

Mentoring-Programm

**Kunst
der Akademie der bildenden Künste Wien**

Mentoring

2024

Mentoring-Programm

**für Künstlerinnen
des BMKÖS**

g-Program

2024

3

MILA BALZHIEVA 

9

DIANA BARBOSA GIL 

15

ALMA BEKTAS 

21

FLORA VALENTINA BESENBÄCK 

27

KAROLIN BRAEGGER 

33

ANNA BREIT 

39

EMMA HUMMERHJELM CARLÉN 

45

MARIAMA DIALLO 

51

ANNA-MARIA JÄGER 

57

REBECCA KORB 

63

JUSUN LEE 

97

KAROLINA MALWINA 

103

SAMI MANDEE 

109

VITÓRIA MONTEIRO 

115

ANNA MUTSCHLECHNER-DEAN 

121

SIMON NAGY 

127

MICHAEL AMADEUS REINDEL 

133

JAKOB ROCKENSCHAUB 

139

REBECCA ROTHENBORG 

145

MERVE ŞAHİN 

151

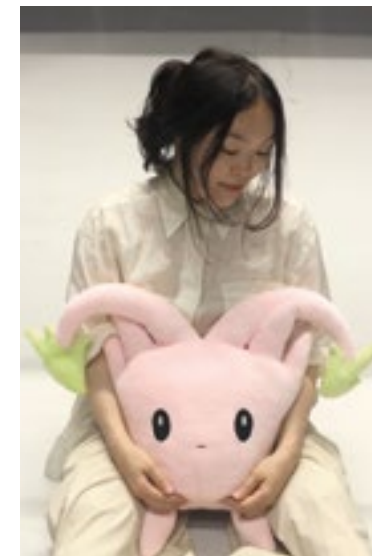
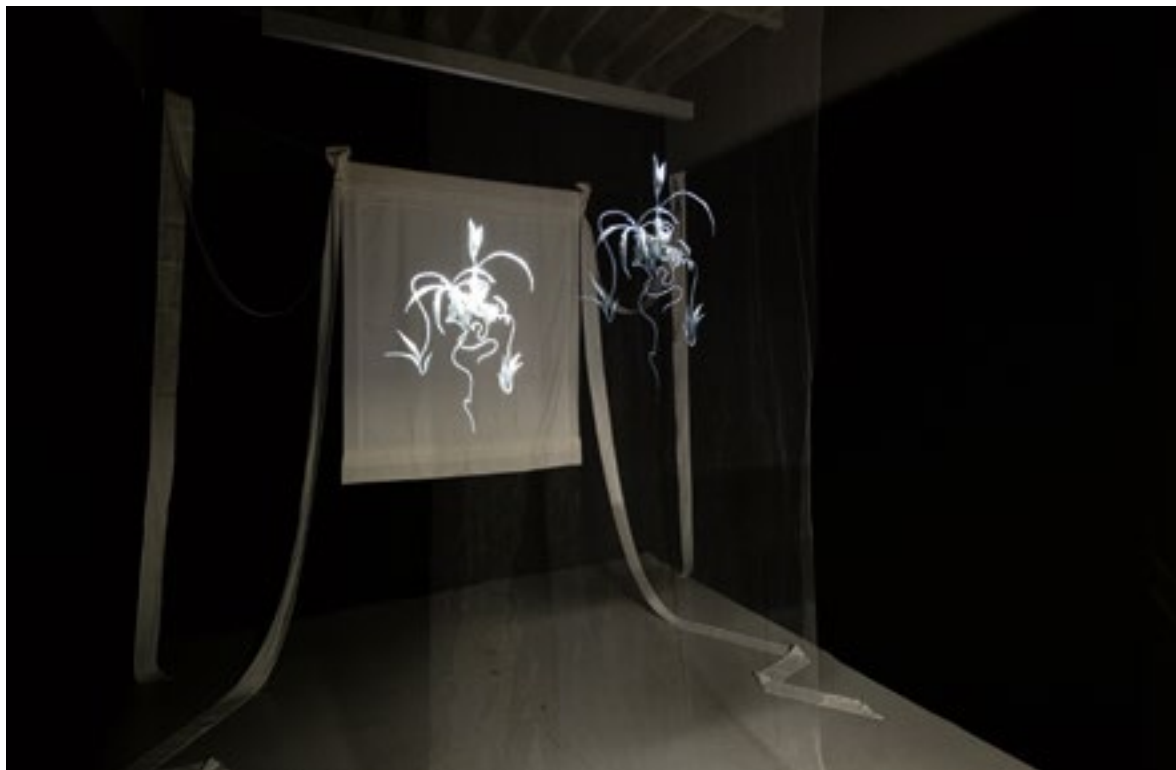
ANNE SCHMIDT 

157

ANDREA ZABRIC 

MILA BALZHIEVA





Vorige Seite *Toromiro Shield*, 2023
 Textil, 120 × 144 cm
 Installationsansicht
What Ends When We Say Farewell
 Contemporary Matters Studio, Wien

Roots and Spirits, 2023
 Hologramm-Installation, 8 × 3,5 m
 Diplompräsentation Universität
 für angewandte Kunst Wien

My Garden Has No Soil, 2022
 Digitale Grafik

Roots and Spirits-Mascot, 2023
 Textil, 37 × 56 cm



Symbol We Don't Know, 2022
Textil, 110 x 143 cm
In a Language We Don't Understand, 2020
Video, 3' 56"



Text:

Ramona Heinlein

THE MAGIC OF NOT-KNOWING

What might an encounter with other species look like if it were not characterized by the instrumental disposition of humans over their environment? And can we listen attentively to a language without understanding it and make room for the miraculous without wanting to possess it?

In her multidisciplinary practice, Mila Balzhieva explores the possibilities of interspecies relationships, combining posthumanism with magic. Her artistic gaze is gentle and searching. Without pressure, but with openness—for the surprising, but also the impenetrable. The human is not viewed as an authoritarian being but is accepted in its limitations and fallibility. Empathy and the ability to endure incomprehension, even to honor it, are at the heart of her work.

Ornamental dreamlike plant symbols pervade the artist's entire oeuvre. They are realized with great care for detail, like the fantastical creatures depicted in the digital graphics series *My Garden Has No Soil* (2022). The botanical forms have an iconic quality while exuding a dark and mystical feeling. They seem to hint at something that doesn't meet the bare eye.

Such magical implications are also the foundations for Balzhieva's diploma installation *Roots and Spirits: Presentation, Representation, and Vision* (2023). The research-based work is dedicated to the artist's houseplant and thus draws on a common form of intimate cohabitation between humans and nature. Instead of a banal decorative object or a passive possession, the artist

In a Language We Don't Understand, 2020
Video, 3' 56"



sees the plant as a partner. To give it the opportunity to touch and explore the entire habitat, not just the limited surroundings of its pot, the artist created a 3D-printed miniature version of her bedroom for it to expand in. After testing out various conventional methods using petri dishes, hormones and logbooks, Balzhieva finally realized that it was not so much the rational scientific view that would bring her closer to the plant. It was, rather, about surrendering herself to the very own workings of this living being, sensing the limits of communication and allowing herself to be affected by precisely these limits that interested her.

Growing up in the Republic of Buryatia, Ulan-Ude, Russia, the artist experienced this way of relating to nature through shamanistic practices. Their emphasis on healing, divination, and communication with the spirit realm is far removed from the progress-oriented exploitation, domination and objectification of nature by patriarchal Western capitalism. In reference to the shamanistic division of the world into a higher, middle and lower sphere, *Roots and Spirits: Presentation, Representation, and Vision* consists of three parts. A hologram that illuminates a 3D scan of her plant and its enigmatic root life embraces the artist's amazement but also failure to decipher the essence of the plant. The monumental textile *Hen and Chickens* references a Buddhist thangka piece meant for worship; the elaborately hand-sewn work shows a striking plant symbol attributed with delicate pearls. It is dedicated to and pays reverence to the magical agency and wisdom of the plant in the higher world. The third part of the installation—incorporating the middle world—consists of a cute mascot-like plushie. The fluffy creature meant for cuddles emphasizes intimacy, guidance and kinship, while also adding a humorous note.

In the video work *In a Language We Don't Understand* (2020), the relationship of listening without fully grasping is transferred to the forest. The movement through nature is intended to embody a blending in instead of an invasion. Accompanied by an atmospheric soundtrack, we see parts of a human body that scans plants and trees with gentle touches and thereby takes on the color and pattern of the environment like a chameleon. A diffuse violet light hovers in the air and refers to the invisible workings of spirits. And there it is again—the magic of not-knowing, which the artists nurtures with care and compassion.

Näheres zu Mila Balzhieva und ihrer Mentorin auf Seite 86.



Das blaue Zelt, 2017
Textil, 150 × 160 × 280 cm
Installationsansicht Universität
für angewandte Kunst Wien



Es wird immer Ärger (Caliwood), 2024
Performative Screenings, 1,5-Kanal-Video
School, Wien

Text:

Brigitte Huck

SÒ A ANTROPOFAGIA NOS UNE

Es scheint, dass Diana Barbosa Gil eine experimentelle Version von Oswald de Andrades historischem *Manifesto Antropófago* aus dem Jahr 1928 entwirft. Das rätselhafte Gemälde *Abaporú* (1928), das Tarsila do Amaral ihrem Ehemann Oswald zum Geschenk machte und heute in der Sammlung des Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) zu finden ist, wurde zum Bildlogo von de Andrades Manifest. In diesem rief er zum kulturellen Kannibalismus auf: Die Brasilianer sollten die dominierende europäische Kultur verschlingen, anstatt von ihr gefressen zu werden. Das rituelle Einverleiben war symbolisch gemeint und bezog sich nicht nur auf künstlerische Einflüsse, sondern auf das Erschaffen eines neuen hybriden Synkretismus. Statt sich das Fremde vom Leibe zu halten, so die Botschaft, wird es zum Eigenen gemacht. Aus Shakespeares „to be or not to be“ wurde das indio-brasilianische „Tupi or not Tupi, that is the question“. Darin stecken sowohl Spott und Ironie gegenüber westlicher Kultur als auch die Vielfalt der brasilianischen Bevölkerung, bestehend aus Einwanderern aus Europa und Asien, Indigenen und den Nachkommen afrikanischer Sklaven.

Auch die Arbeit der Kolumbianerin Diana Barbosa Gil befasst sich mit einer (lässigen) Form der Aneignung und besteht aus dem höchst produktiven Einverleiben von – so Mancherlei. Dabei handelt es sich weder um Appropriation noch um Zitate oder Montagen historischer Vorbilder noch um die Abwehr der kulturellen Dominanz des Westens, wie es de Andrade anstrebte. Barbosa Gils Ansatz setzt zunächst die Kulturtechnik des Sammelns voraus. Das können Ideen, Gedanken oder Einfälle sein (... „oft war ich erstaunt, dass ich Ideen hatte, die schon viele vor mir gehabt hatten“, sagt sie in einer Performance), es kann sich um Kollektionen wertfreier Dinge handeln, um Found Footage, um das, was Leute achtlos wegwerfen, und um das, was ein gezielter Tauchgang in die Trödelkisten dieser Welt zu Tage fördert. Durchaus folgt sie den Spuren vergangener Meisterwerke, untersucht archäologische und folkloristische Objekte ebenso wie kunsthistorisch Wertvolles. Sie holt sich von dort, was ihr für bewusste Prozesse brauchbar erscheint, um Beziehungen herzustellen, Netzwerke aufzubauen und Berührungspunkte zwischen Kulturen, Gesellschaft und Epochen zu finden.



Anstatt ehrfürchtig vor all den Legenden zu erstarren, schüttelt die Künstlerin sie ab und führt Lockerungsübungen für den Geist ein.

Der schlummernden Materie gewinnt Diana Barbosa Gil das Vitale, Körperliche und Organische ab. Da wachsen neue Triebe aus vertrockneten Kakteen (*Cactus Trust*, 2021–23), Steppengräser sprießen aus fromm Knieenden (*Leg Turn*, 2021). Des Weiteren geht es um eine Auseinandersetzung mit dem historischen Modus und darum, Strategien, Quellen und Archetype ins Heute zu holen. Die Künstlerin verbindet Motive und Techniken verschiedener Zeiten, verknüpft Vergangenheit und Gegenwart zu so fragilen wie rätselhaften Gestalten, die als menschliche Figuren, Tiere, Möbeldesigns oder Dekorationen in zahlreiche Richtungen ausufern. Für Barbosa Gil sind ihr privates Umfeld, Galerien, Kunsthallen oder das Museum Belvedere in Wien Bühnen für die sorgfältige Choreographie ihrer Erzählungen. Diese Geschichten werden von Gorillas, dem antiken Daphnis, dem Hirtengott Pan, Artemis, der Göttin der Jagd, der Frauen sowie der Hüterin des Waldes, bevölkert. Die Keramiken sind teilweise auf Stangen montiert, tragen schicke schwarzen Stiefel oder grobe Halsbänder aus Leder, die von Machtverhältnissen und Geschlechterrollen berichten (*Heart Over Head in Love*, 2021).

Wunderliche Miniaturen, die wie Fliegen an Wänden, Boden und Decke kleben, durchziehen die verborgenen Winkel ihres Ateliers, respektive ihrer Küche. Hier häuft sie Objekte an, die sie gerne um sich hat und während der Arbeit betrachtet. Belangloser, unscheinbarer Kleinkram, der zwar wertlos, aber voller emotionaler Würde ist – visuelle Archive und Enzyklopädien des täglichen Lebens. Und, durchaus künstlerisch zu gebrauchen, einander fremde Materialien: Nadeln, Angelschnüre, Kabelbinder, eine Schraubenmutter, Porzellan, Lehm und allerlei Klimbim aus den Fundgruben der Glasperlengeschäfte.

1990 wird Diana Barbosa Gil in Cali, Kolumbien, geboren, einem Land geprägt von gefürchteten Drogenkartellen, Rumbeaderos und legendären Salsabars. Nach dem frühen Tod ihrer Mutter verlässt sie mit ihrem Vater Familie und Land. Er zieht nach München, um dort zu arbeiten, sie geht nach Wien, um an der

Universität für angewandte Kunst bei Brigitte Kowanz in der Klasse für transmediale Kunst zu studieren. Ihr Diplom legt sie 2021 bei Hans Schabus ab. Heute lebt die polyglotte Künstlerin abwechselnd in Wien und Lissabon.

Mit ihrer Diplomarbeit *Die beste Idee aller Zeiten* (2021) skizziert Barbosa Gil die Grundlagen ihrer Arbeit und spannt den Bogen von einer raumgreifenden Installation über Performance bis hin zu Texten, die sie performt und die den Objekten zur Seite stehen. Eine ockerfarbene Bildwand, versehen mit dem Wachsabuss einer zerbrochenen Glühbirne, einem Keramikrelief mit einer an Paul Klee gemahnenden Reduktion auf wenige Linien, einer sitzenden Figur mit Kind aus unglasierter Keramik, die an den Primitivismus erinnert, der die Kubisten angeturnt hat. Die Rückseite trägt stolz eine Malerei mit Kreide auf gebeiztem Holz, im Geschmack Pablo Picassos (*Demonstrative Wall Painting*) darauf montiert eine *Androgynous Lamp* (wie das Ding aussieht, könnte es als *stylish mit Sexappeal* charakterisiert werden). Zusätzlich befinden sich im Raum ein Zelt aus blauem Stoff, ein Couchtisch, umgeben von Modellbauplatten bedruckt mit Spiegelei-Motiven, sowie eine Spiegelscherbe. Auf grob zugeschnittenen, bunte Tischplatten liegen Requisiten für Performance: Booklets und ein Zeigestab. Bemalte Keramikfässer, Teppiche und textile Bodenbeläge komplettieren ein Environment, das an El Lissitzkys *Prounenräume* erinnert. El Lissitzky nannte seine Werke *Prounen* in Anlehnung an das russische „Pro Unowis“, was so viel wie „Für die Erneuerung der Kunst“ bedeutet. El Lissitzkys *Prounen* inspirieren Barbosa Gils zu ihrer eigenen Welt voll hintergründiger Objekte – mal plastisch, mal gemalt –, die kraftvolle, dynamische Energiefelder bilden. Ihre Konzeption von Raum und Material könnte als ein weiteres Kapitel im Verschwimmen disziplinärer Grenzen sowie in der Auseinandersetzung mit fundamentalen gesellschaftlichen Transformationen betrachtet werden.

Das blaue Zelt, das von der Decke hängt, ergänzt die Installation um einen sehr persönlichen Aspekt: Die Geschichte des Zelts erzählt Diana Barbosa Gil im 27-minütigen Video *Es wird immer Ärger (Caliwood)* von 2023/24. Es handelt von einem Besuch Gils bei ihren Verwandten in Cali. Mit den Augen der kolumbianischen Diaspora betrachtet die Künstlerin die Armut im globalen Süden sowie den Klimawandel, der dort zunehmend heftige und bedrohliche Formen annimmt. Besonders die Lebensbedingungen der Frauen dort sind trist. Um ihre grundlegenden Bedürfnisse sicherzustellen, beschließen die Frauen, das blaue Zelt zu nähen, das Barbosa Gil auf ihrer Rückreise nach Wien mitnimmt. Das Zelt wird zum Haus, zum Zuhause, zum Schutz und zur Zuflucht. Die 2,60 Meter hohen Stoffbahnen können mit Bändern geöffnet und geschlossen werden. Man kann das Zelt betreten und es benutzen. Ist man drinnen und schließt die Bahnen, schafft man Distanz zu den Menschen. Klappt man sie hoch, kommt Licht herein und es öffnet sich eine Passage zum umgebenden Raum.

Im Film träumt die Künstlerin von Guerillakämpfer_innen die sie zur Rückkehr in ihr Heimatland überreden wollen. Als Kurier und Bodypacker schmuggelt sie Koks in die Nachtclubs des Westens. Der Film endet in einer Beschreibung von psychotischen Episoden, Krieg, Gefangenschaft und einem Flugzeugabsturz über dem Dschungel, bei dem sie schwer verletzt wird. Ihre Version von Josef Beuys' Rettung durch Krimtartaren, Filz und Fett findet sich in *Es wird immer Ärger (Caliwood)* als Heilpflanzen und eine nicht-binäre Person, die das Negative aus ihrem System entfernt. Sie erwacht in einem Zelt, das sie für immer beschützen wird.

Carioca Hélio Oiticica und Franz Erhard Walther aus Fulda im Hessenland sind Schöpfer von jenen Inkunabeln der Kunstgeschichte, die Quellen von Diana Barbosa Gils neuen Formen, Materialien, Ideen und Perspektiven sein könnten. Was ihren Arbeiten jedoch gemeinsam ist: Sie strahlen Kraft und Energie aus, sind poetisch, flüchtig und einprägsam zugleich. Und sie sind frei, irgendetwas grenzenlos.

Näheres zu Diana Barbosa Gil und ihrem Mentor_ auf Seite 87.

ALMA BEKTAS





17



Morning Star, 2023
Frischblumen

Vorige Seite *Grane*, 2024
Zweige, Trockenblumen, konservierte
Orchideen, Tillandsien, Muscheln
100 x 40 cm

What Did You Do When Lady Di Died?, 2023
Bühnen- und Kostümbild
Theaterstück von Katharina Kummer



Pearl Hair, 2024
Haar der Künstlerin, getrocknete Blumen,
künstliche Blumen, Draht, Perlen, Schaumstoff
ca. 30 × 60 × 20 cm



Morning Star, 2023
Frischblumen



Floral Kalashnikov, 2021
Frischblumen

Text:

Delfina Martínez Mendiberry

WHEN PETALS ARE KNIVES

In the ethereal realm where art intertwines with nature, a formidable presence emerges: a warrior princess wielding the power of floral design. Alma Bektas, master of the enchanting world of flowers, has forged a unique identity for herself, seamlessly blending the natural with the artificial in a variety of disciplines, from botanical installations to art direction, set, and costume design.

A native of Bosnia and Herzegovina, her path in the art world followed a peculiar trajectory, beginning with a degree in agriculture in Vienna, a field far removed from her current passion. Bektas' artistic career is a testament to the resilience of the human spirit. After graduating in an unfamiliar language, she was drawn to the world of flowers by circumstances disguised as chance. Working full-time as a florist for four years, Alma honed her skills, transforming her weekend experiments into a full-fledged profession. Her floral designs, both personal works of art and commercial installations, bear the mark of an unconventional path, not dictated by formal education but fueled by passion, exploration, determination, and drive.

Her background as both a floral designer and a stage designer allows her to imbue the set with layers of meaning, challenging audiences to delve deeper into the narrative and themes explored on stage. By seamlessly weaving together the natural and the artificial, Bektas prompts viewers to reflect on the intricate relationship between humanity, nature, and the often tumultuous forces that shape our lives.

As she contemplates the future, she envisions herself in a rebellious adolescent phase, challenging the norms that restrict artistic expression. Amidst the global challenges of censorship and denial, she sees an opportunity to break free, explore,

and alter the worlds of art and floristry. Alma embodies a fierce personality, defiant in character, which also materializes itself in her art practice.

In Bektas' hands, flowers transcend their conventional role, as exemplified in her work *Vertical Distel* (2022). Much like the robust defense mechanisms of prickly flowers such as thistle, her installations delve into the strength and stamina of floral elements and reflect her admiration for their resilience against wildlife. *Vertical Distel* embodies her approach to floral design, where ornamentation serves a dual purpose. While the ornamental aspects evoke beauty and decorative allure, they also symbolize protection and alarm. Through her installation, Bektas aims to achieve a sense of ornamentation that not only captivates with its aesthetic appeal but also provides a shield for those behind the frame.

This concept resonates deeply with the narrative potential of ornament in design, a theme explored in the group exhibition *Fokus: Ornament* curated by Liv Vaisberg. In Vienna, where historically inspired ornamentation clashed with avant-garde movements like Jugendstil and Modernism, ornamentation became a driver of design, embodying conflicting realities and marking transitions. *Ornament*, as presented in the exhibition, emerged as a means of sensual, critical, and meaningful expression, echoing the sentiments captured in Bektas' intricate installations. Notably, *Ornament* was a featured part of Vienna Design Week, further highlighting its significance within the realm of contemporary design discourse.

Bektas' commitment to sustainability shines through in her designs, a statement echoed in her recent installation *Gore Garden* (2024) in Stockholm. Drawing inspiration from the Earth's fragile ecosystem, *Gore Garden* portrayed a haunting narrative of nature's resilience amidst humanity's downfall, confronting viewers with the consequences of environmental neglect. From static floral installations to wearable costume pieces, such as those featured in her stage and costume design for the play *What Did You Do When Lady Di Died?* (2023), Bektas showcases her versatility and dedication to her craft. In this play, written and directed by Katharina Kummer and performed at Theater WERK X am Petersplatz in 2023, Bektas' stage design is a striking amalgamation of darkness and visual intrigue. Combining a muted flower landscape with strewn car parts, the design evokes poignant symbolism, possibly referencing the tragic car crash that claimed Princess Diana's life and the darker aspects of her legacy.

The integration of such elements underscores Bektas' ability to blend natural and artificial materials, reflecting the complexity and multifaceted nature of the play itself. In the symphony of her artistic journey, Alma Bektas emerges as a nymphic guardian, and her floral creations weave stories of fortitude, survival, and the unflinching beauty that flourishes even in the harshest conditions. No doubt she'll bloom.

Näheres zu Alma Bektas und ihrer Mentorin auf Seite 88.

21 **FLORA VALENTINA BESENBÄCK**



Die echte Tiroler Rindsrevue, 2024
Theatrale Intervention von HB & Töchter
RGO | Arena Lienz



Erster Sighartinger Brotmarsch, 2022
Inszenierte Prozession
Kunstresidenz Wirbelfeld, Sigharting



Text:

Franziska Fuchsl

WER BIETET WENIGER

Schon etwas angedetscht und leicht gärig vom Landleben gehen die durchgesiebten Klein- und Non-Dorfkinder in die Stadt „ins Studian“ und einige werden einmal einen Anlauf unternommen haben, in die Staatsoper zu gelangen. Da gibt es ein Restkartenkontingent für Stehplätze und da stellst du dich an und da weist du dich aus und dann kommst du da rein ... in dritter oder vierter Reih. Es hält die Glieder in Bewegung.

Vor dir tanzen die ganz Großen. Dein Kopf hüpfert versetzt zu den andern Köpfen, auf Zehenspitzen zitternd, und hin und wieder geben die versetzten Halsbuchten der wabernden Traube einen Blick auf das, was wohl zum Bühnenbild gehört, frei. Im Schallschatten der Stehplatztraube stellt sich dir eine hudrige Oper(ette) zusammen, Geflicker von dem, was du dir angeschaut haben wirst. Im Hinterzimmer der Stehplätze, in diesem Kleinod für Köpfe, beschließt ein Klein-Non-Dorfkind, Bühnenbildnerin zu werden, um endlich etwas zu sehen.

Sie wird Non-Bühnenbildnerin.

Bevor auch dieses in die Stadt „owi“ ging „ins Studian“, versetzte sich das Putz-Dorfkind in ein irisches Déjà-vu, nur dass es plötzlich zwei „fellas“ hatte mit einem Farmer, der „cattle“ in Wellblechhütten hielt, die zum Regenwetter Trübsal bliesen, und einer Anwältin für Flugzeuge, die den ganzen Tag in einem Blechgehäuse pendelte. Die Rinderversteigerungshalle von Corrin Mart zwischen Rathcormack und Fermoy, ‚the Arena‘ genannt, war beliebter Übergabeort der Kinder. Auf einem Catwalk aus Gittern schleifen sie Leitplanken entlang, getrieben von hinten: Da steht der Mensch der Rinder, da steht der Vater der Kinder, da spielt der Ältere bis

zum Sohnmann und übernimmt das Treiben der Rinder. Sie wiegelt die Viecher auf, diese totale Richtung, dieses brutale Ende dem Feld, dieses -kauen, -kauen – kauen die Rinder wieder, um sich nicht einfach abspesen zu lassen? Ist es eine lebensverlängernde Maßnahme? Ziehen vier Mägen das Mästen in die Länge?

Als würde er an Fingern nuckeln, nuschelt seine raue Zunge die Wörter, die die Rinder steigern sollen, und der Blick liegt unablässig auf der ersten Reihe vor der Balustrade, wo neben Köpfen unter Baskenmützen Zeigefinger erscheinen und abtauchen, erscheinen und abtauchen. Ein Gruß? Ein Klimt? Ein Millionendeal? McDonalds? Goldene Stunde?

Goldene Stunden drapieren die Landschaft in geulige Tünche. Nur Hymnen sind genauer in weichzeichnender Beschönigung, aber Fotos verkaufen sich besser. Die Non-Bühnenbildnerin pfeift auf Fotografie für die Kaufhand und hymnischen Identifikationsrausch, stattdessen bläst sie goldene Stunde in Glas und lässt die Scheibe einsetzen in ein Mäuerchen für Trauernde. Goldene Stunde setzt Staub an und Regenstrieme und fettige Fingerabdrücke großer und kleinerer Kinder; sie erinnern an Sehnsüchte, die wir gar nicht erst erwerben müssen.

Oft werden Dorfkinder, die „ins Studian“ fortgingen, in ihrem Dorf nicht mehr sein als Spaziergänger aus der Stadt, aber hin und wieder gelingt es doch, dass das Dorf aus sich heraus dem Dorfkind aus der Stadt entgegenkommt und seine Formen der Zusammenkunft Revue passieren lässt. Anders als ‚déjà-vu‘ (schon gesehen), eine desorientierte Ahnung, zielt ‚Revue‘ auf eine intensivierte Art zu sehen ab: Schauen als Wiederkauen. Musterung. Das Wort kommt vom militärischen Feld (und woher ‚Feld‘?). Bedeutungen ändern sich, doch es bleibt immer etwas vom Einen haltbar im Nächsten. Und Diskussionen werden genau dann hitzig, wenn sie etwas pasteurisieren. In der Revue pasteurisiert sich Truppe, Parade und Musterung mit Show und Unterhaltung, eine groteske Zusammenschau, um am Denken zu bleiben. Die Revue der Non-Bühnenbildnerin reüssiert, wo Unterhaltungskunst und Viehzucht sich in ihren Versteigerungen überlagern, oder eine Stabführerin hektarlang auf das Eintreffen der antretenden Bläserinnen wartet und die Musikkapelle ganz ins Marschieren und Schritthalten übers Feld vertieft ist, kaum geeinter als Spazier_er_innen, die in die Prozession finden sollen.

Ganze Putz- und Non-Dorfkinder sind im Innern von Prozessionen zwischen den hochgewachsenen Hosen- und Rockbeinen schon verlorengegangen. Und das ungeübte Volk stolpert und torkelt mehr, als dass es marschiert. Das Tagtägliche, das Militärische und die Show mischen sich auf so dodelige Weise, dass es dem Wahren näher kommt als all die herausposaunenden goldenen Stunden zusammen, mit denen wir uns so gern umgeben egal ob Stadt, ob Land, ob Billa, ob Spar, ob Staat oder Oper etc.

Näheres zu Flora Valentina Besenbäck und ihrer Mentorin auf Seite 72.







Text:

Shanzhai Lyric

**THE FASHION DRAMA
OF KAROLIN BRAEGGER**

*Laugh at the confusion.smile
through the tears
and keep reminding
yourself that*

The recent work of Karolin Braegger flirts at the seams of fashion, turning the common T-shirt—with its history as military-apparel-turned-canvas for a bold political statement—into a screen for proclamations that question the bounds of the individual author while physically cloaking the self in text. In her recent “play,” dialogue unfolds between mannequins, projected directly onto the T-shirts they wear. Thus, Braegger enacts a sneaky *écriture féminine*, a “speaking the body” in which fashion choices voice desires and experience is expressed as nonlinear text that bends and stretches with the body’s curves.

