichen Landschaft, die sich gleich eines Pflasters auf die Wunden legen, von denen berichtet wird. Auch Menschen sind in dieser behaglichen Atmosphäre zu sehen und so verweisen die auf Film gedrehten Zwischenbilder auf eine mögliche Existenz von E., ein Weiterleben nach der Gewalt. Dabei wird nie ausgesprochen, dass es sich um E. handelt, der zu sehen ist, man begreift auch ohne die übliche Beweislogik filmischer Bilder, um was es geht. Die Entscheidung, E. nicht zu

zeigen, öffnet einen Raum fürs Zuhören und lässt eine intime, vertrauensvolle Atmosphäre entstehen. Der Protagonist wird geschützt vom Schwarz der Leinwand, was sein Schicksal universeller erscheinen lässt. So treten Strukturen in den Vordergrund, anstelle individueller Opfergeschichten. Als Zuschauer\_in versteht und begegnet man E. auf Augenhöhe, ohne in Mitleid zu verfallen, das nach Sehen des Films schnell vergessen wäre.

Ein ähnliches Vorgehen wählt Müller auch in ihrem frühen Kurzfilm *Morgenstund'* (2018). In diesem filmt sie einen Zeitungsverkäufer in Wien, kadriert ihn aber durchgehend so, dass er nie vollständig zu sehen ist. Hier arbeitet eine Filmemacherin, die sich nicht nur fragt, welche Bilder einem Menschen gerecht werden, sondern auch, welche ihn entblößen würden. Sie verzichtet bewusst auf die im Dokumentarfilm häufig genutzte Strategie, Protagonist\_innen an jenen Punkt zu treiben, an dem etwas in ihnen aufbricht. Auch das Gespräch mit E. wirkt bei aller Schwere nie so, als würde E. dem Film ausgeliefert werden. Vielmehr scheint er vorzugeben, wo seine persönlichen Grenzen liegen. Anonymität ist ein hohes Gut und Müller löst den scheinbaren Widerspruch zwischen dem Filmen und dem Nicht-Zeigen-Wollen mit einem erstaunlichen Gespür für das, was sich in kleinen Gesten, Gegenständen und Räumen offenbart – als leiser Nachhall dessen, was einmal geschehen ist. Die Vergangenheitsform ist dabei kein Zufall. Müller filmt oft nach den Ereignissen. Sie sucht nach den Spuren, die bleiben, wenn Gewalt an Orten und in Menschen gewirkt hat. In ihrem Film *Staub* (2018) zeigt sie beispielsweise die Instandhaltung eines Konzentrationslagers heute. In zu reparierenden Fenstern lagert sich die Zeit ab – eine Zeit, die anderswo in längst abgenutzten Phrasen gegenwärtig gehalten werden möchte. Müllers Appell ist der Folgende: „Lasst uns die Dinge nicht immer in gleicher Weise anschauen. Lasst uns etwas entdecken im eingeschränkten Blick, im Blick auf das, was bislang unbeachtet geblieben ist!“ Darin zeigt sich eine Sensibilität, die an eine unverbrauchte Wirklichkeit glaubt, die noch nicht besetzt ist vom zynischen Zeitalter der Vor-Interpretation und der Urteile. Das gilt nicht nur für die Bilder sondern auch für die Worte. Auch die müssen abgewogen und hinterfragt werden. Nicht nur E. ringt mehrfach um die passende Formulierung, auch ein junger Mann am Ende von *Staub* muss erkennen, dass Worte Grenzen haben, wenn es um (un)menschliche Erfahrungen geht. Müllers Kino setzt genau an diesem Punkt an: in Situationen von Sprach- und Bilderlosigkeit, von denen ausgehend sie eine Offenheit schafft, die es überhaupt erst ermöglicht, das Unvorstellbare nachzuvollziehen, etwas zu erzählen und zuzuhören.

Auch in *Nördlich von Libyen* (2023) sucht Müller in der Gegenwart nach dem, was bereits geschehen ist, indem sie Dariush und Antje portraitiert – zwei Menschen aus Hamburg, die sich ehrenamtlich in der Seenotrettung im Mittelmeer engagieren. Die Bilder aus dem Hamburger Hafen werden mit Schilderungen der tragischen Ereignisse auf hoher See verbunden. Indem sie ihre Protagonist\_innen beim Erzählen beobachtet, gelingt es ihr, etwas zu erfassen, das im medialen Diskurs über im Meer ertrinkende Flüchtlinge nicht verhandelt wird. Dieses Etwas ist schwer in Worte zu fassen – vielleicht ist es der Preis, den wir Menschen zahlen, vielleicht auch die Kraft, die es uns ermöglicht, weiterzuleben. Erst durch die in den Film montierten Handyaufnahmen aus den Lagern in Moria verändert Müller ihren Ansatz. Damit macht sie deutlich, dass ihre Entscheidung des Nicht-Zeigens nichts mit einem Mangel an Bildern zu tun hat, sondern mit einer bewussten Abwägung: In einer Welt, in der es zunehmend wertvoller erscheint, dem stetig anschwellenden Bilderlärm keine weiteren falschen Bilder hinzuzufügen, zeigen Müllers Filme, wie viel Menschlichkeit und Aufmerksamkeit gewonnen werden kann, wenn man genau hinsieht – und gerade deshalb nicht alles zeigt.

