

Mentoring-Programm

Start: ArtS

**Akademie der
bildenden Künste Wien**

20

Start:

3

RAFFAELA BIELESCH 

9

KATARINA CSANYIOVA 

15

ANDREAS DVOŘÁK 

21

BIRKE GORM 

27

MICHAEL GÜLZOW 

33

JULIA HAUGENEDER 

67

ANNA KHODORKOVSKAYA 

73

MARIA LEGAT 

79

FREDERIK MARROQUÍN 

85

LEO MAYR 

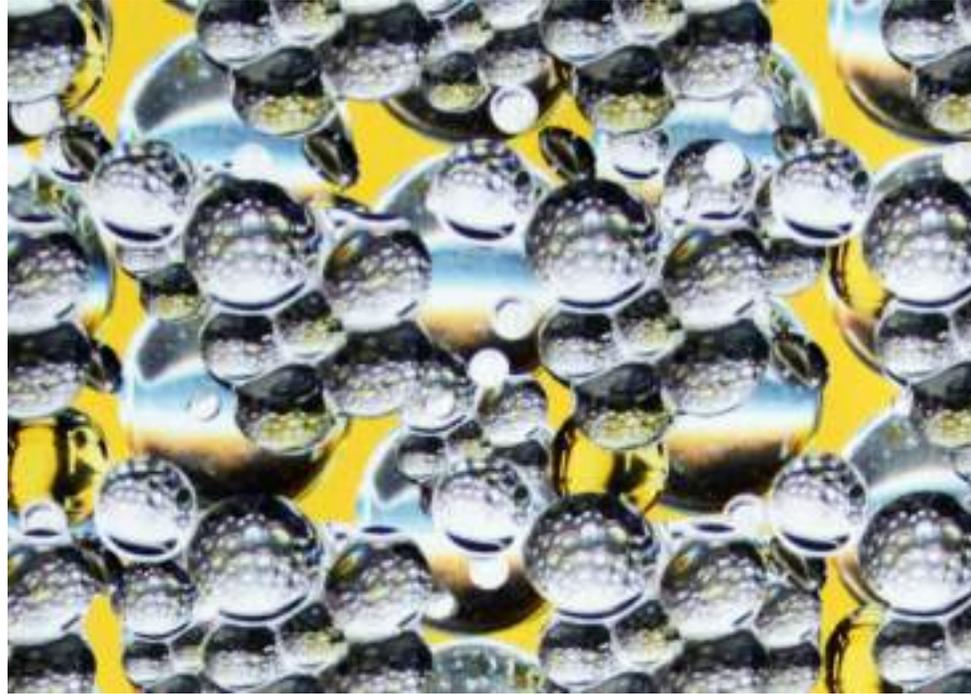
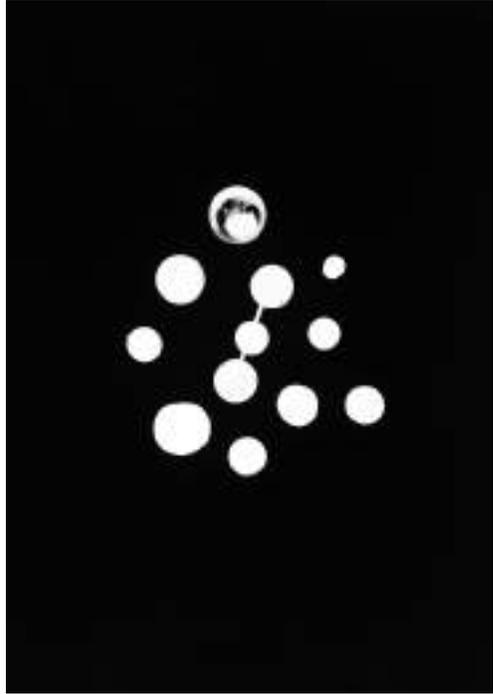
91

ANN MULLER 

97

STEFANIE SCHWARZWIMMER 





Top 1/rund, 2020
Fotogramm auf Acryl kaschiert

Babsi, 2020
bedruckter Stoff auf Graukarton kaschiert
Inkjet-Print

Yours and Mine, 2018
analoge SW-Fotografie, gerahmt



Text:

Maren Lübcke-Tidow

VERKÖRPERUNGEN IM RAUM DES FOTOGRAFISCHEN – BILDWERDUNGEN IM RAUM DES PERFORMATIVEN

ZUR VERWENDUNG DER MEDIEN IN RAFFAELA BIELESCHS KUNST

Wenn man die Arbeit von Raffaella Bielesch betrachtet, könnte man meinen, dass sie ihre Anliegen in verschiedenen Medien verhandelt: in der Fotografie und in Performances. Im Grunde genommen trifft diese Zuschreibung des Medienübergreifenden auch zu, denn oftmals kommen – etwa im Raum einer Ausstellung – einerseits fotografische Bilder zusammen, die andererseits zugleich die Hintergründe oder einen Teil des Settings für die Performances der Künstlerin bilden. Zusätzlich kommen auch immer wieder „weiche“ „Requisiten“ zum Einsatz, bestehend aus mit bedruckten Stoffen überzogenen Schaumstoffen, die mehr und mehr den Charakter von eigenen Skulpturen erhalten. Anstatt aber die Ko-Existenz unterschiedlicher Medien und Werkzeuge als voneinander getrennte Teile eines Werkes zu charakterisieren, scheint es ungleich interessanter nicht nur hervorzuheben, wie sehr der eine Kontext den anderen braucht, sondern auch, dass in der Arbeit von Raffaella Bielesch beide Ausdrucksweisen – das Fotografische und das Performative – einem Projekt verpflichtet sind, nämlich mit ihnen den affektiven Bindungen an die uns umgebende Dingwelt nachzugehen, oder auch, sie genauso zu feiern wie zu problematisieren. Diese Dingwelt und wie sich unsere komplexe Beziehung zu ihr formuliert, speist sich aus den unterschiedlichsten Kontexten. Raffaella Bielesch findet sie in Räumen des Persönlichen, in denen die Dinge mit Erinnerungen aufgeladen sind, oder in Räumen des Konsums, in dem die Dinge als begehrten Objekte erscheinen. In diesem speziellen Zusammenhang verstehe ich Bieleschs Art des Bildermachens einerseits als (auch) performative Akte, in denen sie die dem Medium Fotografie inhärente Wandelbarkeit produktiv macht. Andererseits verstehe ich umgekehrt ihre Art zu performen als (auch) fotografische Akte, mit dem die Künstlerin an existierenden, gewissermaßen Bild gewordenen Klischees rüttelt. Wie genau ist

das zu verstehen? Dazu einen Schritt zurück: Es gibt eine ganze Reihe an Strategien im Feld der Fotografie, mit denen Künstler_innen daran arbeiten nicht vergessen zu lassen, dass das, was hinter der Kamera passiert, genauso entscheidend ist wie das Bild selbst. Ein erster Hinweis wäre etwa, wenn das fotografische Bild nicht dem Ideal des Abgebildeten entspricht, wenn Negativränder als Teil des Werkes stehen gelassen werden, wenn (Hand-)Schrift mit in das Bild eingelassen, die Materialität des Trägermaterials hervorgehoben wird oder wenn spezifische Rahmungen gewählt werden, die den Objektcharakter des Bildes betonen. Man kann diese Strategien als performative Akte beschreiben, oder – etwas abgemildert – auch als eine Form des „Dialogangebots“ zwischen „einem verkörperten Hersteller und den Betrachtern“ (Zoe Leonard). Dieses dialogische Prinzip zu sehen und zu verstehen ist wichtig, denn es führt uns Betrachter_innen gewissermaßen hinter die Kamera und zeigt uns, dass für Künstler_innen / Fotograf_innen „die emotionalen Register, das Arbeitsregister, das Denkreger, die mechanische Registratur, der Faktor Risiko (...) genauso wichtig ist wie das Bild selbst.“ (Moyra Davey).

Die *Covers* (2020) von Raffaella Bielesch verstehe ich als solche „Dialogangebote“. Denn hier arbeitet die Künstlerin sehr überlegt mit Bildschichtungen, in denen die Frage verhandelt wird, wie der Raum des Fotografischen überhaupt bestimmt werden kann – wo er beginnt und an welcher Stelle er bedeutsam für die Künstlerin wird. So drängt sich die Frage auf: Sind die fotografiebasiereten und oftmals repetitiven Muster, die die Künstlerin auf Stoffe druckt und auf einen Untergrund aufzieht, das eigentliche Ereignis des Bildes, oder sind es die Pigmentprints, die auf diese buchbinderische Arbeiten geheftet werden? Sowohl die einen wie auch die anderen Motive, die in diesen Collagen um Aufmerksamkeit ringen, haben den Charakter von einerseits nicht genauer bestimmbar pop- und alltagskulturellen Zeichen, andererseits den Charakter von privaten Erinnerungsbildern. Beide scheinen in friedlicher Koexistenz mögliche Räume des Fotografischen abzustecken – der zugleich unendlich zu sein scheint. Damit thematisiert Bielesch das problematische Feld, wo, an welcher Stelle, ein fotografisches Projekt überhaupt beginnen oder enden bzw. wo die Künstlerin – ganz allgemein – gewissermaßen ihre Ansatz- oder Angriffspunkte im Feld der Fotografie finden kann und findet. So ist nur konsequent, dass sie offensiv zugleich „Beiläufiges, Wichtiges, Verworfenes, Gebliebene“ (Bielesch) auf ihren jeweiligen Tableaus schichtet und diese in einem seriellen Prinzip hochästhetisch formalisiert. Die Performativität des Fotografischen vermittelt sich hier eben nicht nur über eine „unendlich“ scheinende Motivik in einer zunehmend fotografisch gewordenen Umwelt, in der bildliche Zeichen die Sprache zu ersetzen beginnen, sondern vor allem in den Akten der Künstlerin diese (unterschiedlichen) bildlichen Zeichen – „aus dem Archiv, dem Prospekt oder dem Urlaub“ – zu remixen und dem vermeintlichen „Augenblick einer Fotografie“ die Wiederholung, das Muster entgegenzusetzen, gleich einer bildgewordenen Gedankenschleife ihrer (und unserer) vielgestaltigen ästhetischen Umgebungen, die gewissermaßen selbst fotografisch geworden sind.

Als ultimativ performativen Akt im Rahmen fotografischer Projekte kann man die Arbeit in der Dunkelkammer beschreiben – ein Aspekt, der in der Verhandlung über fotografische Bilder kaum Beachtung findet. Mit Raffaella Bieleschs neuen Bildern, die Fotogramme sind, wird er greifbar. Nun ist das Fotogramm eine alte fotografische Technik der Direktbelichtung von Gegenständen in der Dunkelkammer und als solche nicht neu oder revolutionär. Im Kontext von Bieleschs Arbeit aber erhält das Fotogramm eine besondere Bedeutung, denn mit ihm vermittelt sich ihr grundsätzlich leibliches oder „verkörperndes Handeln“ – ihre Art also, ihr Denken, Fühlen und Handeln mit in das Bild einzuweben. Das Arbeiten an der Varianz der bildlichen Darstellung (oder Ordnung) von Gegenständen aus einem Setzkasten Gegenstände aus einem Setzkasten (*Top 1/rund – Top 7/Gruppenbild*) kommt hier einem Experimentieren gleich, mit dem nicht nur erneut verschiedene „Muster“ der Darstellung erprobt werden (dass die

Dinge sich im Fotogramm naturgemäß nur als Umrisszeichnungen respektive als grafische Auflösungen der dreidimensionalen Gegenstände zeigen, kommt der Künstlerin in der Erzeugung von „Mustern“ zugute). Nein, mit der Varianz der bildlichen Darstellung (oder Ordnung), die sich erneut über das Prinzip der Serie mitteilt, vermittelt sich zugleich der konkrete Aktionsraum der Künstlerin, der ein performativer ist. Fast möchte man ihre Hände greifen, die die Gegenstände unter dem Vergrößerer immer neu arrangieren, die aber gar nicht mit im Bild sind. Vielleicht macht es Sinn, sich den Begriff der „Direktbelichtung“ in diesem Zusammenhang auf der Zunge zergehen zu lassen, um in einer Art der semantischen Verschiebung und jenseits seiner technischen Bedeutung sein aktives Potenzial hervorzuheben. Denn die Direktbelichtung steht im unmittelbaren Zusammenhang mit einer körperlichen Handlung: Die Fotografin arrangiert Gegenstände unter dem Vergrößerer zu immer neuen Mustern, bevor sie sie belichtet. Mehr Unmittelbarkeit im fotografischen Prozess geht nicht.

Warum in diesem Text dieses Insistieren auf einem verkörperten Handeln, auf dem Performativen als entscheidenden Faktor zur Bestimmung der fotografisch-bildnerischen Praxis von Raffaella Bielesch? Vielleicht, weil uns die Künstlerin indirekt darauf hinweist, wenn sie für ihre Performance ein Setting wählt, in dem ihre Fotografien einen entscheidenden Raum einnehmen und so Performance und Fotografie gewissermaßen miteinander interagieren und anfangen sich visuell gegenseitig zu bedingen. Im Rahmen ihrer Performances geraten so die Bilder von Raffaella Bielesch in Bewegung. Auch bezieht sich die Künstlerin in ihren Performances auf unterschiedliche Kontexte, die sie für ihre Arbeit produktiv macht: Vorbilder können in ihren Re-Enactments historische Figuren wie die New Yorker Dada-Künstlerin Elsa von Freytag-Loringhoven sein, die nicht nur für einen feministischen Lebensentwurf steht, sondern außerdem als die mögliche Urheberin des berühmten Readymades *Fountain* (1917) gelten kann, das bislang Marcel Duchamp zugewiesen wurde. Aber auch zeitgenössische Figuren wie die Pop-Ikone Beyoncé mit ihren Tanzchoreographien, die wiederum auf Choreographien von Anne Teresa De Keersmaeker zurückgehen, greift Bielesch in ihrer Arbeit auf. Sie thematisiert mit ihren Performances also nicht nur, wie schon in ihren Fotografien, die fließenden Übergänge zwischen Kunst und Alltagskultur, wie diese einander bedingen und sich in Schleifen zu überlagern beginnen. Sondern sie macht mit ihnen auch auf feststehende Bilder (oder Posen) aufmerksam, die sowohl unsere High- wie auch Low-Kultur prägen. Sind die Fotografien von Raffaella Bielesch also (auch) Ausdruck verkörperter Handlungen, so gelingt mit den Performances eine Art Bildwerdung existierender Weiblichkeitsentwürfe. Die dringende Frage, die sich hieran anschließen muss, ist, inwieweit Raffaella Bieleschs Hinweise auf existierende Bildklischees nicht auch einem feministischen Projekt verschrieben sind, die sie mit ihren leiblichen Interventionen aufbricht. Doch dieses Feld muss in einem anderen Text weiter behandelt werden.

