

KÜNSTLERHAUS VEREINIGUNG

K Ü N S T L E R H A U S



LETS
BECOME
MONSTERS
TOGETHER

WHEN GESTURE BECOMES EVENT

Begleitheft zur Ausstellung
im Rahmen des Jahres des Nachbarschaftsdialoges
Österreich - Slowenien 2019/2020

07.12.2020-05.04.2021

Deutsch

INHALT

- 4 WENN DIE GESTE ZUM EREIGNIS WIRD
KO GESTA POSTANE DOGODEK**
Tanja Prušnik
- 8 E-MAIL AN ALENKA UND FELICITAS
27. 10. 2020**
Bojana Kunst
- 16 PEARLS WITHOUT A STRING**
Constanze Ruhm
- 22 WENN DIE GESTE ZUM EREIGNIS WIRD**
Alenka Gregorič
Felicitas Thun-Hohenstein
- 26 AUSSTELLUNGSRUNDGANG**
Katharina Cibulka 28, Anna Artaker 30,
Magdalena Frey 34, The Golden Pixel Cooperative 36,
Marjetica Potrč 40, Lana Čmajčanin 44,
Nika Autor 48, Anna Jermolaewa 52,
Polonca Lovšin 56, Ursula Mayer 62,
Maja Smrekar 64, Constanze Ruhm 66,
Renate Bertlmann 68, Dorit Margreiter 74,
Maruša Sagadin 74, Roberta Lima 80
- 85 BIOGRAFIEN**
- 86 IMPRESSUM**

WENN DIE GESTE ZUM EREIGNIS WIRD

KO GESTA POSTANE DOGODEK

Tanja Prušnik

Im Rahmen des Jahres des Nachbarschaftsdialoges
Österreich – Slowenien 2019/2020

Mit der zweiten Ausstellung im wiedereröffneten, generalsanierten Künstlerhaus interpretiert die Gesellschaft bildender Künstler*innen und Künstler Österreichs die 150 Jahre alte Tradition der Länderausstellungen neu und zeitgemäß als einen Dialog. Den Start macht ein mir aufgrund meiner eigenen Biografie als Kärntner Slowenin besonders naheliegender künstlerischer Austausch zwischen Slowenien und Österreich.

Ich habe es als ein bemerkenswertes Zeichen bewertet, dass mich die Einladungen vom österreichischen Kulturforum in Ljubljana und vom Wiener SKICA, dem ersten slowenischen Kulturinstitut Sloweniens im Ausland, unabhängig voneinander, aber zeitgleich erreichten. Mein großer Dank geht an Barbara Koželj Podlogar und Andreas Pawlitschek sowie an die slowenische Botschafterin in Österreich, Ksenija Škrilec.

Die Aufgabe, beide Länder in einen künstlerischen Dialog zu bringen, habe ich als Chance verstanden, das Engagement von Kunstschaffenden beider Länder im Sinne individueller und kollektiver Handlungsmacht sichtbar zu machen. Für mich als zweisprachig aufgewachsene und in Wien lebende Kärntner Slowenin ist dabei die Bedeutung von Sprache ein spezieller Motivator. Der gedankenlose Verzicht auf die „andere“ Sprache im Leben in der Mehrheitsgesellschaft nimmt der ursprünglich selbstverständlichen Vielfalt ihre Leichtigkeit und schränkt unser Weltbild ein. Das Gleiche gilt für die Sprache der bildenden Kunst als „andere“ Sprache, die den Blick auf unser Leben und die Welt vertieft und schärft.

Die Idee zur Ausstellung wurde gemeinsam mit Felicitas Thun-Hohenstein, die ich dafür gewinnen konnte, entwickelt: die

Untersuchung grenz- und generationenübergreifender Handlungsräume feministisch-queerer intermedialer Kunst- und Ausstellungspraxen der Künstlerinnen. Als kuratorische Partnerin auf slowenischer Seite konnte Alenka Gregorič gewonnen werden. Die Kooperationspartner MGML – Muzej in galerije mesta Ljubljane und City of Women werden die Ausstellung im Frühjahr 2021 in Ljubljana wieder in einem anderen Licht erscheinen lassen.