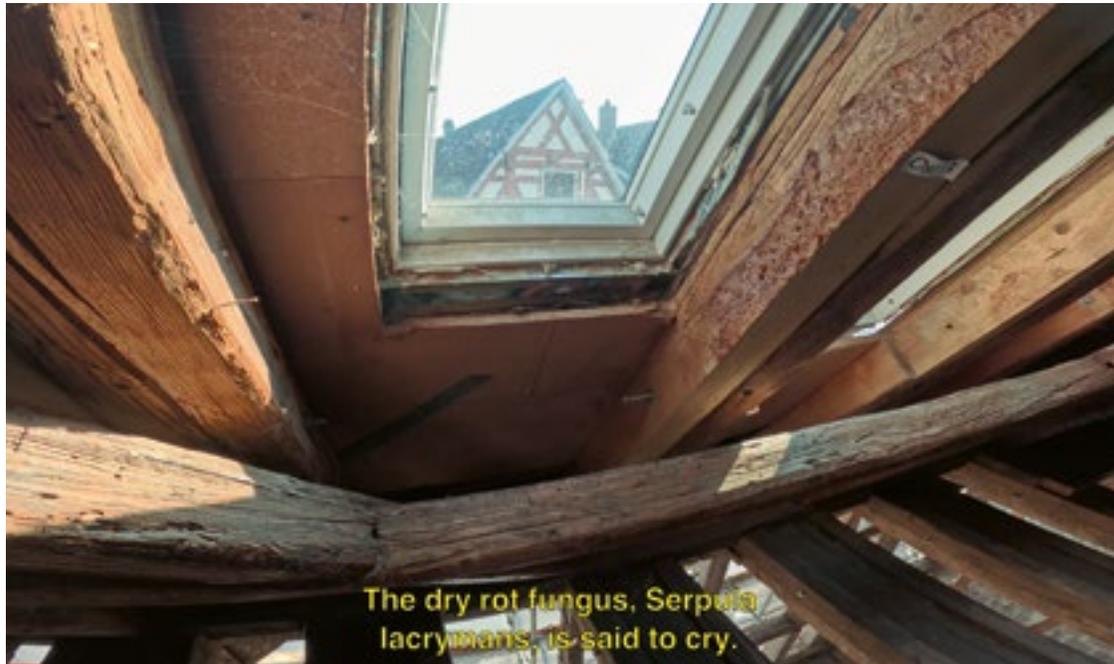
Näheres zu Luise Müller und ihrem Mentor auf Seite 82.