Näheres zu Raffaella Bielesch und ihrer Mentorin auf S. 42.

KATARINA CSANYIOVA





**„DEN ARBEITSVERTRAG
KANNST DU
ALS TOILETTPAPIER BENUTZEN!“** **BEOBACHTUNG DER ENTSTEHUNG
EINER ARBEIT VON KATARINA CSANYIOVA**

Wir fahren durch einen Tunnel, die Kamera nach außen gerichtet. Es ist Nacht oder früher Morgen. Die Straßenbeleuchtung. Fragmente der Ausstattung eines Kleinbusses auf der Fahrt. Ein gelblich grauer Himmel. Die Kamera ruckelt. *Wir*, das sind die Zuseher_innen, Beobachter_innen, ich eine davon, die in sicherer Distanz vom eigenen Schreibtisch aus auf den Weg, die Wege blicken, die slowakische Pfleger_innen von ihrem Zuhause in der Slowakei bis zum Pflegehaushalt in Österreich zurücklegen. Sie arbeiten u.a. für die Caritas oder das Hilfswerk und fahren alle paar Wochen hin und her. Die meisten sind Frauen*, *wir* hören ihre Stimmen in slowakischer Sprache und lesen die deutschen Untertitel, die *uns* von den deregulierten und ungesicherten Arbeitsbedingungen erzählen. „Für ein Jahr Arbeit bekomme ich 10 Euro Pension!“ lacht eine der Pfleger_innen im Off.

Politik der Un_sichtbarkeit

Wenn *wir* die Frauen* sehen, sprechen sie nicht. Sie erholen sich auf der Fahrt, schauen aus dem Fenster. Sie benutzen ihr Mobiltelefon, blättern in einem Magazin. Auf dem Parkplatz einer Raststätte vertreten sie sich in der Pause die Beine. „Habe ich alle meine Damen?“ fragt der Fahrer und es geht weiter. Wenn die Frauen* sprechen, sehen *wir* sie nicht. Ein kollektiver Raum entsteht, in dem nicht nur die Arbeitsbedingungen zur Debatte stehen, sondern auch die Ambivalenzen in der eigenen Haltung gegenüber dem Ausbeutungsverhältnis. Eine Pfleger_in erzählt von ihrer Scham, sich dermaßen ausbeuten zu lassen. Eine andere erklärt den Zusammenhang der komplexen Profitkette, die von den österreichischen und slowakischen Regierungen über die Agenturen, Organisationen und Kund_innen bis zu ihnen selbst als Scheinselbstständige reicht: „Es wird niemand etwas dagegen tun, weil es allen passt.“

Die Kamera von Daniel Dlouhy zeigt verschiedene Landschaften, Tageszeiten, Wetterlagen durch die Scheiben des Kleinbusses. Die Rück- und Seitenspiegel oder auch andere Teile vom Bus am Rand der Kadrange fungieren als Repoussoir-Figuren¹ für *uns*, hier, am österreichischen Schreibtisch. Oft in der Unschärfe bleibend, verweisen sie auf uns, unsere Eltern, Großeltern. Auf meinen 90-jährigen Onkel Hans zum Beispiel, der mit zwei 24-Stunden-Pflegern aus Bulgarien lebt. Mit Benka und Ratka, die sich abwechselnd in seinem Haus in der Steiermark um ihn kümmern. *CareNomad_innen*, wie Katarina Csanyiova sie nennt.

Widergabe

CareNomad_innen, so heißt auch ihre Videoarbeit im Entstehen, wird drei Teile haben. Der erste Teil ist „ganz plain“, sagt Katarina Csanyiova. Dokumentarisch, die Frauen, die Fahrten und Kilometer. Dazwischen Reflexionen der Arbeit. In Teil zwei verfremdet die Künstlerin das Material durch die eigene Stimme, kanalisiert es durch den eigenen Körper. Sie spricht die *CareNomad_innen*. Ihre Aussagen. Widergabe, also Dokumentiertes, wird hier zur Widergabe, wie Katarina Csanyiova bereits eine frühere Arbeit betitelt hat. Sie löst Gesagtes aus dem Kontext, in dem es ursprünglich artikuliert wurde, heraus und legt es dann dritten Personen „ans

¹ Personen oder auch Gegenstände am Rand einer bildlichen Darstellung werden als „Repoussoir-Figuren“ bezeichnet. Sie dienen dazu, den Blick der Betrachtenden in die Tiefe des Bildes zu ziehen.



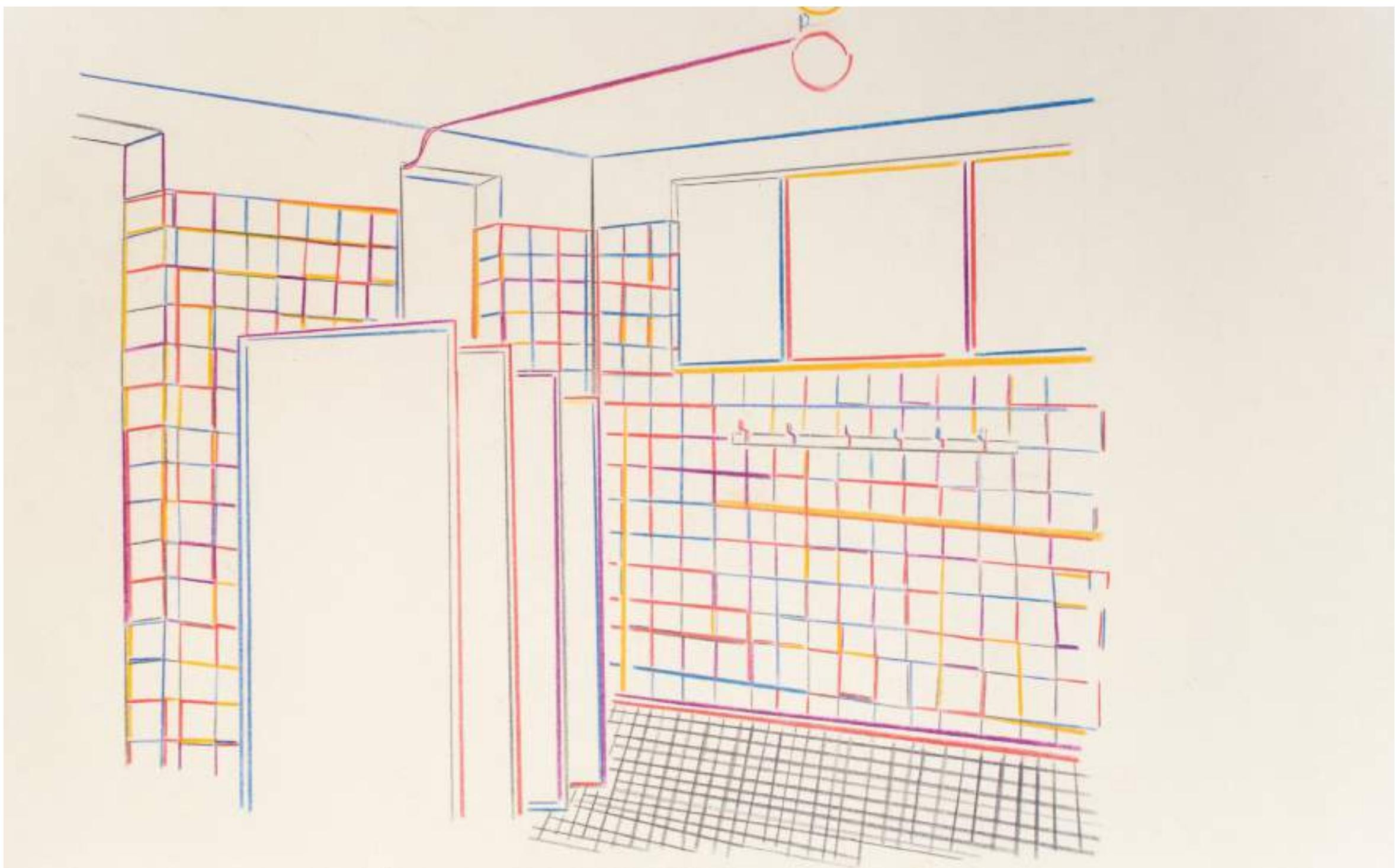
Herz“ oder „ins Ohr“. In der aktuellen Reproduktion oder Auf-
führung erscheinen den ursprünglich handelnden Personen ihre
Worte in einem neuen Licht. Das Unbequeme im Gesagten ver-
schafft sich Gehör, der Einspruch im Widerspruch – als Hoffnung.²

Im dritten Teil setzt Katarina Csanyiova Zahlen und
Fakten ins Bild. Klauseln und Geldstrafen, sollten die Pfleger_innen
dieses oder jenes nicht erfüllen. Mit Schrift, Spiegelschrift, arbei-
tet die Künstlerin schon lange. Eine Art Notation, um Gedanken zu
ordnen und Spuren zu hinterlassen. Nach der Durchsicht sagt
der Anwalt zur Pfleger*in: „Den Arbeitsvertrag kannst du als Toilettenpapier benutzen!“
Widergegeben wird der Satz zur Drohung: Zurück zum Absender.
Etwas Unscharfes baumelt am Rückspiegel, ein Glücksbringer
vermutlich.

Näheres zu Katarina Csanyiova und ihrer Mentorin auf S 44.

ANDREAS DVOŘÁK





Stadionbad, Sanitärbereich, Detail, 2019
Buntstift auf Pappe
59,5 x 37 cm

Text:

Christian Egger



CORPORATE SPORTS STILL SUCK

Der Künstler, Musiker und Labelbetreiber Andreas Dvořák führt in seiner künstlerischen, meist auf Recherche basierenden Arbeit Geschichtsforschung und Kunst zusammen. Besonders interessiert ihn die kulturell und politisch vielschichtige Zeitspanne Wiens von 1919 (Kriegsende) bis 1934 (Bürgerkrieg). Im Kontext dieser demokratiepolitisch prägenden Phase der Modernisierung in den 1920ern, den Veränderungen und Neuheiten in Konsum- und Freizeitverhalten sowie der enormen gemeindebaulichen Leistungen des „Roten Wien“ legt der Künstler Dvořák sein Hauptaugenmerk auf die 1931 erstmals stattfindende *Arbeiter_innen-Olympiade*, die sich als Gegenpol zu Pierre de Coubertins *Olympische Spiele der Neuzeit* (1896) verstand. Das anlässlich dieser Veranstaltung erbaute Wiener Stadionbad bildet dabei den Ausgang Dvořáks künstlerischer Analyse dieser Zeit und ihrer sozialen Errungenschaften.

In wenigen Strichen mit dem Buntstift hält er die ursprünglichen architektonischen Intentionen und gesellschaftlichen Visionen fest und führt dadurch den Diskurs um Fragen nach der Organisation und der Bedeutung von Sport und Bewegung in die heutige Zeit. Wie damals unterschiedliche Formen zur Vermittlung und Entwicklung eines Körperbewusstseins und Körpergefühls, abseits eines Leistungs- und Wettbewerbsprinzips, durch gemeinsame sportliche Aktivitäten erprobt wurden, die als Revolutionierung alltäglicher Lebenszusammenhänge und Verhaltensweisen galten, ist so faszinierend wie aktuell. Im Aufzeigen dieser historischen Verläufe und der Besinnung auf wichtige Schlüsselmomente, wie etwa die bis heute wirkende Unterteilung von Profi-, Amateur- und Hobbysport und deren Funktionszusammenhänge, gelingt ihm eben nicht nur die Sichtbarmachung und die Bewusstwerdung dieser Unterteilungen, sondern vor allem die (Re-)Formulierung grundlegender, aber selten angestoßener Fragen: Wie kam es zu diesen Unterteilungen? Wer profitiert von ihnen? Und: Braucht es sie überhaupt?

In Performances, die er im Rahmen seiner rechnerbasierten Ausstellungen aufführt, gelingt ihm in choreografierten Bewegungen die Überführung von Wissen und er veranschaulicht damit Handeln und Denken in wechselwirkender Symbiose. Der französische Philosoph Michel Foucault deutete die Geschichte der Moderne noch als eine der Disziplinierung der Körper, aktuelle Denkströmungen wiederum diagnostizieren eine radikale Ausbeutung vorwiegend der Seele in der digitalen Gegenwart. Dvořák sucht und forscht innerhalb ganz spezifischen, raren Geschichtsmomenten, wo die Verbindung zwischen Sport und Profit unterbrochen war, um die Modelle von sozialer Bewegung und Selbstbestimmtheit neu zu denken und in die heutige Zeit überführen zu können. Er greift hierfür auf ein variierendes Set an künstlerischen Mitteln und Medien zurück, das in der Form der Auf- und Ausführung flexibel und somit in einem offenen und interdisziplinären Spektrum einbezogen bleibt.

Näheres zu Andreas Dvořák und seinem Mentor auf S. 46.

BIRKE GORM





IOU, 2017
Geschnitztes Holz
85 x 12 x 10 cm



How to do Anything, 2018
Jutefasern, Metall
Je 120 x 100 cm



some girls' mothers are bigger
than other girls' mothers (03), 2020
Jute, Dosemtabs, Aluminium
106 x 102cm

Text:

Attilia Fattori Franchini

NEW HOPES FOR A CHANGING WORLD

25

"You cannot buy the revolution. You cannot make the revolution. You can only be the revolution. It is in your spirit, or it is nowhere¹."
Ursula K. Le Guin

Interrogating the ideological framework around the narration of history and the changing attitudes to social representation, education, and value, Birke Gorm's practice has a radical force. Employing materials *poveri* associated with farming and rural activities such as raw textiles, jute fibers, found woods and stones, Gorm questions identity through labor, and the possibilities of making by operating within the realm of limited choices. Traditional hand-craft techniques such as sewing, weaving and carving, are used in novel forms to deconstruct images and their meaning and to subvert historical canons. Post-structuralism proposes that the distinctions we make are not necessarily given by the world around us, but are instead produced by the symbolizing systems we learn. How are stories told? Who has power over whom, and why? Gorm advances these questions highlighting how representation is crucial to political struggle.