Mannequin protagonists variously enact choreographies of coquetry or stand with arms outstretched like birds paused in flight or Christ on the cross, selfless sacrifice as a fashion pose to display items for sale. The clipped discussion that undulates across their chests is formed from a compilation of texts referencing identity, value, and fashion that grab freely from a wide array of sources, ranging from Nora Ephron to Virginia Woolf to Molière. By collaging and colliding stolen text, Braegger’s faceless interlocutors engage in a contemporary take on the shanzhai tradition of collective authorship, dissolving individual self-expression into the buzz and blur of shared chatter through the endless scroll of the internet.

Shanzhai, Chinese for counterfeit, literally translates as “mountain hamlet.” In a multi-lingual pun, the secluded rebel enclave of shanzhai (a place on the edge of empire where goods are redistributed, protected by a mountain hamlet) unintentionally echoes the endlessly restaged work of one originary theatrical plagiarist: William Shakespeare. *Hamlet* is speculated to have been composed of hastily transcribed stolen bits. That Shakespeare’s



Play Dead, 2023
Installationsansicht *Play Dead*,
All Stars, Lausanne

The Dernier Cri, 2023
Wolle, Größe Doppel-S

Hamlet is itself a bootleg play which unravels a false binary that sees the West as upholding notions of the “original,” “genius,” or “individual,” while alternately criticizing or romanticizing the East as a bastion of collectivity, where copies and fakes run rampant.

Fittingly, Braegger’s exhibition and dramatic opus *Play Dead* plays with the many meanings of the word “play”—as a theatrical undertaking, child’s game, and masquerade. In philosopher Giacomo Leopardi’s pamphlet from 1824, which Braegger was inspired by, abstract concepts are made into characters. Fashion calls out to Death: “Do you not remember, we are both born of Decay?” The snatched dialogue that flickers across static bodies might be read as a reference to the pace of fast fashion, where companies like Shein and Temu churn out garments at a breakneck pace only for them to quickly be discarded by corporations and consumers alike. Their synthetic materials resist organic processes of decay, insisting instead on a toxic immortality.

These fast fashion designs rely on Artificial Intelligence to analyze consumer trends and preferences, leaving a trail of environmental degradation and human rights violations in their wake. In the erratic, ecstatic, error-ridden lines of text, fast fashion T-shirts once bore traces of the human hand in their aberrations, signs pointing to the clunky collaboration between human and machine. But the advancing translation technologies and unfettered adoption of AI by private corporations means that this evidence of the laboring hand behind the disembodied garment is all but edited out. Braegger’s performances and collections re-engage the creative possibilities of the copy and the error as modes of commentary and critique in which decay becomes a creative strategy.

Näheres zu Karolin Braegger und ihrer Mentorin auf Seite 73.







Text:

Jakob Breit

VOR DEM SPIEGEL

„In deinem Gesicht kann man lesen, wie in einem Buch“, pah, aber das Buch schreibe immer noch ich.

Ich stehe also in meinem Badezimmer. Stehe in irgendeinem Badezimmer. Auf irgendeiner Toilette. In irgendeinem Lokal. Allein. Stehe vorm Spiegel und schütte mir Wasser ins Gesicht, wie eine von diesen idiotischen Figuren aus einem idiotischen Film. Als wollte ich so sein wie das, was ich im Kino gesehen habe. Als hätte man die Gesten dort gelernt.

Ich stehe also da und schaue mir tief ins Gesicht. Schau mir in mein eigenes Gegenüber. Was soll da nun stehen? Was ist das dann für ein Buch? Buch, denke ich, Buch ist da doch gar nicht der richtige Vergleich und ich weiß nicht so recht, ob ich mir das selbst glauben mag.

Bühne, sage ich, das Gesicht muss als Bühne begriffen werden. Ich lache. Muss lachen. Nehme meine Hände und knete das Gesicht. Das Gesicht begreifen. Knete und knete. Und dann lass ich die Hände weg. Werden nicht mehr gebraucht, das Gesicht verformt sich von ganz alleine. Bühne also. Übe Bühnenaufzüge. Übe Gesichter. Fülle die Leerstellen und spiele mir selbst eine Geschichte vor. Verknote mein Gesicht, aber für wen?

Ein Gedanke. Nur wenn da ein Gegenüber ist, ein Adressat, eine Person, die das dann liest und antwortet, erst dann wird das Abbild zum Bild, greift die Geschichte in die Realität, wird wirklich. Ich muss an Travis Bickle denken, nur dass ich keine Pistole habe. Und Robert De Niro bin ich auch nicht.

Vor dem Spiegel stehen und Bilder zähmen. Mein Gesicht, Sitz meiner Bilder, denke ich, meiner Geschichten. Ist es eigentlich Zufall, dass Gesicht und Geschichte so nahe beieinander liegen? Ich weiß es nicht. Wills gar nicht wissen. Ich starre mich an.

Starre und sage laut: Das Gesicht ist die Schwelle zwischen dem Innen und dem Außen. An dieser Schwelle entsteht dann die Wirklichkeit. Ich muss wieder lachen. Über mich. Über meinen albernen Pathos. Da geht noch mehr, denke ich. Also richte ich mich auf und sage laut: Ich werde jetzt die Wirklichkeit fesseln! Und dann schneide ich Grimasse um Grimasse. Fratze um Fratze. Ausdruck um Ausdruck. Gesicht um Gesicht. Erfinde Mimik, für die es noch keine Worte gibt, für die es vielleicht nie Worte geben wird. Gesichtsgewitter, bis die Muskeln krampfen. Fünfzig sind's im Gesicht. Fünfzig Muskeln, die nur für die Mimik zuständig sind. Das hat man irgendwann mal so gelernt. Fünfzig Darsteller. Fünfzig Geschichtenerzähler.

Also, wer ist da jetzt und schaut mir zu? Wahrscheinlich eh besser, wenn das niemand sieht. Ich stehe da und komme mir wahnsinnig albern dabei vor. Lächerlich. Pathos und Lächerlichkeit sind so nahe beieinander wie Gesicht und Geschichte. Ja, besser, es ist niemand da und sieht mich. Sieht, wie ich mir den Kopf verrenke. Es ist doch eh alles Quatsch. Besonders das mit der Wirklichkeit. Unsere Gesichter sind doch eh nur Masken. Wir kopieren, was wir sehen und werden uns dabei immer ähnlicher. Unsere Gesichter gleichen sich immer mehr an. Weil wir uns eben im Ausdruck spiegeln.

Ich beginne, das Gesicht mit meinen Händen wieder zurechtzuschieben und finde den Gedanken, dass unsere Fingerabdrücke unverwechselbarer sind als unser Gesicht, wahnsinnig lustig. Die erzählen vom eigentlichen Individuum. Ich muss wieder lachen. Vielleicht ist der Lachanfall die einzige wirklich echte Geste im Gesicht. Entfesselt. Kontrolle verloren. Lachen und weinen. Da ist das Gesicht dann wirklich diese Schwelle. Da wird dann auch kein Gegenüber mehr gebraucht, das die Geschichte real werden lässt.

Egal, weiter. Einfach weiter. Ich stehe schon zu lange hier. Fassade glätten. Noch einmal Wasser ins Gesicht und dann raus. Bühne weiter bespielen, weil man ja gar nichts anderes kann. Raus und andere Gesichter sehen.

Näheres zu Anna Breit und ihrem Mentor auf Seite 89.

³⁹ **EMMA HUMMERHJELM CARLÉN**







Untitled (In Other Words), 2023
 Installationsansicht Bildhauerateliers,
 Akademie der bildenden Künste Wien



43

Text:

Annie Ochmanek

INFO QUARRIES*

Emma Carlén's *Untitled (In Other Words)* takes in the information of a room. Sheets of A3 paper act as light filters, gridding the windows. The sunlight passes through and writes its text on the room's interior. A mini, round stool, cast six times, lines up beneath an existing wall fixture, whose metal face is ridged with uniform repeating lines. A mini, rectangular stool, cast eight times, becomes the legs for four plaster slabs, which look like overgrown A3 paper reams. An aluminum sink becomes a vitrine for a plexiglass box containing the delicate chaos of dandelions. Carlén's additions to the room are scaled to let hollowness breathe. Multiple pieces on the ground look up. The iron railing that lines the upper walkway emerges as a pattern threading through.

Of course, this room has particular significance—it is the artist's graduate studio at the Academy, in which her thinking and artmaking developed, took shape, steeped, was turned over, reiterated. So the works have a baked-in relation to the space. But they also address it as a somewhat determining frame. The academic studio is an institutional space, and thus one that produces—produces subjects, behaviors, certain forms of knowledge. Or, on a good day, it acts as a shelter and a place for experimentation. Carlén works with this on a sculptural register, turning the studio's spare, modernist, confines into a co-producer.

On the balcony above, retrospection is let in. Carlén photographed her sculptures and ran the photos through a copy machine, then pasted the documents along the balcony wall. These images depict her works in progress, giving life to the finished things on view, as if showing us their rehearsal sessions or downtime before the opening. Viewers in the balcony look down on the installation from a remove, and the photos look back at the work with memory hues. Spatial orientations meet psychological ones. As Carlén said, "Photos are re-collecting."

Untitled (Recollection), 2023
 13 × A3-Fotokopien, Wachs, Lochstreifen
 je 29,7 × 42 cm, Detail

Carlén and I initially met each other on Zoom, in meetings for a class taught trans-Atlanticly about an artist from the early Conceptual art era. For the purpose of the class, traces found in archival folders of the artist's relatively dematerialized, idea-based works were photographed and screen-shared by the professors. The participants met by fiber-optic cable across different time zones to study this artist's work. We strained to see her typewriter-era texts on paper projected on a screen. The artist was the absent central subject animating discussions about formatting, information percolation, documentation, containers, and modes of transmission.

In Carlén's work, ideas that motivated early conceptualism—reproducibility, seriality, paperwork—are present but abstracted, and speak in spatial terms. Types of distance—esthetic, temporal, geographic, technologized—are thought through and given form. The question of fidelity, its waning with distance, is raised here too. To meditate on the studio is itself a '60s move; in the moment when the studio's boundaries were dissolving, artists recorded themselves pacing within it.

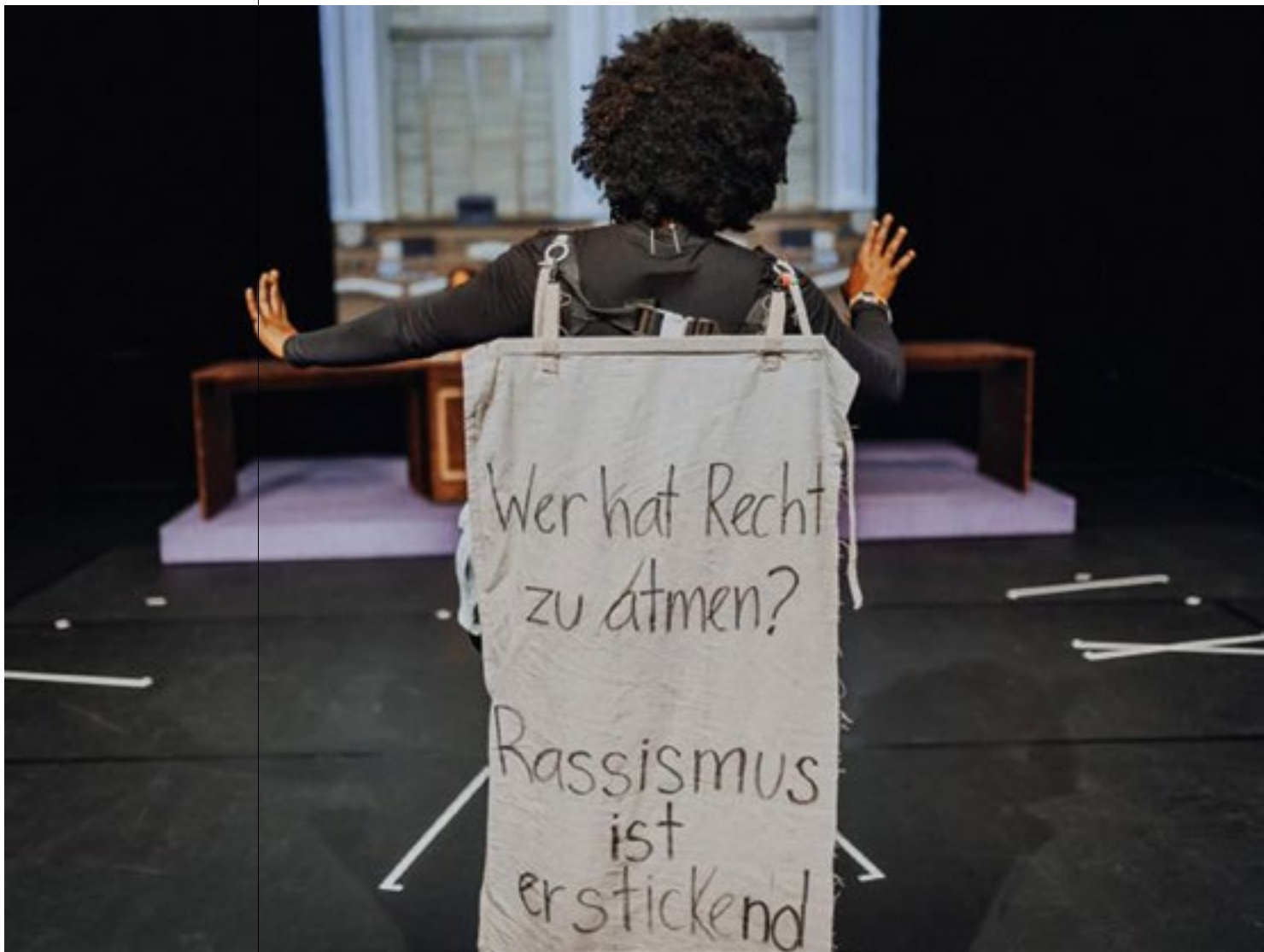
What is the relation between a cast and a copy machine? "The mould is like a touching eye moving around an object almost like a scanner. The cast, in return, floats out in every crack and touches it materially. If the mould is the touching eye, then the cast sees with touch." The casts and the photocopies, then, see from an inside. Likewise, the show sees from an inside, a fact reinscribed by the balcony's point of view. Beneath an open transom connecting the balcony to the ground floor, two TVs rest on pillows. One is turned up towards the air shaft. The other faces out, playing video footage that Carlén took at limestone and marble quarries and stone cliffs in different parts of the world. The airy shots connect this inside (that of the artist's studio, and that of the television box) to the inside of the earth's atmosphere. In front of her camera's slow-panning or fixed lens, pre-historic slow-time flakes off in real time; the stones' own record-keeping faces are transmuted into information to be played back.

* The quotations included are taken from a text by Emma Carlén that was written to be spoken out loud in the space of her exhibition.

Näheres zu Emma Hummerhielm Carlén und ihrer Mentorin auf Seite 74.

MARIAMA DIALLO







Text:

Araba Evelyn Johnston-Arthur

49

**„I NEED TO BREATHE / ICH MUSS ATMEN / J'AI BESOIN DE RESPIRER“
URGENCIES OF THE ART OF PERFORMING DECOLONIZING REMEMBRANCE**

„I am interested in the ‚performativity‘ of memory. I am thinking about the quotidian of trauma alongside the restoration and magic of water cycles, partnering with my meditation on healing, dance, and media as a physical tap into embodying memory.“

Nia Love

„Entkolonisierung als politischer Prozess ist immer der Kampf, sich selbst zu definieren – im Widerstand gegen Beherrschung und darüber hinaus. Deswegen bewegen wir uns immer zwischen den zeitlichen Ebenen: Wir erinnern uns an die Vergangenheit und schaffen gleichzeitig neue Möglichkeiten, uns die Zukunft vorzustellen und sie zu gestalten.“

bell hooks

„Creative imagination is one of the greatest of re-membering practices (...)“

Ngũgĩ wa Thiong'o

„Let those to whom history has not been friendly bear witness to the process by which the living transform the dead into partners in struggle.“

Black Audio Film Collective: *Handsworth Songs*.
Directed by John Akomfrah, 1986

I.need.to.breathe. Diese an den Anfang des Textes gestellten Worte von Mariama Nzinga Diallo stammen aus der dreiteiligen und dreisprachigen Videoperformance *Trois Visages sur l'histoire de l'Afrique & La Décolonisation de l'institution des savoirs (Drei Gesichter zur afrikanischen Geschichte & Die Entkolonialisierung der Institution des Wissens)*, mit der sie 2021 ihr Studium im Fachbereich Kontextuelle Malerei an der Akademie der bildenden Künste Wien abschloss. Deutsch, Englisch und Französisch – die Sprachen, in denen sie ihre Ausführungen zu *Trois Visages sur l'histoire de l'Afrique* verfasst hat – sind Zeugnisse bis heute wirkender, gewaltsamer Realitäten kolonialer Bildung. Diese Sprachen wurden ihr, wie sie in ihrer Videoperformance performativ zur Sprache bringt, aufgezwungen. Mariama Nzinga Diallo, die sich selbst als Aktivistin_, panafrikanische Künstler_in, Fotograf_in und Performer_in beschreibt, wuchs in Kamsar, Guinea, auf. Im zweiten Teil der Videoperformance mit dem Titel *Das koloniale Afrika: Berlin Konferenz und der traumatisierte Körper* schreit sie die Erinnerung heraus, dafür bestraft worden zu sein, in der Schule ihre afrikanische Muttersprache Fulani gesprochen zu haben. „Jetzt“, klagt sie, auf dem Boden eines weißen, sterilen Zimmers sitzend, „spreche

ich Deutsch, Englisch und Französisch.“ Ihre Haare trägt sie natürlich und offen, mit beiden Händen scheint sie (ver)zweifelnd zu versuchen, etwas aus ihnen herausziehen. In *Trois Visages sur l'histoire de l'Afrique* und generell in ihren künstlerischen Arbeiten bildet das Aufbrechen linearer Zeitvorstellungen eine zentrale konzeptionelle Grundlage. Dadurch setzt sie sich vielschichtig mit den tiefgreifenden, unsichtbar gemachten Dimensionen kolonialer Gewalt und des Migrationsregimes auseinander und entwirft zugleich dekoloniale Wissensarchitekturen. *Wer hat das Recht zu atmen? Rassismus ist erstickend* steht auf einem Protestplakat, das Mariama Nzinga Diallo für ihre 2022 im brut Wien gezeigte Performance *Justitia! Identity Cases* kreiert hat, und das sie an einer Stelle ihrer Performance umgehängt trägt. Indem sie sich zwischen den Zeiten bewegt, gelingt es ihr, die historischen Gegenwart des kolonialen Traumas im komplexen Spannungsfeld von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Repression und Widerstand, Erinnerung und Amnesie poetisch zu visualisieren. Damit hält sie gleichzeitig kontinuierlich Verbindungen zu *ancient futures* transformierend aufrecht. Eingebettet in dekolonisierende Imaginationsarbeit entwickelt Mariama Nzinga Diallo vielseitige performative Erinnerungspraktiken, in denen sie unter anderem mit Fotografie, Gesang, Tanz und Musik arbeitet und immer wieder audiovisuelle Elemente integriert – letztlich ein Versuch, Dekolonialität inzensierend zu verkörpern.

Not Your Colonial Fantasy! ...

... ist in großen Buchstaben auf einem Transparent zu lesen, das einen Raum in der Augasse 2–6, dem ehemaligen Ausweichquartier der Akademie, dominiert. Es ist Teil einer Manifest-Performance, die vor den monumentalen Bildern in der Augasse stattfindet. Sie setzt dem neokolonialen Imageregime, wie Stuart Hall es nennt, Auseinandersetzungen entgegen, die mutige Gegenräume für Untröstlichkeit, Trauer, Trauma und Schmerz schaffen und gleichzeitig kollektive dekoloniale Heilungsarbeit ermöglicht. Indem sie ihren eigenen Körper selbstbestimmt in den Mittelpunkt rückt – als komplexes Medium der Wissensproduktion und Gegengeschichten, als Archiv der von Frantz Fanon beschriebenen gelebten Erfahrung der Kolonisierung und gleichzeitig als Archiv dekolonialen Wissens – durchbricht sie gewaltvolle Unsichtbarkeiten. In ihren Ausführungen zu *Trois Visages sur l'histoire de l'Afrique* & *La Décolonisation de l'institution des savoirs* schreibt Mariama Nzinga Diallo:

„Afrika ist mein Geist und mein Körper.
Meine Luft zum Atmen. I need to breath.
Es ist ein historischer, zerstörter,
nicht mehr vorhandener Ort,
eine koloniale Wunde.
Mein Körper ist Mittelpunkt und Fluchtpunkt.
Meine Performance ist das Fragment
eines kontinuierlichen Heilungsprozesses.
Sie nahm ihren Anfang im präkolonialen Afrika – und
findet bis heute kein Ende.“

2021, ein Jahr nach der Ermordung von Breonna Taylor, Tony McDade und George Floyd in den USA sowie den darauf folgenden weltweiten, auch in Österreich organisierten Demonstrationen gegen antischwarzen Rassismus, in denen unter anderem der Protestslogan „I can't breathe“ verwendet wurde, kreieren die Worte Mariama Nzinga Diallos poetische Echos. Ihre künstlerische Arbeit gleicht einer (performativen) Poesie im Sinne von June Jordan und Audre Lorde, die sich nicht als Luxus, sondern als dringende Praxis versteht, mit dem Ziel, das zu benennen, was zum Schweigen gebracht wurde und noch immer zum Schweigen gebracht wird. Diese Echos vergegenwärtigen verdrängte, offene (neo)koloniale Wunden Afrikas und seiner Diaspora transformierend und widerständig. Unermüdlich konfrontieren sie Europa mit seinem in gewaltvolles Schweigen gehüllten kolonialen Erbe und der von Fatima El-Tayeb so genannten Rassismusamnesie.

Näheres zu Mariama Diallo und ihrem Mentor auf Seite 75.

ANNA-MARIA JÄGER







Text:

Rivka Saltiel

55

ANNA-MARIA JÄGER

„Das Kollektiv motiviert mich. Im gemeinsamen Gespräch finden sich bessere Lösungen als im alleine Grübeln.“

Das Miteinander steht im Zentrum von Anna-Maria Jägers Arbeit: miteinander sprechen; miteinander lernen; miteinander arbeiten, planen, wohnen; miteinander leben. Sie versteht das Miteinander als einen fortlaufenden kollektiven Prozess, der ständig (neu) ausgehandelt werden muss. Zentrale Elemente für ein gelungenes Miteinander sind Visionen und Träume, offene Kommunikation, Transparenz, gute (Infra-)Strukturen, klare Aufgabenverteilung und ausgelassenes Feiern.

„Gebäude sind wie Menschen. Sie verändern sich mit jeder Begegnung.“

Anna-Maria Jäger versteht Architektur und Stadtplanung als grundlegend kollektive Prozesse. Eine Stadt wird von unterschiedlichen Akteur_innen geformt. Vor diesem Hintergrund ist es ihr Anspruch, Architektur zu schaffen, die adaptierbar ist und sich an den Bedürfnissen der Nutzer_innen orientiert, um qualitative Lebensräume zu schaffen. In Jägers Arbeit steht daher nicht der fertige Entwurf, sondern der Prozess im Mittelpunkt. Aufgabe der Architekt_innen ist es, diese Prozesse zu gestalten und eine Diskussion um Orte, ihre (Aus-)Gestaltung und ihre Nutzung anzuregen. Der Entwurf dient mehr als Diskussionsgrundlage, als Mittel, in diesem kollektiven Prozess.

Durch ihre Arbeit fordert Jäger in vielfältigen Projekten und in unterschiedlichen Konstellationen die Beteiligung vieler an dieser Diskussion ein. Sie proklamiert, dass die Zukunft des Städtischen eine öffentliche Angelegenheit sei und dass die Entscheidung über die Stadtentwicklung nicht bei Grundstücks-

eigentümer_innen, sondern bei unterschiedlichen Akteur_innen liegen sollte. So soll beispielsweise das Projekt *Mehrwertforum* eine Diskussion über die Entwicklung der Rösselmühle, eines Industriedenkmal im innerstädtischen Grazer Bezirk Gries, anregen. Es demonstriert die These, dass partizipative, gemeinwohlorientierte Projekte einen bedeutenden Mehrwert für die Stadt bieten. Dafür braucht es Orte, an denen verschiedene Menschen zusammenkommen und diskutieren. Die räumliche Struktur des *Mehrwertforums* soll einen solchen Ort schaffen und wird in einem kollektiven Prozess gestaltet. Das *Mehrwertforum* ermöglicht Aneignung durch kollektive Praxis vor Ort.

Die These des Mehrwerts einer akteurs- und prozessorientierten Planungskultur leitet sich aus der sorgfältigen und vielschichtigen Analyse von Referenzprojekten ab. Diese zeigt, dass eine kooperative, prozessorientierte Gestaltung zur Entwicklung von Projekten mit hoher architektonischer und urbaner Qualität führen kann. In ihrer Masterarbeit „Modellprojekt Rösselmühle. Prinzipien für eine chancengerechte und regenerative Stadt(teil)entwicklung im Gries“ (2022, verfasst im Kollektiv mit Marie-Theres Schwaighofer) identifizieren Jäger und Schweighofer zugängliche, adaptierbare und aneignungsoffene Orte als zentrale Elemente zur Förderung des sozialen Zusammenhalts. Das Lernen von Referenzprojekten – oder vielmehr Referenzprozessen – ist charakteristisch für Jägers Vorgehensweise.

Ein weiterer zentraler Bestandteil in Jägers Arbeiten ist die Beschäftigung mit dem Bestand. So setzt sie sich in ihren vielfältigen Projekten intensiv mit dem Ort, den vorhandenen materiellen und sozialen Strukturen sowie den dort anwesenden Menschen auseinander. Ihre Arbeiten sind Ausdruck genauen Hinschauens, körperlicher Präsenz, kindlicher Neugierde, radikaler Offenheit und zahlreicher Gespräche vor – und über den – Ort. In dem Spaziergang-Experiment *stadtstücke*, nur ein weiteres Beispiel ihres Wirkens, laden Anna-Maria Jäger, Rebekka Hirschberg und Julia Fröhlich in Wien dazu ein, die Stadt auf experimentell-spielerische Weise zu entdecken, bewusst wahrzunehmen und Stadtstücke zu teilen. Die gesammelten Beiträge regen eine kritische Auseinandersetzung mit Stadtraum an und intervenieren in stadtplanerische und -gestalterische Diskurse, indem sie die Aufmerksamkeit auf das Alltägliche der Bewohner_innen lenken.

Anna-Maria Jäger studierte Architektur in Graz, Wien und Reykjavik. Ihre Leidenschaft für kollektive Arbeitsprozesse entdeckte sie während des Studiums, insbesondere im Zeichensaal an der TU Graz. Dort wurde selbstorganisiert intensiv miteinander diskutiert, gearbeitet, gekocht und gefeiert. Diese Erfahrungen ermutigten sie dazu, ihrer Neugierde zu folgen, Dinge einfach zu machen, auszuprobieren und zu schauen, wohin es sie führt. Aus dieser Praxis des gemeinsamen Arbeitens heraus gründete sich das Kollektiv *wohnlabor*, in dem sie bis heute aktiv ist. Zudem arbeitet sie im Grazer Architekturbüro *Atelier Frühwirth*.

Näheres zu Anna-Maria Jäger und ihrer Mentorin auf Seite 90.

REBECCA KORB





Vorige Seite *Und wie ist das Wetter bei euch?, 2022*
 Leuchtkasten, Holz, Digitaldruck auf
 Acrylglas, 35 x 40 cm

Weather Forecast, 2024
 Buntstift, Marker, Tusche auf Inkjet-Druck
 100 x 70 cm



Pawn (In a Game), 2022
Epoxidharz
26 x 8 x 8 cm



61

Text:

Lisa Ortner-Kreil

DIE STERNE VON AMAZON (THE AMAZON STARS). REBECCA KORBS INSTALLATIVE BILDWELTEN

Rebecca Korb geht für ihre künstlerische Arbeit von biografischen Aspekten und dem privaten Bereich aus, übersetzt dieses Nachdenken in verschiedenste Medien und schafft so installative Arrangements, die auf globale Themen wie die Erschöpfung ökologischer und menschlicher Ressourcen verweisen. In ihrer farbintensiven, von einer zeitgenössischen Pop-Ästhetik getragenen Formensprache erscheinen mir diese Arbeiten als künstlerische Reflexionsergebnisse zum Status quo des menschlichen Individuums im globalen kapitalistischen Norden. Grafische Elemente, Symbole und Typografien setzt die Künstlerin ein, um mittels einfacher, allgemein bekannter Zeichen eine Botschaft zu senden, die in ihrer Mitteilung aber stets komplex und vielschichtig ist und vielerlei Raum zur Interpretation bietet.

Kommunikationsprozesse, Messages, Missverständnisse und Mehrdeutigkeit: Das sprachliche Zeichen, das laut Ferdinand de Saussure, dem Begründer der modernen Sprachwissenschaft, stets aus einem *signifié* (das Bezeichnete) und einem *signifiant* (das Bezeichnende) besteht, bildet für Rebecca Korb den Nukleus ihres künstlerischen Prozesses. So verwundert es auch nicht, dass Rebecca Korb ursprünglich Germanistik in Graz studiert und im Anschluss ein künstlerisches Studium an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig begonnen hat, wo sie seit mittlerweile zehn Jahren lebt und arbeitet.

Die Sterne von Amazon (The Amazon Stars) ist ein seit 2017 andauerndes Projekt Rebecca Korbs, bei dem sich Fotografie, Text, Grafik und Skulptur zu mehrteiligen Bild-Ensembles fügen. Kapitalismus, Natur und Kultur amalgamieren sich schon im Titel, der einerseits den Tech-Giganten, seine globale Macht sowie ein

Konstellation der Arbeiten *JB / Signale*, *Pawn (In a Game)*, *SOS*, *Von Kyoto bis Paris*, *Schiffe versenken* und *For Example*, 2024
Installationsansicht Studio Torgauer Straße, Leipzig

absurdes Sterne-Feedback-System als Assoziation triggert, mit dem südamerikanischen Strom Amazonas kommen aber natürlich auch Artenvielfalt, Rohstoff-Ausbeutung und Naturverbundenheit ins Spiel. „Was soll ich der Bilderflut, in der wir leben, noch hinzufügen?“, fragt mich die Künstlerin. Die Präzision und formale Eingängigkeit, aber auch die inhaltliche Schärfe und das stets um das sprachliche Zeichen kreisende Nachdenken kennzeichnen ihre Arbeit, die ich sowohl in Hinblick auf Qualität wie auch Originalität als beeindruckend empfinde.