145

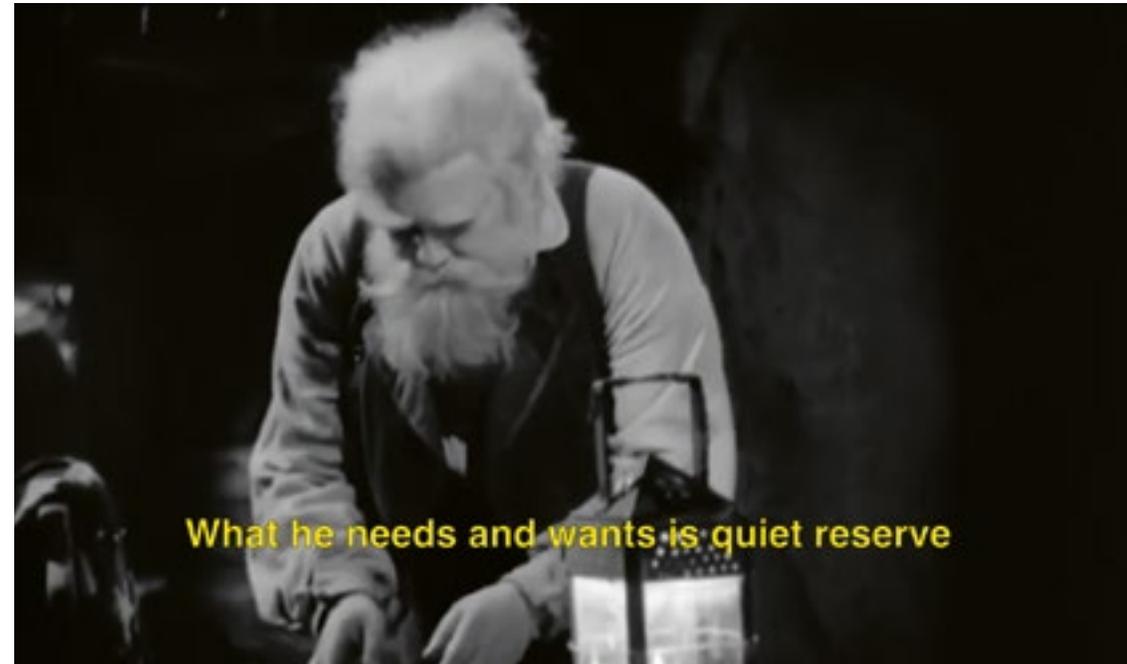
# HELEN WEBER

*Ein idealer Hauch, 2023/24*  
Intarsien aus Scheibenkäse in Vakuumierfolie  
20 x 30 cm



146

The dry rot fungus, *Serpula lacrymans*, is said to cry.



147

What he needs and wants is quiet reserve



148



Text:

Anne Zühlke

## BIS SICH DIE BALKEN BIEGEN

In ihrer künstlerischen Praxis untersucht Helen Weber architektonische und semiotische Strukturen, die auf den ideologischen Fundamenten des völkischen Mystizismus errichtet wurden. Sie verfolgt antimoderne und völkische Strömungen des 20. Jahrhunderts in Hausfassaden, Schriften und medialen Narrativen bis in die Gegenwart. Dort leben sie im kollektiven Gedächtnis fort, wie ein Hausschwamm, der sich schleichend in das tragende historische Gebälk einnistet.

Von 2023 bis 2025 entstand mit *Runenhäuser* (2025), *Martin Heidegger Runway* (2024), *Ein idealer Hauch* (2023/24) und *XYK* (2023) ein Werkzyklus, in dem Weber die Ästhetik der deutschen Gegenauflärung und des mystifizierten Germanentums präzise analysiert. Dabei legt sie rassistische Tropen frei, die sich in Sprache, Bild, Landschaft und Natur materialisiert haben. Gleichzeitig verweisen die Arbeiten auf die technischen Bedingungen künstlerischer Produktion – etwa durch den Einsatz einer Fischaugen-Optik (wie in *Runenhäuser*). Bewusst verzerrt Weber hier den filmischen Blick, „bis sich die Balken biegen“, um eine Kritik an der orthogonalen Organisation klassischer Bildräume zu formulieren.

Mit ihren Video-Essays und Installationen interveniert sie in überkommene Traditionslinien. Einerseits macht sie Verbindungen zwischen der Idee „germanischer“ Überlegenheit und aktuellen, medial stark codierten Phänomenen wie neurechter Esoterik, konservativer Männlichkeitsideologie und offenem Rassismus sichtbar. Andererseits nimmt sie juristische Systeme und Blickregime in den Fokus, die entsprechende Ordnungsvorstellungen reproduzieren. In *Ein idealer Hauch* montiert Weber Filmstills aus der Anime-Adaption von *Heidi* mithilfe einer Intarsientechnik zu vakuumierten Käse-Collagen. Sie visualisiert so die Konstruktion medialer Topoi ebenso wie deren Zeitlichkeit. Die Intarsien sind dabei nicht für die Ewigkeit gedacht, sondern unterliegen einem kontinuierlichen, organischen Zersetzungsprozess.

149

Die Videoarbeit *Runenhäuser* dokumentiert mit der Handkamera eine Reise entlang der „Deutschen Fachwerkstraße“ und den Wiederaufbau der Frankfurter Altstadt. Dieses umstrittene Projekt verweist auf die enge Verbindung zwischen Historizität und der Sehnsucht nach Tradition und einer vermeintlich bruchlosen Vergangenheit. Besonders deutlich wird dieser Trieb zur Rekonstruktion an den Spolien, die in die neue Altstadt integriert wurden, um historische Tiefe zu suggerieren.<sup>1</sup> Die Fassade wird zur Trägerin einer Rückprojektion: Die (baurechtlich geschützte) Sehnsucht nach Vergangenheit dringt wie ein Holzwurm ins Innere vor – entlang des Fachwerks bis ins symbolische Gebälk der Geschichte. Weber: „Wie Familien bevölkern sie die Innenstädte – schon immer.“<sup>2</sup>

Ihre Hände versuchen noch vor dem suchenden Blick durch die Kamera die materielle Präsenz der Fassade zu ertasten. Doch die Distanz bleibt bestehen, denn „real verlorene Tradition ist nicht ästhetisch zu surrogieren.“<sup>3</sup> Die Geste ist eine filmische Replik auf die Position völkischer Denker\_innen gegenüber der modernen Avantgarde.<sup>4</sup> Weber: „Zement am Balken ist wie Karies für die Zähne.“<sup>5</sup>