Hier wie dort sucht unsere Ausstellung Antworten auf Fragen der Solidarität; Fragen über die (Un-)Möglichkeit von Dialog, auch zwischen den Generationen; Fragen über das Brückenbauen zwischen unterschiedlichen künstlerischen und gesellschaftlichen Positionen, zwischen Personen und Ländern, den Institutionen des Kulturlebens und zwischen den Geschlechtern.

Bis in die 1960er-Jahre war Frauen die Mitgliedschaft im Künstlerhaus verwehrt. Heute sind Mitgliedschaft und Gleichberechtigung in allen Gremien selbstverständlich, eine Präsidentin wurde gewählt, um der Vereinigung vorzustehen. *Ko gesta postane dogodek – wenn die Geste zum Ereignis wird* – gibt es eigentlich eine Differenzlinie zwischen den Begriffen Haltung und Handlung? Handelt es sich bei Solidarität um eine Haltung oder eine Handlung? Eine analytische Trennung wird es wohl schwer geben. Schon immer waren die Frauen die Bewahrerinnen der Sprache; wer, wenn nicht sie, gaben und geben die „Muttersprache“ mit ihrer Stimme den neuen Generationen weiter. Nicht immer laut, aber weithin hörbar und, auch in der Sprache der Kunst, nachhaltig und unübersehbar.



Anna Artaker, *THE CLOTH OF STATE*, 2020, Installationsansicht



EMAIL AN ALENKA UND FELICITAS

27. 10. 2020

Bojana Kunst

Liebe Alenka, liebe Felicitas,

In eurer Einladung zur Teilnahme fragt ihr, wie Kurator*innen, künstlerische Leiter*innen und Entscheidungsträger*innen im Kunstbereich solidarischer arbeiten könnten, insbesondere in den gegenwärtigen Zeiten prekären künstlerischen Lebens.

Die Prekarität der künstlerischen Arbeit ist eng mit den Methoden der nomadischen, projektbasierten und flexiblen Produktion verbunden, die in den letzten Jahrzehnten viele Arten des Kunstschaffens wie auch das Funktionieren zahlreicher Kunstinstitutionen geprägt hat. Prekarität ist ein integraler Bestandteil der Ökonomisierung der Kunst. Sie hat globale Flexibilität und projektbasierte Produktion von Veranstaltungen in den Vordergrund gerückt, unterstützt durch zahlreiche Geldflüsse sowie Förderungs- und Produktionsmittel, die durch die Akkumulation von Projekten und die Ermöglichung des Austauschs zwischen Akteur*innen im Kunstbereich und ihrer Vernetzung Gestalt annehmen.

Alle, die in der Kunstwelt aktiv sind, haben in den letzten zwei Jahrzehnten die Intensität zu spüren bekommen, die mit der Prekarität des künstlerischen Lebens einhergeht, sowohl in der Produktion und der künstlerischen Arbeit als auch im Bildungsbereich. Die Prekarität, dieses ontologische Merkmal unserer Existenz, die Tatsache, dass wir als menschliche Wesen zutiefst voneinander abhängig sind, hat sich heute in eine Methode verwandelt, Lebenskraft zu extrahieren, und hat ihren Anteil an unserer Form der Gouvernementalität. In diesem Sinne wird die Verwundbarkeit tatsächlich zu einem grundlegenden Antrieb, NOCH MEHR zu tun und dabei fast manisch die Schutzmittel zu managen – wir wollen uns gegen das verteidigen, was den Kern unserer Existenz ausmacht: Interdependenz, Verwundbarkeit

und den Zusammenschluss mit anderen. Leben werden so in ein ständiges Verwalten und Selbstorganisieren gedrängt, und die Illusion, ihre eigene Zeit und ihre Bewegung durch den Raum zu beherrschen, entzieht gleichzeitig den Praktiken der politischen Solidarität ihre Grundlagen.