„In meiner künstlerischen Praxis ist das Spiel ganz wesentlich. Ich bediene mich oft unterschiedlicher Spielelemente und -strategien, verwende Kinderspielzeug und comicartige Figuren und setze sie in neue Bedeutungskontexte, um mich gesellschaftspolitischen Themen zu nähern. Das führt auch häufig zu den unbeschwert wirkenden Darstellungen“, sagt Rebecca Korb. Hier steht sie gewissermaßen auch in der Tradition der historischen Pop Art, die alles andere als harmlos ist, was schon viele Künstler_innen, darunter Richard Hamilton, Marisol Escobar, Beatriz González und natürlich auch Kiki Kogelnik bewiesen haben. Hier setzt auch die künstlerische Arbeit von Rebecca Korb an: starke, kontrastierende Farbigkeit, grafische Muster, Slogans und verschiedene Medien mischen sich unter einer konzeptuellen Vorgabe. Aus dem Mikrokosmos des häuslichen Bereichs wird stets auf den Makrokosmos, die globale Ebene, rückgeschlossen. Perspektiven brechen auf, multiplizieren sich. Eine philosophisch-analytische Herangehensweise korreliert mit einem, wie die Künstlerin selbst sagt, „intuitiven“ Bild-Output.

Näheres zu Rebecca Korb und ihrem Mentor auf Seite 91.

JUSUN LEE







66

Text:

Noelia Gaité-Gallardo

ZWISCHEN DEM HIER UND DEM DORT

Jusun Lees Werk, das Skulptur, Installation und Performance umfasst, ist autobiografisch geprägt und oft auf seinen eigenen Körper zentriert. Dabei dient der Künstler selbst als Ausgangspunkt, von dem aus sich das Werk raumgreifend entfaltet. Sinn und Emotionen werden stark durch die Herstellung räumlicher Bezüge vermittelt. Wie zugänglich sind diese angedeuteten Räume oder, weitergedacht, Konzepte? Was schließen sie ein, was schließen sie aus? Welche Trennlinien ziehen sie? Lee spielt sowohl mit der Positionierung seines Körpers im Raum als auch mit Transformation durch Bewegung. Veränderung wird aber auch auf zeitlicher Ebene untersucht: Der Status quo des Anfangspunkts wird mit der Offenheit des Endpunkts verglichen und umgekehrt. Eine ebenso große Rolle spielen die verwendeten und für die Werke genutzten Materialien.

1992 in Südkorea geboren und aufgewachsen, absolvierte Jusun Lee sein Studium der Bildenden Kunst mit Schwerpunkt Skulptur und Installation an der Akademie der bildenden Künste Wien, an das er ein Studium mit Fokus auf Installation und Performance an der Universität der Künste Berlin anschloss. Während des Studiums wurde schnell deutlich, dass eine klassische handwerkliche Herangehensweise an das Medium Skulptur, das traditionell schwere, harte Werkstoffe und laute Prozesse umfasst, nicht der Natur des Künstlers entspricht. Statt Stein, Holz und massivem Metall verarbeitet und verwebt er unter anderem Bioplastik, Latex, Perlen und Textilfäden in farbenfrohen und glitzernden Ausführungen.

Lees ortsspezifische Raum-in-Raum-Installationen, die an Metallketten von der Decke hängend beinahe zu schweben scheinen, sind heterogen und lückenhaft zugleich. Sie bestehen aus

vielfältigen Materialien, die sich an einer Grundstruktur befestigt zu flexiblen Wänden verdichten: geflochtene Wollfäden, leichte Federn, bunt eingefärbte Fragmente aus Bioplastik und hauchdünne Latexflicken. So einladend und begehbar die Installationen durch ihre Offenheit und Transparenz erscheinen, wirken sie jedoch durch stellenweise Verengungen, die das Betreten verhindern, auch geheimnisvoll und exklusiv. Die Betrachtenden werden durch den Glanz und die Farbpracht angelockt – gleichzeitig wird ihnen teilweise der Zutritt verwehrt. Dieser Gegensatz sowie das Wechselspiel zwischen dem Innen und Außen oder dem Hier und Dort machen die Themen der Dualität und des Zwischenraums zu zentralen Elementen in Lees Werk.

Die Frage lautet dann: Welche spezifischeren Bedeutungen tragen diese Dichotomien im Werk des Künstlers und wie bearbeitet er diese, auch in Hinblick auf seine Performances? Jusun Lees Versuch, die Betrachtenden in einen vagen Zustand zu versetzen, in dem klare Verhältnisse angedeutet und gleich wieder verworfen werden, rührt von seiner eigenen Auseinandersetzung mit Zugehörigkeit, die das Leben innerhalb mehrerer Kulturen und Communities oft mit sich bringt. Gefühle der Entfremdung, des Traditionsbruchs, der Identitätslosigkeit und der daraus resultierenden Freiheit, des gesehen Werdens, aber auch des unsichtbar bleiben Wollens sind für den Künstler Begleiterscheinungen des Prozesses, Pluralität in sich zu vereinen, die er auch für das Publikum erfahrbar machen möchte.

Für seine Installation *Dreamtime* (2024) und die begleitende Performance *Unshackling* (2024), die im Rahmen des Kunsthallen-Preises 2023 in der Kunsthalle Wien gezeigt wurden, wählt Lee das Bett – als Ort, der Traum und Realität, Imagination und Rückzug, Nähe und Intimität gleichermaßen verbildlicht – als metaphorischen Schauplatz einer introspektiven Reise zu sich selbst. Ein opulent mit diversen Ketten, Stoffen, Federn und geflochtenen Fäden behängtes Gestell, das dem eines Bettes ähnelt, schwebt, von Metallketten getragen, etwa 1,5 Meter über dem Boden. Es hängt hoch genug, um den Impuls zu wecken, darunter hindurchzugehen und das schillernde Gehänge aus der Nähe zu betrachten, jedoch nicht so hoch, dass man dies ohne sich zu bücken bewerkstelligen könnte.

Während der Performance durchschreitet Lee, mit geschlossenen Augen und auf sich selbst gestellt, zwei der Ausstellungsräume, bis er seine Installation erreicht. Im Kontrast zu seinem farbenprächtigen Werk trägt er neutrale Kleidung in Weiß- und Beigetönen. Um seinen Hals, seine Hand und sein Bein sind lose Perlenketten gewickelt, die bei jeder Bewegung klingelnde und klirrende Geräusche erzeugen. Der Künstler hat die Kontrolle darüber, ob ein Klang entsteht oder es still bleibt. Doch sobald die Bewegung ausgeführt ist, kann er den Ton und dessen Konsequenzen nicht mehr steuern. Er ist Herr seiner Schritte und Taten, kann jedoch nicht bestimmen, welche Auswirkungen diese auf Raum und Zeit haben. Als er bei seiner Installation ankommt, setzt er sich unter das Gestell und öffnet, dem Publikum entgegenblickend, zum ersten und einzigen Mal während der Performance die Augen. Nachdem er sich kurz umgeschaut hat, setzt er eine Augenbinde auf und fällt, so scheint es, in einen tiefen Schlaf.

Unshackling kann als ein Experiment gewertet werden, bei dem der Künstler sich fragend an die zentralen Themen seiner Praxis annähert. Durch die Authentizität seiner eigenen Unsicherheit versucht er, das Publikum mitzureißen, es zu involvieren und mit ihm in einen Austausch zu treten: Was verändert sich im Verlauf der Performance? Welche Bedeutung haben Anfangs- und Endpunkt? Was stellen der erste und der letzte Raum dar? Wie reagiert das Publikum auf den Klang der Ketten? Wo entsteht Spannung? Wieso sind die Augen des Künstlers die meiste Zeit geschlossen? Wieso öffnet er sie kurz, um das Publikum anzublicken? Wieso legt er sich am Ende unter die Installation?

Näheres zu Jusun Lee und seiner Mentorin auf Seite 76.

Mentoring-Programm

Kunst
der Akademie der bildenden Künste Wien

Mentoring-Programm

für Künstlerinnen
des BMKÖS

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

Mir ist es ein Anliegen, dass die Absolvent_innen der Akademie der bildenden Künste Wien bestmöglich beim Einstieg in die freischaffende künstlerische Tätigkeit unterstützt werden. Die Nachwirkungen der Pandemie, Teuerung, Klimakrise, der anhaltende Krieg in der Ukraine und die aktuelle (welt)politische Situation 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 dies nicht auf den Kunstbereich 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 Kunst, Kultur, öffentlichen Dienst und Sport. Wir freuen uns gemeinsam mit dem BMKÖS 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.

Ingeborg Erhart

**Vizerektorin
Kunst | Lehre**

Flora Valentina Besenbäck studierte Bühnengestaltung bei Anna Viebrock an der Akademie der bildenden Künste Wien sowie an der Cenart in Mexico City. Bei theatralen Projekten arbeitet sie in den Bereichen Ausstattung, Konzeption und als Darstellerin. In ihren installativ-performativen Arbeiten bewegt sie sich zeitlich und örtlich außerhalb des klassischen (Außen-)Raum. Sie ist Teil von *HB & Töchter* sowie der *Academy of Fine Brass* und kollaborierte zuletzt mit *Spitzwegerich*, *Dollhouses Productions* und *makemake*.



Flora Valentina Besenbäck Arbeiten Seite 21



Karolina Radenković Mentorin

Karolina Radenković ist Leiterin des Kunst- raums Fünfzigzwanzig in Salzburg. Sie studierte Kunstgeschichte an der Universität Wien und ist Mitbegründerin von BILDETAGE – Verein zur Förderung zeitgenössischer Kunst. Sie arbeitete als Sammlungsbetreuerin der Sammlung Kontakt – Erste Stiftung und als freie und freie Kuratorin in unterschiedlichen Institutionen in Wien. Seit 2020 ist sie im Vorstand des Dachverbandes der Salzburger Kulturstätten. 2021 wurde sie als Fachbeirat für Bildende Kunst in den Landeskulturbeirat Salzburgs gewählt.

Karolin Braegger, *1993 in Zürich, lebt und arbeitet in Wien und Zürich.

Sie hat ein Diplom in Bildender Kunst von der Akademie der bildenden Künste Wien, ein Diplom in Modedesign von der Universität für angewandte Kunst Wien sowie einen Bachelor in Bildender Kunst von der Zürcher Hochschule der Künste.

Ihre künstlerische Praxis bewegt sich zwischen Bildender Kunst, Mode und Performance. Im Jahr 2023 war sie Stipendiatin an der Cité Internationale des Arts in Paris. Seit 2021 arbeitet Braegger gemeinsam mit



Karolin Braegger Arbeiten Seite 27



Jeanette Pacher Mentorin

Jeanette Pacher ist Kuratorin für zeitgenössische Kunst und arbeitet seit 2007 an der Secession. Darüber hinaus ist sie Lehrbeauftragte in der Abteilung für Ortsbezogene Kunst an der Universität für angewandte Kunst Wien und seit 2023 Mitglied der Jury für KÖR Kunst im öffentlichen Raum Wien. Sie war Redaktionsmitglied des Ö1 Kunstradio und begann ihre kuratorische Laufbahn Mitte der 1990er-Jahre an der Kunsthalle Wien.

Seit 2021 arbeitet Braegger gemeinsam mit

dem Künstler Brigham Baker an *Quiltscapes*. Im Rahmen der in:dépendance-Residency der ETH Zürich veranstalteten sie 2023 ihren letzten Workshop am Furkapass im Wallis. 2023 war sie eingeladen, für das vom Goethe-Institut in Zagreb organisierte Projekt *Threading tomorrow* eine Lecture Performance im Kulturzentrum Pogon Jedinstvo zu halten.

Ihre Arbeiten wurden zuletzt im Kunstforum Wien (2024), im Medium P und Borgenheim Rosenhoff in Basel (2024), bei AllStars in Lausanne (2022 und 2023), im Cabanon in Paris (2023), im PROVENCE Pavillon in Zürich (2022 und 2023), bei Pina in Wien (2022), im Kunsthaus Wien (2022), im Cabaret Voltaire in Zürich (2021), im Heiligenkreuzerhof in Wien, (2021), bei EXILE in Wien (2021) und bei Sangt Hipolyt in Berlin (2021) ausgestellt.

@didithappentwice

Emma Hummerhielm Carlén, *1991 in Stockholm, studierte an der Akademie der bildenden Künste Wien bei Heimo Zobernig und Nora Schultz sowie an der Königlich Dänischen Akademie der Schönen Künste im Fachbereich Architektur. Derzeit lehrt sie Bildhauerei an der Kunstuniversität Linz.

Ihre Arbeiten wurden unter anderem in Ausstellungen bei Parallel Vienna (2024), Salon 75 in Kopenhagen (2024), New Jörg in Wien (2024), SKF Konstnärshuset in Stockholm (2023), KS Room in Kornberg (2023) und Casa Lü in Mexiko-Stadt (2022)



Emma Hummerhielm Carlén Arbeiten Seite 39

gezeigt. Carlén wurde mit dem UNIQA Kunstpreis 2024 ausgezeichnet, der mit einer Ausstellung im Jahr 2025 verbunden ist.

Angela Stief ist Kunsthistorikerin, Kuratorin und Kulturpublizistin. Sie studierte Kunstgeschichte und Philosophie. Von 2002 bis 2013 war sie Kuratorin an der Kunsthalle Wien. 2020 übernahm sie die Gastprofessur für kuratorische Praxis an der Kunstuniversität Linz. Seit 2020 arbeitet Stief als Chefkuratorin in der Albertina und wurde 2021 zur Direktorin der Albertina Modern und Chefkuratorin für die Kunst der Gegenwart in der Albertina ernannt.

Sie schreibt zahlreiche Beiträge über Gegenwartskunst in Monografien, Katalogen



Angela Stief Mentorin

und Magazinen und kuratiert wichtige Ausstellungen wie *POWER UP – Female Pop Art* (2010), *Leigh Bowery* (2013), *The 80s. Die Kunst der 80er Jahre* (2021), *Ways of Freedom. Jackson Pollock bis Maria Lassnig* (2022), *Katharina Grosse. Warum Drei Töne Kein Dreieck Bilden* (2024) und *The Beauty of Diversity* (2024).

Mariama Diallo ist Aktivistin und panafrikanische Künstler_in, Fotograf_in und Performer_in. Sie studierte Kontextuelle Malerei bei Ashley Hans Scheirl an der Akademie der bildenden Künste Wien.

Ein Schwerpunkt in ihrer künstlerischen Praxis bildet die Analyse rassistischer Körperpolitiken, die sie empowernden Gegenentwürfen entgegengesetzt. Zudem beschäftigt sie sich vertieft mit Geschichtsschreibung und der Diaspora. Diallos Arbeiten haben aktivistischen Charakter und zielen darauf ab, gegenwärtig zu reflektieren



Mariama Diallo Arbeiten Seite 45

und danach zu handeln, daher ist ihre Kunst politisch angestammt. Mariama Diallo ist Teil des Kollektivs *Schwabinggrad Ballet & Arrivati* in Hamburg, seit 2023 gehört sie zudem zum Direktor_innen-Kollektiv von MUSMIG – Museum der Migration.

Oleg Soulimenko ist Performancekünstler und Choreograf, er lebt und arbeitet in Wien. Soulimenko schloss erst ein Studium des Bauingenieurwesens ab, bevor er sich entschloss, Tänzer zu werden.

1990 gründete er das International Laboratory Saira Blanche Theatre, dessen Projekte in ganz Ost- und Westeuropa sowie in den Vereinigten Staaten präsentiert wurden und sich zu einer raffinierten, kraftvollen und provokativen Improvisations-Performance-Praxis entwickelten. 2010 initiierte er zusammen mit brut Wien das



Oleg Soulimenko Mentor

Austauschprojekt *Music here, Music there: Vienna Moscow* zwischen Österreich und Russland, das sowohl in Moskau als auch in Wien aufgeführt wurde.

Soulimenko hat mit Künstlern wie Alfredo Barsuglia, Lisa Nelson, Markus Schinwald, Meg Stuart und Steve Paxton zusammengearbeitet. Seine Aufführungen wurden in internationalen Veranstaltungsorten und Festivals wie den Wiener Festwochen, Tanzquartier Wien, brut Wien und Impulstanz in Wien, Performa in New York, steirischer herbst in Graz, Sophiensäle und Tanz im August in Berlin, dem Kunstverein Hannover, dem Theater Festival Impulse in Deutschland, dem Kaai Theatre in Brüssel, dem Southern Theater in Minneapolis, dem Baltic Circle in Helsinki und der Kunsthalle Wien präsentiert.

Jusun Lee, *1992 in Südkorea, lebt in Berlin und Seoul. 2023 schloss er sein Studium an der Akademie der bildenden Künste Wien ab, wo er Bildhauerei und Installation bei Nora Schultz studierte. Derzeit absolviert er ein Studium der Performance und Installation bei Jimmy Robert an der Universität der Künste Berlin.

In seinen Installationen aus Latex und Metall bringt Lee eine Erzählung von Selbstentdeckung und kollektiver Resonanz zum Ausdruck. Seine Werke, die aus einem tiefen Verständnis seiner eigenen Identität

Carolina Nöbauer ist eine in Wien lebende Kuratorin für darstellende und bildende Kunst. Sie ist Programmkuratorin am Tanzquartier Wien und Ko-Kuratorin des Projekts *Club Liaison* von Liesl Raff im Österreichischen Pavillon der 15. Gwangju Biennale. Von 2019 bis 2023 war sie als Dramaturgin bei den Wiener Festwochen tätig und kuratierte für das Festival etwa die Einzelausstellung von Laure Prouvost in der Kunsthalle Wien. Sie hat Studienabschlüsse in Theater-, Film- und Medienwissenschaft sowie Kunstgeschichte. Zudem ist



Jusun Lee Arbeiten Seite 63



Carolina Nöbauer Mentorin

in Zeiten sozialer Isolation entstehen, gehen über persönliche Geschichten hinaus und dienen als Mittel der gemeinsamen Kommunikation. In seiner Kunst fordert Lee die Betrachter_innen dazu auf, die vielschichtigen Facetten menschlicher Emotionen zu erkunden, wobei das Verstehen oft über das rein Sprachliche hinausgeht. Mit einem feinen Gespür für Material und Form schafft er Räume, in denen Trost und Solidarität durch geteilte Erfahrungen erfahrbar werden, und fördert so einen grenzüberschreitenden Kreislauf der Empathie.

Lee zeigte seine Arbeiten unter anderem bei Kunst Haus Wien (2022), KS Room in Kornberg (2023), lautlos.haus in Wien (2023) und der Kunsthalle Wien (2024).

@jusunjusun

sie Mitbegründerin des Ausstellungsraums Kevin Space.

Karolina Malwina, *1985 in Polen, lebt und arbeitet in Wien. 2022 schloss sie ihr Studium im Fachbereich Video- und Video-Installation bei Dorit Margreiter an der Akademie der bildenden Künste Wien ab.

Malwinas künstlerische Praxis bewegt sich an den Schnittstellen von Technologie, Gesellschaft und Kunst und ist oft von einer spielerischen, zugleich kritischen Perspektive geprägt. Ihre Arbeiten sind oft doppeldeutig und oszillieren zwischen ernsthaften Analysen und humorvollen Experimenten. Sie reichen von installativen

Renan Laru-an ist Forscher, Kurator und künstlerischer Leiter von SAVVY Contemporary in Berlin. Er ist Gründungsmitglied des Philippine Contemporary Art Network (PCAN), einer kürzlich initiierten öffentlichen Institution für zeitgenössische Kunst, die vorübergehend im Vargas Museum in der Universität der Philippinen untergebracht ist. Renan war (Ko-)Kurator von Festivals und Ausstellungen, darunter die 2. Biennale Matter of Art, Prag (2022); die 6. Singapore Biennale, Singapur (2019); die 8. OK.Video – Indonesia Media Arts Festival,



Karolina Malwina Arbeiten Seite 97



Renan Laru-an Mentor

bis hin zu zeitbasierten Interpretationen eines thematischen Komplexes, der Netzwerkstrukturen, Archive sowie feministische und politische Debatten umfasst, die eng in Forschung und künstlerische Praxis verwoben sind. Mit einem Fokus auf die Rollen von Frauen in Technologie und Gesellschaft beleuchten ihre Installationen und Videoarbeiten die Absurditäten unseres digitalisierten Daseins.

Ihre Diplomarbeit *HexCon – Reimagining Human Rights with Twitter and Glitch* wurde 2022 mit dem Preis der Gesellschaft der Freunde der bildenden Künste ausgezeichnet. Während der Pandemie gründete sie zusammen mit Sasha Pirker den *Flimmer.club*, eine virtuelle Bar, in der Kunst, Video und Film präsentiert, vermittelt und empfangen werden können. Ihre Arbeiten und Kollaborationen wurden in Ausstellungen bei Size Matters. Raum für Kunst und Film, Parallel Vienna, Kubus EXPORT und zuletzt im Belvedere 21 gezeigt.

www.karolinamalwina.net
@karolinamalwina

Jakarta (2017); und die Lucban Assembly, Quezon (2015). 2025 ist er Kurator des philippinischen Pavillons bei der 19. Internationalen Architekturausstellung – La Biennale di Venezia. Laru-an ist Mitglied des Beratungsgremiums der Istanbul Biennale (2024–2027).

Sami Mande schloss im Jahr 2022 sein Studium im Fachbereich Kunst und Fotografie an der Akademie der bildenden Künste Wien ab. In seiner künstlerischen Arbeit beschäftigt er sich mit Übersetzungsprozessen durch Bild, Skulptur, Video und Ton und erforscht die Beziehung zwischen Bedeutung und ihrem Substrat, Figur und Grund, Signifikant und Signifikat. In dieser spielerischen und oft humorvollen Auseinandersetzung mit Sprache schafft Mande poetische wie didaktische Werke. Seine Praxis basiert auf kunsthistorischer



Sami Mande

Arbeiten Seite 103

Forschung, deren Themen Charaktere und narrative Methoden der Geschichte umfassen, deren weitreichende Rhizome er zu verknüpfen versucht.

Seine Werke wurden an verschiedenen Orten ausgestellt, etwa in der Galerie AM180 in Prag, der Akademie der bildenden Künste Wien, Le Frac in La Réunion, House Of Spouse in Wien und kürzlich als Einzelausstellung im Bildraum 01 Wien. Mandees Artist Statement bei der Parallel Vienna 2022 wurde mit dem Bildrecht Young Artists Award ausgezeichnet, zudem erhielt er 2024 vom BMKÖS ein Atelierstipendium in Paris, das es ihm ermöglichte, psychogeografische Untersuchungen – angelehnt an Walter Benjamin – während der Olympischen Sommerspiele durchzuführen.

www.samimandee.com
@saminagasaki

Marianne Dobner ist Kuratorin am mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, wo sie Ausstellungen wie *Elisabeth Wild. Fantasiefabrik* (2023), *Adam Pendleton. Blackness, White, and Light* (2023), *ANDY WARHOL EXHIBITS. a glittering alternative* (2020), *DEFROSTING THE ICEBOX. Die verborgenen Schätze der Antikensammlung des Kunsthistorischen Museums und des Weltmuseum Wien zu Gast im mumok* (2020), *MISFITTING TOGETHER. Serielle Formationen der Pop Art, Minimal Art und Conceptual Art* (2020), *Cécile B. Evans.*



Marianne Dobner

Mentorin

AMOS' WORLD: Episode One (2018), *Julian Turner. warum nicht* (2017), *Fischerspooner. Sir* (2017), *Hannah Black. Small Room* (2017) und *Anna-Sophie Berger. Places to fight and to make up* (2016) verantwortete. Sie promoviert an der Universität Wien zum Thema *ANDY WARHOL EXHIBITS. Eine kritische Auseinandersetzung mit Andy Warhols Ausstellungspraxis (1952–1987)*. Von 2015 bis 2016 war sie Direktorin der Galerie Bastian in Berlin. Von 2012 bis 2013 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin des Museum Brandhorst in München, wo sie an der weltweit ersten Ausstellung zu Andy Warhols Werk in Büchern, *Reading Andy Warhol* (2013), mitarbeitete. Sie studierte Kunstgeschichte in Wien, Paris, München und Berkeley. Ihren Bachelorabschluss erhielt sie von der Universität Wien, ihren Masterabschluss vom Elitenetzwerk Bayern (Ludwig-Maximilians-Universität München / Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt / Universität Augsburg).

Simon Nagy arbeitet im Kontext verschiedener Kollektive in der Kunst-, Text- und kritischen Wissensproduktion in Wien.

Er ist Vorstandsmitglied des Büros für Kunstvermittlung *trafo.K*, dessen Schwerpunkte in der Zusammenarbeit mit Jugendlichen und Künstler_innen, vermittlerischem Kuratieren und geschichtspolitischer Arbeit liegen. Gemeinsam mit Lia Sudermann dreht er dialogische Essayfilme, zuletzt den Kurzfilm *Kein Wunder*. Simon Nagy ist Teil der Künstler_innengruppe *Schandwache*, die durch die Verschränkung künstlerischer



Simon Nagy

Arbeiten Seite 121

und aktivistischer Strategien für die Weggestaltung des Karl-Lueger-Denkmal und gegen antisemitische Kontinuitäten im Wiener Stadtraum kämpft. Zusammen mit Raphaela Edelbauer gründete er die *Pataphysische Gesellschaft Wien*, einen Verein für die transdisziplinäre Vernetzung absurdistischer Künste. In wechselnden Kollaborationen schreibt er Texte für Zeitschriften, Sammelbände und Ausstellungen. Jüngst ist sein Buch „Zeit abschaffen. Ein haunologischer Essay gegen die Arbeit, die Familie und die Herrschaft der Zeit“ im Unrast Verlag erschienen.

@simonoton

Gudrun Ratzinger ist freie Kuratorin und Projektleiterin. Sie studierte Kunstgeschichte an der Universität Wien und Kulturwissenschaft an der Kunstuniversität Linz. In ihrer Dissertation „Geschichte in den Raum stellen. Museografische Reflexionen im Werk von Marcel Broodthaers, Walid Raad und Mariana Castillo Deball“ (2023) befasste sie sich mit den Möglichkeiten installativer und objektbasierter Geschichtsdarstellungen in der Gegenwartskunst.

Gudrun Ratzinger war unter anderem in der Kunsthalle Wien, der Generali Foun-



Gudrun Ratzinger

Mentorin

dation sowie im Wien Museum tätig. Von Mitte 2020 bis März 2024 leitete sie das Dauerausstellungsprojekt *Klima. Wissen. Handeln!* im Technischen Museum Wien. Sie hält an verschiedenen österreichischen Universitäten Lehrveranstaltungen zu praktischen wie theoretischen Aspekten des Ausstellens und Publizierens.

Ihre freien kuratorischen Projekte sind an der Schnittstelle von Kunst, Alltagskultur und Kulturwissenschaften angesiedelt und waren unter anderem im Volkskundemuseum Wien, im Brennpunkt° – Museum der Heizkultur Wien, in der Kunsthalle Exnergasse sowie in der Galerie der Universität für angewandte Kunst im Heiligenkreuzerhof zu sehen. Seit 2021 ist sie künstlerische Leiterin und Ko-Kuratorin des Kunstraum Lakeside in Klagenfurt.

Michael Amadeus Reindel arbeitet zwischen dem Autobahndreieck Bayrisches Vogtland, Filmsets, der Ausstellung *The Great Repair* in der Akademie der Künste Berlin, dem Amazon Fulfillment Center NUE1, der Kunsthalle Wien und einem stillgelegten Steinbruch. Innerhalb dieses relationalen Netzwerks werden Skulpturen gebaut, zerlegt, transformiert, neu zusammengesetzt und in geopolitische Gegebenheiten und autofiktionale Erzählungen eingebettet. In der Art, wie die Arbeiten sich mit globalen wie lokalen Gegebenheiten verschränken,



Michael Amadeus Reindel Arbeiten Seite 127

stehen sie in einer Wechselbeziehung zu den infrastrukturellen Prozessen, die unsere Realität formen. Um vom inhärenten Potential einer gesellschaftlichen Transformation der Gegenwart und unserer gebauten Umwelt zu lernen, erprobt Reindel in wechselnden Kollaborationen Materialien und Strategien für eine postkarbone Gesellschaft. Gemeinsam mit seiner Mutter packt er neben dem Nachlass der Großeltern seine eigenen Skulpturen in Totes von Amazon, performt in deren Logistikzentrum, baut gemeinsam mit den Initiativen *Material Cultures* und *Bauhaus Erde* Baufragmente aus paludikulturellen Materialien und filmt mit Vik Bayer regionale Umweltschützer_innen in einem ehemaligen Kies-Abbaugelände, das in der Zwischenzeit zum europäischen Schutzgebiet „Natura2000“ wurde.

@triedsomanytimes

Alexandra Grausam war Mitbegründerin und Leiterin des Kunstvereins das weisse haus von 2007–2023 mit dem Ziel, eine lebendige Plattform für aufstrebende Künstler_innen und Kurator_innen in Österreich zu schaffen. Im Jahr 2013 wurde ein Atelier- und Residenceprogramm (studio das weisse haus) für Künstler_innen, Theoretiker_innen, Kritiker_innen und Kurator_innen ergänzt. Laufend sich verändernd, kam 2021 die digitale Plattform dwhX als Erweiterung des Kunstvereins hinzu. Zudem leitet Alexandra Grausam die Infor-



Alexandra Grausam Mentorin

mationsplattform AWAY Art Residencies. Sie ist in verschiedenen Jurys und Beiräten tätig und seit 2017 Mitglied des Aufsichtsrats der Kunsthalle Wien. Seit 2023 ist sie Kuratorin der Kunst-am-Bau-Projekte der BUWOG.