Bereits in *XYK* und *Martin Heidegger Runway* legte Helen Weber die konzeptuelle Grundlage für ihre Analyse des Völkischen. In letzterer Arbeit kombiniert sie Auszüge aus Heideggers „Warum bleiben wir in der Provinz?“<sup>6</sup> (1933) mit Found Footage. Die Video-Collage öffnet ein Spannungsfeld zwischen dem „Ursprünglichen“ – verkörpert durch Figuren wie Heidi und ihren Großvater<sup>7</sup> – und Stadtbewohner\_innen, denen die Natur als Fremdes begegnet. Heidegger selbst, der sich eine Hütte im Schwarzwald errichten ließ, stilisierte das dörfliche Schweigen zum Signifikanten der Authentizität – als bewussten Kontrast zu den vermeintlich „degenerierten“ Intellektuellen der Großstädte. Heidegger: „What he needs and wants is quiet reserve.“<sup>8</sup>

Sprachskepsis als Ausdruck von Entfremdungserfahrung spiegelt sich in der Vorliebe „germanischer“ Traditionalist\_innen für organische Materialien wie Lehm, Holz und Ziegel – sowie in der Rückbindung an Herkunft, Abstammung und Boden. Der Wiener „Ariosoph“ Guido List glaubte, im Runenalphabet *Futhark* verborgene Botschaften einer von der katholischen Kirche und dem Judentum unterdrückten heidnischen Kultur zu erkennen und ergänzte es durch selbst erfundene Zeichen.<sup>9</sup> Die Skulptureninstallation *XYK* entlarvt diesen Glauben an geheime Botschaften im Fachwerk als eine frühe Form verschwörungsideologischer Denks. Helen Weber löst die Symbole aus ihrem mythologisch-ideologischen Kontext und reduziert sie auf ihre Materialität. So verkümmern „Mannfiguren“ und „Todesrunen“ zu arbiträren skulpturalen Zeichen. In ihrer Praxis legt sie sowohl filmisch als auch bildhauerisch Schicht für Schicht das Grundgerüst völkischer Ideologie frei – bis auf die blanke Substanz: verkohltes Holz.

Näheres zu Helen Weber und ihrer Mentorin auf Seite 94.

1 Siehe dazu: Frederik Coulomb, „Frankfurter Kopien“, in: *ARCH+ – Zeitschrift für Architektur und Urbanismus* 235 (2019): S. 168.

2 Helen Weber, *Runenhäuser*, 4k Video, 12', Sound, 2025.

3 Theodor W. Adorno, „Thesen über Tradition“, in: *Ohne Leitbild – Parva Aesthetica* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1967), S. 29–41.

4 Vor allem Vertreter\_innen einer materialistischen Geschichtsphilosophie und Ästhetik sahen sich sowohl in der bildenden Kunst als auch der Architektur universalistischen Prinzipien, dem sich selbst bewussten Subjekt sowie einem Bekenntnis zu den Bedingungen der Gegenwart, die diese formen, verpflichtet. Ästhetisch stützten sie sich auf Rechtwinkligkeit und Raster als Denk- und Baugerüst. Dagegen bindet der „germanische“ Traditionalismus sein Menschenbild an Einfühlung, Erdverbundenheit und Materie und wendet sich gegen die verhasste industrielle Bauweise mit ihren Materialien Stahl, Glas und Beton. Siehe dazu: Walter Benjamin, „Erfahrung und Armut“, in: *Die Welt im Wort*, hg. von Willy Haas (Prag: 1933) sowie Rosalind Krauss, „Grids“, in: *October* 9 (1979): S. 50–64.

5 Helen Weber, *Runenhäuser*, 4k Video, 12', Sound, 2025.

6 Siehe dazu: Martin Heidegger, „Schöpferische Landschaft. Warum bleiben wir in der Provinz?“, in: *Gesamtausgabe*, Bd. 13 (Freiburg: 1983), S. 9–13. Eine fundierte Kritik liefert Theodor W. Adorno, *Jargon der Eigentlichkeit: Zur deutschen Ideologie* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989).

7 Allan Dwan, *Heidi*, Spielfilm, USA 1937, 88'. Bei dem Film handelt es sich um die erste Tonverfilmung der gleichnamigen Romanvorlage nach Johanna Spyri (1879). Der Film wurde ausschließlich in den Studios der 20th Century Fox sowie in den kalifornischen Wäldern gedreht und produziert.