The series *I Can Smile at the Past* (ongoing) takes the allegorical *Basler Totentanz* (15th century) theme as a starting point to present a subtle, yet critical reflection on social dynamics. Individuating in the *Totentanz* a unifying *memento mori* annihilating differences in status whilst being a tool to reinforce the working class, Gorm embroiders on jute fiber—an ancient natural material mainly produced by children and women—various versions of the dancing-dead figure enacting stereotypical societal representation. By slowly deconstructing the jute fabric with a needle, Gorm works in relief; first unravelling then reapplying the same fiber thread to the fabric, sewing to create figurative see-through tapestries that remind us of the constant possibility of collective action. A similar process is also applied to the series *How to do Anything* (2018), reproducing wikiHow's illustrations of "professional behaviours." We observe a man rehearsing his body language in front of a mirror, or sitting in an office, his hair is short and he seems to wear a tie and a jacket. How do we define something as conventional? The very masculine and efficient professional image fractures, corrupted by the labor-intense hand-craft process, the jute's texture becomes a structural metaphor of the process of deconstruction. In the recent series *some girls' mothers are bigger than other girls' mothers* (2020) the artist moves forward in her materialist quest and utilizes used gunny sacks. Often employed to stock harvest seeds and grains, sacks are the ultimate container, storage, perhaps a belly, a womb, a *carrier bag*² to use a definition dear to science-fiction writer Ursula K. Le Guin to describe a more feminine and less spectacular approach to narrative. Revealing its past, the jute becomes like an epidermis full of scars and signs, created by the mended holes and different color patches. By choosing to portray hens, intent on the act of pecking, Gorm drafts a parallel. On one side she directs our attention to the idea of a pecking order—the natural behaviour system in which each bird has a rank in the top-down hierarchy of the flock—on the other she highlights the act of picking, a humble and slow occupation historically connoted to female labor. Gender, labor, capitalism and hierarchical systems of social organization entangle, lingering between the natural and the industrial. Who is oppressing whom? The answer originates itself in Gorm's work like a whisper of awareness and you are left empowered by the

¹ Ursula K. Le Guin, "The Dispossessed" (1974), republished (New York: Harper Perennial Modern Classic 2014), 72.

² Ursula K. Le Guin, "The Carrier Bag Theory of Fiction" (1986), republished (United Kingdom: Ignota Books, 2020).

3 Silvia Federici,
"Caliban and the Witch:
Women, the Body and Primitive
Accumulation" (New York:
Autonomedia, 2004).

revelation of meaning. In the exhibition *common crazies*, recently shown at Croy Nielsen, Vienna, the artist focuses on a radical redefinition of gender as central to the production and reproduction of communities. Taking as a starting point Judy Grahn's poem series *The Common Woman Poems* (1969)—a "coalitional voice" for (gay) working class women in the U.S.—Gorm rewrites selected fragments of the poems. "The common woman is as common as a thunderstorm," wide letters in a banner-tapestry declare out loud across a wall. "The common woman is as common as the reddest wine," shouts another. Realized manually by the artist as crazy quilts—a patchwork technique that became popular during the Victorian Era (1890–1920) among urban upper-class women, then diffused with less embellished materials mostly in rural areas—each poem portraits a specific character, but the "common woman" is everywoman. Once again, the choice of materials, the process and the represented subjects refer to one another testing conditions of significance and effect. The hand-sewn messages become, through the artist's body, an emancipatory act, a declaration of collectivity and power. Along the *common crazies* (2020) quilts, Gorm presented ten small floor-standing female figures scattered across the walls: an army of pregnant fighters. *The soldiers, loaf of meat* (2020), have small pots on their heads, torsos and limbs of terracotta, a round and soft fabric belly defines their corporality. The belly becomes a container for a mixture of small tools and mechanical parts found by the artist on her everyday roundabouts, the act of picking as a female ritual of conservation and preservation. Pregnancy is here represented as a force and the combatants are ready to fight. As small icons to venerate we wish we could hold the figures, to remind us of women's fundamental role in society. As Silvia Federici³ argues, women have been historically responsible for the collective reproduction of communities but with the transition to a capitalist society, the spheres of production and reproduction were separated, consequently devaluating reproductive work. There is a cathartic sense in the work, as if the artist's lengthy process and limited choice of materials could assert an attitude towards the world or an ideological position. The female approach. A sudden sense of clarity emerges. Social exploitation and gender inequalities, like capitalism, are not inherited conditions but constructed ones which we can confront and overturn. Gorm's practice empowers by giving us cognitive tools to initiate the lengthy process of dismantling our symbolizing systems. Perhaps there is an alternative.

Näheres zu Birke Gorm und ihrer Mentorin auf S. 48.

27

MICHAEL GÜLZOW

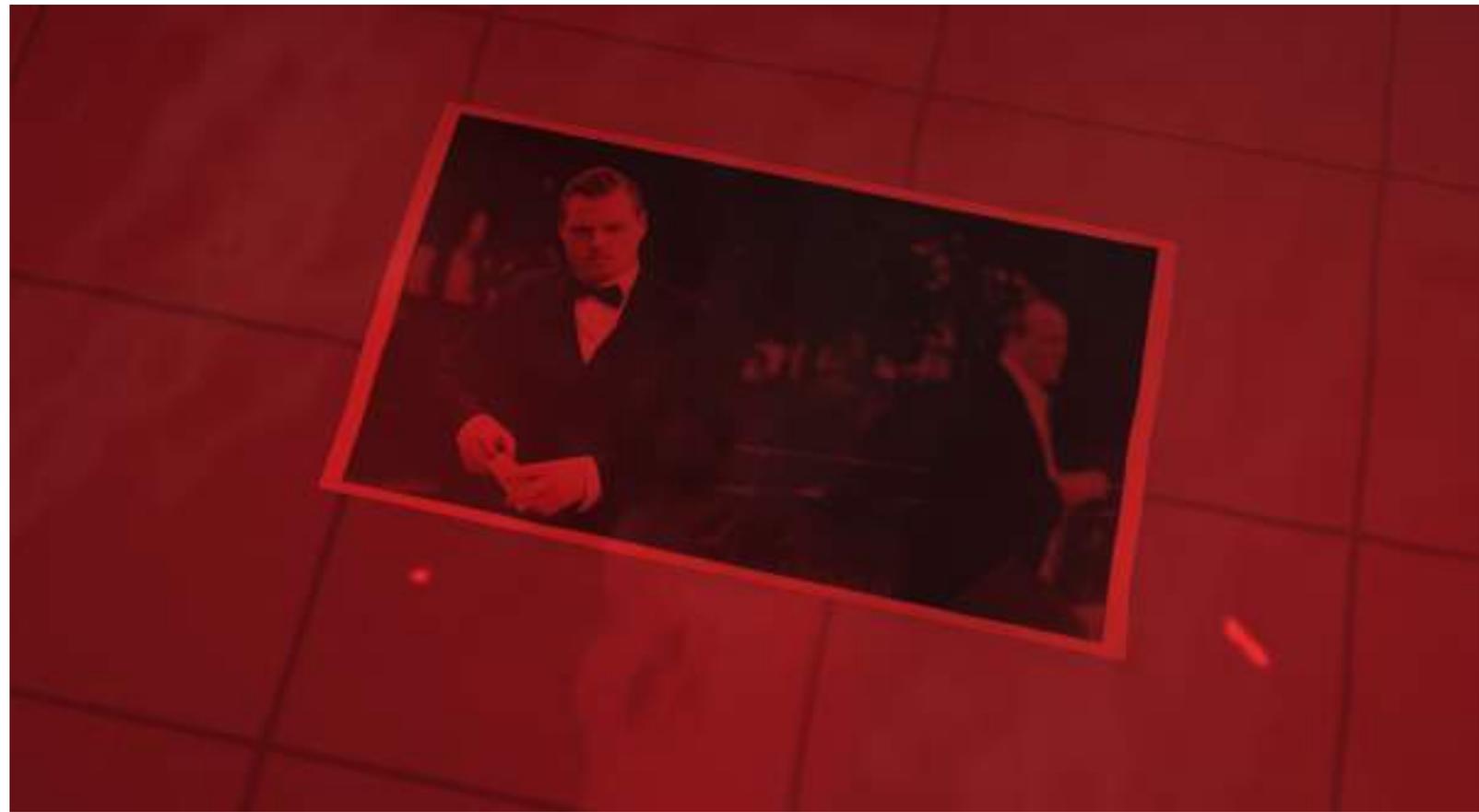




Die ultimative Frage auf alle Antworten, 2019
Video, 12 min

Die Rezeption, 2020
Video, 10 min

Tödliche Identität, 2015
Video, 17 min



Text:

Christoph Huber

LOB DES SCHEITERNS.

ZUM WERK VON MICHAEL GÖLZOW

„Für bestimmte Lebewesen sind Dinge aus unserem Alltag nie zu verstehen“, heißt es zu Bildern von Schafen auf der Wiese am Anfang von Michael Gölzows frühem Kurzfilm *Multiversum* (2004), der mit minimalen Mitteln und charmant preiswerter Tricktechnik bereits so etwas wie eine umfassende ästhetische Absichtserklärung des Künstlers leistet. Der profanen Einleitung folgt ein Sprung ins Weltall und an die Grenzen menschlichen Vorstellungsvermögens, unter Zuhilfenahme von Szenen aus *Star Trek: The Next Generation*, erheiternd übersteigter künstlerischer Rezeption von wissenschaftlichen Theorien und absurd verkehrter Welt (ein Einkauf wird im Universum mit anderer Mathematik zur Zuseher-Herausforderung). Der Griff nach den Sternen – oder zumindest der höheren Erkenntnis im Multiversum – scheitert freilich schmählich und die Enterprise explodiert am Ende zur trockenen Feststellung: „Vielleicht sind wir auch nur zu blöd, um es zu verstehen.“

Viele Markenzeichen von Michael Gölzows Filmen sind hier versammelt: ironische Skepsis und absurder Humor, das Spiel mit alternativen Entwürfen/Realitäten/Erkenntnismöglichkeiten (und damit dem Wesen des Filmischen an sich, das ja diese Entwürfe erst ermöglicht) und ein experimenteller Zugang zu populären Formen. Experimentell meint dabei nicht unbedingt avantgardistisch, sondern eher ein Interesse an der Irritation – das Dada-Genie von Helge Schneiders selbstverständlich surrealistischen Komödien ist ebenso ein erklärter Einflussbereich wie die philosophisch/parodistischen Arrangements von Alltagselementen beim Schweizer Künstler-Duo Fischli/Weiss.

In *Superposition* (2009) wird der Besuch im Studentenlokal durch Veränderung des Sichtfelds und Unstimmigkeiten im Bereich des Hörbaren zur potenziellen Reise in Parallelwelten bzw. zum scheiternden Fluchtversuch aus einer gefängnisartigen Grundkonstruktion, die sowohl Lew Kuleschows Pionier-Experimente zur filmischen Montage aus den 1920ern wie den digitalen Bilderüberschuss der Gegenwart einbezieht. Die epische Installation *Nach Dinosauriern suchen* (2009-2019) kann man als Partnerarbeit sehen: Ein ebenso unbeschreibliches Bar-Erlebnis wird in etwa zehnminütigen Loops (zu immer neuen Variationen von Haddaways Disco-Hit *What Is Love?*) verwandelt und verfremdet, bis zur Auflösung im Stroboskopgewitter.

Tödliche Identität (2015) gestaltet ein ähnliches Vexierspiel als – natürlich inkompatible – Mischung aus *Tatort*-Krimi und Performance-Art, mit angenehm abstrusen Kunstwerken und überladenen Theorien, die den Ermittlern (oder etwaigen Krimifans) wenig nützen. Unterhaltung und Kunst kollidieren: Die Vermischung der Formen produziert Widersprüche, die vielleicht nur in normierten Erwartungshaltungen begründet liegen. Oder doch schon im Schöpfungsprozess? Das fragt die verwandte Arbeit *Die Rezeption* (2014).

Werden ästhetische, aber auch weltanschauliche Konflikte in diesen Arbeiten zugespitzt und stehen gelassen, so werden sie in anderen Filmen Gölzows subversiv aufgelöst. Wo *Multiversum* am Schluss *Tabula rasa* macht – gleichzeitig Gag und logische Konsequenz –, stellt *The Way to Success* (2011) gleich

das Genre des Coaching-Films satirisch auf den Kopf. Handlungskern ist eine Erfolgslektion über das bewusste Herbeiführen des Scheiterns. Anderswo wird kurzerhand durch Einsatz filmischer Mittel frech getrickst (was laut Regisseur vom Publikum nicht immer goutiert wurde): die filmische Lüge als Ratgeber für die Realität.

Michael Gülzows Reflexionen zu Medium und Wahrnehmung zeigen sich so auch als kritische Interventionen zur neoliberalen Gesellschaft, ihren Manipulationen und der einhergehenden Unterwerfung/Selbstoptimierung des Individuums. Die Sehnsucht nach (falschem) Trost gegen diese Anforderungen wird in *Die ultimative Frage auf alle Antworten* (2019) schon im Titel aufgegriffen, um sie dann – als Parabel ohne edukativen Mehrwert, die von der Bordcomputerstimme eines Flixbusses gegen die Langeweile bei der Fahrt erzählt wird – zwischen Ausläufern der Weltflucht in der Moderne (Verschwörungstheorien, Esoterik, Buchpreisbindung) gezielt in der Absurdität versanden zu lassen. Die ironische Lektion von Gülzows Werk: Gerade im Scheitern gelingt heute der Widerstand.

Näheres zu Michael Gülzow und seiner Mentorin auf S. 50.