Im Jahr 2006 gründete Alexandra Grausam das Atelier Siebenstern für Konservierung und Restaurierung von Gemälden und zeitgenössischer Kunst mit dem Schwerpunkt auf Kunst ab 1960. Sie studierte Kunstgeschichte an der Universität Wien sowie Konservierung/Restaurierung an der Technischen Universität München und der Akademie der bildenden Künste Wien.

jakob rockenschau studierte Bildende Kunst sowie Architektur an der Akademie der bildenden Künste Wien. Seine künstlerische Arbeit entwickelt er mit Fragen zu Raum, Körper und Technologie und setzt sie durch materiell-sensuelle und mediale Installationen in Beziehung. Er präsentierte seine Arbeiten unter anderem im KS Room Steiermark, bei Apartment sowie der Simultanhalle Köln.



jakob rockenschau Arbeiten Seite 133

Ricarda Denzer studierte Konzeptkunst und freie Grafik bei Ernst Caramelle, Ferdinand Schmatz und Renée Green an der Universität für angewandte Kunst Wien. Nach ihrem Abschluss verbrachte sie längere Ausstellungs- und Studienaufenthalte in Paris, New York, Istanbul, Prag, New Mexico, London und Ústí nad Labem. Neben ihrer Ausstellungstätigkeit hat Denzer auch zahlreiche ortsbezogene Kunstprojekte im öffentlichen Raum realisiert, wie *Täuschungsmanöver* zur Migrationsgeschichte Allentsteig (2005); *restore*, Site Santa Fe Biennale, New Mexico



Ricarda Denzer Mentorin

(2007); *About the House – Silence Turned into Objects*, Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich (2013/14) oder aktuell das Siegerprojekt für die Gedenkstätte Reichenau in Innsbruck (mit H. Bablick, H. Machat, B. Schlorhauser, H. Zschiegner, 2024).

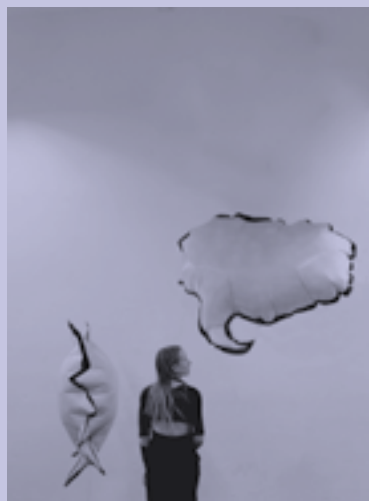
Denzer erhielt den Förderungspreis für Bildende Kunst (Tirol 2002, Wien 2007, Niederösterreich 2009) und den Outstanding Artist Award des Bundesministeriums (2013). Neben den Monografien „Perplexities“ (Revolver, 2013) und „Ricarda Denzer – ganz ohr / all ears Audio Trouble, Para-Listening, and Sounding Research“ (De Gruyter, 2024) ist sie Mitherausgeberin der Publikationen „Silence Turned into Objects – W.H. Auden in Kirchstetten“ (Edition NÖ, 2014) und dem eJournal #13 der ZHDK Zürich (Un_University, mit Jo Schmeiser, 2017). Von 2011 bis 2015 war sie Vorsitzende der IG Bildende Kunst Wien. Seit 2019 ist sie im Vorstand der Wiener Secession und Mitglied des Angewandten Performance Lab. An der Universität für angewandte Kunst Wien lehrt sie seit 2013 im Bereich der transdisziplinären, prozessorientierten Kunst.

www.jakobrockenschau.com

www.ricardadenzer.net
www.soundingresearch.net

Rebecca Rothenborg, *1996 in Kopenhagen, studierte bei Judith Hopf an der Städelschule in Frankfurt am Main und bei Monica Bonvicini und Julian Göthe an der Akademie der bildenden Künste Wien.

Sie fertigt Kleidungsstücke aus Materialien, die in Werkzeuge für (un)praktische Nutzung verwandelt werden, sowie Möbel, die sich dem vorgesehenen Gebrauch entziehen. Ihre aus Materialien wie Holz, Textilien, Geschirrspültabs und Gummihandschuhen bestehenden Skulpturen laden dazu an ein, sich vorzustellen, welche un-



Rebecca Rothenborg

Arbeiten Seite 139

möglichen Handlungen erforderlich wären, um mit diesen Objekten zu interagieren oder sie nutzen zu können.

Ihre Arbeiten wurden in Einzelausstellungen wie einem Artist Statement bei Parallel Vienna (2023) sowie in der Palermo Galerie in Stuttgart (2023) präsentiert. Darüber hinaus waren sie in Guppenausstellungen unter anderem im Hotel Beethoven in Wien (2022), im Kunstraum Schwaz (2023), bei UA26 in Wien (2022) und an der Akademie der bildenden Künste Wien (2022) zu sehen.

@rothenborg

Aldo Giannotti lebt und arbeitet als bildender Künstler seit 2000 in Wien. Er studierte an der Accademia di Belle Arti in Carrara, an der Wimbledon University of Arts in London und an der Akademie der Bildenden Künste München.

Seine Arbeiten wurden in Zusammenarbeit mit verschiedenen Institutionen präsentiert und realisiert, unter anderem in der Albertina in Wien, der Kunsthalle Wien, im Lentos Museum in Linz, im OK-Zentrum in Linz, im Kunsthhaus Graz; im Kunstraum Niederoesterreich in Wien, der Ar/ge kunst



Aldo Giannotti

Mentor

in Bozen, dem Künstlerhaus in Dortmund, dem Museum der Moderne in Salzburg, dem Austrian Cultural Forum in London, dem Donaufestival in Krems, im Museum Sztuki in Lodz und dem Museum für zeitgenössische Kunst Zagreb. 2021 realisierte er seine Einzelausstellung *Safe and Sound* im MAMbo Museum d'Arte Moderna in Bologna.

Er wurde mit mehreren Preisen und Stipendien ausgezeichnet, wie dem Pollock Krasner Foundation Grant (2020), dem ersten Preis des Österreichischen Grafikwettbewerbs, Kunsthalle Innsbruck (2019), dem Pomilio Blumm Preis, Mailand (2017) und dem Anerkennungspreis des Strabag Kunstforums Wien (2016).

www.aldogiannotti.com

Andrea Zabric, *1994 in Ljubljana, ist Malerin, die sich intensiv mit ihrem Medium auseinandersetzt und darüber schreibt. Ihre Sprache wird wechselseitig durch die Prozesse der Bildschaffung und -begegnung geprägt und findet Anwendung in verschiedenen Medien, etwa dem Verdichten von Pigmentpulver, dem Entwerfen von Arbeitskleidung, dem Schreiben von Radioübertragungen und im Konzipieren malerischer Installationen. 2022 schloss sie ihr Studium der Critical Studies an der Akademie der bildenden Künste Wien ab.

Sofie Thorsen lebt und arbeitet seit 1999 in Wien. Studium der Bildenden Kunst in Budapest, Kopenhagen und Wien. Von 2005 bis 2009 war sie künstlerisch-wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Akademie der bildenden Künste Wien, hatte eine ordentliche Professur für performative Skulptur inne und ist seit 2018 außerordentliche Professorin an der Kunstakademie Fünen in Dänemark. Regelmäßige Mitarbeit in Beiräten und Jurys in Österreich und international.

Neben ihrer nationalen und internationalen Ausstellungstätigkeit hat Sofie



Andrea Zabric

Arbeiten Seite 157

Ihr Masterprojekt *Painter-Antenna* erforschte ontologische Perspektiven der Malpraxis durch feministische und psychoanalytische Ansätze.

Andrea Zabric hat an vier Einzelausstellungen sowie zahlreichen Gruppenausstellungen international teilgenommen, darunter Präsentationen im Kunstverein Salzburg und der Galerija Kranjčar in Zagreb. Sie engagiert sich in interdisziplinären Praktiken mit Institutionen wie dem Museum Brandhorst in München und dem Radio Student Ljubljana und hat zu Publikationen, Podcasts und Vortragsreihen beigetragen, während sie zwischen Wien, Ljubljana und München lebt und arbeitet.

www.andreazabrac.com



Sofie Thorsen

Mentorin

Thorsen mehrere Arbeiten im öffentlichen Raum und Kunst am Bau realisiert, zuletzt die Arbeit *()* in Seekirchen am Wallersee, sowie eine Reihe von Künstlerbüchern und Monografien herausgegeben – zuletzt die Publikation „Sofie Thorsen – Chalk Lines“ (VfmK Verlag für moderne Kunst, Wien, 2022).

www.sofiethorsen.net

Andrea Mayer

Staatssekretärin
für Kunst und Kultur

**Mentoring-Programm für Künstlerinnen
des BMKÖS**

Liebe Teilnehmer_innen des Mentoring-Programms,

herzliche Gratulation an die zehn jungen Stipendiat_innen! Es ist eine besondere Auszeichnung, von erfahrenen Spezialist_innen der Kunstbranche zu lernen und wertvolle Erkenntnisse für die eigene künstlerische Karriere zu gewinnen. Gehen Sie offen und mit Neugier an diese einmalige Gelegenheit heran, um Ihre künstlerische Praxis weiterzuentwickeln und gleichzeitig neue Freundschaften und Partnerschaften zu knüpfen, die Sie auf Ihrem weiteren Weg begleiten werden.

Gerade der Einstieg in eine künstlerische Laufbahn ist oft herausfordernd und kann von Unsicherheiten geprägt sein. In solchen Momenten kann die Begleitung durch erfahrene Mentor_innen den entscheidenden Unterschied ausmachen. Sie bieten Ermutigung und praktische Unterstützung, um individuelle Wege und Ziele zu definieren, und geben wertvolle Einblicke in die Spielregeln des Kunstmarktes.

In diesem Programm geht es um weit mehr als nur Wissensvermittlung. Es geht darum, in einem vertrauensvollen Rahmen offen über die Herausforderungen und Hoffnungen zu sprechen und konkrete Fragen zu klären, die mit dem künstlerischen Schaffen verbunden sind. Ihre Mentor_innen werden Sie dabei unterstützen, Ihren eigenen Weg zu finden, neue Perspektiven zu entdecken und die Kunstwelt mit Ihren ganz persönlichen Beiträgen zu bereichern. Die Mentor_innen wiederum erhalten durch diesen Austausch einen direkten Zugang zu den Bedürfnissen und Perspektiven der neuen Generation von Künstler_innen.

Der Erfolg dieses Programms zeigt sich nicht nur in den positiven Rückmeldungen der letzten Jahre, sondern auch in der nachhaltigen Wirkung auf die Karrieren der Teilnehmenden. Für mich ist es eine besondere Freude zu sehen, wie aus diesen Begegnungen ein lebendiges Netzwerk entsteht, das weit über das Mentoring hinauswirkt und die Stipendiat_innen wertvolle Kontakte und Unterstützungsstrukturen erhalten.

Ich danke der Akademie der bildenden Künste Wien für die hervorragende Zusammenarbeit und wünsche Ihnen allen eine spannende, lehrreiche und inspirierende Zeit im Mentoring-Programm. Mögen Sie viele wertvolle Erkenntnisse gewinnen und gestärkt aus dieser Erfahrung hervorgehen.

www.milabalzhieva.com
@milabalzhi

www.hanakam-schuller.com

Mila Balzhieva, *1991 in Burjatien/Ostsibirien, lebt und arbeitet in Wien. Sie absolvierte ihr Studium an der Moskauer Staatlichen Universität für Design und Technologie sowie an der Universität für angewandte Kunst Wien in der Abteilung Art & Science.

Als multidisziplinäre Künstlerin, Forscherin und Designerin beschäftigt sie sich

Mila Balzhieva

Arbeiten Seite 3



Roswitha Schuller ist bildende Künstlerin und freiberufliche Forscherin. Sie ist Teil des Wiener Kunstduos Hanakam & Schuller, das Regelwerke der bildenden Kunst um-

Roswitha Schuller

Mentorin



mit Themen wie multispeziesielle Geselligkeit, Sprache, Schamanismus und symbiotische Beziehungen, die sie durch verschiedene künstlerische Medien wie Biomedien, Textilien, Video und Zeichnung erforscht. Ihre Arbeit setzt sich mit Fragen zu Identität, Repräsentation, dem Anthropozän und Magie auseinander.

2023 wurde Mila Balzhieva mit dem Preis der Kunsthalle Wien ausgezeichnet. Im selben Jahr erhielt sie das Startstipendium für Bildende Kunst des BMKÖS. Sie war an Projekten mit CERN, den Biennale Sessions der Biennale von Venedig und der Vienna Design Week beteiligt.

gestaltet und in Videos und Objekten an eigenwilligen Ordnungen und neuen Weltentwürfen baut. Ihre Werke wurden unter anderem im Haus der Kulturen der Welt in Berlin, im Eyebeam Art and Technology Center, im Palais de Tokyo in Paris, im Garage Museum of Contemporary Art in Moskau, im MAK Wien, im MAK Center for Art and Architecture in Los Angeles sowie im National Art Center in Tokio gezeigt.

Roswitha Schuller lehrt Geschichte und Theorie der Bildkulturen an der Kunstuniversität Linz und ist Mitglied der *Scientists for Future* sowie der *Working Group Gender* an der Akademie der bildenden Künste Wien.

www.dianabarbosagil.com

Diana Barbosa Gil, *1990 in Cali/Kolumbien, lebt und arbeitet in Wien und Lissabon. Ihre künstlerische Arbeit erforscht die Interaktionen zwischen westlicher kolonialer und postkolonialer Kulturproduktion und schöpft aus ihren eigenen Erfahrungen als in Kolumbien geborene Künstlerin. In ihren Installationen wie *Die beste Idee aller Zeiten*, die europäische und russische Avantgardebewegungen referenziert und Fragen zu Zugehörigkeit, Design sowie zur Schnittstelle von Leben und Kunst aufwirft, reflektiert sie den Einfluss des Primitivismus auf die Moderne und hinterfragt unsere Vorstellungen von Authentizität.

Ihre Werke wurden in Institutionen wie der Kunsthalle Wien und der Kunsthalle Lingen ausgestellt und sind Teil bedeutender Sammlungen wie der MUSA – Sammlung der Stadt Wien und der Artothek des

Diana Barbosa Gil

Arbeiten Seite 9



Philipp Fleischmann arbeitet als Künstler_ und Filmemacher_ in Wien. Er arbeitet hauptsächlich mit dem Medium des analogen Films. Für seine Projekte entwickelt er oft ortsspezifische Kameras, die es ihm ermöglichen, über die physischen und kulturellen Dimensionen institutioneller Räume zu reflektieren. Aktuell beschäftigt er sich mit den Möglichkeiten der „queeren Abstraktion“ im Film.

Seit 2014 ist er künstlerischer Leiter der

Philipp Fleischmann

Mentor_



Bundes. Sie hat ihre Arbeiten in verschiedenen Galerien und Institutionen gezeigt, darunter EXILE Wien, der Foco Gallery in Lissabon, dem Belvedere 21 und dem Kunstraum Niederoesterreich. Gil erhielt mehrere Auszeichnungen für ihre künstlerischen Leistungen, darunter den Theodor-Körner Preis für ihre Videoinstallation *Es wird immer Ärger (Caliwood)* und den Preis der Kunsthalle Wien 2021. 2023 erhielt sie das Startstipendium sowie das Auslandsatelier Tokio des BMKÖS. Derzeit arbeitet sie an *brutalistic friendship*, einem Videoprojekt mit der österreichisch-georgischen Wrestlerin Thekla Kaischauri in Japan.

„Schule Friedl Kubelka für unabhängigen Film“ in Wien, an der er selbst 2006 studierte. Weiters Studium an der Akademie der bildenden Künste Wien bei Dorit Margreiter Choy sowie an der Royal Danish Art Academy bei Gerard Byrne.

Ausstellungen und Screenings (Auswahl): 34. Biennale des São Paulo, 16. Lyon Biennale, mumok Wien, Secession Wien, Berlinale Forum Expanded, Toronto International Film Festival, Viennale, Ficunam Film Festival Mexico City, MACRO Museo Arte Contemporanea Roma, Ann Arbor Film Festival, One Work Gallery, school, Anthology Film Archives NY.

www.almabektas.com
@helikorija

Alma Bektas, *1992 in Bosnien & Herzegowina, seit 2012 in Wien lebend, ist ein „Floral Artist.“

Ihre Arbeiten sind kühne Konstruktionen, die organische Materialien mit synthetischen Elementen verschmelzen lassen. Besonderen Fokus legt sie auf als Unkraut wahrgenommene Pflanzen, insbesondere die Distel. Diese zeichnet sich durch paradoxe Kombination aus Widerstandsfähigkeit, Trotz, Schutz und Schönheit aus – Eigenschaften, die auch Bektas' florale Skulpturen bestimmen.

Bektas' akademischer Hintergrund als Agrarwissenschaftlerin (BOKU Wien) sowie

Alma Bektas

Arbeiten Seite 15



www.evafischer.org

Eva Fischer ist selbstständige Kuratorin, Kulturmanagerin und Dozentin im Bereich experimenteller Medien, immersiver Kunst und XR. 2023 kuratierte sie die Ausstellung *Extensions of Self. The Intersection*

Eva Fischer

Mentorin



ihre handwerkliche Expertise in der Floristik bereichern ihre künstlerische Praxis. Ihre bereits international ausgestellten Werke betonen die Stärke und Widerstandsfähigkeit von Blumen und umfassen botanische Installationen, Blumendesigns, Szenografien und Kostüme.

Als Referenzen zählen unter anderem das MAK Wien, ImPuls Tanz, Vienna Design Week, MuseumsQuartier Wien, Theater WERK X am Petersplatz, Theater o.N. Berlin, Sala Terrena Heiligenkreuzerhof, die Stockholm Supermarket Art Fair, das Theater der Jungen Welt Leipzig und das Kunst Haus Wien.

of Human and Artificial Intelligence am Francisco Carolinum in Linz. 2021 initiierte sie das Medienkunstfestival *CIVA – Contemporary Immersive Virtual Art* und ist als dessen künstlerische Leiterin tätig. 2007 initiierte sie *sound:frame*, das als Wiener Festival für audiovisuelle Kunst bekannt wurde und seit 2016 als Plattform für immersive Kunst und Technologie agiert. Seit 2011 lehrt sie an verschiedenen Fachhochschulen und Universitäten als Dozentin im Bereich Experimentelle Medien. Von 2016 bis 2019 leitete sie die Produktion der *Diagonale* in Graz, 2018 bis 2020 war sie als Ko-Organisatorin von *XR Vienna* aktiv.

www.annabreit.com
@anna_breit

Anna Breit ist Fotografin aus Wien und bewegt sich mit ihrer Arbeit an der Schnittstelle zwischen künstlerischer Fotografie und Dokumentarfotografie, wobei sie bewusst mit der Auflösung dieser Grenze spielt.

Anna Breit

Arbeiten Seite 33



Felix Hoffmann ist Ausstellungsmacher, Bild- und Kulturwissenschaftler und Gründungsdirektor des Zentrums für Fotografie und Lens Based Media FOTO ARSENAL WIEN und Direktor der FOTO WIEN. Für die erste Dekade hat er 2023/24 Ausstellungen unter anderem mit Beate Gütschow, Mari Katayama und die Gruppenausstellung *Crossing Lines. Politics of Images* kuratiert.

Felix Hoffmann

Mentor



Im Mai 2024 veröffentlichte sie ihr zweites Fotobuch „Look Book – 01“ bei Edition Fotohof, das über 100 Portraits – genauer Cut-Outs – aus Auftragsarbeiten aus den Jahren 2018 bis 2024 vereint.

Anna Breits Arbeiten wurden in Museen wie dem Museum für Moderne Kunst Salzburg, dem WestLicht in Wien, dem Museum für Arbeit in Hamburg sowie in Galerien wie dem Fotohof in Salzburg und dem OstLicht in Wien ausgestellt. Darüber hinaus wurden ihre Arbeiten im Rahmen der *Visage d'Europe* in Paris und auf internationalen Messen wie der *Unseen* Amsterdam präsentiert.

Von 2005 bis 2022 war er Hauptkurator des Ausstellungshauses C/O Berlin, wo er für Ausstellungen, Programme und Strategie zuständig war. Er hat zahlreiche, internationale Ausstellungen kuratiert, darunter *Nan Goldin* (2009), *Robert Mapplethorpe*, *Peter Lindbergh* (2011), *Gordon Parks* (2014), *Ren Hang* und *Elfie Semotan* (2018) oder *William Eggleston* (2023) sowie Themenausstellungen wie *unheimlich vertraut. Bilder vom Terror* (2011), *Das letzte Bild. Fotografie und Tod* (2018) oder *Send me an Image. From Postcards to Social Media* (2020). Hoffmann ist Herausgeber bzw. Autor zahlreicher Bücher und Texte.

www.wohnlabor.at

www.ingridholzschuh.at

Ingrid Holzschuh ist Kunst- und Architekturhistorikerin sowie Kuratorin für Ausstellungen. Sie absolvierte ein Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien, an der sie 2011 promovierte. Als Wissenschaftlerin arbeitet sie sowohl selbstständig an eigenen Forschungsprojekten als auch als Projektmitarbeiterin an verschiedenen Universitäten, wo sie ebenso als Lektorin tätig ist. Der Schwerpunkt ihrer Forschungen liegt in der Kunst- und Architekturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts zu Themen wie Architektur und Städtebau zwischen faschistischen Diktaturen und demokratischen Systemen, Kunstpolitik im Nationalsozialismus, Nachkriegsmoderne, Gender Studies oder Biografieforschung in der Architektur. Sie ist Autorin und Herausgeberin zahlreicher Publikationen, unter

Anna-Maria Jäger, *1992, studierte Architektur und Design an der Technischen Universität Graz, der Universität für angewandte Kunst Wien und der Iceland Academy of Arts. Ihre Diplomarbeit *Modellprojekt Rösselmühle – Prinzipien für eine chancenreiche und regenerative Stadt(teil)entwicklung im Gries* behandelt die gesellschaftliche

Anna-Maria Jäger

Arbeiten Seite 51

Ingrid Holzschuh

Mentorin



Relevanz der Grazer Rösselmühle und skizziert den Weg einer akteurs- und prozessorientierten Planungskultur anhand einer Neuprogrammierung des Bestehenden. Die Arbeit wurde im Zuge der *GAD Awards 2023* prämiert.

Anna-Maria Jäger war in verschiedenen Architekturbüros in Zürich, Wien und Graz tätig und ist Mitbegründerin des Kollektivs *wohnlabor*. Ihr Interesse gilt dem Erforschen, Gestalten und Entwerfen vielfältiger Wohn- und Stadträumen und den damit einhergehenden sozialen, ökologischen und architektonischen Implikationen. Sie lebt und arbeitet in Graz.

anderem „Pionierinnen der Wiener Architektur. Das Archiv der Zentralvereinigung der ArchitektInnen Österreichs“ (2022) oder „Behördlich autorisiert. Staatlich beieidet. Im Nationalsozialismus verfolgt. Die Geschichte der Ingenieurkammern und Ziviltechniker:innen von 1860–1957“ (2024). Als Kuratorin zeichnete sie unter anderem für das inhaltliche Konzept der Ausstellung *Auf Linie. NS-Kunstpolitik in Wien. Die Reichskammer der bildenden Künste (2021) im Wien Museum* und der Umsetzung der Dauerausstellung des seit 2020 neu eröffneten Graz Museum Schlossberg mitverantwortlich.

www.rebeccakorb.com
@rebecca_korb

www.siggihofer.com
@siggi.hofer

Rebecca Korb, *1991 in Wagna, studierte Germanistik in Graz sowie Fotografie in Leipzig und schloss ihr Studium der Bildenden Kunst als Meisterschülerin an der Hochschule für Grafik und Buchkunst ab. Sie lebt und arbeitet in Leipzig. In ihrer künstlerischen Arbeit setzt sie sich sowohl mit eigenen biographischen Aspekten auseinander als auch mit unterschiedlichen sozial-ökologischen Themen auf globaler Ebene. Sie denkt über die Gegenwart nach und visualisiert dieses Nachdenken mithilfe unterschiedlicher künstlerischer Medien.

Das Spiel (als Tätigkeit und Feld) ist dabei zentrales Prinzip ihrer Arbeitsweise. Häufig nutzt sie bereits existierende Zei-

Rebecca Korb

Arbeiten Seite 57

Siggi Hofer arbeitet mit Zeichnung, Malerei, Skulptur, Installation, Text und Kuratieren als künstlerische Praxis. Er setzt sich mit der Analyse gesellschaftlicher Prozesse und vermeintlicher Wirklichkeit in seinem Lebensumfeld auseinander und versucht so, neue Denkansätze zu entwickeln und fortwährend zu hinterfragen. Hofers oft bunte

Siggi Hofer

Mentor



chen, Spielelemente und -strategien, verbindet diese mit ihrer eigenen künstlerischen Formensprache und Symbolik und setzt sie in neue Bedeutungskontexte. Dieser Prozess ist sowohl intuitiv als auch konzeptuell geprägt. Der Ausgangspunkt liegt dabei oft in dem Interesse, Begriffe und Sachverhalte – Kapitalismus, Waren und Werte, Mensch und Natur als Kapital, gesellschaftliche Prozesse – zu analysieren und zu überlegen, was sich dahinter verbirgt.

Neben dem Studienpreis der HGB erhielt sie ein Stipendium der Studienstiftung des deutschen Volkes und 2023 das Startstipendium für Bildende Kunst des BMKÖS.

grafische Bildsprache, seine auf einem Raster basierenden Piktogramme, ebenso wie seine gemalten Textbotschaften und die parallel entstehenden literarischen Texte suggerieren unmittelbare Lesbarkeit, besonders vor dem Hintergrund einer zunehmend bildlastigen Kultur, die verstärkt auf die universelle Lesbarkeit von Zeichen setzt und Poesie in eine Nische drängt. Hofer erhielt zahlreiche Auszeichnungen, darunter den renommierten Msgr. Otto Mauer Preis und das Schindler-Stipendium in Los Angeles. 2022 zeigte er eine große immersive Installation im Hauptraum der Wiener Secession mit dem Titel *Still Life*.

www.vitoriamonteiro.art
@vitoriamonteiro

Vitória Monteiro

Arbeiten Seite 109



Astrid Peterle, Kuratorin und Autorin, seit 2022 Leitung der kuratorischen Programmgestaltung der Kunsthalle Wien. 2010 bis 2022 am Jüdischen Museum Wien, zuletzt als Chefkuratorin. 2017 bis 2022 Kuratorin für Performance des Donaufestival Krems. Studium der Geschichte und Kunstgeschichte in Wien, Berlin und New York, 2009 Promotion. Kuratorin und Autorin zahlrei-

Astrid Peterle

Mentorin



Vitória Monteiro schloss 2023 ihr Diplomstudium mit dem Würdigungspreis der Akademie der bildenden Künste Wien ab. Sie kommt ursprünglich aus der Theater- und Performanceszene in Brasilien. Als sie 2013 in eine akademische Forschungsgruppe für Intermedialität eintrat, hob dies ihr Verständnis für inter- und transmediale Narrative auf eine neue Ebene. Seitdem befasst sie sich nicht nur mit verschiedenen künstlerischen Medien, sondern entwickelte ihre eigene Praxis: die Entwicklung transmedialer, forschungsbasierter Projekte, die die Lücken der Geschichte mit Kunst auffüllen.

cher Ausstellungen und Beiträge zu zeitgenössischer Kunst sowie zur Wiener Kulturgeschichte, insbesondere zu Choreografie, Performance-Kunst, Fotografie und feministischer Kunstpraxis. Für das Jüdische Museum Wien übernahm sie zuletzt die kuratorische Leitung der Neukonzeption der Dauerausstellung *Unser Mittelalter! Die erste jüdische Gemeinde in Wien* im Museum Judenplatz. In der Kunsthalle Wien betreut sie als Kuratorin den Preis der Kunsthalle Wien, der jährlich von einer Jury an Diplomand_innen der Akademie der bildenden Künste Wien und der Universität für angewandte Kunst Wien vergeben wird.

www.annamutschlechner-dean.com
@no_annamd

Anna Mutschlechner-Dean

Arbeiten Seite 115



Anna Mutschlechner-Dean, *1999, lebt und arbeitet in Wien. 2023 absolvierte sie ihr Studium an der Universität für angewandte Kunst Wien in Transmediale Kunst. Sie arbeitet mit einem interdisziplinären Ansatz, der Film, Skulptur und Sound einbezieht und sich auf performative und digitale Methoden konzentriert. Ihre Praxis befasst sich mit kognitiven Phänomenen, Fragen der menschlichen Identität und der individuellen Wahrnehmung der Realität. Im Vordergrund steht dabei die Beziehung zwischen Mensch, Umfeld und Natur. In der Auseinandersetzung mit dem Verhältnis des Menschen zu externen Kontexten zielt ihre Arbeit auf einen erweiterten Dialog über individuelle wie kollektive, gesellschaftspolitisch geprägte Ver-

haltens- und Wahrnehmungsmuster.

Ihre Arbeiten wurden unter anderem bei Parallel Vienna, MoCDA – Museum of Contemporary Digital Art, RIFF Reaktor International Film Festival in Wien, CICA Museum in Südkorea, das weisse haus, dem Festival der Regionen in Linz, dem Ars Electronica Animation Festival und der Artemis Gallery in Lissabon gezeigt. 2023 erhielt sie das Startstipendium für Medienkunst des BMKÖS. 2024 ist ihre jüngste Arbeit in der Ausstellung *Passage* von Jakob Lena Knebl & Ashley Hans Sheirl in der Sammlung Falckenberg in den Deichtorhallen Hamburg zu sehen.