8 Helen Weber, *Martin Heidegger Runway*, Full HD Video Essay, Found Footage, 13', Sound, 2024.

9 Siehe dazu: Guido List, *Das Geheimnis der Runen: mit einer Runentafel* (Groß-Lichterfelde: 1908).



152

Vorige Seite *Display for Eternity*, 2025  
Raumintervention, verschiedene Dispersionsfarben auf die Wand aufgetragen, 30 x 20 cm  
v.l.n.r.: *Institutional White 001* (Fotogalerie Wien); *Institutional White 002* (Kunsthalle Wien); *Institutional White 003* (mumok); *Institutional White 004* (Secession); *Institutional White 005* (Belvedere 21)  
Installationsansicht Stages, Halle für Kunst Steiermark, 2024



153

*Containers*, 2024  
Archivbox für Objekte im Format 30 x 20 x 1,9 cm  
Weiße Dispersionsfarbe auf verschiedenen Materialien, 50 x 42 cm  
l: *Institutional White 025* (Halle für Kunst Steiermark)  
r: *Institutional White 013* (K20 Düsseldorf)



Text:

Christina Töpfer

PATRICK WINKLER:

SHADES OF WHITE

Über die Farbe Weiß und deren Rolle in der Rezeption (und Auratisierung) von Kunstwerken wurde seit Brian O'Dohertys Essay *Inside the White Cube* (1976) viel gesprochen. Weniges hat die Präsentation von Gegenwartskunst so maßgeblich bestimmt wie das seit den 1920er-Jahren und insbesondere seit der Nachkriegszeit hervorgebrachte Ideal „der weißen Zelle“, die es im Gegensatz zur überbordenden Salonhängung des Barock ermöglicht, die Aufmerksamkeit der Betrachter\_innen voll und ganz auf die präsentierten Werke zu lenken und diese unbeeinflusst von jeglicher Ablenkung zu studieren. „Die ideale Galerie hält vom Kunstwerk alle Hinweise fern, welche die Tatsache, dass es ‚Kunst‘ ist, stören könnten. Sie schirmt das Werk von allem ab, was seiner Selbstbestimmung hinderlich in den Weg tritt. Dies verleiht dem Raum eine gesteigerte Präsenz, wie sie auch andere Räume besitzen, in denen ein geschlossenes Wertsystem durch Wiederholung am Leben erhalten wird“, schrieb O'Doherty in diesem Zusammenhang.<sup>1</sup>

Patrick Winkler reflektiert diesen von Generationen von Kurator\_innen (und Künstler\_innen) idealisierten Zugang in seiner seit 2023 fortlaufenden Serie *In Preparation for the Installation Shot* auf gleichermaßen subtile wie humorvolle Weise und führt ihn ad absurdum. Ausgehend von den in zeitgenössischen Kunstinstitutionen verwendeten Weißtönen – von der weißen Dispersionsfarbe der Fotogalerie Wien (*Institutional White 001*) über jene der Secession (*Institutional White 004*) und des Madre Napoli (*Institutional White 010*) bis hin zu dem Weiß, das in der Julia Stoschek Foundation Verwendung findet (*Institutional White 020*) – bemalt er zunächst kleinformatige Holzfaserplatten, die er anschließend mit den Mitteln der Reprofotografie präzise dokumentiert.

Über die Jahre ist so ein umfassendes und stetig wachsendes Archiv entstanden, das die vermeintlich neutrale (Nicht-)Farbe Weiß in ihren Schattierungen auffächert. Während die Farb-

karte in der Reprofotografie als Hilfsmittel zum Weißabgleich dient, um die wiedergegebene Farbigkeit korrekt, das heißt neutral, einzustellen, wird sie in Patrick Winklers Serie selbst zur Akteurin: Indem sie neben dem Weiß der jeweiligen Wand und auf der neutral-grauen Millimeterrasterplatte des Reprö-Tisches platziert ist, spielt sie sich geschickt in den Vordergrund. Die Fortsetzung bzw. Übersetzung dieser Arbeit in den Ausstellungsraum vollzieht sich schließlich in der Installation *Display for Eternity* (2023), in der hochformatige Farbflächen in unterschiedlichen *Institutional Whites* direkt auf die Ausstellungswand appliziert werden. Nicht zufällig erinnern diese Wandmalereien, die sich erst auf den zweiten Blick als solche zu erkennen geben, an Trompe-l'œils, wie sie bereits im Barock die Wahrnehmung der Betrachter\_innen herauszufordern wussten.

In der immer wieder neu verschachtelten Präsentationsform der gesammelten Weißtöne – malerisch, fotografisch oder installativ – legt Patrick Winkler die Infrastrukturen des Ausstellens offen und hinterfragt zugleich auf humorvoll-spielerische Weise den auratischen Charakter des Weiß im Ausstellungskontext. Was aber ist letztlich die ideale Präsentation von Kunstwerken, wenn sich bereits bei der Wahl weißer Dispersionsfarbe eine solche Vielfalt an Möglichkeiten auftut?