JULIA HAUGENEDER







37

AGENS UND DURCHLÄSSIGKEIT IN JULIA HAUGENEDERS WERKSERIE *FALTUNG*

Farbpakete in handlicher Größe und leuchtenden, kontrastierenden Farben liegen auf Gittern aneinandergereiht am Boden. Flache Faltobjekte in Nuancen von Weiss sind an der Wand übereinander befestigt. Große eingewickelte Häute aus Buchbilderleim, Gips und Farbpigmenten hängen, von einer weiteren Rolle aus „Leimhaut“ umwickelt, an der Wand oder von der Decke. Durch ihre Größe, Form, Farbpalette und Materialität sind Julia Haugeneders Objekte jeweils als Einheit erkennbar. Während die kleineren in Serien rasterartig oder linear angeordnet sind, gehen die größeren Skulpturen Verbindungen untereinander ein und treten in Dialog mit der Architektur: lehnen sich an Pfeiler, heben sich von der Wand ab, sind in die Aussparungen eines altrosa Teppichs am Boden platziert. Die „Leimhäute“ sind meist als *Faltung* betitelt und einzeln nummeriert. Diese gegossenen Flächen umwickeln, ja „umfassen“ – ganz im intransitiven Sinne „umfassen“ sie nicht *etwas*, vielmehr konstituiert die Geste des Umhüllens, Faltens und Schützens selbst die Werkform. Der französische Ausdruck des „repli sur soi-même“, der Rückzug auf sich selbst, verwendet nicht zufällig den Begriff „Faltung“ (le pli). Die Oberflächen berühren sich und rollen sich ineinander ein, die äußere Oberfläche wird in ein unsichtbares Inneres hineingezogen. In einigen Objekten wird dieser entleerte Kern noch weitergedacht, indem Luftpolsterfolie als Stopfmateriale für das Volumen verwendet wird und in einer konzeptuellen Umstülpung das künstlerische Material sich schützend um das Verpackungsmaterial legt. Anders als die Objekte im Surrealismus, die ein Ding rätselhaft umhüllen und durch diesen visuellen Entzug eine spekulative Begierde auslösen, wird die gefaltete Hülle hier zum Bild einer Kippfigur, die innen und außen zu verbinden vermag. Statt hermetische, introvertierte Kapseln zu kreieren, sind Julia Haugeneders *Faltungen* somit formal, materiell und assoziativ durchlässig, gefestigte Begriffe werden aufgeweicht. Stephanie Damianitsch beobachtet treffend, wie Julia Haugeneders Werke „die Kategorien von Subjekt und Objekt ins Wanken“ bringen. Die unförmigen, halb harten, halb weichen Formen laden dazu ein, sich auf ein Feld von Ähnlichkeiten und Referenzen einzulassen, die von verpackten Sonnenschirmen, verknautschten-hängenden Bettlaken, zu Robert Morris' „Anti-Form“, Briefumschlägen, japanischen Furoshiki-Tüchern oder Ordnern zu minimalistischen Installationen mäandern. Die Ambiguität, Offenheit und Kontextbezogenheit der Objekte steht also ganz im Kontrast zur simplifizierenden Semantik des sich von Außen abwendenden, gefalteten Materials.

Faltung 138–144, 2020
bestehend aus 7 Objekten auf
Aluplatten und Tanzboden
ca. 3 x 3 m

Faltung 187, 2020
ca. 420 x 65 x 35 cm

Duo-Ausstellung „JULIA“ mit Julia Brennacher bei Galerie Sophia Vonier, 2020

In ihrem eigenen Diskurs über den künstlerischen Prozess stellt die Künstlerin die Schritte des Herstellens in den Vordergrund. Aktionen wie Gießen, Schneiden, Falten, „Material-Machen“ werden gleich als erste Annäherungsmöglichkeit an ihre Arbeit vorgeschlagen. Wichtig ist ihr dabei, das *Wie* des Werks, die Arbeitsschritte und die Materialentscheide offen zu legen: die Verwendung von Buchbinderleim, der seine Elastizität auch beim Aushärten beibehält, die spontane Farbwahl der Pigmente, die Notwendigkeit von Gips und Putzgitter als Stabilisierung der Häute, die Kontrolle über den Vorgang bei gleichzeitigem Kontrollverlust und die Abfolge der weiteren Schritte des Schneidens, Faltens, Rollens, Umwickelns, Ordnen und Platzierens im Raum, in denen sich das Verhältnis zwischen künstlerischer Entscheidung und Materialresistenz weiter fortsetzt. So aufgeladen mit einer Dichte von Aktionen aus ihrem Herstellungsprozess, bleibt den Objekten ein gewisses Handlungspotential eingeschrieben, das über den Moment ihrer Entstehung hinaus weiter agiert.

Näheres zu Julia Haugeneder und ihrer Mentorin auf S. 52.

ArtStart

Das Programm ArtStart wurde 2016 im Rahmen eines HRSM-Pilotprojekts ins Leben gerufen und richtet sich in seinem dritten Programmjahr an Absolvent_innen der Studienrichtungen Bildende Kunst sowie des künstlerischen Lehramts der Akademie der bildenden Künste Wien, die für die erste Phase nach dem Studium eine Begleitung durch ein Mentoring erhalten wollen.

Da der Übergang vom Studium in die Berufstätigkeit sich in der Bildenden Kunst aufgrund eines offenen – und damit oftmals als diffus wahrgenommenen – Berufsbildes als besonders schwierig gestaltet, etabliert ArtStart eine Supportstruktur, um den Übergang vom Studium hin zur freischaffenden Tätigkeit als Künstler_in zu unterstützen und in der Kunstszene erste Akzente zu setzen. Ein zentrales Element ist dabei die individuelle Begleitung durch Mentor_innen. Bei diesen handelt es sich um universitätsexterne Personen aus dem Kunst- und Kulturbereich und beraten ihre Mentees bei der Planung von beruflichen Zielsetzungen und der Umsetzung weiterer Schritte in der beginnenden beruflichen künstlerischen Praxis. Darüber hinaus ist die Teilnahme am Programm mit einem Stipendium in Höhe von pauschal € 8.000 pro Person verbunden.

In zwei Professionalisierungs-Workshops, die zu Beginn des Programmjahres von der Programmkoordinatorin in Abstimmung mit den Stipendiat_innen organisiert werden, geben Expert_innen aus dem Kunst- und Kulturbereich Input zu berufspraktischen Themenbereichen, etwa der Portfoliogestaltung, der Budgeterstellung für Einreichungen, dem Verhandeln im Kunstbetrieb, Social Media und Webpagegestaltung und/oder anderen Themenbereichen. Zudem können Gruppentreffen (Peer-Group-Meetings) der Stipendiat_innen einen genreübergreifenden Erfahrungsaustausch und eine Vernetzung untereinander befördern.

Das Programm dient der Förderung des künstlerischen Nachwuchses an der Akademie sowie der gleichberechtigten Teilhabe der Geschlechter im Kunstbereich und bietet Absolvent_innen die Möglichkeit, Einblicke in die verschiedenen Bereiche und Anforderungen, die der Beruf als Künstler_in mit sich bringt, zu erhalten.

Kooperationspartner dieses Projekts ist die Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs (VBKÖ)

Beirat:

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

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

Bettina Leidl
Direktorin Kunsthaus Wien

Barbara Pflanzner
Programmkordinatorin ArtStart

Christian Schwarzwald
Institut für bildende Kunst,
Akademie der bildenden Künste Wien

Ruby Sircar
Vereinigung bildender
Künstlerinnen Österreichs

Raffaela Bielesch studierte an der Akademie der bildenden Künste Wien im Fachbereich Performative Kunst bei Carola Dertnig. Davor Studien der Slawistik und Kunstgeschichte in Wien, Moskau und Basel. Sie absolvierte die Schule Friedl Kubelka für künstlerische Photographie unter der Leitung von Anja Manfredi.



»Ich verstehe meine Arbeit als medienübergreifend mit Fokus auf Fotografie und Performance und deren Korrespondenzen. Mein Interesse gilt einer fotografischen Aufzeichnung ephemerer Situationen und die Beschäftigung mit (Auf-)Bewahrungsstrategien im persönlichen wie auch historischen oder künstlerischen Kontext. Methoden der Fotografie und deren Materialitäten und Bedingungen fließen ein in künstlerische Entscheidungsprozesse. Ebenso wichtig in meiner Praxis ist das Prinzip der Referenz, sei es nach konkretem kunsthistorischen Vorbild oder assoziativer, aus dem vermeintlich allgemein Bekannten schöpfend.

Meine performativen Arbeiten sind unausweichlich mit der Frage nach ihrer Dokumentation verbunden. Was bleibt? In installativen oder fotografischen Ausführungen suche ich nach Verschränkungen innerhalb des flüchtigen Live-Moments der Performance und dem Danach oder Davor.«

www.raffaelabielesch.com

Christiane Kuhlmann (geb. 1967 in Essen) ist promovierte Kunsthistorikerin mit Schwerpunkt Fotografie und Medien des 20. und 21. Jahrhunderts. Sie verfügt über eine langjährige wissenschaftliche und praktische Erfahrung als Kuratorin und Konservatorin an namhaften Institutionen mit großen internationalen Sammlungen. Von 2001 bis 2011 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin der fotografischen Sammlung am Museum Folkwang Essen.



Sie war als freie Kuratorin an Institutionen wie dem Museo Picasso in Málaga, dem Kunstmuseum Bern und dem Rijksmuseum in Amsterdam tätig. An der Berlinischen Galerie hat sie den Nachlass von Erich Salomon neu bewertet. In ihrer wissenschaftlichen Arbeit hat sie sich intensiv mit der Schnittstelle von Fotografie zu Performance, Tanz, Musik und Druckmedien beschäftigt. Ferner ist sie Autorin und Dozentin für Theorie und Geschichte der Fotografie. Von 2016 an war Christiane Kuhlmann Kuratorin für Fotografie und Medienkunst am Museum der Moderne Salzburg, seit Jänner 2021 hat sie die Sammlungsleitung des neuen Horten Museums in Wien inne.

Text:

Robert Frank

Katarina Csanyiova, geboren 1982 in der Slowakei, studierte Theater-, Film- und Medienwissenschaften an der Universität Wien (Diplom 2008) sowie Performative Kunst bei Carola Dertnig an der Akademie der bildenden Künste Wien (Diplom mit Auszeichnung 2018).



Csanyiova arbeitet in den Bereichen Performance, Theater, Film, Schrift und Rauminstallation. Sie war unter anderem als Kuratorin der experimentellen Schiene VORBRENNER/Tirol (2016–2018) tätig, war Jurymitglied beim »IFFI-Innsbruck/Spielfilm« (2019) und bei »Stadtpotenziale Innsbruck« (2016). Zurzeit arbeitet sie als künstlerische Co-Leiterin des internationalen Kunstfestivals »Unter dem Pflug der Zeit« (seit 2017) in Kosovo und als Performerin im kabinetttheater Wien.

Ihr Schwerpunkt sind Texte und Sprachen in Aktion, die sie in verschiedenen performativen Kontexten anwendet.

www.katarinacs.org

Ramesch Daha, geboren 1971 in Teheran, lebt seit 1978 in Wien.



In ihren mehrteiligen Werkkomplexen arbeitet die Künstlerin mit einer Vielfalt an Medien, darunter Malerei, Collage, Video und Zeichnung sowie mit Dokumenten aus öffentlichen und persönlichen Archiven. Auf der Grundlage von extensiver Recherche verknüpft Daha in ihrer künstlerischen Arbeit biografische Aspekte, kollektive Erinnerungen und historisch-politische Ereignisse zu neuen Konstellationen. Damit verbunden sind eine intensive Reisetätigkeit und Studienaufenthalte, etwa in Vancouver, New York, London, Berlin und Stockholm. Breite internationale Anerkennung erlangte Daha mit ihrer bisher noch nicht abgeschlossenen Serie

<k>Victims 9/11<k>, in der sie versucht, alle Opfer der Terroranschläge vom 11. September 2001 durch individuelle Porträts unserem Vergessen zu entreißen.

www.ramesch-daha.com

Andreas Dvořák, in Wien geboren, beschäftigt sich mit gegenkulturellen Strategien und analysiert Parallelen von Vereinnahmung diverser Subkulturen (Sport, Kunst und Popkultur), die an Konzepte des Nationalstaates und der Konkurrenz gekoppelt sind. In seinen Arbeiten widmet er sich Entwürfen, die dieser Logik entgegen sollen und das räumliche Erscheinungsbild der Gegenwart mitbestimmen haben.



Seine Porträts umfassen nicht nur gezeichnete und malerische Elemente, sondern auch performative raumerfassende Momente, welche sich auch in der Repetition der zeichnerischen Linien wiederfindet.

Studium an der Akademie der bildenden Künste Wien (Kontextuelle Malerei), betreibt seit 2005 das Label »Fettkakao«.

Martin Krenn, geboren 1970 in Wien, ist Künstler, Kurator und Professor für freie Kunst mit dem Schwerpunkt Kunstvermittlung an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig. Studium der Malerei an der Universität für angewandte Kunst Wien sowie der elektronischen Musik an der Universität für darstellende Kunst Wien. Krenn promovierte an der Ulster University in Belfast zu »The Political Space in Social Art Practices« und wurde an der Universität für angewandte Kunst Wien für das Fach »Kunst und kommunikative Praxis« habilitiert. Internationale Ausstellungstätigkeit sowie Lehrtätigkeit an verschiedenen europäischen Universitäten. Krenn verschränkt in seiner Praxis Kunst mit sozialem Engagement. Seine dialogischen Vermittlungsprojekte, Fotoarbeiten und Filme widmen sich schwerpunktmäßig der Rassismuskritik sowie der Erinnerungs- und Gedenkarbeit. Er ist Herausgeber diverser Kunstpublikationen und Autor zahlreicher Texte zu sozialer Kunst und Kunstvermittlung.



www.martinkrenn.net

Birke Gorm studierte an der Akademie der bildenden Künste Wien bei Monica Bonvicini sowie an der Hochschule für bildende Kunst Hamburg bei Jutta Koether. Ihre Arbeiten wurden im Belvedere21, Wien (2019), im Kunstverein Tiergarten, Berlin (2019), der Galerie der Stadt Schwaz (2018), im Kunstraum Pina, Wien (2018), der Galerie Croy Nielsen, Wien (2017), und in der Halle für Kunst Lüneburg (2016) gezeigt.



Naoko Kaltschmidt ist Autorin und Kuratorin.



Texte für Ausstellungskataloge und Zeitschriften, u. a. Camera Austria, Cargo, kolik.film, springerin. Zusammen mit Matthias Michalka ist sie zuständig für das Programm im mumok kino, mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien.

Jurytätigkeiten für die Akademie der bildenden Künste Wien, Diagonale – Festival des österreichischen Films, FC Gloria, kultūr gemma!, sixpackfilm. 2015 Mitarbeit bei der Ausstellung und dem Filmprogramm »Joseph Cornell: Fernweh«, Kunsthistorisches Museum Wien und Österreichisches Filmmuseum (zusammen mit Jasper Sharp); 2017 kuratierte sie »Remastered: Film« im Rahmen von »Remastered – The Art of Appropriation«, Kunsthalle Krems (zusammen mit Verena Gamper); 2018 »Film und mehr. Aus den Archiven von Kurt Kren und Ernst Schmidt jr.«, mumok (zusammen mit Marie-Therese Hochwartner, Matthias Michalka und Susanne Neuburger); 2020 »MISFITTING TOGETHER. Serielle Formationen der Pop Art, Minimal Art und Conceptual Art«, mumok (zusammen mit Marianne Dobner).