Rebekka Reuter ist Kulturwissenschaftlerin mit dem Schwerpunkt Fotografie. 2006/07 war sie Stipendiatin im Programm *Museumskurator_innen für Fotografie* der Alfred

Rebekka Reuter

Mentorin



Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung in der Fotografischen Sammlung des Museum Folkwang in Essen, am Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum und im Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, gefolgt von einer kuratorischen Assistentin bei Camera Austria in Graz. Seit 2009 ist sie Chefkuratorin von WestLicht. Schauplatz für Fotografie in Wien, wo sie 2018 auch eine Schiene für zeitgenössische Fotografie etablierte. Aktuell genießt sie eine Elternkarenz und ein Doktoratsstudium der Philosophie am Institut für Kunst- und Kulturwissenschaften der Akademie der bildenden Künste Wien.

www.mervesahin.me
@mervxshn

Merve Şahin ist eine türkische Architektin und Forscherin, die sich auf architektonische und digitale Darstellungstechniken als Medium für visuelles Storytelling spezialisiert hat. Sie lebt und arbeitet in Wien. Ihren Masterabschluss in Architektur erwarb sie an der Universität für angewandte Kunst Wien.

In ihren Arbeiten enthüllt sie sowohl greifbare als auch nicht greifbare Schichten der gebauten Umwelt durch immersive Zeichnungen und Animationen, wobei sie die in post-digitalen öffentlichen Räumen verankerten sozio-politischen Machtstrukturen sichtbar macht. Ihr jüngster Schwerpunkt liegt auf der digitalen Wende und deren materiellen und immateriellen Auswirkungen auf öffentliche Räume, die sie durch spekulatives Storytelling erforscht. Ihre Visualisierungen reflektieren neue urbane Bedingungen von Anonymität, Privatsphäre, Befreiung und Spektakel. Şahin untersucht dabei Übergänge, Transparenzen, Reflexionen und Fragmentierungen, die dem ständigen Drang nach Sichtbarkeit und Kommodifizierung, wie ihn das digitale Zeitalter verlangt, entgegenstehen. Dieses

Merve Şahin

Arbeiten Seite 145



Bart Lootsma ist Historiker, Theoretiker, Kritiker und Kurator in den Bereichen Architektur, Design und Bildende Kunst. Er war Professor für Architekturtheorie an der Universität Innsbruck und Gastprofessor an mehreren anderen Universitäten.

Lootsma veröffentlichte zahlreiche

Bart Lootsma

Mentor



Vorgehen führt zu „räumlichen Phantomen“, in denen räumliche Ausdrucksformen flüchtig bleiben und Raum für Freiheit, Erkundung und Interpretation bieten.

Şahins Abschlussprojekt *All Watched Over* wurde als Finalist in der Kategorie „Young Talent“ der EU-Mies Awards ausgewählt und unter anderem auf der 18. Architekturbiennale in Venedig ausgestellt. 2023 erhielt sie das Startstipendium des BMKÖS für ihr laufendes Forschungsprojekt mit dem Titel *Reimagining Historic Theatre Typologies for the Digital Age: Empowering Public Voice and Communal Spectacles Amidst Surveillance*.

Artikel und war Redakteur verschiedener internationaler Zeitschriften. Zu seinen Büchern gehören „Media and Architecture“ (1997), „SuperDutch“ (2000), „Reality Bytes, Selected Essays 1995–2015“ (2015), und „Italian Collage“ (2020). Bart Lootsma hält Vorträge in der ganzen Welt. Er kuratierte unter anderem *ArchiLab 2004* in Orléans, den montenegrinischen Pavillon auf der Biennale von Venedig 2016 und *Radical Austria, Everything is Architecture* für das Design Museum Den Bosch im Jahr 2021. Er war Mitglied des Beirats der IBA 2022 *Neues Soziales Wohnen* in Wien und ist Vorstandsmitglied von European Österreich.

www.anneschmidtofficial.com

Anne Schmidt, *1990 in Brandenburg an der Havel, ist Künstlerin und Autorin. Mit fünfzehn hat sie als Sauerkirschenerntehelferin sowie in einer Fabrik für Käseprodukte gearbeitet, um neben den Lebenserhaltungskosten ihr Abiballkleid zu finanzieren. Manisha Jothady studierte Germanistik und Kunstgeschichte. Sie lebt als Autorin und Kulturmanagerin in Wien. Sie arbeitete als Redakteurin für die Kunstzeitschriften *Frame und Camera Austria International*, war als Projektleiterin des Galerienfestivals

Anne Schmidt

Arbeiten Seite 151

Manisha Jothady

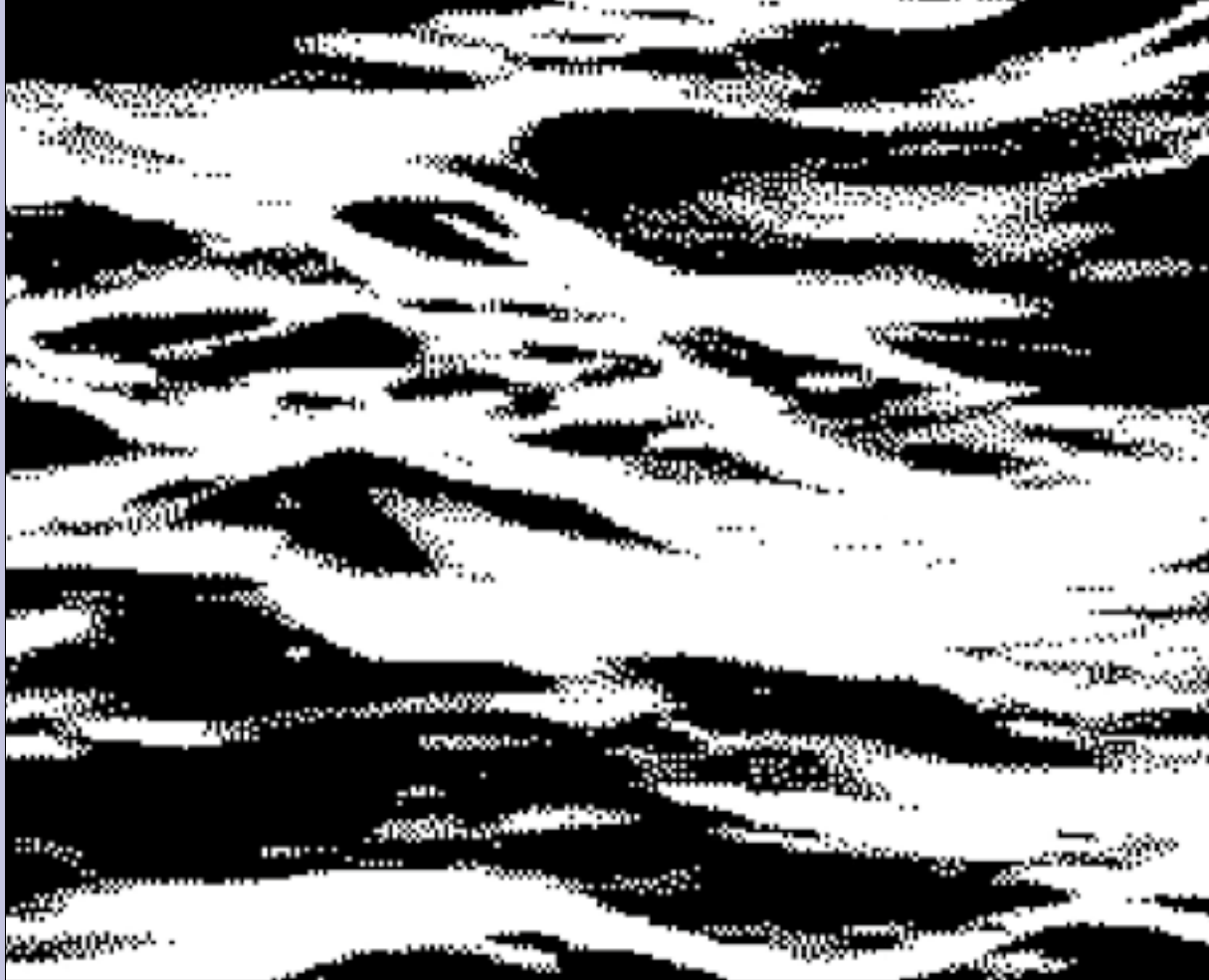
Mentorin



zieren, für das sich auf Ebay Kleinanzeigen niemand interessierte. Später hat sie ein paar Studienabschlüsse an renommierten Institutionen gemacht, unter anderem in Soziologie, Kriminologie, Kunst und Kunstkritik. Sie ist in Ausstellungen mit internationaler Reichweite vertreten, publiziert und würde sich gern mal mit Sekundenkleber für Stunden an der Straße befestigen, um stille Städte für Passant_innen zu schaffen. Heute hat sie gezählt, dass sie in zweiunddreißig Jobs gearbeitet hat. Ihr nächstes Buch wird eine autobiografische, non-fiktionale, feministische Kriminologie zu sexueller, patriarchaler Gewalt.

curated by_vienna und als Universitätslektorin an der Akademie der bildenden Künste Wien sowie an der Pädagogischen Hochschule in Linz tätig.

Ihre Rezensionen, Interviews und Aufsätze zu den vielfältigen Themen der zeitgenössischen Kunst und Kultur erscheinen in Fachmagazinen wie unter anderem *Art Papers*, *Spike* und *Eikon* sowie in der Wochenzeitung *Falter* und den Tageszeitungen *Die Presse* und *Wienerzeitung*. Sie ist Verfasserin zahlreicher monografischer und thematischer Katalogtexte und arbeitet seit Herbst 2021 als Projektleiterin des fjk3-Raum für zeitgenössische Kunst in Wien.



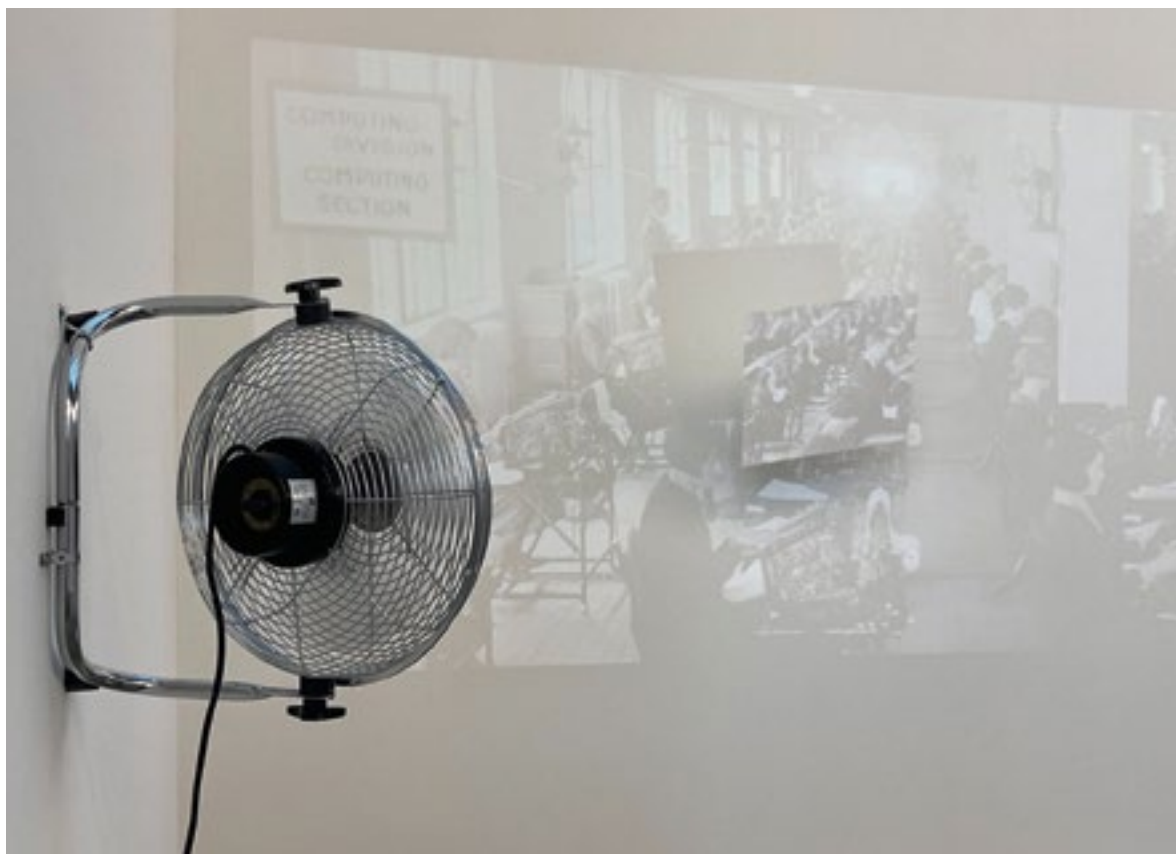
97

KAROLINA MALWINA



HexCon – Reimagining Human Rights Violations Through Twitter and Glitch / The Archive, 2022
Buch mit 250.000 Tweets zum Terminus ‚human rights‘,
30 x 21 cm, 5.000 Seiten
Installationsansicht Exhibit, Akademie der bildenden Künste Wien

HexCon – Reimagining Human Rights Violations Through Twitter and Glitch, 2022
Multimedia-Installation, 18 Monitore, 18 Raspberry PI Zeros,
Black Box (Server), Raspberry Pi 4
Installationsansicht Exhibit, Akademie der bildenden Künste Wien



100

Text:

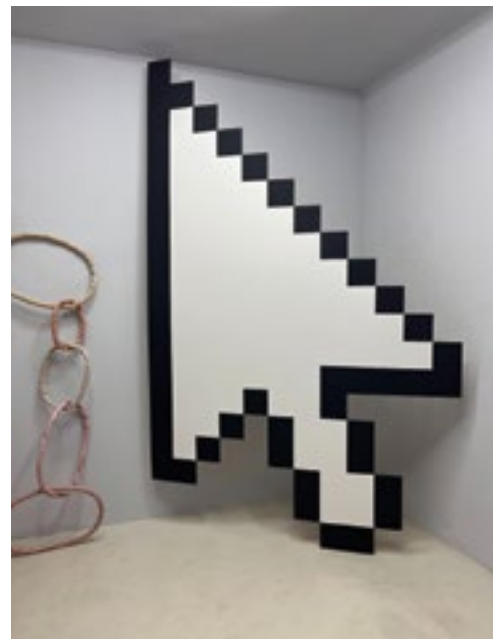
Sabine Maria Schmidt

SCHÖPFERISCHE AUTORITÄT ERARBEITEN

Die Auseinandersetzung mit den Produktionsbedingungen digitaler Bilder, ihrer Distribution und Abundanz beschäftigt zahlreiche Künstler_innen. Karolina Malwina ist eine umtriebige und experimentell Suchende, die sich weniger für die Produktion von Bildern interessiert, denn auf die Analyse ihrer technischen, meist digitalen Genese. Zunächst strebte die 1985 im polnischen Tychy geborene Künstlerin ein Studium der Theaterwissenschaften in München an und studierte anschließend Bildnerische Erziehung am Mozarteum in Salzburg. 2016 begann sie ein Studium an der Akademie der bildenden Künste Wien, das sie 2022 abschloss. Ihre ersten Arbeiten waren Fotoserien, darunter eine über Alpenlandschaften mit verbauten Panoramen (*Alpenplanung I & II*, 2016). Von Beginn an motiviert ihre künstlerischen Arbeiten nicht nur ein dokumentarisches, sondern auch ein aktivistisches Anliegen.

Als passionierte Medienkünstlerin widmet sie sich den Schnittpunkten digitaler Bildkulturen, vor allem ihren technologischen Hintergründen. Zunächst sind es eigene Fragestellungen und Beobachtungen, für die sie aufwendige Lösungsmöglichkeiten entwickelt. Eine davon lautet: Können Bilddaten politisch sein oder politisch wirken? Und wenn ja, wie lässt sich das zeigen? Angesichts der vielen Konflikte, Kriege und Flüchtlingsströme entschied sich Karolina Malwina für Ihr Diplomprojekt an der Akademie, an die 1950 vom Europarat verabschiedete Konvention zum Schutz der Menschenrechte und Grundfreiheiten zu erinnern, wobei sie insbesondere deren Resonanz in sozialen Netzwerken wie dem Mikroblogging-Dienst Twitter untersuchte. Ihre komplexe Installation *HexCon – Reimagining Human Rights Violations Through Twitter and Glitch* bestand aus achtzehn Monitoren, von denen jeder eines der Menschenrechte repräsentierte: Sobald ein Tweet, der eines erwähnte, den Server „Ominous Black Box“ erreichte, wurde der Nachrichtinhalt in den JPG-Code geschrieben und gespeichert. Die dadurch entstandenen Bildstörungen (Glitches) verwandelten die Monitore in sich immer wieder verändernde abstrakte Farbfelder, in denen nur noch kursorisch Textfragmente zu erkennen waren. Als Teil der Installation entstand die Publikation „The Archive“, die einen Ausschnitt der gesammelten Datenbank – über 250.000 Kurznachrichten, die innerhalb etwa eines Monats getweetet wurden – chronologisch gereiht und in Punktgröße 8 gedruckt vereint; es umfasst über 5.000 Seiten voller meist irrelevanter Inhalte. *HexCon* stellte nicht nur die Frage nach der Archivierbarkeit von Daten, sondern auch deren Unzugänglichkeit durch Tech-Firmen, die die Herrschaft über Server und Speichersysteme besitzen. Dass ihre Arbeit selbst abhängig von den Technologien ist, mit denen sie arbeitet, definiert sie als Teil einer langen Geschichte der Netzkunst seit ihren Anfängen. Dies ist eines der produktiven Dilemmata der netzbasierten Kunst: Seit Elon Musk die Twitter-API, eine wichtige Schnittstelle zur Analyse von Anfragen und ihrer Herkunft, abstellen ließ, ist auch die interaktive Verbindung zur „Black Box“ gestört und die Installation *HexCon* in Folge nicht mehr umsetzbar.

Technologische Grundlagen und systemische Strukturen zu erkennen und ihre Unabdingbarkeit zu unterlaufen, hat viele wichtige Medienkunstarbeiten bestimmt, in deren Tradition sich Malwina einbetten kann. Doch bleibt die (künstlerische) Vermittlung solcher Sachverhalte meist eine große Herausforderung. In ihrer Wandinstallation *Be Right Back* (2023) veranschaulicht sie etwa die vielschichtigen Bedeutungen farbiger Punkte und Scheiben. User etwa von Microsoft Teams werden den grünen Punkt schnell



101

Echo, 2023
Multimediale Installation, Archiv-Fotografien,
Raspberry Pi, Ventilator
4' Loop
Installationsansicht *Über das Neue – Teil 3*,
kuratiert von Size Matters. Raum für Kunst
und Film, Belvedere 21, Wien

Cursor, 2023
Sperrholz, Aluminium, Farbe
325 x 199 cm
Installationsansicht *Über das Neue – Teil 3*, kuratiert von
Size Matters. Raum für Kunst und Film, Belvedere 21, Wien

als Statusanzeige identifizieren. Auch hier verwendet die Künstlerin zunächst eine abstrakt-konkrete Formensprache in leuchtender Farbe, die ästhetisch lockend an ein wichtiges Phänomen der frühen Internet-Zeit erinnert: In den späten 1990er Jahren legten die Programmierer der Instant-Messaging-Dienste Farben fest, um anzuzeigen, wer online war. Wer offline war, konnte kurze Mitteilungen wie „Be Right Back“ senden lassen – eine Nachricht, der diese Wandinstallation auch ihren Titel verdankt. Ein gelber Status hingegen markierte ein Timeout der Mausbewegung, was sich letztlich als probates Mittel zur Arbeitsüberwachung erwies. Zwar gibt es mittlerweile Einstellungen zum Schutz der Privatsphäre, doch in vielen aktuellen Business-Tools lässt sich der Online-Status nicht mehr so einfach ausschalten. Malwinas inszeniertes Maus-Objekt *Automatic Mouse Mover* ist mehr als nur ein Prototyp und kann sogar bei der Künstlerin erworben werden. Der Computer erkennt die unter einer Plexiglashaube geschützte Platine, die via USB mit einem PC verbunden ist, als automatische Maus in ständiger Bewegung. Für ihre Erfindungen und Kenntnissen zurückgreifen. Sie ist nicht zuletzt Gründerin des Kunstbuero12, wo sie neben ihrer künstlerischen Praxis Grafikdesign, Illustrationen und Branding entwickelt. In diesem Umfeld lässt sich auch zumindest eine ihrer vielen Quellen für Frage- und Problemstellungen ihrer Kunst vermuten.

Nicht zuletzt wird das Digitale von ihr minutiös analysiert und bisweilen fast chirurgisch seziiert, wie ihr experimenteller Kurzfilm *Dither* (2024) belegt. Für den Film nutzte sie eigenes Fotomaterial aus Urlaubsreisen, um es zu animieren. Bewegtes Wasser etwa galt von Beginn an als eines der größten Herausforderungen in der digitalen Reproduktion und Simulation: Wie kann man bewegtes Wasser grafisch optimieren? Kann man Pixel eigentlich vergrößern? Bewegte Pixel werden zumindest bei Vergrößerung unscharf, so Malwina. Nicht die mit den Bildern verknüpften Erinnerungen standen also zur Diskussion, sondern allein die Befragung der Bilder hinsichtlich ihrer Rasterung. Die Aufgabe bestand darin, das Bildmaterial mit möglichst geringem Informationsverlust zu rastern und die „digitalen Körner“ in Bewegung zu setzen. Hierfür mussten eigene Lösungsansätze entwickelt werden, da herkömmliche Filmschnittprogramme sich als nicht geeignet erwiesen. Stattdessen wurden einzelne Frames mit Hilfe eines Rastergrafikprozessors zerlegt, mit einem Dithering-Algorithmus bearbeitet und anschließend wieder zusammengefügt. Am Ende entstanden wunderschöne Bilder, fern jeder Natürlichkeit, aber verwandt mit der flüchtigen Poesie des Pointilismus und des Impressionismus in der Malerei oder dem Piktoralismus in der Fotografie des späten 19. Jahrhunderts.

Aber es geht auch Low-Tech. Als Hommage an all die Lochkartenstanzerinnen, Programmiererinnen, Kartografinnen des Sternenhimmels und „weiblichen Computer“ der ersten Stunden, die in der Geschichtsschreibung der Informationstechnologie lange übersehen wurden, wählte Malwina in der Multimedia-Installation *Echo* (2023) aus unterschiedlichen Archiven dreizehn fotografische Aufnahmen von sogenannten „Computer Girls“ aus, die als Videoloop projiziert und je 18,4 Sekunden als Standbild zu sehen sind. Ein weißer Karton, der durch einen Ventilator in Bewegung gebracht wird, hebt per Zufall hervor, auf welche Personen ein Spot gerichtet ist und welche verdeckt werden. Kritisch hinterfragt sie damit, welche Machtverhältnisse in technologischen Berufen verankert sind und wie es möglich ist, dass Frauen über mehrere Jahrzehnte hinweg aus den technischen Berufen verdrängt wurden – ein relativer Status quo, der trotz massiver bildungsfördernder Programme weiterhin besteht. Karolina Malwina ist dabei selber ein „Best-Practice-Beispiel“ für engagierte und motivierte Forscherinnen, die sich nicht allein von den Regeln der Computertechnologie dominieren lassen, sondern eine eigene schöpferische Autorität bewahren.

Näheres zu Karolina Malwina und ihrem Mentor auf Seite 77.

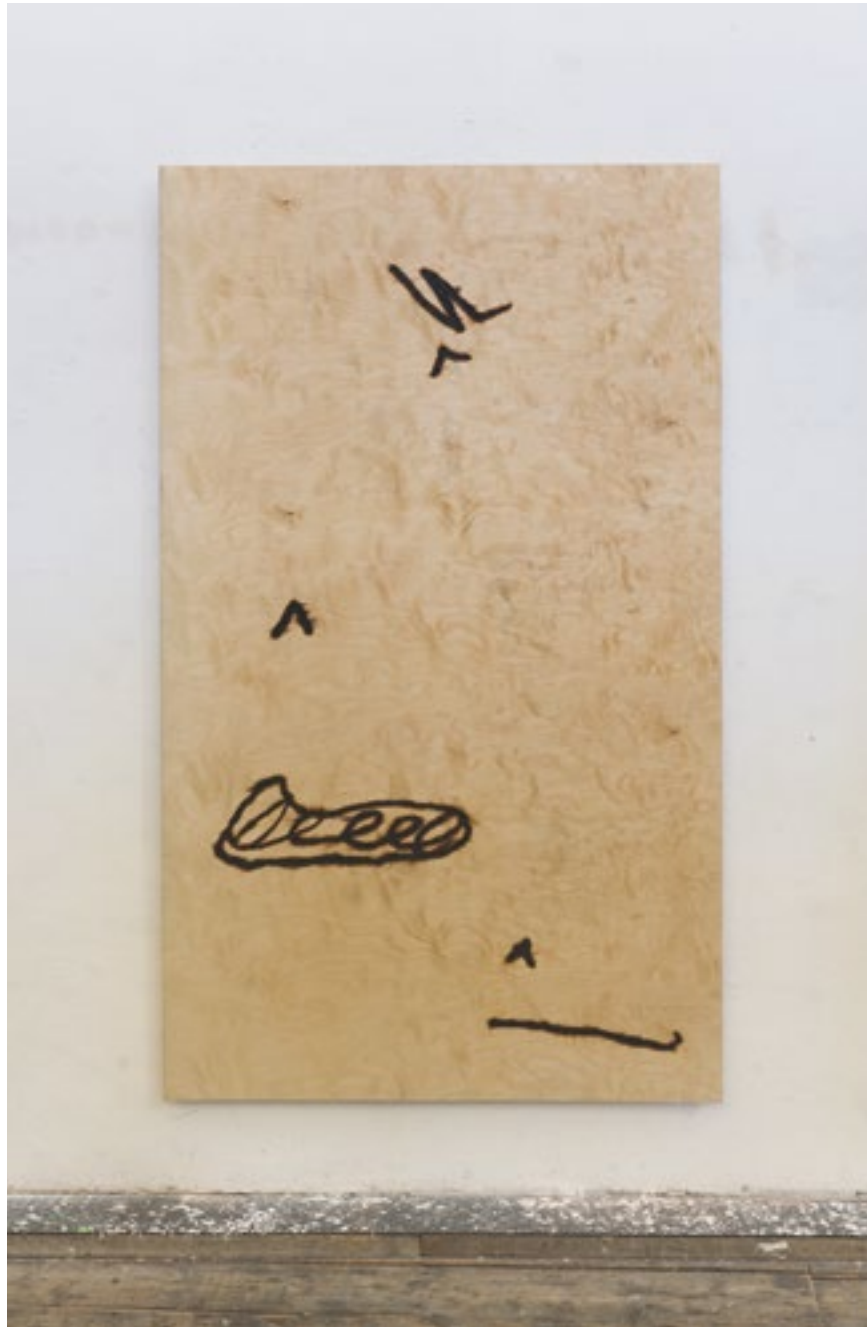


103

SAMI MANDEE

Youth In Situ, 2022
Tiffany-Technik, Klarglas, Kupfer, Lötzinn, Stahl
124 × 64 cm (mit Rahmen 194 × 60 × 65 cm)
Ausstellungsansicht *More Devices For Empathy*, Artist
Statement Parallel Vienna





106

Page 8 (*Twain Doodles*), 2022
Bebrannte Multischichtplatte
220 x 150 cm
Diplompräsentation, Atelierhaus
Akademie der bildenden Künste Wien

Text:

Sam Jacob

NEVER THE TWAIN

There are a lot of Sams in the room. Some of them alive, others less so.

There are a lot of Marks too. Some with capital M, others lower case.

Me and Sami are here, of course. But we're joined in various ways by Mark Twain. He's here in the text. He's here in a photograph that shows him sitting for Teresa Feodorowna Ries as she sculpts a bust of him, pressing her fingers into the clay lump to produce a second Mark. And he's here as a kind of model of a person out of place, an observer, a Yankee in the Austro-Hungarian Empire, having stayed in Vienna himself between 1897 and 1899, where he wrote *Stirring Times in Austria*, chronicling the complex flows and clashes between various identities at the center of the near end of the Habsburg Empire.

We are looking down at a printout of Twain's manuscript, then we're looking up at four standard plywood panels leaning against the wall. The sheets are scorched with marks that enlarge and retrace Twain's scribbled manuscript corrections. Not the text, but the marginalia. Not the narrative, but the gestures of the medium itself. His original swift ink gestures now painfully and slowly burnt into the surface of the ply sheets using a specially constructed and somewhat dangerous looking tool, half-barbecue implement, half-fountain pen nib. This gesture of reenactment re-makes minor gestures on a monumental scale. A monument not for the usual things that monuments address, but rather for the errors, the adjustments, and the accidents and revisions in the process of bringing something into the world. Sami-as-Mark/Sam remaking Mark's marks.

Marks are typically read as expressions of identity. Signatures, fingerprints, gestures and physical actions where the body itself, or its movement register against or on a surface. A mark that allows us to both identify ourselves and, conversely, to be identified. Fingerprints perform dual roles—positive assent on one hand, forensic giveaway on the other.

We see fingerprints in another work. Accidental thumb prints in the corners of ancient Mesopotamian clay tablets that were originally created as bureaucratic registers—bills of sale at the origins of written language. These occasional marks of human error interrupt otherwise smooth transactional documents. A press

107

too hard, a grip or a slip out of place millennia ago. The imprint of the edge of a body hardened into an archaeological documentary record. Seen here, they are rephrased as if they are prototypes of Teresa Feodorowna Ries's fingers embedded in clay, pressing a representational image of Twain into the lump. These tablet marks, like Mark's marks, are also rendered huge. Monty Python-scaled body parts, 3D-printed in grey generic plastic, each packed within exquisitely handcrafted flight cases that seemingly reveal no register of the human hand. Fingerprints long before fingerprints were associated with identity, yet now we are unable to see those swirls and loops outside the technologies of identification, power and control.