Die Auseinandersetzung des Künstlers mit den infrastrukturellen Gegebenheiten von Kunstinstitutionen und deren Bemühen um eine bestmögliche Präsentation künstlerischer Werke findet ihre Fortsetzung in seinem jüngstem Projekt *Containers* (2024). Dafür verwendet er Karton, dickere Papiere und andere Materialien, die in österreichischen wie internationalen Institutionen als Unterlage verwendet wurden und daher Spuren von Arbeitsprozessen tragen. Aus diesen Materialien fertigt er Aufbewahrungsobjekte, die mit 30 x 20 cm dem Format der Holzfaserplatten der Serie *In Preparation for the Installation Shot* entsprechen und dieser somit eine weitere Ebene hinzufügen. In ihrer Gestaltung verweisen die *Containers* auf Archivmappen, die kulturelles Erbe verwahren, und die in Museen und anderen Institutionen verwendet werden, um (kunst-)historisch bedeutsame Materialien und Objekte für die Zukunft zu sichern. Auch in dieser Arbeit stellt sich die Frage, wer und unter welchen Prämissen Arbeit im Kunstkontext mit Bedeutung und Wert auflädt: Ist die Arbeit des Künstlers tatsächlich mehr wert als jene der Techniker\_innen, die im Ausstellungsraum die Wände streichen oder für die Installation der Werke sorgen?

Aus der auf den ersten Blick scheinbar „einfachen“ Beschäftigung mit der Farbe Weiß entspinnt sich in Patrick Winklers Arbeit ein ganzes Universum tiefliegenderer Fragen, die auf kluge und überraschende Weise die Warenökonomien des Kunstbetriebs und die Infrastrukturen offenlegen, die sich um diesen gruppieren. Anders als Brian O'Doherty in seinem Text zum „White Cube“ argumentiert, fungiert das Weiß hier eben nicht nur als Hintergrund für die objektive Rezeption des eigentlichen Kunstwerks. Winkler stellt das Weiß selbst als Ware aus – und macht es zugleich zum Kunstwerk. Sein vielschichtiges Weiß-Archiv zeigt, dass die institutionelle Entscheidung für ein bestimmtes Weiß keineswegs neutral, sondern durchaus ökonomisch determiniert ist. Auf einer zweiten Ebene werden dadurch feine Unterschiede in der vermeintlich neutralen Präsentation sichtbar.

Näheres zu Patrick Winkler und seinem Mentor auf Seite 83.







Text:

Nela Eggenberger

**DAS FREMDE IM SELBST.  
UNLÖSBARE HÄUTUNGSPROZESSE BEI SOPHIE WURNIG**

Schneebedeckte Berggipfel, grüne Almen, glasklare Seen. Dazwischen ein Kruzifix, eine Jagdtrophäe auf einer Holzvertäfelten Wand, eine Musikkapelle, ein Mozartkugeln feilbietender Wolfgang Amadeus aus Pappkarton sowie das Werbesujet von *The Sound of Music*. In *Am Land ist die Welt noch in Ordnung* (2019) hat Sophie Wurnig visuell alles an Klischees hineingepackt, was Österreich zu bieten hat. Ihre als Fotoinstallation und geheftetes Buch ausgeführte Abschlussarbeit an der Gerrit Rietveld Academie in Amsterdam wird so zu einem Konglomerat alpenländischer Stereotype, deren einzelne Bausteine sich in ihrer nostalgischen Anmutung geradezu gegenseitig übertrumpfen.

Zugleich breitet sich eine unübersehbare Diskrepanz zwischen dem ländlichen Idyll und dem gelebten Alltag über das Werk, denn die verklärten Bilderwelten werden einerseits von digitalen Korrespondenzen überlagert, andererseits sorgt Wurnigs

*Wurst*, 2018  
Fotografie, Lambda C-Print auf Alu Dibond,  
81,5 × 221 cm  
Installationsansicht *Fragile. Handle with care*, Bundesatelier Wattgasse, Wien, 2024

vielschichtige Befragung der im Titel proklamierten „Ordnung“ auf mehreren Ebenen für Irritation: So ziehen sich auf Social Media gestreute Diskussionen, die auf Transparentfolien gedruckt wurden, wie Schlieren über die Darstellungen von Brauchtum und unberührter Natur und verhindern den ungetrübten Blick auf die Szenerie. Im Sog der digitalen Anonymität werden etwa der von US-Präsident Trump ausgerufene Slogan „MAGA“ zu einem „Make Austria Great Again!“ oder die Parteien FPÖ und AfD von User\_in Wienawolf zur einzig sinnvollen Wahloption erklärt.