Michael Gülzow, geboren 1982 in Kiel, studierte an der Muthesius Kunsthochschule Kiel und der Akademie der bildenden Künste Wien. Zentraler Bestandteil seiner künstlerischen Arbeit ist das audiovisuelle Erzählen. In seinen filmischen Inszenierungen kombiniert er Elemente gängiger Formate der Unterhaltungsindustrie mit Methoden des Avantgardefilms. Er folgt Konventionen und imitiert Stile, um diese im nächsten Moment zu brechen. Ziel ist es, besondere Momente der Irritation und der Komik zu erzeugen, die einen reflektierten Blick auf die eigene Wahrnehmung und Erwartungshaltung sowie auf das Medium selbst ermöglichen. Inhaltliche Motive sind dabei häufig das Verhältnis von Kunst Gesellschaft, neoliberale Selbstoptimierung und die manipulative Kraft von Bild und Ton. michaelguelzow.com



Brigitta Burger-Utzer war 1990 Mitbegründerin und ist seit 1992 Geschäftsführerin von sixpackfilm (Organisation für Verleih und Vertrieb österreichischer künstlerischer Filme); Konzept und Organisation von zahlreichen Filmschauen in Wien und im Rahmen von internationalen Festivals, zuletzt »RECYCLED CINEMA 2020« im Österreichischen Filmmuseum. Seit 1994 Kuratorin der Reihe »IN PERSON: Internationale experimentelle Filmemacherinnen und Filmemacher stellen ihr Werk zur Diskussion«. 2003 Co-Herausgeberin des Buches »frank films – the film and video work of Robert Frank« (mit Stefan Grisseemann). 2004 Gründung des DVD-Labels »INDEX« gemeinsam mit der Medienwerkstatt Wien, seit 2018 als Online-Angebot unter »INDEX EDITION«.



Julia Haugeneder, geboren 1987 in Wien, studierte in Wien an der Akademie der bildenden Künste und an der Central Saint Martins, UAL, London, Grafik und druckgrafische Techniken sowie Kunstgeschichte, Philosophie und Theater-, Film- und Medienwissenschaften an der Universität Wien und der Erasmus Universität Rotterdam. Sie arbeitet in den Bereichen der Objektkunst und Druckgrafik. Ihre Leimobjekte entwickelt sie im Prozess des Arbeitens, in einem steten Responsverhältnis mit dem Material und den äußeren Gegebenheiten. Sie ist daran interessiert, die Möglichkeiten des Materials zu erforschen, auszureizen und dabei inhaltlich das, was wir »Objekt« nennen, zu erkunden. Ihre Arbeiten wurden zuletzt in der Galerie Sophia Vonier (2020), im Projektraum Viktor Bucher (2020) und in der MUSA Startgalerie Wien (2018) gezeigt. 2021 folgt neben einem AiR-Aufenthalt in Chicago eine Einzelausstellung in der Elisabeth und Klaus Thoman Galerie in Innsbruck.



www.juliahaugeneder.com

Katharina Brandl ist Kuratorin, Dozentin und Autorin im Bereich der Gegenwartskunst. Sie hat die künstlerische Leitung des Kunstraum Niederoesterreich in Wien inne und ist wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Schaulager-Professur für Kunsttheorie der Universität Basel. Sie studierte Politikwissenschaft und Kunstgeschichte an der Universität Wien sowie Critical Studies an der Akademie der bildenden Künste Wien. Zuvor war sie im Bereich der Forschungsförderung, als wissenschaftliche Mitarbeiterin und als Projektkoordinatorin eines internationalen Studio- und Residencyprogramms tätig. Zuletzt kuratierte Sie die Ausstellungen »Stormy Weather« im Kunstraum Niederoesterreich, Wien und im Centre culturel suisse Paris (Herbst 2020/Frühjahr 2021, gemeinsam mit Claire Hoffmann) und die Ausstellung »A-PART« in der Kunsthalle Basel (Herbst 2020). Sie gründete unterschiedliche Kulturinitiativen in Wien und Basel und lebt & arbeitet in Basel und Wien.



www.katharinabrandl.at

Anna Khodorkovskaya wurde in Moskau geboren. Sie studierte an der Moscow State University of Printing Arts und an der Akademie der bildenden Künste Wien. Sie arbeitet mit Malerei, Mosaik, Grafik und Performance sowie mit transmedialen Techniken und in Kollaborationen, um ihre künstlerischen Projekte umzusetzen.

Ihre Arbeiten wurden in zahlreichen Einzel- und Gruppenausstellungen im In- und Ausland präsentiert.



www.annakhodorkovskaya.com

Barbara Horvath ist in Wien lebende Kunsthistorikerin, Kuratorin und Kulturmanagerin. Nach Stationen u.a. im MAK Wien, bei Thysen Bornemizsa Art Contemporary und bei KÖR Kunst im öffentlichen Raum Wien ist sie seit 2020 künstlerische Leiterin im Kunstverein Eisenstadt. Sie hat zahlreiche Ausstellungen, Kunst im öffentlichen Raum-Projekte und Publikationen realisiert. Gemeinsam mit Lisa Ortner-Kreil hat sie im April 2020 die Gegenwartskunst-Initiative »art hoc projects« gegründet.



Maria Legat wurde in Villach geboren. Sie maturierte in einer Kunstschule in Graz.

Legat studierte an der Akademie der bildenden Künste Wien. Sie wurde Mutter.

Die Malerin arbeitet mit Kohle und Farbe auf Leinen.



www.marialegat.com



Elisabeth Fiedler, geboren 1960 Graz, lebt in Graz. Sie ist Leiterin und Chefkuratorin des Instituts für Kunst im öffentlichen Raum Steiermark und des Österreichischen Skulpturenparks. Sie studierte Kunstgeschichte, Geschichte und Philosophie an der Karl-Franzens-Universität Graz. Nach ihrem Studium arbeitet sie als Regieassistentin beim ORF, als Kulturredakteurin der Neuen Zeit und im Grazer

Kunstverein. Von 1992 bis 1996 zeigte sie als Referentin für Bildende Kunst im Forum Stadtpark steirische und internationale Positionen in Personalen und Gruppenausstellungen, Symposien, Konzerten und anderen Veranstaltungen, schrieb und verlegte Texte und Bücher. Im von ihr gegründeten »Forum Stadtpark Prag«, das zum zentralen Kommunikations- und Austauschort tschechischer und internationaler Künstler_innen avancierte, zeigte sie, ebenfalls von 1992-1996, spezifische Arbeiten von Künstler_innen aus dem »Westen«, nach Graz wurden tschechische Künstler eingeladen. Nach ihrer Zeit als Referentin für Kunst im Büro des Kulturlandesrates der Steiermark arbeitet sie seit 2001 als Kuratorin und stellvertretende Leiterin der Neuen Galerie, als Departmentleiterin für Kunst und Kultur sowie als Leiterin der Abteilung Kunst im Außenraum am Universalmuseum Joanneum. Fiedler ist Herausgeberin und Autorin zahlreicher Publikationen.

Frederik Marroquín schloss sein Studium an der Akademie der bildenden Künste 2019 mit Auszeichnung im Fachbereich Performative Kunst und Bildhauerei sowie Raumstrategien und Bildhauerei ab. Davor studierte er Kommunikationsdesign an der HS Mainz und absolvierte die Grafik-Design-Ausbildung an der JGS Stuttgart. Er war als Lehrender für Zeichnung tätig und arbeitet als Grafik-Designer. Er erhielt das BKA Startstipendium für bildende Kunst und wurde mit dem Staatspreis für die schönsten Bücher Österreichs und dem Fögerpreis für Handzeichnung ausgezeichnet.

»In meinen Arbeiten beschäftige ich mich mit choreografierenden Skulpturen. Ich untersuche inwiefern gebaute Räume und Objekte Bewegungen bedingen und formen. Ortsspezifität und Prozesshaftigkeit bilden wichtige Parameter. Unter Einbezug von Tanz und Architektur mache ich mir die Widerstände meines Körpers zunutze.«

www.marroquin.es



Kira Kirsch ist seit 2015 Künstlerische Leiterin und Geschäftsführerin von brut in Wien, Produktions- und Spielstätte für die freie österreichische und internationale Theater-, Performance- und Tanzszenen.

Von 2007–2015 war sie Dramaturgin bzw. Leitende Dramaturgin und Kuratorin des Gegenwartskunstfestivals »steirischer herbst« in Graz.

Kirsch war Mitbegründerin des monothematischen Magazins »BOB« und Mitherausgeberin des Readers »Truth is Concrete. A Handbook for Artistic Strategies in Real Politics«, der sich mit aktuellen Bewegungen politisch engagierter Kunst und künstlerischem Aktivismus auf internationaler Ebene befasst.



Leo Mayr, geboren 1990, machte 2019 sein Diplom an der Akademie der Bildenden Künste Wien am Institut für Künstlerisches Lehramt im Fachbereich Kunst und Kommunikation bei Elke Krasny.

Darüber hinaus studierte er an der Akademie der Bildenden Künste Prag, an der Akademie der bildenden Künste Wien in der Meisterklasse von Gunter Damisch bei Veronika Dirnhofer sowie aktuell bei Christian Schwarzwald.

Leo Mayrs Arbeit befasst sich mit Besonderheiten des menschlichen Verhaltens und den Absurditäten des Alltags. Er bewegt sich zwischen figurativer Malerei, Grafik und Bildhauerei. Seine künstlerische Arbeit verhandelt Fragestellungen, welche sich im Spannungsfeld von Kulturwissenschaften, Soziologie, Psychologie und Erinnerungspolitik verorten.

In einer Gesellschaft, die über den Zwang zur Selbstoptimierung und Kontrolle das Funktionieren in den Vordergrund stellt, thematisiert Mayr die absichtlichen und unabsichtlichen Unterbrechungen des geregelten Ablaufs. In den Augen und der Haltung seiner Figuren drückt sich das Erstarren vor den alltäglichen Zumutungen aus.

www.leomayr.at



Margarethe Makovec, geboren 1971 in Wien, Gründungsmitglied und künstlerische Leiterin von < rotor > Zentrum für zeitgenössische Kunst, Graz (1999, gemeinsam mit Anton Lederer). Ausgehend von zeitgenössischer bildender Kunst konzentriert sich das Programm auf Produktionen, die sich mit sozialen, politischen, ökonomischen und ökologischen Fragen der Gegenwart befassen, mit Schwerpunkt auf künstlerische Positionen aus Zentral-, Ost- und Südosteuropa.



www.rotor.mur.at

Ann Muller, geboren in Luxemburg, lebt und arbeitet in Wien.

Nach ihrem Bachelorstudium Mode an der Universität für künstlerische und industrielle Gestaltung Linz (in der Expositur Schloss Hetzendorf unter der Leitung von __fabrics interseason), studierte Ann Muller an der Akademie der bildenden Künste Wien Gegenständliche Malerei bei Birgit Megerle, Silke Otto-Knapp, Henning Bohl und Objekt-Bildhauerei bei Julian Göthe (Diplom 2019), sowie an der Mimar Sinan fine arts University Istanbul (2014–2015).

Ausstellungen und Projekte inbegriffen; »Vienna Contemporary«, VfmK Verlag für moderne Kunst, 2019; »Suzie Shride:RatRights«, Parallel Vienna, 2019; »Our way[s] of life«, Austrian Cultural Forum London, 2019; »We remember«, online exhibition, www.offsiteproject.org, 2019; »Codemania« (Diplom), Akademie der bildenden Künste Wien, 2019; »GrandTour-Tours – ein rollender Kunstsalon«, AT/DE, 2017-18; »Bar du Bois«, Galerie der Stadt Schwaz, 2016. Oft arbeitet sie auch kollaborativ und kollektiv, organisiert Ausstellungen und performative Happenings, wie zuletzt etwa »Cantabile Furioso«, Die Feile Wien, 2019 oder »XACTO3: Jamboree«, Lobau Wien, 2018. Von 2013 bis 2016 war sie Mitglied des Künstlerkollektives »Bar du Bois«. Seit 2015 arbeitet sie als Kuratorin und künstlerische Assistenz im Atelier10 in Wien.

www.annmuller.org



Vanessa Joan Müller ist Kunsthistorikerin, Kuratorin und Autorin. Von 2013 bis 2020 war sie Leiterin der Abteilung Dramaturgie der Kunsthalle Wien. Nach ihrem Studium der Kunstgeschichte und Filmwissenschaften an der Ruhr-Universität Bochum war sie Kuratorin beim Frankfurter Kunstverein in Frankfurt am Main. Von 2006 bis 2007 hatte sie die wissenschaftliche Leitung des Projektes »European Kunsthalle« in Köln inne, das Perspektiven von Institutionen zeitgenössischer Kunst in Theorie und Praxis untersucht hat. Von 2007 bis 2011 war sie Direktorin des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen in Düsseldorf und 2011/2012 Lehrbeauftragte an der Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe im Fachbereich Ausstellungsdesign und kuratorische Praxis. Sie veröffentlicht regelmäßig Texte zur zeitgenössischen Kunst und Kunsttheorie.



Stefanie Schwarzwimmer, geboren 1990, Linz, lebt und arbeitet als Künstlerin und Grafikerin in Wien und Berlin. Von 2012–2018 studierte sie an der Akademie der Bildenden Künste Wien Kunst und Medien in der Klasse von Constanze Ruhm. Ihr Diplomfilm »Silent Revolution« wurde mit dem Preis der Akademie der bildenden Künste ausgezeichnet. 2017 nahm Schwarzwimmer am Berlin Program for Artists, einem Mentoring-Programm gegründet von Willem de Rooij, Angela Bulloch und Simon Denny, teil. Aktuell und vor kurzem waren ihre Arbeiten in Baltimore (»A Good Crisis«, kuratiert von DIS, Baltimore Museum of Art, 2018-19), Paris (»Jeune Création«, 2019) und New York (»DIS Cinema, Boiler Room, 4:3«, 2019) zu sehen.