Aber Prekarität ist nicht etwas, das Kunstschaffende gleichberechtigt macht, sie produziert tiefgreifende Unterschiede zwischen prekären Subjekten. Die Kunst und ihre prekären Subjekte sind asymmetrisch und stellen eine Fülle hierarchischer Beziehungen her, obwohl die affektive Stimmung, das Gefühl der Verletzlichkeit und die Intensität der Akkumulation ein Gefühl für Gemeinsames herstellen könnten. Eine solche Prekarität hat nicht für alle die gleichen Folgen und betrifft auch nicht alle in gleicher Weise. Der Grad der Verwundbarkeit, Flexibilität, Unsicherheit und Zukunftsangst ist von einer Vielzahl von Faktoren abhängig, unter anderem von Gender und Geschlecht, lokalen und geopolitischen Beziehungen, der ethnischen Zugehörigkeit, von wirtschaftlichen Machtverhältnissen, politischen Situationen, Gesundheit und Krankheit, familiären Hintergründen, Freundschaften sowie Lebensumfeldern. Und diese Faktoren gehen wiederum unterschiedliche Verbindungen untereinander ein. Deshalb kann Solidarität innerhalb der Kunstgemeinschaft problematisch werden, vor allem wenn sie in einer Weise stattfindet, die Unterschiede verschleiert und im Wesentlichen emotionale Gleichheit betont anstelle der verkörperten und materiellen Vielfalt, in der wir bestimmte Positionen einnehmen.

Wenn Prekarität Vernetzung und Formen der Unterstützung unter der Annahme fördert, dass wir uns alle in der gleichen Situation befinden, verdeckt sie de facto die tatsächlichen und realen Unterschiede in den Lebenssituationen und unterschiedlichen Positionen der Akteur*innen im Kunstbereich. Gleichzeitig trägt

diese Art der Solidarität zur Festigung ebenjener wirtschaftlichen und ideologischen Beziehungen bei, die in den allermeisten Fällen ebendiese Unterschiede überhaupt erst begründen (wirtschaftliche Evaluierung, geopolitische Begünstigungen, Machtvorteile, Privilegien von Geschlecht und ethnischer Zugehörigkeit, der Vorteil der Gesunden und Fähigen usw.).

1
bell hooks:
Sisterhood: Political Solidarity Among Women, in Feminist Theory: From Margin to Center, South End Press, Boston 1984, S. 43–65.

In ihrem Essay *Sisterhood'* (dt. „Schwesternschaft“), beschäftigt sich die feministische Aktivistin bell hooks mit den Mitteln feministischer Solidarität. Sie weist dabei auf Bindungsprobleme zwischen Frauen hin, die sich um unsere Gemeinsamkeiten herum aufbauen, um die Frau als Opfer. Diese Art des Eintretens für die Schwesternschaft ist besonders präsent in der Geschichte bürgerlicher weiblicher (meist weißer und privilegierter) Befreiungskämpferinnen, wo die Grundlage für die Verbindung zwischen Frauen Gewalt gegen sie ist und die Anerkennung ihrer Gemeinsamkeiten als Opfer. Aber wie hooks überzeugend argumentiert, verhält sich diese Art von Solidarität direkt affirmativ gegenüber der sexistischen Ideologie der Gewalt gegen Frauen, da diese in erster Linie genau so wahrgenommen werden, wie es der Haltung derjenigen entspricht, die diese Gewalt provozieren: als Opfer, und so wird Gewalt Teil der ideologischen Prozesse der Ungleichheit. In diesem Zusammenhang führen Unterstützung und Nähe zwischen Frauen/Verwandten zur Ausgrenzung und Auslöschung von Unterschieden. Insbesondere können wir bei solchen Formen der Solidarität nicht dem „inneren Feind“ entgegenreten, unseren eigenen Positionen und Privilegien wie auch den Unterschieden und Ungleichheiten zwischen Frauen nicht ins Auge sehen. So können, wie hooks schreibt, gerade in dieser bedingungslosen Solidarität und Liebe, in der schwesterlichen Zuneigung, Prozesse, die mit Sexismus, Rassismus und Klassenunterschieden in Verbindung stehen, fortdauern. Es bedarf der harten Arbeit der politischen Organisation, und es müssen Wege gefunden werden, tatsächlich mit den Unterschieden, „Vorurteilen, Ressentiments, Konkurrenzdenken“ (hooks, 63) umzugehen. Nur so ist Solidarität in der Lage, Unterdrückung zu verhindern. Sie mag uns vielleicht nicht direkt persönlich betreffen, aber das bedeutet nicht, dass wir in der Praxis nicht solidarisch vereint sein können. Die feministische Bewegung kann, wie viele andere Solidaritätsbewegungen auch, nur gestärkt werden, „wenn individuelle Anliegen und Prioritäten nicht der einzige Grund für die Teilnahme sind“ (hooks, 62). Solidarität hat nichts mit Unterstützung zu tun, mit einem Sinn für gemeinsame Probleme und Nähe, sie ist

„nachhaltiges, kontinuierliches Engagement“ (hooks, 64), in dessen Zentrum Unterschiede und Divergenzen stehen.