Die österreichische Kultur sei ein hohes Gut, das es zu schützen gelte, darüber ist man sich in solchen Foren einig. Die Fotografie eines als Megaboard installierten FPÖ-Wahlplakats, das sich wie eine Grenzmauer vor ein Einfamilienhaus schiebt, illustriert die Wichtigkeit der Abschottung gegenüber fremden Einflüssen ganz unverblümt. „Und wer sind meine Urgroßmütter?“, fragt die Künstlerin irgendwo dazwischen, während sie einem Männerbildnis in barockem Goldrahmen (vielleicht ein Urgroßvater?) ein überproportionales Selbstportrait zur Seite stellt. Dazu kommt eine Auflistung „berühmte(r) Männer Österreichs“, die – wie um das traditionell ungleiche Geschlechterverhältnis auszugleichen – alle ohne Nachnamen genannt werden. Da besagte Auswahl sämtliche österreichischen Klischees von Adolf bis Wolfgang bemüht, handelt es sich jedoch um ein bewusst zum Scheitern verurteiltes Bestreben.

Neben all diesen Themen beschreibt *Am Land ist die Welt noch in Ordnung* vor allem aber auch eine persönliche Suche nach Zugehörigkeit: Wie lässt sich die eigene Identität inmitten all dieser Diskrepanzen verorten – insbesondere als junge Frau? Wo sich zwischen praktizierter Tradition, Katholizismus und offener Xenophobie positionieren? Und kann man sich trotz überholter Ansichten und problematischer Ideologien mit der eigenen Herkunft arrangieren? Der Titel der Arbeit ist trügerisch, denn selbstverständlich ist die Welt auch am Land nicht mehr in Ordnung. Die Komplexität unserer Zeit lässt selbst die abgeschiedenste österreichische Provinz zu einem heterogenen, kaum noch greifbaren Irgendwas voller Widersprüche zerfallen – ein Zustand, den Sophie Wurnig in der collagenartigen Installation, deren lose Prints an der Wand hinauf- und hinabwandern und die sich (wie im Fall eines neuinterpretierten Herrgottswinkels) zum Teil sogar buchstäblich verbiegen, formal treffend zum Ausdruck bringt.

Den notwendigen Abstand zur Herkunftsanalyse schafft ein ausgeprägter Sinn für Humor und (Selbst-)Ironie, den Sophie Wurnig in ihrer Praxis großzügig einsetzt. So wird auch in der Fotoserie *Wurst* (2018) der Versuch angestellt, die symbolische Aufladung der abgebildeten Wursträder durch abstrakte Bildkompositionen zu brechen – was freilich nicht gelingen kann, da allein der präventive Titel schon die Ernsthaftigkeit dieses Unterfangens in Frage stellt. Die daran anschließende Broschüre *Die Würste meines Lebens* (2019) dringt noch weiter ins Humoristische vor, nicht ohne wiederum den identitätsstiftenden Moment zu befragen, der mit dem Genuss dieses Lebensmittels verbunden ist: In Anekdoten über Leberkäse, Frankfurter, Käsekrainer und Wurstsemeln beschreibt die Künstlerin ihre mit dem Konsum des „kultivierten Fleisches“ verbundenen Rituale, thematisiert aber auch ihre Zweifel über die Zulässigkeit des Verzehrs – ähnlich, wie ihr kontroverses Heimatland Identitätsfragen heraufbeschwört. „Ich liebe seinen Geschmack und schäme mich dafür“, befindet Wurnig über den Leberkäse und bei „dem Versuch, die Wurst nüchtern zu betrachten, wird die Perversion und Besessenheit der Menschen, die Natur zu verformen, unübersehbar.“ Dennoch ist die Wurst für sie „das höchste Maß an Kultur“, letztere existiere „ohne das Denken der Menschen nicht“. Es scheint, als wolle uns Sophie Wurnig mit einem ironischen Augenzwinkern auf die große Gemeinsamkeit von Wurst und Individuum hinweisen – von Kultur geformt, kann weder die eine noch die andere aus der jeweils eigenen Haut.

	Impressum
<b>Diese Publikation erscheint im Rahmen des</b>	<b><i>Mentoring-Programm Kunst</i></b> Förderprogramm für Absolvent_innen der Akademie der bildenden Künste Wien
<b>und des</b>	<b><i>Mentoring-Programm für Künstlerinnen</i></b> Förderprogramm des Bundesministeriums für Wohnen, Kunst, Kultur, Medien und Sport
	<b>November 2024–November 2025</b>
<b>Herausgegeben von</b>	<b>Akademie der bildenden Künste Wien</b>
	<b>Bundesministerium für Wohnen, Kunst, Kultur, Medien und Sport</b>
<b>Programmkoordination, deutsches Lektorat und Redaktion</b>	<b>Barbara Pflanzner</b>
<b>Englisches Lektorat</b>	<b>Mý Huê McGowran</b>
<b>Gestaltung</b>	<b>Lisa Penz, David Gallo</b>
<b>Druck</b>	<b>gugler GmbH, Melk/Donau</b>
<b>Schriften</b>	<b>Union (Radim Peško), FK Roman Standard (Florian Karsten)</b>
<b>Papier</b>	<b>Niveus Color, Magno Gloss</b>
<b>Copyright</b>	© Akademie der bildenden Künste Wien, Vizerektorat Kunst und Lehre © Bundesministerium für Wohnen, Kunst, Kultur, Medien und Sport © Künstler_innen, Fotograf_innen und Autor_innen
<b>Alle Rechte vorbehalten, das Recht auf Reproduktion in Teilen, im Ganzen oder einer anderen Form inbegriffen.</b>	
<b>Akademie der bildenden Künste Wien</b> Schillerplatz 3 A-1010 Wien	<b><a href="http://www.akbild.ac.at">www.akbild.ac.at</a></b>
A...kademie der bildenden Künste Wien	 Bundesministerium Wohnen, Kunst, Kultur, Medien und Sport