Ideas of identity work powerfully in contemporary culture. Manufacturing viable possibilities of identity allows us to construct versions of ourselves that are able to operate in the world. Identity constructs us as individuals in the world. Both forms—from inside out and from outside in—signal and manifest sensations of authenticity.

As if there's something irreducible inside us, as if we still believe in a superstitious essence as coherent as a soul that defines us. As if there were a way for the gaze of the world in all its forms to fix us as a single static subject.

Yet both mirages of identity are concocted politically. Ways of creating possibilities of collectivity and otherness, not to mention borders, nations, and other infrastructures that cascade from the idea that any of these might be uncontested truths. As if there's something authentic in any of these imaginary concepts, anyway.

Maybe that splintering of the fixed and singular thing (the thing as object but also the thing as us) is a way to understand another strand of Mande's work. Glass is fragile and shatterable, something that even in its full form reminds us of its potential to break apart. I'm looking at a piece that seems to be a stained-glass window with traditional leaded seams graphically outlining a representational subject. The craft alone evokes coherent heraldic and religious narratives that stained glass usually serves. Yet here, the subject is banal: our man Sami frozen and outlined in snapshot-casualness, holding his phone. The message of the medium, here at least, is another medium: Thousands of years of glass-as-communicative surface connected, the fragility and provisionality of the setup made more explicit where incidents in process are themselves recorded by the process. Outlines of masking tape that held things in place are now precisely outlined in lead. In place of the grand narratives of state and church, here the accidental and the ad hoc become fixed and memorialized.

Identity politics in their very nature politicize identity. And in the process, the complexities and contradictions of identity are often smoothed out. In resurrecting moments where identity is both revealed and made more complex and more human, Sami Mande—who once operated under the stage name of Sami Nagasaki—evokes narratives in the margins. Perhaps it's even true that the nom de plume or the alias give us a far more authentic possibility of being human.

Before Mark Twain was Mark Twain, he was Thomas Jefferson Snodgrass, and before that either Sieur Louis de Conte or John Snook. Mark Twain was only the final alias of the writer Samuel L. Clemens. Another Sam with a multitude of identities. A "Sam" that contains a doubled, tripled, quadrupled identity, and a "Twain" as in a thing divided. For Sam Clemens himself, and for Sami Mande (Sami as Nagasaki, Sami as Sam Clemens, and the other "skins" he adopts)—even a name, the most obvious foundation of our own identity, both personally and through documents of birth, death and state—fractures. For the historic Sam and our Sami, things we imagine to be singular become multiple, and as they do, perhaps declare a more authentic descriptor of our multiply fractured, overlaid, and assumed identities.

Näheres zu Sami Mande und seiner Mentorin auf Seite 78.



109

VITÓRIA MONTEIRO



*Oestl. Oberoesterreichische und
Ennstaler Alpen, 2022*
Siebdruck auf historischer Landkarte
50 x 80 cm



Ghost Chorus, 2022
Digitale Fotografie



112

Text:

Ludmila Neves Müller

REIMAGINING HISTORY THROUGH ART

113

Andrea Giunta argues that art can not only reflect but also recreate and reinvent history, offering new perspectives for understanding the past and the present. Vitória Monteiro's artistic work presents itself as a tool for fighting against the forgetting and erasure of those who have been marginalized by the dominant historical narrative. Vitória Monteiro, artist and cultural activist, studied theater at the Federal University of Rio Grande do Sul and began her career with projects aimed at redistributing cultural resources and participatory practices in Brazil.

In conjunction with the art collective *Das Flor*, she contributed to the realization of workshops, performances and audiovisual productions, developed together with members of the community of Favela Lomba do Pinheiro, in Porto Alegre. Named Lombay, the scenic expression was realized, composed of improvisations involving theater, dance, circus, music, cinema, photography, and visual arts. The short film *Sobre Marias e Terezias* (2016) is a poetic portrait of the lives of the women who make up the community.

Still in Brazil, Vitória Monteiro participated in the creation of a multiplatform initiative that addressed the challenges faced by cyclists in the urban space of Porto Alegre, called *Via Pública* (2016). Since 2016, she has been living in Vienna, producing work that mainly covers themes of gender, migration, coloniality, identity and power relations. Her artistic practice is multidisciplinary and embraces theory and the transmedia realm. Her works have the potential to reconstruct and fill historical gaps, contributing to the expansion of the expressive possibilities of contemporary art.

Umstellung des Weissseins, 2023
Video, 7'

The History Begins Starting From Us, 2020
Video, 12'

Vitória Monteiro traces narratives that carry historical, political and social elements, drawing parallels with her own experiences. We can find aspects that touch on the migratory process and the memory of Brazil in the artist's work. The short film *The History Begins Starting From Us* (2020) is based on the book "Memories (of women) in exile," and was developed in conjunction with the Austrian Film Museum. The film reconstructs the point of view of women exiled during the Brazilian military dictatorship (1964–1985) using archive footage. While the viewer experiences these displacements, the voiceover guides them to images that don't exist but can be seen in the imagination. The editing and narrative invite the audience to connect with the feelings of these women; a shared feeling.

The work has been exhibited since 2021 in different institutions, galleries and museums in Austria and Germany, including the European Media Art Festival in 2022. In *Mis amigos són los pájaros ...* (2022), which premiered at the Diagonale Film Festival in 2023, Vitória Monteiro explores gender issues based on the memories of her grandmother, Ethel Indarte, crossing themes that involve three generations of her family. In addition to the voiceover, which reads and talks about the past, archive footage expands the imaginary field of the viewer, also mixing current images and sounds. The work moves between past and present, the analog and digital. It's interesting how the 3D animation of a flower and its roots moves from one scene to the next, demonstrating temporal and poetic connections, permanence, the power of nature, of the human and, above all, of the collective.

Developed for the exhibition *Conditions and Frameworks: Infrastructure as Form and Medium* at the Exhibit Gallery of the Academy of Fine Arts Vienna, the installation *Migrant*innen wollen etwas lernen/Migrants Want to Learn Something* (2022) highlights the commodification of the migratory experience, especially in the context of Austrian art institutions. In this work, Vitória Monteiro draws attention to the individual experiences and aspirations of migrants, while at the same time criticizing the system that profits from them.

Since 2023, Vitória has been immersing herself in works that explore the relationship between Austria and Brazil. Investigating themes related to power structures, gender-based violence and memory, she has found in the story of Maria Leopoldina of Austria (1797–1826), empress consort of Brazil, a significant symbol for the European colonial exploitation of Brazil and its material and intellectual properties. In March 2023, she led the workshop titled *A Poncho for Leopoldine*, held at the Domestic Violence Intervention Center in Vienna (the workshop was given another name for the safety of its women visitors). She also developed the project *Every Woman* Has a Name: Colonial Connections Between Brazil and Austria*, in which a set of works claim the place in history of a marginalized feminized experiences.

In her most recent and still ongoing project, *Corruptela: On the Invention of Brazilianness and What Austria Has to Do with It*, Vitória Monteiro explores colonial power relations through what we know as "art history." The aim of this research and bilingual publication in German and Portuguese is to rethink the construction of (Brazil's) national identity, understanding it as part of a colonial legacy of the Braganças and Habsburgs. From an intersectional viewpoint, it proposes new perspectives and reflections on Brazilian history through artistic and aesthetic expressions.

Näheres zu Vitória Monteiro und ihrer Mentorin auf Seite 92.



115

ANNA MUTSCHLECHNER-DEAN



116

*The Light Echoes and the Wave Shook –
Oscillating Vessels, 2023*
2-Kanal-Video-Projektion, 4-Kanal-Sound-
Installation, 3D-Druck-Keramik, Metall;
multimediale Performance, Installation



117

*The Light Echoes and the Wave Shook –
Oscillating Vessels, 2023*
2-Kanal-Video-Projektion, 4-Kanal-Sound-
Installation, 3D-Druck-Keramik, Metall;
multimediale Performance, Installation



When It Takes Over, 2023
3D-Rendering



Text:

Philippe Batka

WHEN IT TAKES OVER

In der posthumanistischen Perspektive schrumpfen kulturelle Errungenschaften und Übereinkünfte auf einen verschwindend kleinen Punkt. Dieser liegt am Horizont eines viel weiter gefassten Kontinuums, als vom menschlichen Standpunkt aus überblickt werden kann. Der anthropozentrisch geprägte Überblick steht unter Generalverdacht, da er Ordnungen und Hierarchien herstellt; die vermeintlich besondere Stellung des Menschen soll hingegen einer Revision unterzogen werden. Das große Ganze, das im Zentrum der Betrachtung steht und sich dieser gleichzeitig entzieht, wird gemeinhin als Natur ins Spiel gebracht. Sie besteht aus Gleichrangigem, darunter auch dem Menschen. Sie hat vor ihm existiert und wird ihn überdauern.

Anna Mutschlechner-Deans durch Performance gestützte, transmediale Praxis nimmt nicht selten ihren Ausgangspunkt vor diesem Hintergrund, der Mensch und Natur verschmelzen lässt. Etwa zeigt ihr 2024 entstandener 4-Kanal-Kurzfilm *T(w)o Coexist* die Künstlerin in entsättigten Filmbildern, die die grafische Textur der Landschaft unterstreichen und ihren Körper darin einbetten. Auch ihre leise, beinahe flüsternde Stimme, die wir aus dem Off hören, erzählt von der Überwindung physischer Barrieren, von Auflösung und Verschmelzung. Ein intimer Monolog, der von den Bildern und dem Soundtrack unterstützt wird. Mutschlechner-Deans Gesicht wird in ihrem Film von einem vegetabil anmutenden Textil verdeckt und von unseren Blicken abgeschirmt, wodurch sowohl ihre Stimme als auch die umliegende Landschaft unmittelbarer auf uns wirken.

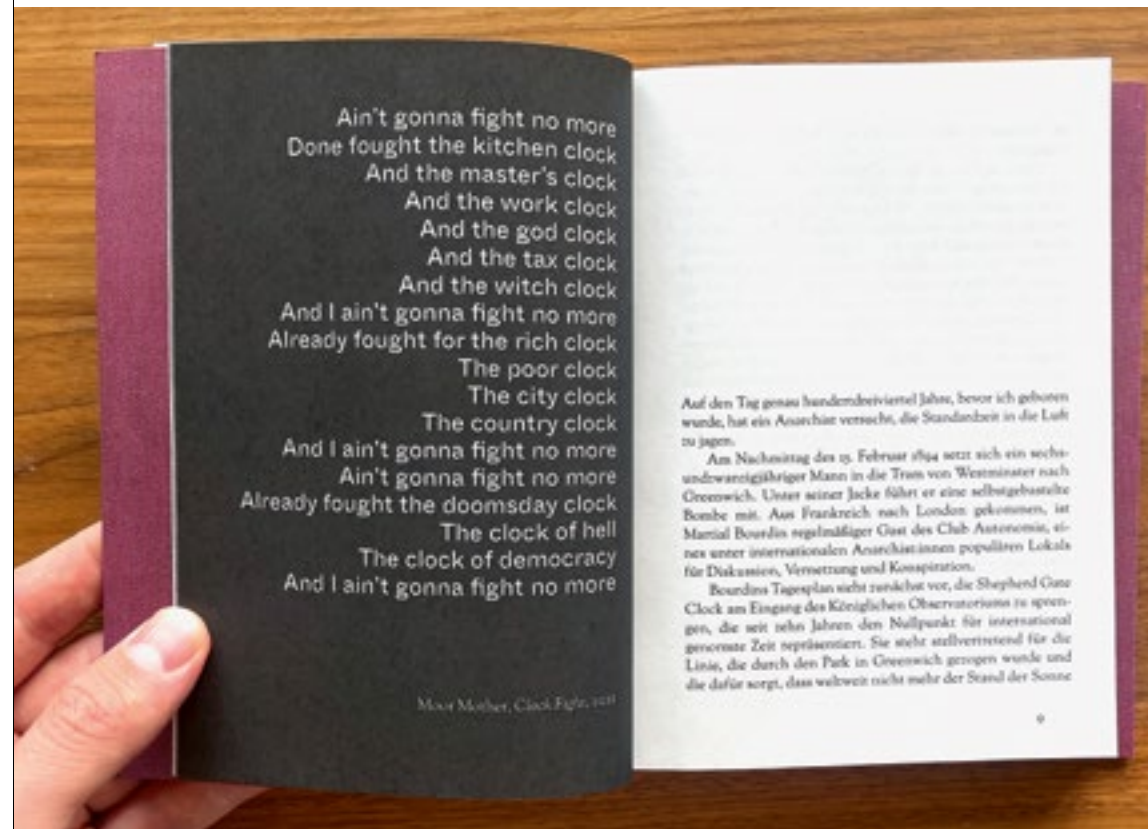
Auch andere Arbeiten von Mutschlechner-Dean widmen sich direkt oder indirekt der menschlichen Physiognomie, die oftmals verfremdet oder durch eine Maske ersetzt wird. Ihre Funktion

The Light Echoes and the Wave Shook – Oscillating Vessels, 2023
2-Kanal-Video-Projektion, 4-Kanal-Sound-Installation, 3D-Druck-Keramik, Metall;
multimediale Performance, Installation

als Interface, als spezifisches Kommunikationsmittel menschlicher Regungen, wird dadurch ruhend gestellt. Ein Effekt, der mit einer veränderten Wahrnehmung des mit ihr in Verbindung stehenden Wesens einhergeht und der sich auch in der 2023 entstandenen multimedialen Performance und Installation *The Light Echoes and the Wave Shook – Oscillating Vessels* einstellt. Die Arbeit setzt sich sowohl mit zwischenmenschlichen Beziehungen auseinander als auch mit solchen, die der Mensch mit seiner Umwelt und seinen Mitlebewesen eingeht. Die skulpturalen Elemente der Installation sowie die die Gesichter der Performer_innen verschleiern, semitransparenten Stoffe schaffen Analogien zu einer Lebensform, die eine völlig andere Nische besetzt als wir Menschen: Stomatopoda, eine in tropischen Gewässern beheimatete Art von Krebsen, die unter anderem für ihr hochkomplexes Sehvermögen bekannt ist und über unterschiedlich polarisiertes Licht kommuniziert. In *What Is Left When It Moves* (2022), einer aus Keramik und Bioplastik bestehenden Skulptur mit Videoprojektion und Sound, interessiert sich Mutschlechner-Dean hingegen für die Fähigkeit der Qualle, körperliche Alterungsprozesse erneut zu durchlaufen – und mithin ebenfalls für ein Lebewesen, dessen Erscheinungsform und Überlebensstrategie wenig Ähnlichkeiten mit jenen von uns Menschen haben.

Mit den Durchdringungen von Menschlichem mit Nicht-menschlichem steuert Anna Mutschlechner-Deans Praxis einer Enthierarchisierung sowohl diverser biologischer Lebensformen als auch belebter und unbelebter Natur zu. Dies soll eine Überwindung menschlicher Überlegenheitsfantasien zugunsten einer offeneren Betrachtung ermöglichen, die unter anderem normative Zwänge hinter sich lässt. Auch den menschlichen Körper und im Besonderen das Gesicht erschließt sich Mutschlechner-Dean auf diese Weise. Von den an sie herangetragenen Erwartungen losgelöst, werden Gesicht und Körper zum materiellen Ausgangspunkt weiterer Überlegungen – wie etwa in den 2023 entstandenen computerbasierten Arbeiten *When It Takes Over* oder *Surfaces*. Die posthumanistische Naturperspektive scheint sich beinahe nahtlos im digitalen Medium fortzusetzen: Denn stofflich unterscheidet den Menschen darin nichts von dem, was ihn umgibt. Er ist aus demselben aufgebaut wie alles andere.

Näheres zu Anna Mutschlechner-Dean und ihrer Mentorin auf Seite 93.



SIMON NAGY



122

123



Immer schön konstruktiv, 2023
Installation, gemeinsam mit der Künstler_innengruppe Schandwache
Ausstellungsansicht *Fallende Helden*, DOCK 20, Lustenau

S-C-H-A-N-D-E, 2022
Installation, gemeinsam mit der Künstler_innengruppe Schandwache
Ausstellungsansicht *Gegen den Strich: Interventionen im öffentlichen Raum*, Wien Museum MUSA



Kein Wunder, 2024
 Essayfilm, gemeinsam mit Lia Sudermann, 11'26"
 Ausstellungsansicht 24/7: Arbeit zwischen Sinnstiftung
 und Entgrenzung, Kunsthaus Graz

124



Text:

Clemens J. Setz

DIE UNBEABSICHTIGTE ERSCHAFFUNG EINES GESPENSTS DURCH DIE AMERICAN LEGION IM JAHR 1950.

125

Es ist der Anfang des Jahres 1950 und der Ort ist die amerikanische Kleinstadt Mosinee, Wisconsin. Im ganzen Land war die Angst vor kommunistischen Umtrieben, unter anderem geschürt durch die unermüdlich und eloquent disseminierte Paranoia des Senators Joseph McCarthy, auf ihrem Höhepunkt. Die Einwohner von Mosinee wollten dieser Angst Ausdruck verleihen. Unterstützt von der *American Legion*, der wichtigsten Vereinigung amerikanischer Kriegsveteranen, wurde der Plan zu einem anti-kommunistischen Festumzug erdacht. Relativ bald wuchs sich dieser Plan zu einem den ganzen Ort umspannenden Mysterienspiel aus: der simulierten Machtübernahme einer kommunistischen Besatzungsmacht. Eine Erziehungsmaßnahme, an deren Beispiel der gesamten amerikanischen Bevölkerung der Schrecken des Alltagslebens in einem Sowjetland nähergebracht werden sollte. Am 1. Mai, dem Internationalen Tag der Arbeit, sollte der gespielte Coup stattfinden. Der Hauptverantwortliche war ein gewisser John Decker, ein Veteran des Zweiten Weltkriegs, der damit ein nobles Ziel verfolgte: „to elevate the debate to reach minds we hadn't reached.“ Man fand sogar zwei ehemalige Kommunisten, die bei der Gestaltung des erwünschten Realismus mithalfen. Den ganzen Tag lang wurden Lebensmittelkarten ausgeteilt und Zugangssperren aller Art errichtet. Man baute sogar einen kleinen Gulag, in den besonders unliebsame Personen

Invisible Hands, 2021
 Essayfilm, gemeinsam mit Lia Sudermann
 12'24"

gebracht wurden. Berichten zufolge reagierten die zum Teil nicht in allen Details mit dem Sinn der Aktion vertrauten Bürger von Mosinee durchwegs folgsam, geduldig und mit einem gewissen Humor auf die gespielten Übergriffe und Beschränkungen. Das Kino spielte ausschließlich kommunistische Propagandafilme. Die Lebensmittelpreise wurden vervielfacht. Ja, selbst im Süßigkeitenladen hing auf einmal ein Schild: „Candy for Communist Youth Members Only.“

Es gibt widersprüchliche Angaben darüber, bis zu welchem Grad der Bürgermeister Ralph Kronenwetter eingeweiht war. Einerseits wussten natürlich alle irgendwie Bescheid, aber Kronenwetter schien ungewöhnlich erregt und aufgewühlt. Vor allem, als er in der Dämmerung, in einer der ersten Aktionen, von „Soldaten“ aus seinem Bett geholt und dazu gezwungen wurde, die Stadt den Kommunisten zu übergeben, reagierte er mit großer Glaubwürdigkeit. Der Moment ist auf einem Foto erhalten, das später im *Life Magazine* abgedruckt wurde. Die Szene musste sogar zweimal hintereinander gespielt werden, da beim ersten Mal zu wenige Fotografen anwesend waren – auf den ersten Blick ein Indiz, dass Kronenwetter vollkommen verstanden haben muss, dass all die Gewalt zu hundert Prozent gespielt war, allerdings kennt man dasselbe Posieren und Abwarten und Szenen-Wiederholen durchaus auch von realen Revolutionen.

Journalisten und Polizeikräfte wurden ins Straflager gebracht und die Stadt mit weiträumigen Straßenblockaden von der Umwelt abgeschnitten. Lokale servierten den ganzen Tag lang nur altes Brot und Suppe. Der Spuk sollte mindestens vierzehn Stunden andauern, vielleicht auch etwas länger, dann würde man alles „auflösen“ und gemeinsam die Lehre ziehen: Der Kommunismus war böse. Alle Gefangenen würden, wie sonst nur im weltfernten Märchen, schon nach kurzer Zeit unverseht aus dem Arbeitslager zurückkehren. Unterdessen schien Bürgermeister Kronenwetter seine Rolle außerordentlich gut zu spielen, er schwitzte, bewegte sich unruhig hin und her und zeigte ungewöhnlich glaubhafte Angstzeichen. In der Nacht erlitt er eine Gehirnblutung. Der Stress und die Aufregung, der Anblick der ständig auf ihn gerichteten (wenn auch nicht mit scharfer Munition geladenen) Maschinengewehre – all das war zu viel für ihn gewesen. Wenige Stunden bevor man die Simulation beendet hätte, fiel Kronenwetter in ein Koma, aus dem er nie mehr erwachte.

Wann immer ich heute die alte Phrase „Das Gespenst des Kommunismus“ zitiert sehe, so wie es im ersten Satz des Kommunistischen Manifests beschworen wird, muss ich sofort an ihn denken, Ralph Kronenwetter. Wenn je ein Mensch unbeabsichtigt in ein buchstäbliches *Gespenst des Kommunismus* verwandelt wurde, dann er. Er starb vor der Beendigung der Simulation und vielleicht sogar durch die seinem tödlichen Schlaganfall vorausgehende neurologische Beeinträchtigung und Verwirrung, im echten Glauben, er werde von Kommunisten gefangen gehalten und die Welt, so wie er sie bislang kannte und liebte, sei zu Ende. Möge er dennoch, dieser so sehr in Raum und Zeit verirrte Mann, die Ruhe finden, die allen Geschöpfen gebührt.

* Bei dem Text handelt es sich um eine Replik auf Simon Nagys Essay „Zeit abschaffen“ (Unrast Verlag, 2024).

Näheres zu Simon Nagy und seiner Mentorin auf Seite 79.



127

MICHAEL AMADEUS REINDEL

Vereinzelungsanlage, 2023
Bleistiftzeichnung auf Papier, Klebeband, Holzrahmen mit UV-Druck und Sprühfarbe,
Stroh, lackierter Stahl, 8 Klemmen (in Kollaboration mit Taro Meissner), FC NUE1 Sticker,
Collage aus Farbkopien, Bleistiftzeichnungen und persönlichen Objekten der Großeltern



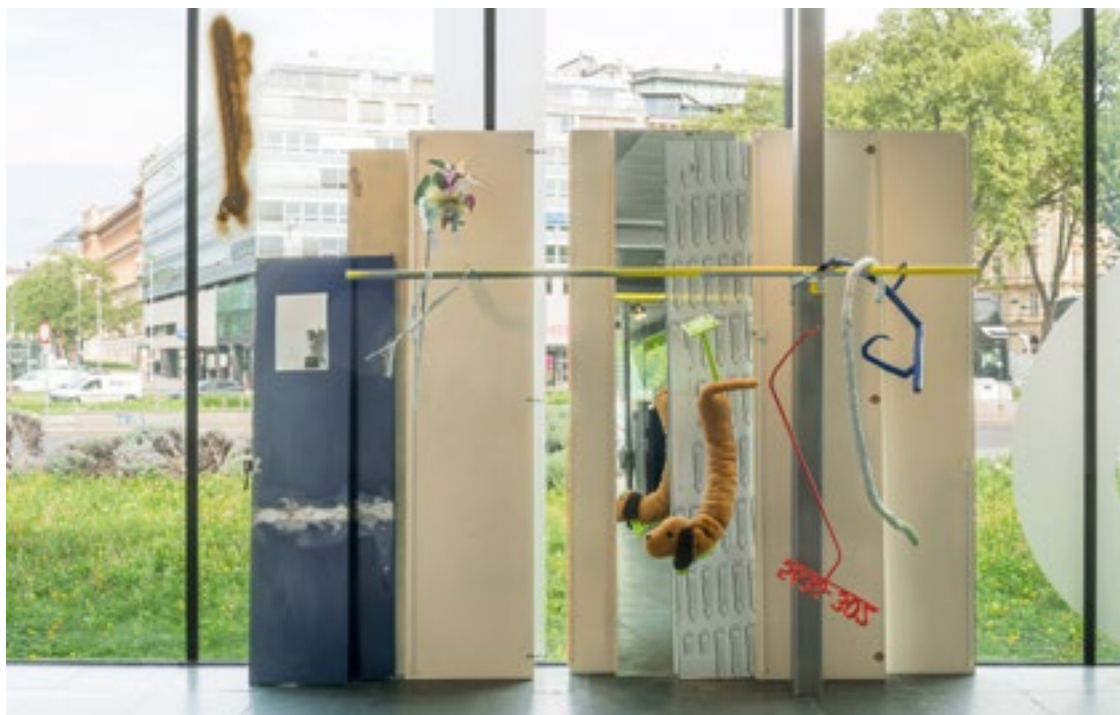
128

Natura2000, 2021
 Offizielle Dokumente der Europäischen Union über das Fauna-Flora-Habitat-Gebiet „5636-302“ auf transparente Folie gedruckt, Farbfolie, Alu Dibond Platte, Holz, Gips, Gewindestange mit Bienenwachs, Lenkrollen, CNC geschnittener Stahl lackiert, Installationsansicht WAF Galerie, Wien



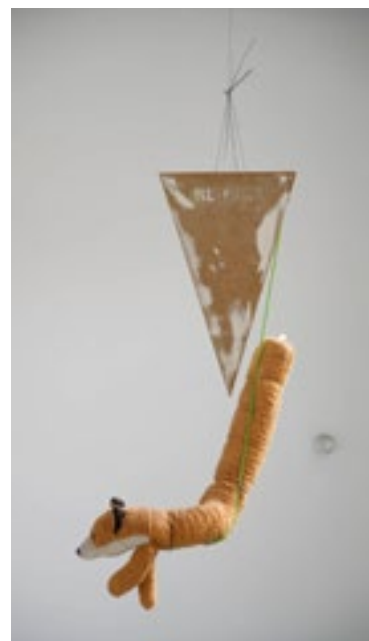
129

Ohne Titel, 2023
 Mischtechnik (Tote R380, Tote V820, Tote B107, Tote N034)
 Maße variabel
 Ausstellungsansicht *Fulfillment Center*, Akademie der bildenden Künste Wien



130

Inventory Performance Index, 2024
Fragmente von error, 2019–2021; an enacted heritage,
2019–2022; Natura2000, 2021; Locker, 2023; persönliche
Objekte der Großeltern, 2021
 Ausstellungsansicht *Come as You Are*, Kunsthalle Wien



Ausstellungsansicht *Fulfillment Center*,
 Akademie der bildenden Künste Wien

Text:

Steph Holl-Trieu

BECOMING TOTE ON FULFILLMENT CENTER BY MICHAEL AMADEUS REINDEL

What happens when the distinctions between the assumed and assigned roles of artist and worker, the reproduction of capitalist corporation, and the institution of art (education) become unsettled? How do you make sense of this zone of indistinction between art and labor? And why is the motorway junction “Bayerisches Vogtland” important to any of these queries? In search of answers, you enter through a turnstile lacquered in blue. It forms a node between three socially distinct yet geographically proximate places. Two of the arms hold up panels assembling pencil drawings, photographs and small memorabilia. Like browser windows, they connect the Reindel family home, a decommissioned gritstone quarry, and the Amazon Fulfillment Center NUE1. Becoming a film set, a public sculpture and performance site, all three locations are implicated, not just as places of inquiry, but as infrastructural conditions of artistic production. For instance, a picture shows a fragment of the sculpture *Natura2000*, a red-lacquered metal arm displaying the code “5636-302”. This registration number identifies the area as part of a network of ecologically protected areas in the European Union under the Natura 2000 network. What appears as an altruistic cause upon closer inspection renders a derelict piece of land as an asset capable of accruing ecological value. Privately owned by the motorway company, the nature reserve is instrumental in offsetting the soil that has been sealed by the construction of the motorway junction that connects the artist’s family home in Rothenbürg with Amazon’s fulfillment center.

131

Beyond the turnstile, a(nother) *Fulfillment Center* emerges, afflicted with its double character: as a work of art and as capitalist infrastructure. Warehouse and artwork appear both alike and *unlike*, as opposites that yet are part of each other. They are more or less alike, because in both, areas that are accessible for visitors to walk through are marked with blue tape, and areas where objects in totes (storage boxes) are placed or installed are taped off in yellow. They are more or less unlike, because, while the warehouse workers look for tetrahedrons dangling from the ceiling to find their workstations, tetrahedrons in the exhibition are suspended from the ceiling to navigate between the theoretical coordinates of the work. Thinking with Keller Easterling, they are likely unlike, because in one, the universal language of standardization computes a closed loop, whereas in the other, instruction affords degrees of indeterminacy. Listening to Stefano Harney, it seems they are more alike than unlike, in that they both posit risk as being productive. And as if there weren’t enough cause for vertigo, when you look into the totes, you’ll find objects seemingly thrown

together in a haphazard fashion: objects accumulated by the artist's grandparents during years of postwar industrial upturn, fragments of former artworks, as well as welcome gifts and protective workwear obtained as part of a "performance"; that is, the artist's seven-day temporary employment at Amazon. Here, an aperture is cut, through which to see art's conditions of possibility: inter-generational socially necessary labor, environmental legislation, corporate strategy, and the affordances of the art academy, reified, coalesce in those totes.

The readymades incorporated into the assemblages share a fate with the commodities they mimic, and not just because they were placed inside the totes by adhering to the same maximum filling weight and level. Severed from their respective contexts, they become defunctionalized as art, mirroring how any kind of product becomes tote-ified inventory, in turn, reflecting the abstraction of use value through the equivalent form of exchange value. As Andrea Fraser once argued, the limitless incorporative power affirmed by the institutionalized negation of artistic competence that came with the readymade paved the way for everything to be conceptualized, and therefore also commodified, as art. Using the infrastructure of art institutions to valorize any object or practice as art, art performs a structural (or logistical) mimesis of the automatic subject of capital, such as the creation of "ecological value" to be realized in the future, or the prediction of future-generated value through Amazon's anticipatory shipping described as "genius." This ability of art to "accumulate" all social phenomena as instances of itself and its limits is what grounds Marina Vishmidt's methodology of "speculation as a mode of production," a sharp tool with which the indistinction between art and labor under capitalism can be exposed and troubled.