In ihren Arbeiten beschäftigt sich Stefanie Schwarzwimmer mit dem spekulativen Potenzial computergenerierter Bilder (CGI). Sie sieht das Rendering als nächsten evolutionären Schritt der Fotografie. Dieses hat sich zur Gänze von den Fesseln der physischen Welt befreit, kann diese aber perfekt simulieren und besitzt daher – ähnlich einer Fotografie – Qualitäten als Medium der Evidenz.

www.stefanieschwarzwimmer.com

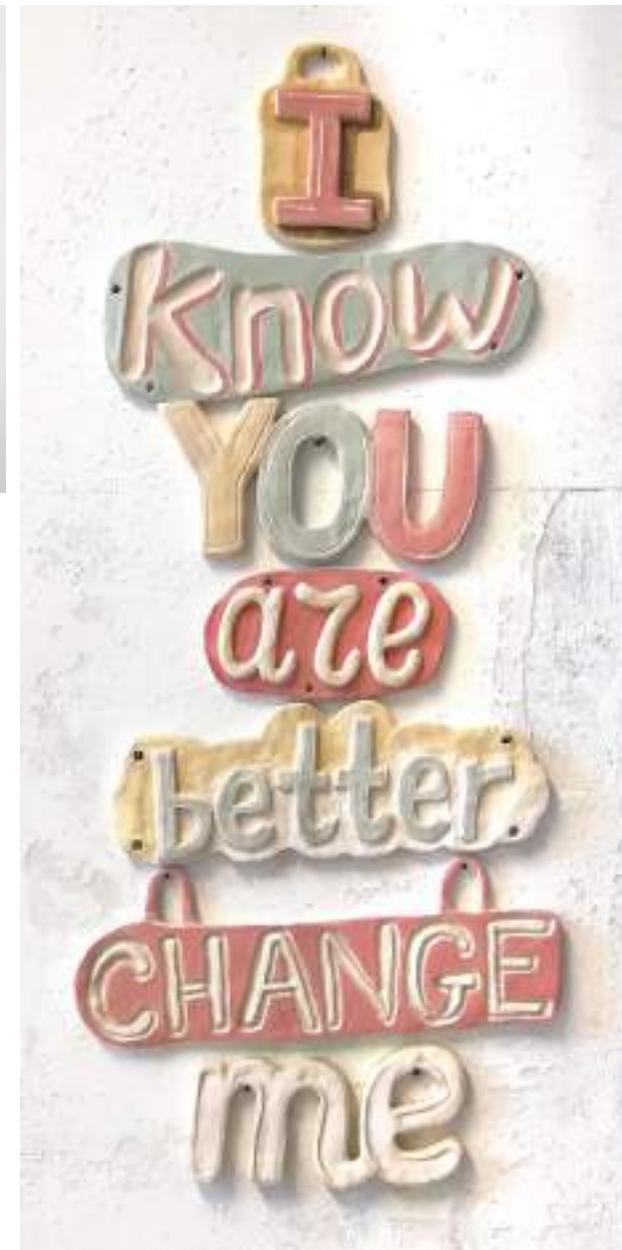
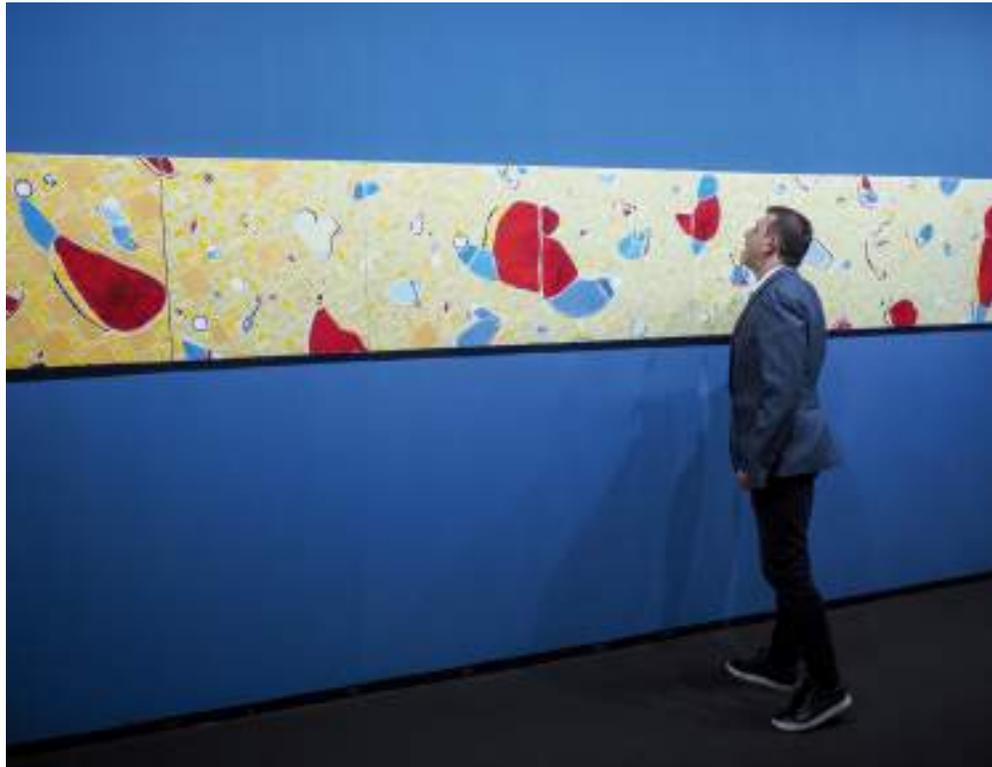
Claudia Slanar studierte Kunstgeschichte in Wien sowie Aesthetics and Politics und Creative Writing am California Institute of the Arts, USA. Sie ist seit 2014 Kuratorin des Ursula Blicke Video Archivs sowie des Blicke Kinos im Belvedere 21, Museum für zeitgenössische Kunst in Wien. Sie unterrichtete an verschiedenen Hochschulen im In- und Ausland und war von 2015 bis 2017 Universitätsassistentin an der Abteilung für ortsbezogene Kunst der Universität für angewandte Kunst, wo sie u.a. Seminare zu Creative Writing und Site-Specific Art abhielt. Seit 2018 kuratiert sie (gem. m. Christiane Erharter) ebenfalls das Public Program des Belvedere 21, eine kostenlose Veranstaltungsreihe zu drängenden Fragen der Gegenwart.



Claudia Slanar ist Autorin bzw. Mitherausgeberin von Veröffentlichungen zu zeitgenössischer Kunst, Film und Video und beschäftigt sich immer wieder – nicht notwendigerweise in dieser Reihenfolge – mit Raumtheorien, der Performativität historischer Narrative sowie Künstler_innenbiografien und Re-enactments als künstlerisch-wissenschaftliche Praxis.

ANNA KHODORKOVSKAYA





Every single letter, 2020
Keramik
Je ca. 50 x 40 x 10 cm

o.T., 2020
Keramik
Maße variabel



Text:

Silvie Aigner

71

ANNA KHODORKOVSKAYA

„Typografie kann unter Umständen Kunst sein.“ Der Künstler Kurt Schwitters schrieb diesen Satz im Jahr 1930. Schrift und Buchstaben sind spätestens seit dem Kubismus und dem Dadaismus typografische und formale Bestandteile von Bildkompositionen, ebenso ist die wechselseitige Durchdringung von Literatur und bildender Kunst seit der Moderne eine immer wiederkehrende Konstante. Dabei gestaltet sich diese Wechselbeziehung bis heute vielfältig und reicht von einer rein grafischen Darstellung von Buchstaben und Texten bis zu einer inhaltlichen und programmatischen Erweiterung.

Buchstaben, Worte und Texte in Kombination begegnen uns täglich in vielfältiger Ausprägung, sie sind Teil unseres Alltags. Die stete Präsenz von Text in unserem Umfeld und unsere unausweichliche Wahrnehmung dessen bildet die Ausgangsbasis für die Arbeiten von Anna Khodorkovskaya (* 1985 Moskau). Was ihre Arbeit so interessant und singulär macht, ist der Werkstoff, mit dem sie arbeitet, Bild und Text verwebt: Khodorkovskaya arbeitet mit Mosaiksteinen. Eine an sich uralte Technik, die jedoch kaum mehr – außer im baukünstlerischen Kontext – verwendet wird. Die Künstlerin, die abstrakte Malerei an der Akademie der bildenden Künste Wien bei Erwin Bohatsch studierte und 2018 diplomierte, begann sich 2017 mit dieser Technik auseinanderzusetzen. Zunächst lag ihr Schwerpunkt noch bei der Malerei, durchaus mit Erfolg. 2014 gewann sie mit ihren Bildern den STRABAG Art-award International. Darüber hinaus und reüssierte sie auch mit webbasierten Kunstprojekten im Bereich Intermedia, die an der Schnittstelle von Alltagsästhetik und Werbung angesiedelt sind. Starke Farben prägten ihre ersten Bilder, die in der Folge immer reduzierter wurden. Elemente aus dem Alltag – Fragmente aus Magazinen und Flyern sowie Papierschnipsel aus Werbeanzeigen finden sich einmal als dichte, dann wieder als vereinzelte Spuren auf der hellen, ungründierten Leinwand. Was auf den ersten Blick

wie eine Collage wirkt, ist jedoch gemalt. Die Beschäftigung mit der Schrift und mit dem Mosaik kam – wie kann es anders sein – über das Wort ART. Dieses baute sie humorvoll und kritisch zugleich in Sätze ein, setzte Affirmationen oder schrieb Lyrics um: So wurde etwa aus dem Bee Gees Titel „How deep is your love“ ironisch „How deep is your art.“ An der Mosaik-Technik interessieren Khodorkovskaya dessen vielfältigen Möglichkeiten, das handwerkliche Arbeiten und die lange Tradition. Das Mosaik hat ihrer Meinungen nach zu Unrecht einen konservativen Touch und sie verweist auf die Wiederaufnahme der Technik in der unmittelbaren Nachkriegszeit der späten 1940er und frühen 1950er Jahre. Bis heute haben sich an Hausfassaden Mosaik der damaligen Gegenwartskünstler erhalten. „Es geht doch auch darum, in der Kunst etwas Nachhaltiges zu schaffen, sich zu investieren“, wie Anna Khodorkovskaya das sehr empathisch beschreibt. In der Folge entstanden weitere Werkzyklen mit Schriftbildern, die variabel zu hängen sind und so immer neue Kombinationen ergeben. In ihren abstrakten Mosaiktafeln schließt sie an ihre reduktiven malerischen Bildkonzeptionen an und installiert die einzelnen quadratischen Tafeln durchaus wandfüllend. Das nächste Ziel ist evident: ein Kunst am Bau-Auftrag im öffentlichen Raum. Aktuell werden ihre Arbeiten wieder figurativer. Die Künstlerin ist am Experimentieren. Neues entsteht.

Näheres zu Anna Khodorkovskaya und ihrer Mentorin auf S. 54.



I am hungry, 2019
Glasstein-Mosaik
80 × 121 cm

73

MARIA LEGAT



Ich bin Krieg oder Und zur Lage der Welt LIV, 2020
Kohle und Farbe auf Leinen
218 × 220 cm



Verhofft oder Und zur Lage der Welt LIII, 2020
Kohle und Farbe auf Leinen
320 x 470 cm



Text:

Elisabeth von Samsonow

MARIA LEGAT

Maria Legats Malerei überragt die so reich gegliederte Szene junger Malerinnen der Gegenwart. Sie hat sich eine sehr spezifische Position erarbeitet, die einerseits sehr in der Zeit liegt, andererseits auch wie aus der Zeit gefallen wirkt. Sie spielt der zeitgenössischen Malerei Qualitäten zu, die an Alte Meister erinnern, wobei sie sorgfältige und kluge Übersetzungen oder Updates zu machen scheint. Man fühlt also die Referenz aussagbar würde: Legats Malerei zitiert die große Kompositionskunst von Bosch, Caravaggio, Rubens oder Makart, aber zielt souverän in eine andere, ganz eigene Richtung. Ihr maleisches Verfahren baut auf die Linie, auf die Zeichnung auf, das Lineament organisiert das Bild. Die schwarzen Linien halten die Körper und ihre Konstellationen zueinander. Der Einsatz von Farben favorisiert die harmonische Skala verwitterter gekalkter Flächen, dazwischen gibt es viel Rosa, Rot und ein reines Blau.

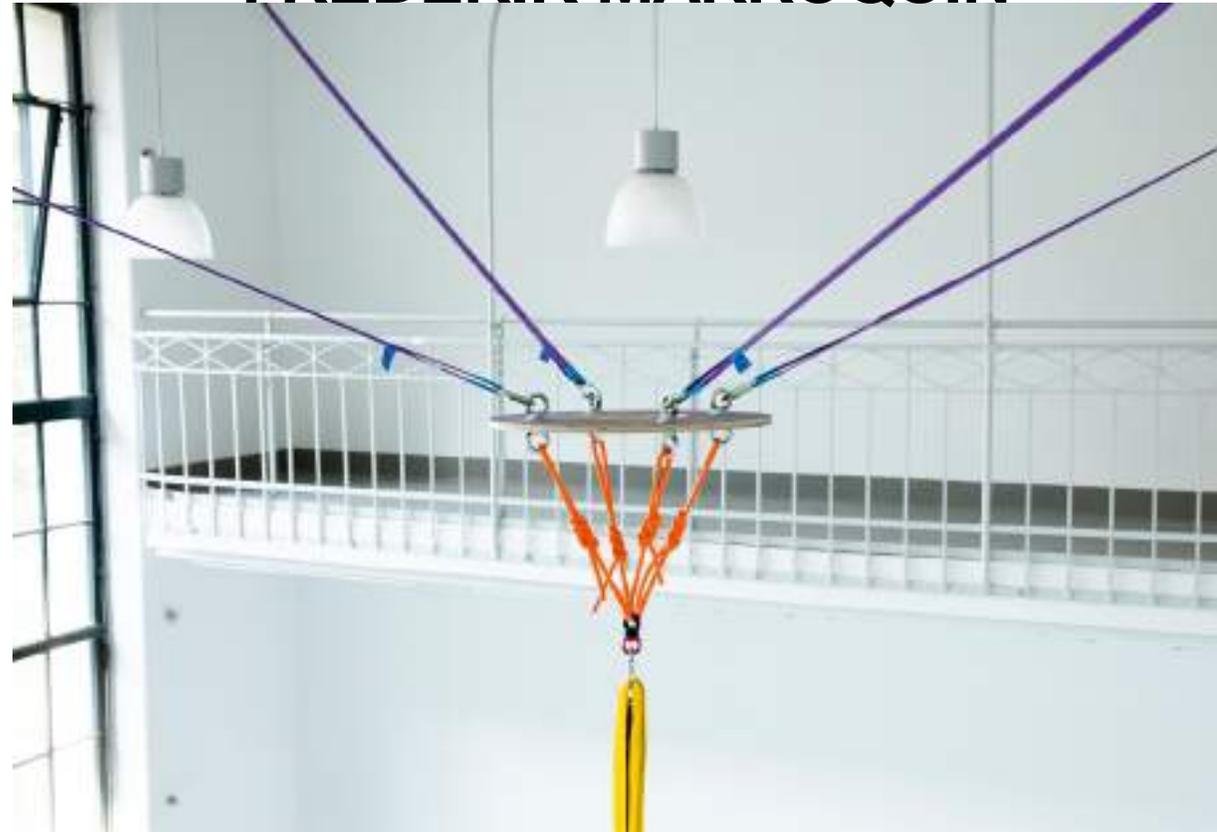
Legats Sujetfindung ist offenbar ein komplexer Prozess, die Kompositionen sind semantisch äußerst dicht, die Behandlung von Figur, Raum und Fläche wirkt virtuos. Legats Räume haben etwas Unwirkliches, Traumartiges, der Bildraum wirkt wie ein Psychoscreen, wie eine Öffnung in die Seele. Die Szenarien sind eher allegorisch, die Tableaus oft monumental. Das ist bestimmt ein Grund für die altmeisterliche Aura der Bilder. Denn Legats Bilder sind auf einer semantischen Ebene situiert, die ehemals die mythologisch grundierte Malerei der Renaissance und des Klassizismus oder die historistische Programmmalerei besetzt hatten. Die symbolische Sprache ihrer Malerei ist ein Ausgriff auf die großen Narrative, die mit zeitgenössischen Mitteln neu erzählt werden. Legat malt die Beziehungen zwischen Müttern und Kindern, zwischen den Generationen, zwischen Menschen, Tieren, Dingen, Maschinen und Landschaften. Es gibt nicht selten einen apokalyptischen Ton, der durch die ins Surreale kippende Komposition orchestriert wird.