Bildrechte	Arbeiten	©	Portraits	©
ŽELJKA ALEKSIĆ	S. 3 S. 4 S. 4–6	eSeL.at / Joanna Pianka Klaus Pichler / Kunsthalle Wien Željka Aleksić	S. 72	Marija Šabanović Ulla Bartel
MINDA ANDRÉN	S. 9–11, 13 S. 12	Simon Veres Minda Andrén	S. 86	Alexander Jackson Wyatt Anita Witek
JAMILE AZADFALLAH	S. 15–18	Jamile Azadfallah	S. 73	Asoo Khanmohammadi Mareike Tocha
AJNA BABAHMETOVIĆ	S. 21–24	Ajna Babahmetović	S. 87	Adnan Babahmetović Marko Priske
EVA BALAYAN	S. 27, 30, 31 S. 28 S. 29	Phillip Bohar Eva Balayan Sofie Christ	S. 88	Olesiya Parfenyuk Katarina Soskic
VIK BAYER	S. 33–36	kunst-dokumentation.com / Manuel Carreon Lopez	S. 74	Michael Reindel Theresa Wey
ELISA BERGMANN	S. 39–43	kunst-dokumentation.com / Manuel Carreon Lopez	S. 75	Alex Krischner Klaus Pichler / Kapsch Art Prize
ZOE BILGERI	S. 45 S. 46–48	Haru Li Zoe Bilgeri	S. 89	Haru Li Loic Thebaud
BRISILDA BUFI	S. 51–55	Brisilda Bufi	S. 90	Eduardo Mayen Ute Niedermayr
PAULINE DEBRICHY	S. 57 S. 58–60 S. 60	Leonhard Hilzensauer Pauline Debrichy Jean-Paul Carlier	S. 91	Manuel Abella Daniel Lichterwaldt
ROSA DE COSTER	S. 63–67 S. 64–67	Rosa De Coster Janne Schipper	S. 76	Tom Schoonjans Thomas Meyer
İKLİM DOĞAN	S. 97–100	İklım Doğan	S. 77	Dila Kırmızıtoprak Silvia Höld
LINA EBERLE	S. 103 S. 104–106	Lukas Kötz Anna Pech	S. 78	Antonia de la Luz Kašik Benedikt Novak
JANNIK FRANZEN	S. 109–111, 113 S. 112 S. 112	Jannik Franzen Filmarchiv Austria Koloniales Bildarchiv Frankfurt / Main	S. 79	Joanna Pianka Natascha Unkart / Studio Koekart, Belvedere, Wien
KAJA JOO	S. 115–117, 119 S. 118	Kaja Joo Daniel Jarosch	S. 92	Kaja Joo Niko Havranek
IDA KAMMERLOCH	S. 121–125	Ida Kammerloch	S. 93	Manuel Carreon Lopez Kane Hulse
KENNETH CONSTANCE LOE	S. 127–130	Bildrecht	S. 80	Privat Niko Havranek
GUILHERME MAGGESSI	S. 133 S. 134 S. 135 S. 136–137	eSeL.at / Robert Puteanu Sattva Giacosa Johannes Stoll / Belvedere, Wien Guilherme Maggessi	S. 81	Domenic Driessen Nuno Filipe Oliveira
LUISE MÜLLER	S. 139–143	Luise Müller	S. 82	Carl Dewald Michael Seirer Photography
HELEN WEBER	S. 145–147 S. 146 S. 148 S. 149	Helen Weber Marc Doradzillo Lukas Breusch Ida Kammerloch	S. 94	Jochen Detscher kunst-dokumentation.com
PATRICK WINKLER	S. 151–155	Patrick Winkler	S. 83	Chiara Bartl-Salvi Privat
SOPHIE WURNIG	S. 157–161	Sophie Wurnig	S. 95	Sophie Wurnig Heike Steinweg

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

# Mentor

A...kademie der  
bildenden Künste  
Wien

 Bundesministerium  
Wohnen, Kunst, Kultur,  
Medien und Sport