Returning to the *Fulfillment Center* behind the turnstile, the closed notion of fulfillment as commodification is unsettled by at least as many meanings as the sites that condition artistic production: fulfillment as performance (warehouse), fulfillment as consumption (inheritance), fulfillment as achievement (academy), fulfillment as accumulation (nature reserve), and above all, fulfillment as speculation. The latter is perhaps most evidently articulated in the video *Fulfilling an Idea* (2023) collaboratively produced with Vik Bayer, and the proposal therein that the artworks, in order to install an alternative world, must first pass through the social sculpture (structural violence) of the fulfillment center. Arguably, this is the contradiction that remains: using capitalist infrastructure and negating it to build something new. The other side of the coin is the division of labor through which art must be unproductive, stripping objects of use value yet facilitating the circulation of money and producing objects of speculation. As long as the tote cannot be generative of art without art becoming reproductive of capital, this is a fulfillment that has yet to be sublated. In the meantime, these totes perform as storage units for a kind of art to (over)come, demanding the reordering of concepts of art—and dialectically of life.

Näheres zu Michael Amadeus Reindel und seiner Mentorin auf Seite 80.



JAKOB ROCKENSCHAUB

Wärmebuch, 2023
C-Prints, Aluminium, rostfreier Stahl
ca. 28 × 100 × 9 cm
Installationsansicht *crossings*,
Akademie der bildenden Künste Wien



untitled, 2023
Holz, Aluminium, Gummi, Silikon, Elektronik
ca. 120 × 50 × 38 cm
Installationsansicht *crossings*,
Akademie der bildenden Künste Wien



untitled, 2023
Aluminium, Gips, Schamotte
13,5 × 15 × 20,5 cm
Installationsansicht *crossings*,
Akademie der bildenden Künste Wien

Text:

Jette Büchsenschütz

DIE MACHT DER INFRASTRUKTUR: POETISCHE INTERVENTIONEN URBANER MATERIALIEN

Wie regulieren und normieren bestimmte infrastrukturelle Besonderheiten, die durch Straßenzüge, Gehwege und ihre Be- und Abgrenzungen entstehen, unser Verhalten? Wie fühlen und bewegen wir uns an solchen öffentlichen Orten – und wieso?

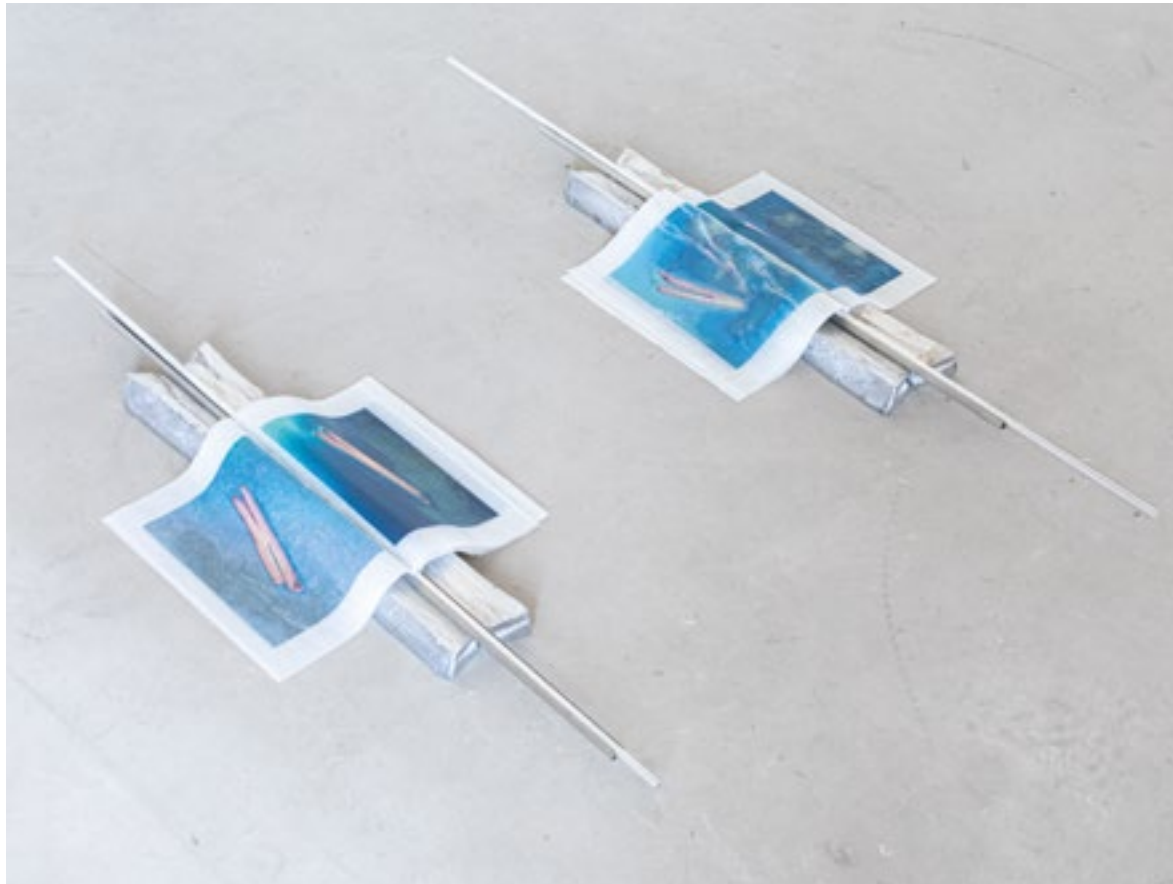
Die ästhetische Wiederaneignung von Materialien aus dem öffentlichen Raum, die sich in Jakob Rockenschau's Installationen finden, basiert auf einem Entziffern gesellschaftlich definierter Strukturen, die Macht ausüben, aber vielleicht auch Widerstand ermöglichen. Denn ebenso wie Raum und Materie einander bedingen, sind beide nie neutral und fixiert, sondern immer auch ein variables, instabiles Produkt sozialer (Macht-)Beziehungen.

Die massiven Granitblöcke der Arbeit *crossings* (2023), für die Dauer der Ausstellung von der Wiener Magistratsabteilung für Straßenverwaltung und Straßenbau ausgeliehen, sind voller Spuren ihrer eigenen Materialgeschichte und verweisen auf ihre normierende Funktion im urbanen Raum. Ihre sanften Krümmungen deuten aus dem Ausstellungsraum hinaus, hinein in die Stadt und implizieren städtische Konstellationen und die ihnen eingeschriebenen Kodierungen. Diese vervollständigen sich erst in der Rezeption der Besucher_innen, indem eine Wechselwirkung zwischen beiden in Bewegung gesetzt wird.

Als Bord- und Randsteine dienen die Granitsteine im Straßenraum der Einfassung oder der Abgrenzung verschiedener Funktionsbereiche und tragen damit eine Ambivalenz in sich: Einerseits ermöglichen sie Freiheit in Sicherheit, andererseits regulieren und normieren sie die Bewegungsfreiheit der Stadtbewohner_innen – Kontrolle und Sicherheit gehen Hand in Hand. Für die Dauer der Ausstellung aus diesem Funktionszusammenhang gelöst, verkörpern aber die Steine nicht nur unsichtbare, teils unbewusste Wirkmächte im urbanen Bereich, sondern verweisen ebenso auf räumliche und soziale Wirkmächte des Ausstellungs- bzw. Universitätsbetriebs, in dessen Rahmen die Arbeit präsentiert wurde.

Als Besucherin bewege ich mich transversal, mal zwischen den massiven Steinfragmenten hindurch schlängelnd, mal darüber hinweg steigend und entdecke hier und da weitere kleine Objekte, die versteckt oder sichtbar platziert sind: Schwingungsdämpfer, zwischen den Steinen befestigt, halten einerseits auf Abstand, fangen aber auch potentielle Schwingungen auf; LED-Röhren, von Aluminium umkleidet, um verschwenderisch ihre Abwärme an die Umgebungsluft abzugeben, teils verknüpft mit elektrischen Kabeln. Die installative Situation motiviert und aktiviert die Besucher_innen, die mannigfaltigen Elemente durch bewusst offene gelassene Passagen individuell zu erkunden und in ihren persönlichen Erfahrungskontext zu integrieren. In der Stadt als Barrieren verbaut, bietet deren ästhetische Umwidmung die Möglichkeit der Umdeutung.

„Interventionen“ nennt Jakob Rockenschau diese Überlagerungen und Verdichtungen von Materialien und Objekten, die



137

sowohl als einzelne Ausstellungsobjekte für sich stehen als auch sich subversiv in das neuartige Beziehungsgeflecht der Installation einfügen. Aus den Lücken, Brüchen, Übergängen und Bewegungen entsteht so ein Verhandlungsraum, der dazu ermutigt, über die intervenierenden Versatzstücke hinaus, affirmatives Verhalten im Alltag zu reflektieren.

Aufgeschlagen und deutlich sichtbar auf einem der Granitblöcke platziert ist ein „Wärmebuch“ – ein Objekt, dem wir in Jakob Rockenschau's Arbeit *thermal sensing* (2023) wieder begegnen. Das transluzente Pergaminpapier, das die Wärmezonen der Lichtobjekte aus der Arbeit *crossings* mithilfe einer simplen Ansteck-Wärmebildkamera für Smartphones abbildet, verweist auf deren immanentes Spannungsverhältnis von Transparenz und Opazität. Wie viele technische Anwendungen oder Apparaturen sind auch Wärmebildkameras darauf ausgelegt, thermodynamische Phänomene sichtbar und somit kontrollierbar zu machen. Und so schwingt auch hier eine Mehrdeutigkeit mit, die über ihre als passiver Rohstoff verstandene Materialität hinausweist. Diese ist in Jakob Rockenschau's Arbeiten nie nur Trägerin der eigenen, abgelagerten Geschichte, sondern immer auch Teilhaberin sozialer und damit auch normierender Wirklichkeit.

Ihre labile oder inkohärente und zum Zerfall in der Zeit neigende Seite zeigt sich besonders in der Arbeit *untitled* (2021), die aus einem Kokon aus Hasendraht, Silikon und Holzspänen besteht. Die Ausdehnungsdynamik der schwach gebundenen Späne entfaltet sich in der Beziehung zu den Bewegungen und den klimatischen Veränderungen im umgebenden Raum. Deutlich wird auch hier: Raum ist in Jakob Rockenschau's Arbeiten kein leerer Container. Vielmehr erscheint Räumlichkeit als dynamisierter Verhandlungsraum ortsspezifischer gesellschaftlicher Wirkmächte: Raum wird zum Resultat sozialer Bezüge. In der ästhetischen Resignifikation von zivilisatorischen Bruchstücken und Artefakten mit all ihren Lücken und Überbrückungen schwingt deshalb immer die Frage mit, welche verborgenen Spuren gesellschaftlicher Gewalt und geopolitischer Spannungen sich in ihnen verstecken – um die Rezipient_innen anzustiften, auch aktiv an deren Transformationen teilzunehmen.

Näheres zu Jakob Rockenschau und seiner Mentorin auf Seite 81.



139

REBECCA ROTHENBORG

3 A.M. (*Eternal*), 2023
Fichte, gedämpftes Lindenholz
ca. 170 × 90 × 190 cm
Ausstellungsansicht *Parcours. Abschlussarbeiten 2023*,
Bildhauereiatelier Akademie der bildenden Künste Wien



140

141

All Talk, 2024
Mylarfolie, Helium, Abziehlack, Tinte, Gewichte, Bänder
Maße variabel
Ausstellungsansicht *Rundgang 2024*, Städelschule,
Frankfurt am Main



Text:

Vanessa Joan Müller

THE ELEMENTARY SPACE OF THE BODY

Human sleep, one of the last retreats from 24/7 productivity, is anything but a state of immobility. A normal sleep cycle lasts ninety to 110 minutes and consists of four phases: sleep onset, light sleep, deep sleep, and REM sleep. Rebecca Rothenborg's *3 A.M. (Eternal)* from 2023 transfers the feeling of lying in bed (the elementary space of the body), of sleeping and dreaming to the bed itself. The horizontal frames of her four wooden pieces of furniture rise in a dramatic curve or bend vividly up and down, embodying the brain cycles during the time we spend seemingly dormant in bed. By transposing inward activity into spatial configurations, the dynamics of the bed frames signify the desperate longing to fall asleep, the deep dreamless sleep phase, and everything in between. Accompanied by a booklet of quotations from literature that reflect on the time when the body longs to doze away, *3 A.M. (Eternal)* captures the regenerative realm of sleep and its implicit potential of resistance in anthropomorphized, life-sized objects.

In her multifaceted practice, Rebecca Rothenborg creates a world of objects that hint at the psychological, cultural and subjective notions implicit in their distinct use. Sculpturally activating non-human entities, she translates attributes ascribed to actions or states of being onto artefacts that, in their metamorphosis, become eloquent narrators: surreal objects that express the body's struggle with their function, their gendered connotations, or the inequalities they stand for. Speech bubbles float in space, articulating presence and yet remaining empty placeholders for intense conversations or meaningless babble (*All Talk*, 2024). A wooden chair with an enormously prolonged back grants power and visibility to whoever sits on it. Drawing inspiration from personal experience, Rothenborg creates sculptures that allegorize feelings and emotions, that empower or protest. By transforming everyday objects, she encourages reflections on their use, exposes gender bias and plays with language, idioms and misunderstandings. Form develops through practice, and physical experience guides the shaping of these works.

143

The Clean Up Act, 2022
Performance im Rahmen von *How thick is the layer of butter on your bread?*
Exhibit Studio, Akademie der bildenden Künste Wien



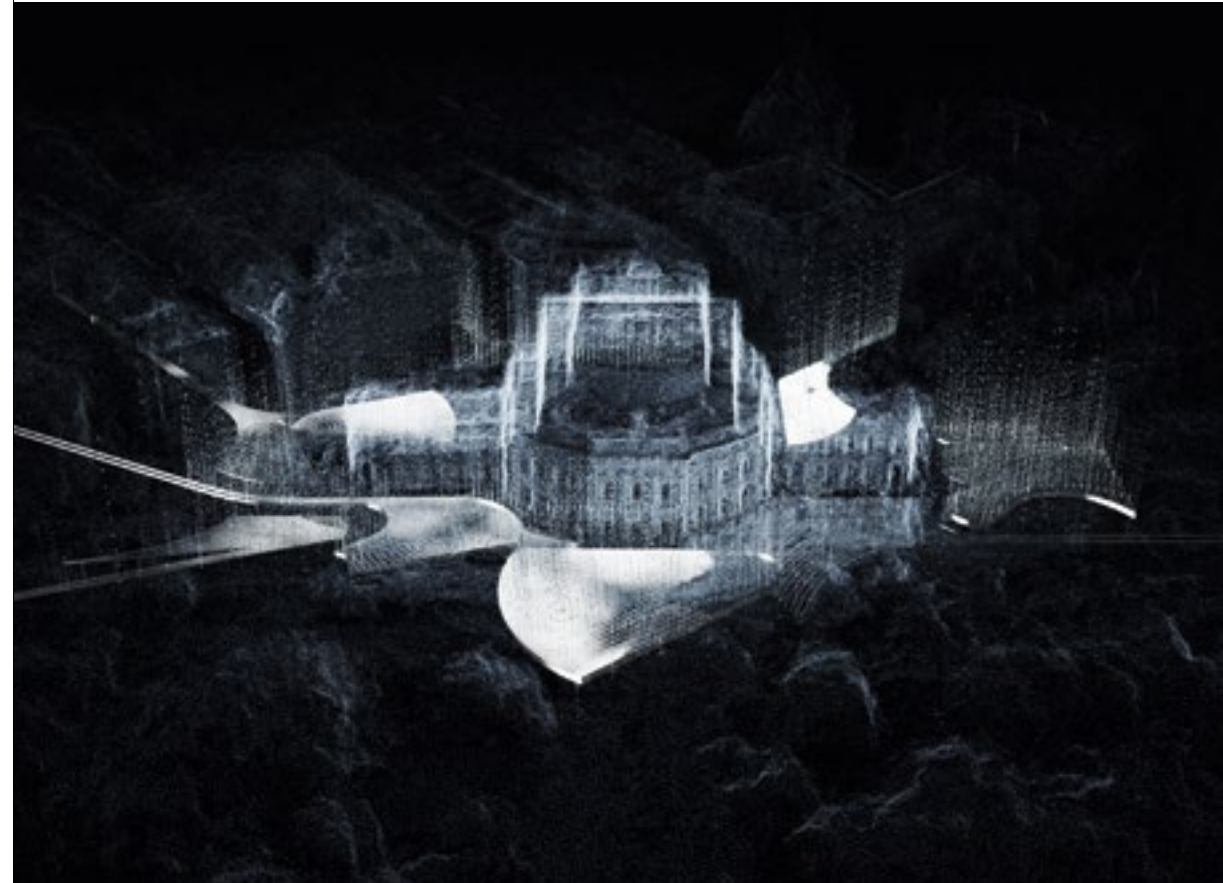
Somebody's Gotta Do It, 2022
Mob-Schnüre, Gummihandschuhe, Küchentücher, Geschirrspültabs, Waschlappen, Edelstahlschwämme, Kehrschaufel, Besen, Eimer, Mobs, Staubsauger, Spülbürsten
Maße variabel

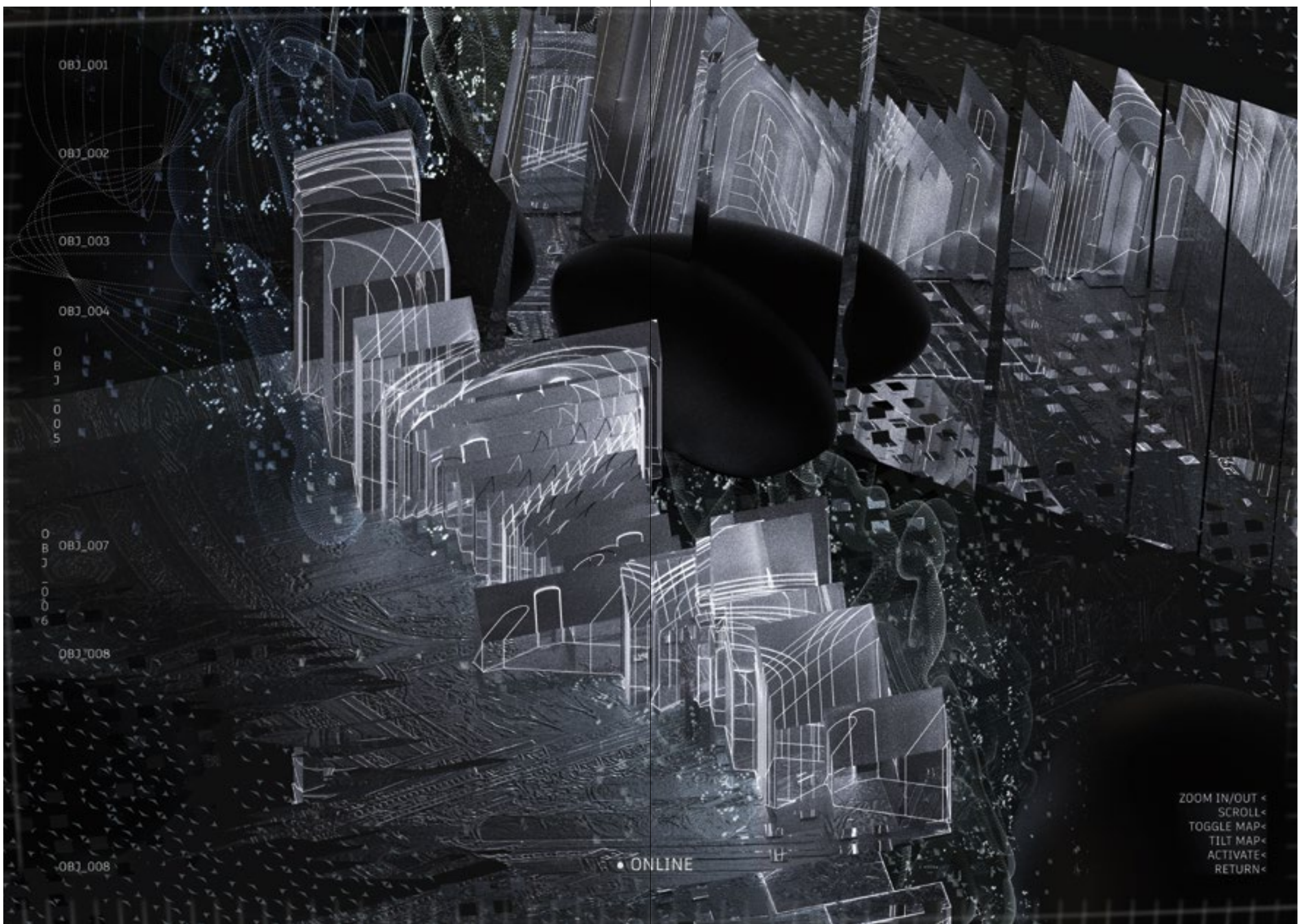
In a series of wearables (Rothenborg likes to work in variations, letting one work lead to another), tools for maintenance work turn into dresses made of rubber gloves, mop strings or cleaning sponges. Performers activated these garments and cleaned the exhibition space by scrubbing the floor with their bodies, transposing feminized labor, often associated with the private, into the public sphere (*The Clean Up Act*, 2022). After the cleaning, the clothes were hung up to dry in the exhibition on stands made from mops, brooms and sweepers.

High heels and a handbag made from dishwashing tabs also highlight this relation between cleaning and female care work, resonating with Mierle Laderman Ukeles' *Manifesto for Maintenance Art 1969!*, which declared as art both domestic care work and maintenance work in the public service sector. For Ukeles, actions, habits and everyday activities related to female housework should be considered artistic activities and expanded readymades. Situating her manifesto between political performance and conceptual artwork, she described it as "a structure that is actually a sculpture." Rothenborg similarly aims to make visible things that usually stay hidden and to discuss the connections between work, class and gender. *What Doesn't Kill You, Doesn't Kill You*, reads the text sewn onto the back of an orange safety vest (2021). A cape declares, *It's Your Own Fault You Should Have Started Saving Before You Were Born* (2019), accompanied by a cardboard house on top of euro pallets and a sink attached to a human torso wearing a skirt.

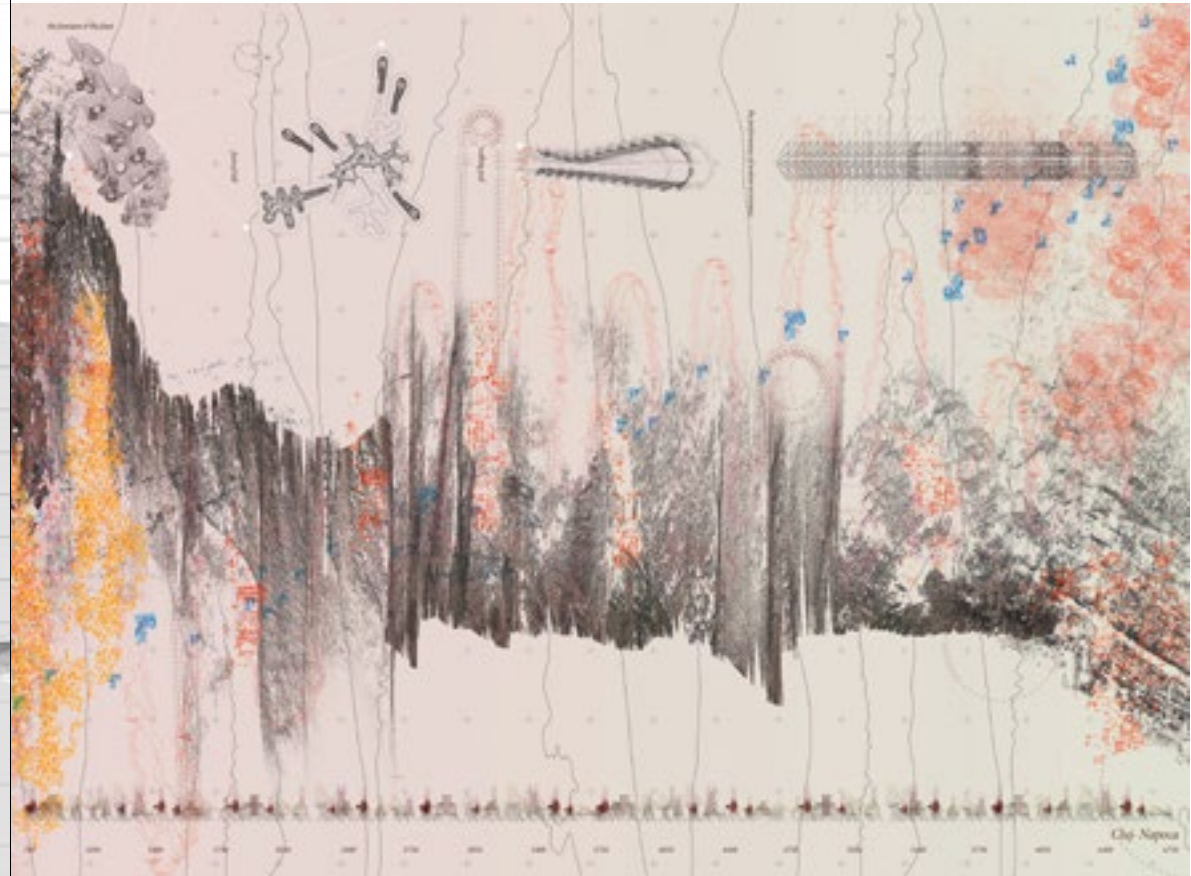
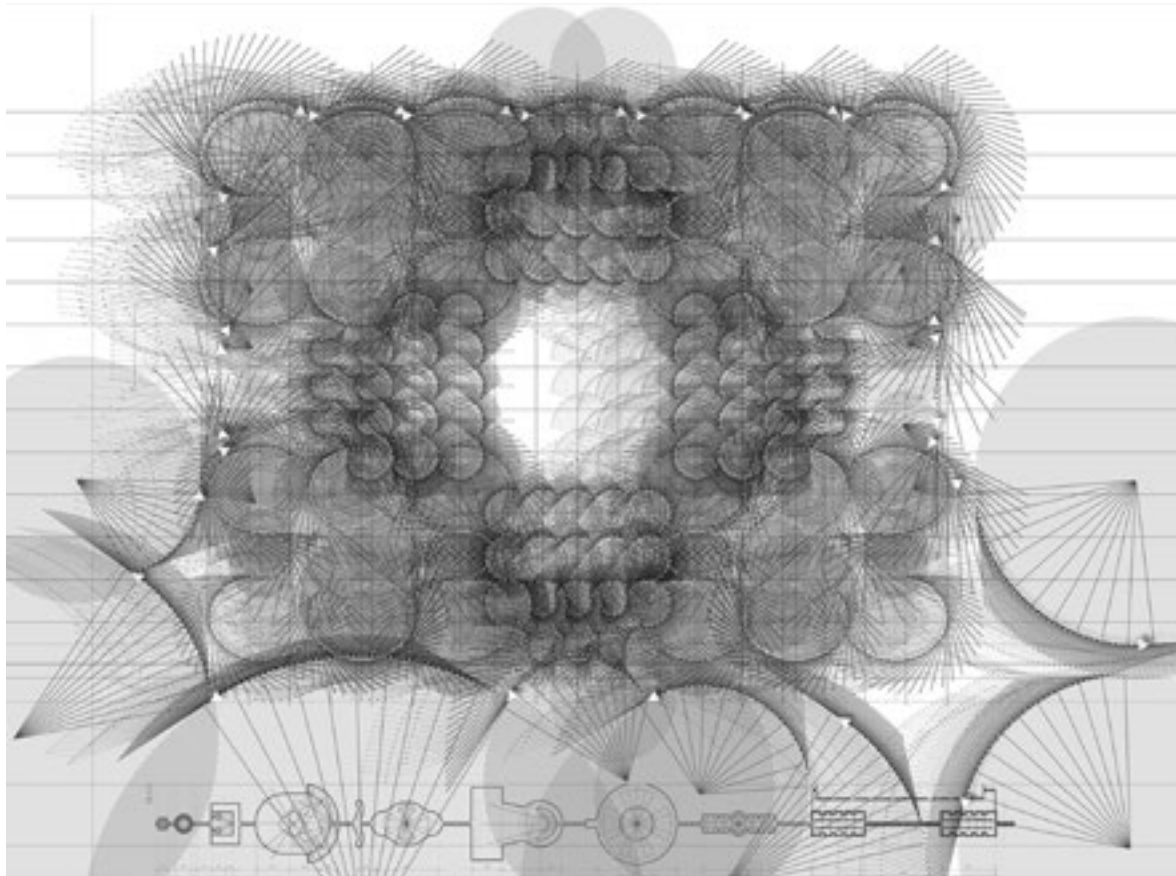
Unfolding a sculptural language that is both allegorical and critical, these works open up a space between reality and fiction, psychologically charged and informed by substantial inequality. They bridge a familiar world with more uncomfortable zones, akin to the magical portals of fairy tales: Once we cross the line, our view of reality changes.

Näheres zu Rebecca Rothenborg und ihrem Mentor auf Seite 82.