Die Szenarien werden von der Malerin mit größter Sicherheit, ja Virtuosität auf dem besten Maler-Leinen ausgeführt, das zu finden ist. Die gedeckte Farbigkeit des Leinens bildet den für den Farb- und Flächenaufbau regulierten Mittelwert, von dem aus die Malerin in die Tiefe und nach vorn arbeitet, in die beschriebene helle Skala hinein. Das Lineament spielt eine gewaltige Rolle, wie bereits unterstrichen, wobei die Klarheit und gleichzeitige Transparenz der Zeichnung im Verein mit der bildteppichartigen Dimensionierung den Bildern eine merkwürdige tiefe, fast märchenhafte Autorität verleiht, als seien sie Anatomien einer nie gesehenen, machtvoll wirkenden Welt. Ihnen fehlt das übliche Vokabular der weiblichen gender-fokussierten Kunst weitgehend – der Narzissmus der Selbstdar- und ausstellung oder die Blickpolitiken des gaze. Sie formulieren das Gender-Problem auf eine neue, sehr eigene und überlegene Weise. Legat platziert sich mit diesen Arbeiten mit sicherer Geste auf einem Horizont der großen Narrative, auf dem man bisher fast nur die großen Maler sah, etwa Jörg Immendorf, A.R. Penck und Neo Rauch.

Näheres zu Maria Legat und ihrer Mentorin auf S. 56.

79

FREDERIK MARROQUÍN



Cats falling from higher than two stories, 2019
Performance und Installation, 20 min
Dimensionen variabel



Cats falling from higher than two stories, 2019
Performance und Installation, 20 min
Dimensionen variabel



Pigs can't see the sky, 2019
Performance und Installation, 20 min
Dimensionen variabel

Text:

FREDERIK MARROQUÍN

Victoria Dejaco

Ob in einem naturhistorischen Museum oder einer Ausstellung zeitgenössischer Kunst, für viele wird es eine vertraute Erfahrung sein, sich etwas anzusehen und zu denken: Das kannte ich nicht. Ich wusste nicht, dass es das gibt.

Das Wissen um die Existenz von Konzepten außerhalb des eigenen Erlebnisbereichs kann Empathie stärken, Vorurteile abbauen, Wertschätzung und Respekt ermöglichen. Und Menschenleben retten.

Die Sanitäterin Breonna Taylor wurde 2020 von der Polizei durch systemischen Rassismus wie in einem Egoshooter-Videospiel im Schlaf erschossen.¹ Jährlich gibt es unzählige vermeidbare weibliche Verkehrstote, weil Crashtests nur mit Dummies mit männlichen Proportionen² durchgeführt werden (idem die meisten Tests für Medikamente³). Die Leichtathletin Pratima Gaonkar wurde als Intersexuelle von der International Amateur Athletics Federation (IAAF) zu einer Gonadektomie gezwungen, einem medizinischen Eingriff zur Reduktion ihres natürlichen Testosteronüberschusses. Die Folgen des Eingriffs waren der Schwund ihrer Leistung, der Einbruch ihres sozialen Netzwerks, schwere Depressionen und schließlich ihr Selbstmord 2001.⁴ Eine Enzyklopädie könnte man füllen mit Varianten solcher Vorfälle. Patriarchale, heteronorme, westliche Wertvorstellungen sind immer noch dominant genug, um einem Großteil der Menschheit im Alltag ein Hindernis zu sein. Erst wenn diese überwunden sind, können wahre Potenziale und Berufungen ungehindert umgesetzt werden.⁵



Frederik Marroquín's eigene Erfahrungen damit sind möglicherweise ein Mitgrund seiner Sensibilität für eine Hinterfragung des Status Quo und den Umgang mit Material und Körper. Seine Zeichnungen auf dem Papier, mit dem beim Handelsunternehmen „Butlers“ zerbrechliche Gegenstände verpackt werden, sind farbgewaltig und aufwühlend. Schicht um Schicht ein Amalgam aus Ölpastell, Wachsmalstiften, Filzstiften, Tusche und Wasser. Letzteres wellt das Papier, in das die Tusche einzieht wie auf Löschpapier. Stellenweise ist erkennbar, wie Filzstift und Tuschwerkzeug die Fasern des Papiers angreifen, anderenorts legt sich Ölpastell wie eine schwere Fettschicht darüber. Figurative Elemente mischen sich mit Skizzen zu Installationen und abstrakten Gesten. Die Betrachterin erkennt, wie sich ein Schaffensdrang materialisiert. Das Papier trägt ebenso viele Bedeutungsebenen wie Malschichten, doch an keiner Stelle ist es gerissen oder durchgewetzt. Die unkontrollierte, wilde Wirkung trägt, denn mit dem dünnen Papier wurde achtsam an seine Grenzen gegangen. „Grob aber liebevoll“ beschreibt Frederik seinen Umgang mit dem Papier Material wie auch mit dem eigenen Körper. Seine Performances führt er unter anderem etwa deshalb selbst aus, weil er anderen die körperlichen Anstrengungen nicht zumuten würde. Die Performance *Failing Forward*, die 2016 und 2017 im öffentlichen Raum aufgeführt wurde, zeigt den Künstler wie er spielerisch darum bemüht ist, den in Gips gegossenen Fuß wieder zu befreien. Er stolpert, er schüttelt, er zieht und stampft. Der Klotz am Bein braucht lange, um sich endlich ganz zu lösen. Die Befreiungsmühen werden zu einem tanzenden Taumel.

Einschränkung und die Definition von Freiheit oder Bewegungsfreiheit bzw. Lähmung sind zentrale Themen in der Performance *Pigs can't see the sky* (2019). Der Künstler zwingt sich Kopf voraus in die schmale Lücke zwischen zwei schaumstoffgefüllte Holzkästen, die von Beton und Spanngurten zugleich auseinander und zusammengehalten werden. Fast 20 Minuten lang ist sein Körper zwischen den Wänden eingekeilt und gräbt sich langsam einen Weg von oben nach unten: Ein mühsames Fallen in Zeitlupe, eine Ausdehnung der Abwärtsbewegung.

Sowohl die performativen als auch die malerischen Arbeiten thematisieren „Erschöpfungsmomente“, aber in ihnen manifestieren sich auch ein Fokussieren und der Wille, etwas auf den Kopf zu stellen. Die intensive Auseinandersetzung, die persönliche Begegnung mit etwas Ungewohntem, einem unbekanntem Konzept, einer neuen Idee – das ist die utopische Kraft der Kunst, die damit auch Werkzeug für Veränderung sein kann. Eine Gesellschaft, die jede Wissensform zu ihrer Fortentwicklung zu nutzen weiß, könnte viele Menschheitsprobleme sehr viel schneller lösen. Queeres Körperverständnis ist eine dieser Wissensformen, die nicht nur einer Minderheit zu mehr Lebensqualität verhelfen könnte. Kunst, wenn sie nicht systematisch aus der Geschichtsschreibung ausgeschlossen wird, ist ein Generator unterschiedlicher Erlebniswelten, Realitätswahrnehmungen und Körperwahrheiten. Eine gerechtere Welt bedeutet einen respektvollen Umgang mit parallel existierenden Wahrheiten.⁶ Frederik Marroquín und unzählige weitere KünstlerInnen öffnen durch ihre Kunst einen Zugang zu wichtigen Wissensdatenbanken.

Näheres zu Frederik Marroquín und seiner Mentorin auf S. 58.

1 [nytimes.com/article/breonna-taylor-police.html](https://www.nytimes.com/article/breonna-taylor-police.html), Stand 30.08.2020.

2 [bento.de/politik/autosicherheit-immer-nur-maennliche-crash-test-dummies-gefahrden-frauen-a-76b3034e-31bf-4788-bbda-330658e73b1a](https://www.bento.de/politik/autosicherheit-immer-nur-maennliche-crash-test-dummies-gefahrden-frauen-a-76b3034e-31bf-4788-bbda-330658e73b1a), Stand 23.08.2020.

3 Siehe Contergan-Skandal: Drei Männer führten das Medikament in Deutschland ein, das auch gegen Übelkeit in der Schwangerschaft rezeptfrei verabreicht wurde und zu schweren Missbildungen oder Totgeburten führte.

Es war eine Frau, Frances Oldham Kelsey, die dem Wirkstoff Thalidomid nicht vertraute und als FDA-Pharmakologin die Einführung des Medikaments in den USA verhinderte.

[monda-magazin.de/body-and-soul/gendermedizin-medikamente-frauen](https://www.monda-magazin.de/body-and-soul/gendermedizin-medikamente-frauen), Stand 23.08.2020.

4 [indianexpress.com/article/sports/sport-others/the-girl-before-dutee-chand-pratimgaonkar-5346699/](https://www.indianexpress.com/article/sports/sport-others/the-girl-before-dutee-chand-pratimgaonkar-5346699/), Stand 31.08.2020.

5 Siehe dazu: „The Combahee River Collective, A Black Feminist Statement“, 1977.

americanstudies.yale.edu/sites/default/files/files/Keyword%20Coalition_Readings.pdf, Stand August 2020.

6 „The language of Secret Proof: Indigenous Truth and Representation, a book on the double bind of evidence-production within Native land claims“, Sternberg Press, 2019.

LEO MAYR



Slipknot, 2020
Ton, Holz, Ölfarbe
Sockel 15 x 15, Höhe ca. 50 cm



Glacis, 2017
Öl auf Leinwand
100 x 100 cm



Pickup, 2019
Pastell auf Papier
50 x 30 cm



Lippenstift, 2019
Pastell auf Papier
50 x 30 cm



LeoHose, 2020
Ton, Holz, Ölfarbe
Sockel 15 x 15, Höhe ca. 50 cm





Text:

**ÜBER DAS
KLEINBÜRGERTUM** Nina Schedlmayer **ZU EINIGEN ARBEITEN VON LEO MAYR**

Sie stehen lapidar in der Gegend herum und gucken verwirrt aus der Wäsche. Man begegnet ihnen im Supermarkt oder auf der Straße – in der U-Bahn eher selten, denn sie hasten nicht, sondern sie haben sich einfach im Hier und Jetzt aufgepflanzt, mit beiden Beinen fest am Boden.

Es sind keine schicken Opern- oder Vernissagengäste, keine Anzugträger- oder Businesskostümtypen, die Leo Mayr aus Ton modelliert. Ihr Jahreseinkommen bewegt sich wahrscheinlich nicht im sechs-, sondern eher im niedrigen fünfstelligen Bereich, und manche von ihnen sind wohl froh, wenn es nicht darunter geht. Sie gehören zu jenen Leuten, aus denen die europäische Gesellschaft zu weiten Teilen besteht: Jenen, die sich mehr oder weniger durch ihr Leben kämpfen, die froh sind, wenn sie einmal im Jahr auf Urlaub fahren oder sich freuen, wenn sie sich eine Hose mit Leoprint kaufen können, die beim Lebensmitteleinkauf lieber zu den vergünstigten Produkten greifen und sich am Viktor-Adler-Markt in Wien-Favoriten mit Jogginganzügen um 20 Euro ausstatten. Es sind Menschen, die in den Medien kaum vorkommen, außer vielleicht in Statistiken, den Straßenbefragungen der „Zeit im Bild“ oder den „Alltagsgeschichten“ der 2019 verstorbenen Fernsehjournalistin Elisabeth T. Spira. Wie kann es sein, dass ein so großer Bevölkerungsanteil so schlecht repräsentiert ist? Handelt es sich bei ihnen nicht um die vielbeschworene Mitte?

Dame, 2020
Ton, Holz, Ölfarbe
Sockel 20 x 20, Höhe ca. 50 cm

Leo Mayr formt seine Figuren summarisch und schlicht; er verzichtet weitgehend auf Details, betont aber plakativ Marken und Accessoires. Seine Männer und Frauen tragen Taschen, Supermarkt-Sackerl, Band-T-Shirts, einen H.-C.-Strache-Teddybär – wie Heiligenfiguren ihre Attribute. Wenn der Künstler loszieht und auf Bahnhöfen oder Märkten Menschen beobachtet, dann skizziert er in einem kleinen Notizbuch Details als Erinnerungstützen. Häufig sind es Logos und Brands, Ausdruck eines „globalisierten Kapitalismus, der alle gleich wirken lässt und einen Zwiespalt zwischen Realität und Wunsch offenbart“, wie er sagt.

In seiner epochalen Analyse „Die feinen Unterschiede“ schreibt Pierre Bourdieu: „Es wäre verfehlt zu meinen, das Distinktion, also Unterschiede setzende Verhalten (in dem eine bewusste Absicht, sich von der Allgemeinheit abzusetzen, impliziert sein mag oder nicht) sei ein bloß beiläufig mitwirkendes Moment der ästhetischen Disposition.“

Was sich bei Bourdieu vor allem auf die Rezeption von Kunst bezog, lässt sich auch auf das Tragen von Slipknot-Hauben anwenden. Indem Leo Mayr Logos, Brands und Outfits hervorhebt, betont er ihren Charakter als bewusste Setzung durch seine Protagonist_innen.