Pocket Museum, 2023
Digitales Rendering, VR-Installation



Text:

Matias del Campo

DAS PROBLEM DER GRENZEN VON REPRÄSENTATION

Repräsentation ist in vielerlei Hinsicht ein seltsamer Begriff; er kann, je nachdem, wen man fragt und welche Disziplin das Problem untersucht, so viele verschiedene Dinge bedeuten. Darüber hinaus spielt er eine wichtige Rolle innerhalb westlicher Traditionen, die sich mit der Beziehung zwischen Form und Realität befassen, wie sie zum Beispiel im Konzept der „Mimesis“ verkörpert wird. Kurz gesagt setzt sich seine philosophische Struktur aus drei Elementen zusammen: Die Welt ist gegenwärtig, Menschen nehmen sie durch ihre sensorischen Apparate wahr und sie wird schließlich in Form eines Mediums repräsentiert¹. Es gibt Konzepte der Wahrnehmung, die die Frage einschließen, ob die Welt ohne menschliche Wahrnehmung existiert², aber ich würde diese Idee eher als ein zutiefst anthropozentrisches Konzept abtun, das immer unwahrscheinlicher erscheint, je mehr wir über die Natur der Wahrnehmung und Intelligenz in unserer Welt wissen³. Hunde, Katzen, Kanarienvögel, Bienen und Kakerlaken besitzen ebenfalls Wahrnehmung; haben sie (und wir Menschen) individuelle Wahrnehmungen der Welt? Der Neurowissenschaftler Anil Seth liegt wohl eher richtig, wenn er behauptet, dass jeder einzelne Mensch (wie vielleicht auch der Rest der verschiedenen intelligenten Ökologien) seine eigene Version der Welt halluziniert und dass der kleine Bereich, in dem sich diese Halluzinationen überschneiden, das ist, was wir „Realität“ nennen.⁴ Allerdings endet die Repräsentation nicht zwangsläufig in einer Darstellung der Realität. Wie Michael Young in seinem Buch „Reality Modeled After Images“ betonte: „Einige Positionen sehen diesen

¹ Young, Michael: *Reality Modeled After Images: Architecture and Aesthetics after the Digital Image*, New York: Routledge, 2021, S. 4.

² Cottrell, Jane E., & Winer, Gerald A.: „Development in the understanding of perception: The decline of extramission perception beliefs“, in: Koraly Pérez-Edgar (Hg.): *Developmental Psychology*, *American Psychological Association*, 30(2), 1994, S. 218–228.

³ Bridle, James: *Ways of Being – Beyond Human Intelligence*, London: Allen Lane, 2022.

⁴ Seth, Anil: *Being you: A new science of consciousness*, New York: Dutton, 2021.

Prozess als eine Abfolge, die von der Realität hin zur Repräsentation führt, wobei jeder Schritt weiter von einem Kontakt mit dem ‚Wahren‘ als einer idealen Wahrheit entfernt ist. In diesem Sinne sind Bilder zweifach entfernt und daher nicht vertrauenswürdig.“⁵

Lassen Sie mich Ihnen zwei mögliche philosophische Interpretationen geben, die sich mit diesem Problem befassen. Eine, die sich mit dem Problem der Repräsentation und Darstellung beschäftigt und im poststrukturalistischen Umfeld von Jacques Derrida verankert ist, und eine andere, die sich mit der Wirksamkeit von Sprache als Fiktion in einer Theorie von Peter Eisenman auseinandersetzt – wahrscheinlich die einzige Philosoph-Architekt-Kollaboration, die in einem gebauten Projekt kulminierte: dem Garten im Parc de La Villette in Paris.⁶ Beide Denker können dem Dekonstruktivismus-Lager zugerechnet werden. Angesichts der de-strukturierten, ephemeren Natur vieler Arbeiten von Merve Şahin, wie zum Beispiel *Wolke* (2022) oder *Der Marsch (March)* von 2020, könnte da etwas dran sein.

Derrida greift in seinem Buch „Die Wahrheit in der Malerei“⁷ den Fehdehandschuh auf, den Martin Heidegger⁸ in Bezug auf die Aspekte der Darstellung in einem Gemälde von van Gogh geworfen hat. Ich fand verschiedene Namen für das Gemälde, aber der Einfachheit halber nennen wir es einfach *Schuhe*. Derrida stellt fest: „... Ja, Halluzinationen und Geister. Aber was bedeutet das? Es gibt viele Gründe, dem Konzept der ‚Projektion‘, wie es von Shapiro manipuliert wird, zu misstrauen. [...] Gehört dieses Konzept der Projektion zum Objektivismus oder zumindest zu einem System von Subjekt-Objekt-Beziehungen oder von Wahrheit (als Angemessenheit oder als Enthüllung, als Präsenz in der Repräsentation oder in der Präsentation), das den Wirkungen des Unbewussten nicht mehr standhalten kann, wie sie durch einen bestimmten Zustand der psychoanalytischen Theorie bestimmt sind?“⁹

Derrida ist hier etwas Wesentlichem auf der Spur. Angesichts von Şahins Interesse an Themen wie Repräsentation als Form (digitaler) politischer Diskurse und der Rolle, die neue öffentliche Räume bei der Verbreitung potenzieller Ideologien spielen, scheint es offensichtlich, dass Aspekte wie Projektion, Interpretation, Repräsentation, Wahrnehmung und ihre Wechselwirkungen den intellektuellen Rahmen ihres Werks dominieren. Ist es subjektiv? Objektiv? Dies kann zum Beispiel anhand von Derridas Beobachtung über den Wert der Halluzination in der Darstellung in van Goghs Gemälde und seiner Zurückweisung von Heideggers Ansicht illustriert werden – der sein eigenes Referenzsystem in seine Interpretation des Gemäldes projiziert, indem er es als „ein Paar bäuerliche Schuhe“ bezeichnet. Natürlich führt die Darstellung einer Repräsentation der Realität direkt zu Aspekten der Fiktion. Peter Eisenman diskutiert dieses Problem anhand der Repräsentation als Fiktion, die Bedeutung simuliert. Er schlägt vor, dass die erste Form von „Fiktion“ im Allgemeinen „Repräsentation“ ist.¹⁰ Dies bietet eine fruchtbare Grundlage für die Diskussion über die Beziehung zwischen Projektion, Interpretation und Repräsentation, wenn sie auf Merve Şahins Arbeit angewendet wird. Es ermöglicht die Schaffung eines Referenzrahmens für ein Projekt, das fest in der schwer fassbaren Natur der Repräsentation verwurzelt ist. Eine digitale Manifestation, ausgedrückt durch Bilder und Projekte, die die volatile, elastische und vergängliche Natur digitaler Umgebungen anerkennen, sei es im Rahmen der Kritik an Überwachung, Formen des Widerstands oder transformatorischen politischen Räumen. *Panta rhei – Alles fließt.*¹¹

Näheres zu Merve Şahin und ihrem Mentor auf Seite 94.

5 Young, Michael: *Reality Modeled After Images: Architecture and Aesthetics after the Digital Image*, New York: Routledge, 2021, S. 4.

6 Wocke, Brendon: „Derrida at Villette: (An)aesthetic of Space“, in: *University of Toronto Quarterly*, 83(3), 2014, S. 739–755.

7 Derrida, Jaques: „The truth in painting“, übersetzt von Geoffrey Bennington & Ian McLeod, in: *University of Chicago Press*, Chicago/London, 1987, S. 366–367.

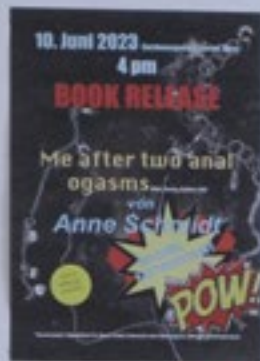
8 Thomson, Iain: „Heidegger’s Aesthetics“, in: Edward N. Zalta & Uri Nodelman (Hg.): *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Sommeredition 2024), <https://plato.stanford.edu/entries/heidegger-aesthetics> (abgerufen am 10.6.2024).

9 Derrida: „The truth in painting“, S. 366–367.

10 Peter Eisenman, in: Nesbitt, Kate (Hg.): *Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965–1995*, Princeton: Princeton Architectural Press, 1976, S. 213.

11 Hussey, Edward: „Epistemology and Meaning in Heraclitus“, in: Malcolm Schofield & Martha C. Nussbaum (Hg.): *Language and Logos*, Cambridge: Cambridge UP, 1982, S. 33–59.





152

Vorige Seite *Prokrastinierschwein*, 2023
Kettensäge, Plastikhaare, Zirbe
Ausstellungsansicht *Parcours. Abschlussarbeiten 2023*,
Bildhauereiateliers, Akademie der bildenden Künste Wien



153

Strahlte, Geschöpf, Champagner, zottig, Klumpen, 2023
Installation, Diplomausstellung
Ausstellungsansicht *Parcours. Abschlussarbeiten 2023*,
Bildhauereiateliers, Akademie der bildenden Künste Wien



KEIN ENTKOMMEN:

ORGASMUS UND IDEOLOGIE

„Kein Orgasmus kommt ohne Ideologie“, so oder so ähnlich brachte David Halperin 1993 seinen Aufsatz „Historicizing the Sexual Body“ zum Höhepunkt.¹ In diesem analysierte er, ganz im Sinne der damals aufkeimenden Queer Theory und befruchtet von den Schriften Michel Foucaults, die kulturelle Gemachtheit des Körpers und die historische Kontinuität sexueller Kategorien und Subjekte. Es gibt kein Entkommen von der Macht, auch nicht im scheinbar privaten Eskapismus körperlicher Lust.

¹ Halperin, David: „Historizing the Sexual Body: Sexual Preferences and Erotic Identities in the Pseudo-Lucianic Erotics“, in: Domna C. Stanton (Hg.), *Discourses of Sexuality: From Aristotle to AIDS*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993, 236–261, S. 261.

² Schmidt, Anne: *Me After Two Anal Orgasms*, Berlin: Edition 502, 2023, S. 57.

³ „Schundliteratur und Schmerz, der real ist. Ein Gespräch mit Anne Schmidt über ihren Roman *Me After Two Anal Orgasms*.“ <https://telephonefm.net/Schmerz-der-real-ist> (abgerufen am 10.6.2024).

⁴ Foucault, Michel: „An Interview by Stephen Riggins“, in: Paul Rabinow (Hg.), *The Essential Works of Michel Foucault, 1954–1984*, Band 1, Ethics: Subjectivity and Truth, übers. von Robert Hurley, New York: New Press, 1997, S.129.

Übersetzung des Autors.
⁵ Bersani, Leo: „Is the Rectum a Grave?“, in: *October 43*, Cambridge: MIT Press, 1987, 197–222, S. 217. Übersetzung des Autors.

⁶ Vgl. Saketopoulou, Avgi: *Sexuality Beyond Consent: Risk, Race, Traumatophilia*, New York: NYU Press, 2023, S. 33; S. 53.

⁷ De Botton, Alain: *How to Think More About Sex*, New York: Picador, 2012, S. 4.

⁸ Schmidt: *Anal Orgasms*, S. 56.

⁹ Jagose, Annamarie: *Orgasmology*, Durham: Duke University Press, 2012, S. 1–2.

¹⁰ Vgl. Foucault, Michel: „The Gay Science,“ übers. von Nicole Morar und Daniel W. Smith, in: *Critical Inquiry Vol 37/3*, Chicago: University Press, 2011, 385–403, S. 397.

¹¹ Deleuze, Gilles: „Dualism, Monism and Multiplicities (Desire-Pleasure-Jouissance)“, in: *Contretemps: An Online Journal of Philosophy Vol. 2*, 2001, 92–108, S. 101.

Die Erzählerin, Ann, in Anne Schmidts autofiktionalem Roman kommt laut Titel gleich zweimal – und das anal. Doch dieses titelgebende Versprechen ist eine Untertreibung ... Schmidts Buch „Me after two anal orgasms“, das 2023 bei Edition 502 erschien und Teil ihrer Diplompräsentation an der Akademie der bildenden Künste Wien war, strotzt nur so vor orgasmischer Ekstase: Sie fickt und bläst sich durch Wien, lässt sich lecken und sie verliebt sich dann irgendwann in diesen Typen, Martin, und seinen „göttlichen Adonisschwanz“, mit dessen Hilfe sie sich unter anderem besagte anale Orgasmen beschert.² Wie es bei all dem Sex um die Ideologie bestellt ist, beschäftigt die Autorin konkret während des Verfassens ihres selbstbezeichneten „Schundromans“: Wie ist es möglich, resümierte Schmidt in einem Interview mit Frederike Maas, „explizite, sexuelle Skripte zu schreiben und Bilder von weiblichen Körpern und queerer Sexualität zu produzieren, ohne hegemoniale Machtstrukturen zu reproduzieren“?³

Dass „Lust ein sehr schwieriges Gebaren“ sei, konstatierte Foucault bereits 1982 in einem Interview mit Stephen Riggins: „Es ist nicht so simpel, wie einfach Spaß zu haben.“⁴ Diese Schwierigkeit mag, wie es jüngst Avgi Saketopoulou festhielt, im dem Vermögen liegen, dass man sexuelle Lust nicht einfach haben, sondern erleiden und durchleben muss (Leo Bersani sprach hier von ekstatischer „Selbst-Zerschmetterung“⁵). Lust sei, so Saketopoulou, ein ausufernder Trieb zum „immer mehr“ an Erfahrung in Bezug auf Qualität und Quantität, der ins Unerträgliche drängt; das Streben nach Erregung bis zur Erschöpfung – ein luxuriöser, verschwenderischer und unproduktiver Verbrauch von Energie.⁶ Die Krux der Lust ist aber auch, dass vieles, was wir als lustvoll empfinden, uns (ideologisch) unangenehm oder verwerflich erscheint. „Das meiste, worauf wir sexuell stehen“, hielt Alain de Botton fest, „können wir keiner Person mitteilen, von der wir möchten, dass sie gut von uns denkt.“⁷ Dieses Dilemma beschäftigt auch Schmidts Protagonistin, wenn diese beispielsweise Martin, den sie gern auf Partys als ihren Sklaven vorführt und dem sie kurz nach ihrem Kennenlernen einen Keuschheitskäfig schenkt, befiehlt, Heterosexualität zu performen, indem er oberkörperfrei im Club tanzt und ihr die Drinks zahlt. „Ich liebe es“, so Ann, „Martin dazu anzuhalten im Club doch bitte sein T-Shirt auszuziehen, denn wir wissen beide, dass das die verbotenste Heterosexualität cis männlich ist.“⁸

Doch zurück zum Orgasmus, der, wie Annamarie Jagose in ihrem Buch „Orgasmology“ von 2012 konstatierte, in der Queer Theory merkwürdig abwesend sei und allenfalls als exemplarisches Moment regressiver Normativität in Erscheinung trete.⁹ Diese Annahme mag den geistigen Ergüssen einiger französischer Denker geschuldet sein: Während Foucault den Orgasmus zugunsten einer nicht-zielorientierten Intensivierung der Lust de-priorisierte,¹⁰ erklärte Gilles Deleuze ihn verächtlich als „pleasure-discharge“,¹¹

denn „la petite mort“ beende den produktiven Fluss des Begehrens zwischen Körpern (das Wissen um den Schwanzkäfig hätte Deleuze hier sicher umgehauen).

Abgesehen davon, dass Foucaults oder Deleuzes Konzeptionen des Orgasmus einen sehr androzentrischen Beigeschmack haben (was ist mit multiplen, klitoralen oder analen Organen?), *fuckt* Schmidt mit deren orgasmischer Teleologie auf erzählerischer Ebene. So ist ihr Roman selbst ziemlich anti-orgasmisch aufgebaut, folgt dieser gerade nicht dem klassischen Fünfsakter – aufgebaut aus Exposition, erregender Steigerung (Katastase), Klimax, retardierendem Moment, gefolgt von wahlweise Katastrophe oder Katharsis – und verweigert sich stattdessen jeglicher klimaktischen Kurve: Die Erzählung springt zwischen verschiedenen Zeiten, wiederholt manche Ereignisse gleich mehrmals, verliert sich hier in Details und vernachlässigt dort logische Zusammenhänge. Der Text liest sich weniger als kohärente Erzählung, denn als ekstatischer Kontrollverlust. No (orgasmic) end in sight.

In Schmidts Installation *Strahlte, Geschöpf, Champagner, zottig, Klumpen* (2023), die 2024 als Teil der Ausstellung *Come as You Are* in der Kunsthalle Wien erneut ausgestellt wurde, sind Exemplare ihres Romans am Fuße monumentaler, zerstückelter und ausgehöhlter Eiswaffeln platziert. Ihre Gips-Skulptur *Zwei Kugeln, bitte!* basiert dabei auf kommerziellen Objekten, die Schmidt 2009 als Lohnarbeiterin gefertigt hat und die der Produktion jener Werbeflyer – oder im Fachsprech: Kund_innenstopper – dienen, welche noch immer das Bild deutscher Einkaufspassagen prägen. In kleinerem Format und verlockend lackiert ragen sie einem Phallus gleich in die Fußgänger_innenzone, um als Füllhörner zum – flüchtigen – Genuss dieser süßen, eisigen Versuchung anzuregen. Schmidts Versionen hingegen liegen *raw* und ungeschönt auf dem Boden; nicht mehr ganz die unschuldige Freude des Schleckens, die sie vermitteln. Sie treten uns eher wie die Überreste einer exzessiven Orgie entgegen, die nun zerschmettert zurückbleiben. Lust ist, frei nach Foucault, eben nicht einfach *Dolce Vita*.

Näheres zu Anne Schmidt und ihrer Mentorin auf Seite 95.



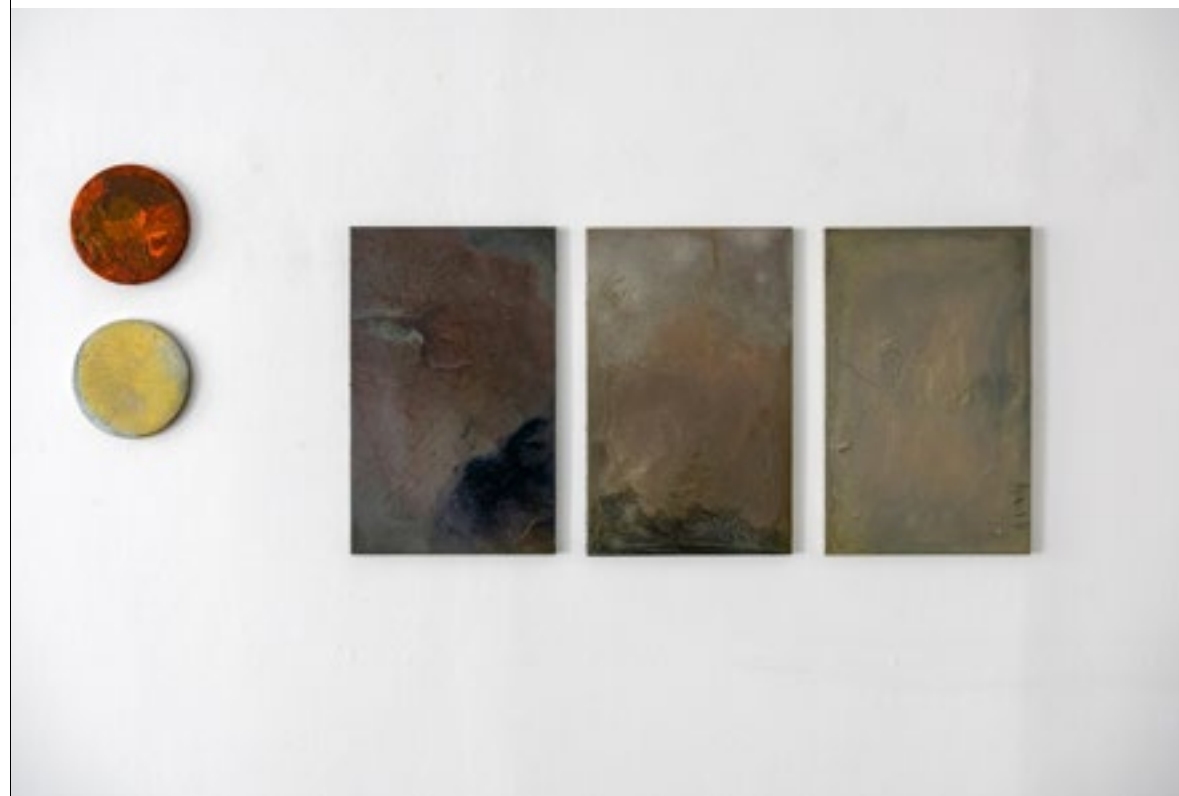


Vorige Seite *Postament & Pigment Sculpture 40060, 2024*
Gepresstes Ockerpigment, Birke Ø 30 cm,
Pigmente und Lacke, 65 × 53 × 100 cm
Ausstellungsansicht *Afra Sperantia*, Galerija
Kranjčar, Zagreb

Ausstellungsansicht *Afra Sperantia*, Galerija
Kranjčar, Zagreb



Postament & Pigment Sculpture Berlin Red
 2024, Berliner Rotpigment, roh gepresst
 Maße variabel
 Pigmente und Lack auf Birke, 65 × 53 × 65 cm
 Installationsansicht *Afra Sperantia*, Galerija
 Kranjčar, Zagreb



Untitled, 2023–2024
 Aus der Serie *Umbra*, 2023–2024
 Pigment und Bindemittel auf Holzplatte
 Ø 30 cm, jeweils 67 × 42 cm
 Installationsansicht *Afra Sperantia*
 Galerija Kranjčar, Zagreb

Text:

Kathrin Heinrich

DUG DEEP FROM THE GROUND: ANDREA ZABRIC'S PAINTING AND SCULPTURE PRACTICE

Dusty ochres, burnt earth tones, sulfur yellow, hints of pearl—color and materiality take the center stage in Andrea Zabric's practice of painting and sculpture. Yet, when I visit her studio, our conversation touches on language and storytelling again and again, and it becomes clear that Andrea relates to her works much like a novelist does to her characters. Having studied painting and graphics at the Academy of Fine Arts Munich, art history and philosophy at Ludwig Maximilian University (LMU) in Munich, and critical studies at the Academy of Fine Arts Vienna, it hardly comes as a surprise that the Ljubljana-born artist and educator herself also writes and avidly studies and practices psychoanalysis. It's the gaps, the empty spaces, where the fun begins, she says, where between two words meaning may arise.

She is interested in the manifold modes of speaking about art, in the way each image can produce its own language. Painting and sculpture are her main mediums at the moment, and since 2017, Andrea has been painting almost exclusively on wood, in different formats ranging from small to large—but only as large as she is able to move on her own. The pliable feel of the canvas bugged her, she says; instead, she prefers the hard counterpressure of the wooden ground—something of a sparring partner. She applies raw pigments in layers with binding agents but never readymade colors. Like protagonists, these pigments exhibit particular characteristics and might arouse occasional “obsessions,” like the gray used in her *Graphite* series—in each of the many layers of the series' paintings it emanates a cold, metallic sheen and evokes an “alien” quality. Now, Andrea works with red earths from the Apennine Peninsula, primarily from Southern Italy.

The paintings she shows me seem sludgy despite their smooth surfaces. They are not figurative but vaguely evoke the

texture of rock formations, of how I image a rhinoceros' skin might feel to the touch. Something dug deep from the ground. In her process, Andrea sets out without a goal, but with each layer applied, the image becomes clearer, in collusion with the pigments. "They move and produce landscapes," she says. Her paintings have no center, as she tries to avoid a central conflict, which seems especially palpable in two large *tondos*, round paintings in light slate-grey, changing between greenish yellow and the lightest of pinks, the surface cracking just a touch here and there.

While there is always an element of chance in Andrea's works, these ruptures, where the layers seem to burst open, are the product of a meticulous manipulation of her materials—like a game of psychoanalysis for instance, she jokes, applied to her work just like to private life. Her fascination with pigment also shifted its status. From the heedless remains on the studio floor after painting, it has moved to the center of Andrea's attention, as material in its own right—each color as a character not unlike a person. A seductive material, she explains, in an erotic not necessarily libidinal way. By using extreme pressure and no binding agent, she turns loose pigment into fragile sculptures that might disintegrate again over time.

Soon after our meeting, she will exhibit them at Kranjčar Gallery in Zagreb, where they will be part of a narrative arc reaching back to ancient Pompeii. Inspired by a visit in 2023, the show is titled *Afra Sperantia*, the latest in a row of female names Andrea very deliberately picks as her titles in a gesture of appropriation—"The exhibition is like a book, the title like an alter ego," she says. The figure of Afra Sperantia, however, is the first with an intriguing kernel of historic truth: the brothel and innkeeper is believed to have lobbied for political candidates who frequented her establishment, as inscriptions in the ruins of Pompeii suggest.

When Andrea sends me photos of the exhibition, the effect is astonishing. The light-flooded rooms of the gallery take on an almost sacral aura, her works picking up on the grays of the concrete floors and pillars, on the faded brown of the wood beams, bringing out new nuances and shades I hadn't noticed in her studio. The pigment sculptures are dotted throughout, bursts of bright orange and luminous ultramarine. She has turned a small alcove into something of a chapel for Pompeii, displaying small oval paintings on reproduced fragments of recovered frescoes, the walls rubbed with black iron oxide pigment. In a sort of reverse archeology, Andrea Zabric's works both entrench themselves in history and manage to inspire new stories, recovered from the viewer's own subconscious.

Näheres zu Andrea Zabric und ihrer Mentorin auf Seite 83.

	Bildrechte	Arbeiten	©	Portraits	©
	MILA BALZHIEVA	S. 3 S. 4 S. 4, 7 S. 5 S. 6	Sophie Pölzl Jorit Aust Mila Balzhieva Maria Bacila Natalia Papaeva	S. 86	Francesco Dipierro Markus Hanakam
	DIANA BARBOSA GIL	S. 9 S. 10 S. 11 S. 13	Inka Hilsenbek Leonard Prochazka Yasmina Haddad Vik Bayer	S. 87	David Avazzadeh / Kunsthalle Wien Theresa Wey
	ALMA BEKTAS	S. 15, 18, 19 S. 16 S. 17, 18	Alma Bektas Alexander Gotter Masa Stanic	S. 88	Goran Popovski Elodie Grethen
	FLORA VALENTINA BESENBÄCK	S. 21 S. 22–23 S. 24 S. 25	Michael Watzenig, Raphael Besenbäck Katharina F-Roßboth Julius Lermer, Flora Valentina Besenbäck Academy of Fine Brass, Julius Lermer	S. 72	Jakob Engel, Dollhouses Helena Kalleitner
	KAROLIN BRAEGGER	S. 27 S. 28–30 S. 30–31	Simon Veres Julien Gremaud Marina Sula	S. 73	Neven Allgeier Stefan Emsenhuber
	ANNA BREIT	S. 33–37	Anna Breit	S. 89	Sarah Bogner Michael Dooney
	EMMA HUMMERHIELM CARLÉN	S. 39, 42, 43 S. 40–41	Emma Hummerhielm Carlén Wassily Walter	S. 74	Wassily Walter Sandro EE Zanzinger
	MARIAMA DIALLO	S. 45 S. 46 S. 47 S. 48	Barbara Wilding Anneliese Erdemgil-Brandstätter Christine-Miess Anneliese Erdemgil-Brandstätter	S. 75	Magdalena Fischer Claude Hofer
	ANNA-MARIA JÄGER	S. 51, 54 S. 52–53	wohnlabor prismaundkante	S. 90	Katha Mau Monika Nguyen
	REBECCA KORB	S. 57–61	Rebecca Korb	S. 91	Katharina Schreiter Michael Strasser
	JUSUN LEE	S. 63–67	eSeL.at – Lorenz Seidler	S. 76	Pyo E Lea Sonderegger
	KAROLINA MALWINA	S. 97–100	Karolina Malwina	S. 77	Karolina Malwina Singapore Art Museum
	SAMI MANDEE	S. 103 S. 104–105 S. 106	Valerie Habsburg Eva Kelety Dominik Buda	S. 78	Alessandro Albrecht Tanja Hofer
	VITÓRIA MONTEIRO	S. 109–110 S. 111 S. 112–113	Vitória Monteiro DigitalPhotography Vitória Monteiro	S. 92	Janez Klenovšek Peter Rigaud
	ANNA MUTSCHLECHNER-DEAN	S. 115, 118 S. 116–117, 119	Anna Mutschlechner-Dean Suchart Wannaset	S. 93	Sanjay Chatrath Raphael Just
	SIMON NAGY	S. 121 S. 122 S. 123 S. 124 S. 125	Simon Nagy Wien Museum MUSA Christoph Panzer DOCK 20 Miro Kuzmanovic Kunsthaus Graz N. Lackner Sieglinde Kurz, Lia Sudermann, Simon Nagy	S. 79	Privat Johannes Puch
	MICHAEL AMADEUS REINDEL	S. 127–130 S. 130	Michael Amadeus Reindel Klaus Pichler	S. 80	Elsa Okazaki Lea Sonderegger
	JAKOB ROCKENSCHAUB	S. 133–136	jakob rockenschaub	S. 81	Marcella Ruiz Cruz Bruce Stinson
	REBECCA ROTHENBORG	S. 139 S. 140–143	Emma Hummerhielm Carlén Rebecca Rothenborg	S. 82	Rebecca Rothenborg Eva Kelety
	MERVE ŞAHIN	S. 145–149	Merve Şahin	S. 94	Daghan Dizdaroglu Privat
	ANNE SCHMIDT	S. 151–154	Anne Schmidt	S. 82	Theresa Wey Frank Drechsel
	ANDREA ZABRIC	S. 157–160	Juraj Vuglač	S. 83	Photo Tif Hannes Böck

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

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

November 2023–November 2024

Herausgegeben von Akademie der bildenden Künste Wien

Bundesministerium für Kunst, Kultur,
öffentlichen Dienst und Sport

Programmkoordination, deutsches Lektorat
und Redaktion Barbara Pflanzner

Englisches Lektorat Mý Huê McGowran

Gestaltung Lisa Penz, David Gallo

Druck gugler GmbH, Melk/Donau

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


Papier Niveus Color, Magno Gloss

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

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

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

A...kademie der
bildenden Künste
Wien

 Bundesministerium
Kunst, Kultur,
öffentlicher Dienst und Sport

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

Mentoring