Wenn August Sander mit seinen „Menschen des 20. Jahrhunderts“ einen Querschnitt durch die Bevölkerung anhand ihrer Professionen zu ziehen versuchte, so zeigt Leo Mayr einen solchen durch das sogenannte „Kleinbürgertum“. Dieser Begriff wird quer durch die politischen Lager und kulturellen Schichten abwertend gebraucht; Intellektuelle erheben sich über diese Gesellschaftsschicht ebenso gern wie Kunstschaffende. Im Gegensatz zu jenen, deren Großskulpturen die Kleinbürger_innen ausspotten, richtet Leo Mayr einen liebevollen Blick auf die sogenannten „kleinen Leute“. Und das in einem Genre, das ebenso despektierlich als „Kleinskulptur“ bezeichnet wird: Seine Figuren sind meist zwischen 30 und 60 Zentimeter hoch. Das unterscheidet sie von ihren überdimensionalen oder lebensgroßen Verwandten, wie sie etwa Duane Hanson und manchmal auch Stephan Balkenhol herstellen.

Erscheinen seine Figuren, die häufig nach ihren Attributen betitelt sind, aus ihrer Umgebung katapultiert, so entfalten sich in seinen Zeichnungen und Gemälden ganze Szenerien. Und was für welche! Häufig sind es fantastische Begegnungen, manchmal inspiriert von kunsthistorischen Sujets, auf die der Künstler in Museen gestoßen ist. Hier steht niemand mit den Beinen fest am Boden, sondern hier passiert das Unmögliche und Rätselhafte – Katzen rauchen überdimensionale Pfeifen, Menschen sammeln sich zu mysteriösen Zusammenkünften im Wald, ein Paar schaut zu, wie aus einer schwarzen Kiste Gewölk entweicht.

Es sind die absurden, surrealen Gegenwelten zu jener Realität, die Mayrs Figuren bewohnen, bevor der Künstler sie ihr entrissen hat.

Näheres zu Leo Mayr und seiner Mentorin auf S. 60.



Slipknot, 2020
Ton, Holz, Ölfarbe
Sockel 15 × 15, Höhe ca. 50 cm

ANN MULLER

Nägel mit Köffe, 2019
Textilien, Pappmaché, Pigment, Plastik-Granulat, Klarlack, Silikon, Teppich, Holz
ca. 100 × 110 × 110 cm





Die fleißigen Totengräberinnen und ihr Werkzeug, 2020
Cord, Samt, Wattevlies, Schaumstoff, Kunstleder,
Bodennägel, Karton, Nagellack
Maße variabel



Die fleißigen Totengräberinnen und ihr Werkzeug, 2020
Ausstellung: unter flaschen. die Fledermaus in der Bar du Bois,
Heiligenkreuzerhof Wien



Codemania, Installationsansicht, 2019
Bildhaueratellers Durchgangraum
EG.06, Akademie der bildenden
Künste Wien



Krakenraket, 2017
Baumwollstoff bedruckt, Schaumstoff,
Osen, Baumwollgewebe, Draht
70 x 150 cm

95

ANN MULLER

Text:

Rike Frank

2019 wählte Ann Muller für eine Gruppe textiler Skulpturen den Titel *Codemania*:

Hochskalierte, aus unterschiedlichen Stoffen gefertigte, aufrechtstehende Hände bzw. aus Stoffflächen sich stülpende Armverlängerungen, die in Hände münden, formen Gesten. Diese erinnern an gängige Handzeichen der Zustimmung und der Verneinung bzw. der politischen und sozialen Zugehörigkeit, die Künstlerin aber leitet sie aus den Studien des Rhetorikers, Autors und Arztes John Bulwer ab. Angelehnt an die renaissancistische Neubestimmung des Verhältnisses künstlerischer Werke zur Natur wie etwa bei da Vinci, Tizian oder Irene di Spilimbergo, sammelte Bulwer Formen nonverbaler Kommunikation. In Folge war er der Erste, der sich für eine Bildung Gehörloser einsetzte. Seine Sammlung von Handzeichen trägt den ebenso umfangreichen wie sich einer planetarischen Perspektive verpflichtenden Titel, in welcher Natur, Medizin, Soziologie und künstlerisches Wissen demselben ökologischen System angehören: „Chirologia: or,

The natural language of the hand. composed of the speaking motions, and discoursing gestures thereof; whereunto is added Chironomia: or, the art of manual rhetoricke; consisting of the naturall expressions, digested by art in the hand; with types, or chyrograms, a long-wish'd for illustration of this argument.“

So zueinander in Relation gesetzt, spannt sich über die Form der die Hand eine Matrix aus Arbeit, Haptik und (Körper)Sprache – ähnlich der Nahtstelle zwischen dem Prinzip des Webens und dessen dreidimensionaler Räumlichkeit, den frühen Anfängen computergesteuerter Informationsverarbeitung und dem Einsatz von Textilien zur Kommunikation. Ann Muller, die anfangs Mode studierte, bevor sie an der Akademie der bildenden Künste Wien im Fachbereich Gegenständliche Malerei studierte und von dort zur Objekt-Bildhauerei wechselte, nähert sich ihren Objekten bis heute über Schnittmuster und Schnittkonstruktionen. So sehr die Formgebung ihrer Skulpturen und Rauminstallationen – der Einsatz von Größe, organischen Linien und titelgebenden Wortkombinationen – gegen eine allzu offensichtliche Strenge strebt, so zeigt sich doch an der (Leisten)Tasche, aus der sich die Hände stülpen, wie tief künstlerisches Handeln und Referenzieren verwickelt ist und wie via Materialität auch eine Sozietät entsteht.

Die (Leisten)Tasche, die Ausstülpung aus der Fläche setzt Ann Muller bereits in *Hufeland* (2017), *Krakenorakel* (2017) oder auch *Lust for Life* (2018) ein, wobei in allen Fällen Wesenhaftes aus den taschenartigen Öffnungen tritt. Der Zugang zu Taschen, als Ort des Geldes, der geheimen Botschaften und Codes, und als Mittel des Transports und der damit einhergehenden Bewegungsfreiheit, ist seit Beginn vestimentärer Kommunikation hochgradig macht- und genderpolitisch aufgeladen. Ihre Anzahl im Besitz einer Person, Platzierung am Körper und Ausgestaltung korrespondiert graduell mit Autonomie. Die englische Entsprechung der *pocket* bezeichnet hingegen eine körperbezogene Isolierung emanzipatorischer Gruppen: seien es *pockets of feminism* oder *pockets of anarchism*, bei genauerer Betrachtung waren bzw. sind alle stets ganz gegenteilig transnationale, kollektive Bewegungen. In der Arbeitsweise Ann Mullers ist die Koexistenz kollektiver und individueller künstlerischer Ansätze gleichsam intrinsisch vorhanden. So entstand 2020 im Kontext der Ausstellung *unter flaschen. die Fledermaus in der Bar du Bois* im Heiligenkreuzerhof in Wien die Arbeit *Die fleissigen Totengräberinnen und ihr Werkzeug* (2020); das Ausstellungsprojekt selbst entstand hingegen als Künstler_innenkollektiv *Bar du Bois* und fand auf Einladung der Abteilung Kunstsammlung und Archiv der Universität für angewandte Kunst Wien im Rahmen einer Aktualisierung des historischen „Kabarett Fledermaus“ statt: die 1907 im Umfeld von Josef Hoffmann, den Wiener Werkstätten und der Kabarettistin Marya Delvard entworfenen Bühne samt Bar, umfasste in ihrem Repertoire, wie im Archiv dokumentiert, auch das Stück *Totengräber*. Zudem finden die Künstlerinnen der Wiener Werkstätte, wie Ann Muller im Vorgespräch ausführt, entgegen der emanzipatorischen Tendenzen des „Kabarett-Fledermaus“ kaum Erwähnung; nach wie vor wird ihnen sehr wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Auch *Nägel mit Köfte* (2019) integriert – neben Pappmaché, Pigment, Plastik-Granulat, Klarlack, Silicon und Holz – textile Elemente; indes dient der Weg über das Konstruieren eines Schnittmusters, wie diese Arbeit vielleicht am stärksten verdeutlicht, nicht allein der Neuinterpretation oder Variation des materiellen Stoffes, beispielsweise seines Fallens, sondern einer materiell-konzeptuellen Verschiebung tradierter Codierungen.

Näheres zu Ann Muller und ihrer Mentorin auf S. 62.

97

STEFANIE SCHWARZWIMMER



Silent Revolution, 2018
Film Stills
3D Animation and Sound, 9 min





101

Text:

Anas Sareen

TURNING POINT

The great majority of plates in art remain still. Although of the finest porcelain, they are nearly inevitably burdened with creatures beautifully dead or barely living: razor-like oysters; lobsters curled or drawn out; piles of hares, rabbits and pheasants with glittering eyes and broken necks. Painted plates are a mere stage for apples, oranges, lemons, nuts, prunes and are invariably weighed down by these highly prized fruits. This pictorial tradition comes to an end in Stefanie Schwarzwimmer's *Silent Revolution*. Here is the brief tale of a plate revolving on its axis and allowed to roam the globe freely, leaving its painted cousins on their silk tablecloths while it dances on floorboards.



Going Places, 2020
Film Still
3D Animation and Sound, 3 x 5 min

Antecedents of objects enjoying this kind of globe-trotting freedom are to be found not so much in visual arts as in literature: the eighteenth-century saw a taste for so-called “it-narratives,” in which coins and the like are traded or simply roll, passing from owner to owner, disclosing the lives of the thrifty and the generous in so doing. Rarely had objects enjoyed such a life of adventure, satisfying a new fashion for narratives on a global scale: interiors both rich and humble, national and foreign, were offered to Western eyes, and documentary inclinations were more often than not subsumed by an author’s satirical impulse. A travelling coin was a reflection of a reader’s habits, good and bad, as it was of their fortunes: handled, fondled, then lost. Onto the next lucky owner.

Silent Revolution stages questions of travel, ownership and voyeurism for a new century, one defined by the ubiquity of objects and their images. A plain white plate appears, spins in a near constant rhythm on its axis, in households across the globe. It does all this with what can only be qualified as an eerie degree of confidence. Those who witness its arrival are obviously surprised, anxious, excited, and abiding by our most familiar gesture in this now not so new century, pull out a smartphone and film the event. This, the simplest of our daily habits, is the material of *Silent Revolution*, a seeming compilation of many hand-held and home-shot films that finish either uploaded for momentary distraction or left to linger in a limbo of data.

Does a glimmer on the plate’s face remind us of its illustrious porcelain ancestors? Perhaps. Does it matter? Probably not. What matters is the excitement and awe replayed in each of the interiors the plate takes us into. As it does, we peer into homes rendered with keen realism and that are only reiterations of catalogued choices. Far from the still lifes of Dutch masters and the slow lives of those fortunate enough to own them, the Audrey Hepburn portrait hanging on one of these immaculate walls speaks of a turning point in the history of images. But of course we are well beyond that.

Näheres zu Stefanie Schwarzwimmer und ihrer Mentorin auf S. 64.

Impressum

Bildrechte	Arbeiten	©	Portraits	©
RAFFAELA BIELESCH	S. 3 S. 4 S. 4–5 S. 5 S. 6–7	Raffaela Bielesch Thomas Eisl Raffaela Bielesch Thomas Eisl Christina Werner	S. 42	Roman Löffler
KATARINA CSANYIOVA	S. 9 S. 10–11 S. 12–13	Katarina Csanyiova Daniel Dlouhy Katarina Csanyiova Katarina Csanyiova	S. 44 S. 45	Privat / Katarina Csanyiova <i>auftragsfoto.at</i> Sappert
ANDREAS DVORÁK	S. 15–19	Andreas Dvořák	S. 46 S. 47	Harald Schodl Pamela Draxler
BIRKE GORM	S. 21 S. 22 S. 22–23 S. 24	Johannes Stoll, Belvedere Wien Peter Mochi Galerie der Stadt Schwaz <i>kunst-dokumentation.com</i>	S. 48 S. 49	Privat / Birke Gorm Marie-Claire Gagnon, mumok
MICHAEL GÜLZOW	S. 27–31	Michael Gülzow	S. 51	Joerg Burger
JULIA HAUGENEDER	S. 33 S. 34–35 S. 36	Julia Haugeneder Christian An Andrew Phelps	S. 52 S. 53	Heribert Corn, Wien Museum Marisa Vranješ
ANNA KHODORKOVSKAYA	S. 67 S. 68 S. 68–70	Mobius Gallery, Bukarest Mobius Gallery, Bukarest Anna Khodorkovskaya	S. 54 S. 55	Anna Khodorkovskaya Johannes Siglär
MARIA LEGAT	S. 73 S. 74–77	Maria Legat Patrick Püribauer	S. 56 S. 57	Pamela Russmann Brigitta Jahn
FREDERIK MARROQUÍN	S. 79–81 S. 82 S. 82–83 S. 84	Carolina Frank Frederik Marroquín Carolina Frank Wunderkastl	S. 58 S. 59	Carolina Frank Meike Kenn
LEO MAYR	S. 85–90	Leo Mayr	S. 60 S. 61	Joseph Thanhäuser Schubidu Quartet
ANN MULLER	S. 91 S. 92–93 S. 94 S. 95	Thomas Brandstätter <i>kunst-dokumentation.com</i> Thomas Freiler Ann Muller	S. 62 S. 63	Michèle Pagel Leonard Qylafi
STEFANIE SCHWARZWIMMER	S. 97–102	Stefanie Schwarzwimmer	S. 64 S. 65	Tien Nguyen The Studio Koekart

Diese Publikation erscheint im Rahmen von

ArtStart: Berufsziel Künstler_in 2019/20
Förderprogramm für Absolvent_innen
der Akademie der bildenden Künste Wien
November 2019–November 2020

Programmkoordination
und Redaktion **Barbara Pflanzner**

Gestaltung **Lisa Penz, David Gallo**

Druck **gugler GmbH, Melk/Donau**

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

Papier **Magno Gloss, Arjowiggins Pop'Set**

Copyright © **Akademie der bildenden Künste Wien,**
Vizerektorat Kunst und Lehre, 2020
© **Künstler_innen, Fotograf_innen und**
Autor_innen

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

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

ArtStart ist eine Initiative zur Förderung des künstlerischen Nachwuchses an der Akademie der bildenden Künste Wien in Kooperation mit der Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs.

ArtStart