Solidarität als „nachhaltiges, kontinuierliches Engagement“ ist eine gute Beschreibung möglicher und erwünschter Formen der Solidarität innerhalb der Kunst, und hier können wir viel aus der Geschichte des Feminismus lernen. bell hooks' Herangehensweise an die Solidarität unter Frauen kann auch auf den Bereich der Kunst übertragen werden. In der Kunst bilden sich oft Unterstützungsgemeinschaften, die in schwierigen wirtschaftlichen und politischen Situationen mit besonderer Dringlichkeit auftreten wollen, z. B. bei politischen Umwälzungen in der Kulturpolitik oder radikalen finanziellen Kürzungen, die bestehende prekäre Beziehungen weiter verschärfen. Obwohl es den Anschein hat, dass der Kunstbereich in der Regel solidarisch reagiert, wird diese Solidarität oft ausgelöst durch das Anerkennen des Opfergedankens und die Gleichsetzung mit ihm (politische Umwälzungen, wirtschaftliche Veränderungen usw.), während zwischen den einzelnen Initiativen, institutionellen Umfeldern und Lebensbereichen, die von den Veränderungen betroffen sind, potenziell erhebliche Unterschiede bestehen. Denn genau diese Unterschiede bestimmen, wie jemand betroffen ist und was die Folgen sind; in der Regel stehen sie in engem Zusammenhang mit sexuellen, ethnischen und klassenspezifischen Gesichtspunkten, und deshalb betreffen sie uns auf unterschiedliche Weise. Daher stehen diejenigen, die es irgendwie schaffen, die Veränderungen zu überleben, oft in enger Verbindung mit den vorherrschenden ideologischen und ästhetischen Machtverhältnissen und können sich in irgendeiner Weise im Bereich der Sichtbarkeit halten, während ohnehin schon extrem prekäre, marginalisierte Organisationen oder Einzelpersonen die Änderungen oft nicht überstehen. Aber gerade diese Individuen akzeptieren in ihrem Handeln und ihrer lebensbejahenden Haltung nicht die Rolle des Opfers (sie werden nur von anderen an den Rand gedrängt), sondern sind im Gegenteil immer schlecht angepasste Selfmadefrauen und -männer, die fordern, dass die Kunst ein dynamisches Feld der Differenz und Pluralität bleibt, durch das verschiedene Arten des Weiterfindens und -vorstellens beständig überprüft und provoziert werden müssen.

Wenn daher die Anerkennung und Aufrechterhaltung von Unterschieden – die eine Voraussetzung für ein Verständnis von Gemeingut bilden – zum Wesenskern der Solidarität gehören

sollten, dann dürften solidarische Entscheidungsträger und Machtträger im Kunstbereich kein Ergebnis akzeptieren, bei dem Prekarität und Veränderungen in der Kulturpolitik oder bei den Finanzierungsmöglichkeiten so radikal unterschiedliche Auswirkungen auf das Leben von Kulturschaffenden haben. Prekarität betrifft uns alle, aber mit radikal unterschiedlichen Folgen, und Solidarität als kontinuierliche und nachhaltige politische Praxis ist in der Lage, diese Tatsache anzuerkennen. Auf diesem Weg ist es möglich, mutiger zu denken, wenn wir uns in der Rolle von Entscheidungsträgern wiederfinden, und die Verantwortung, die mit unserem eigenen Privileg verbunden ist, ohne überflüssige Schnörkel anzusprechen. Eine der Hauptbedingungen für das Erfassen von Prekarität als einer Reihe verschiedener existenzieller Zustände der Interdependenz besteht darin, dass wir es wagen, die bestehenden Möglichkeiten des Bewertens und Sichtbarmachens künstlerischen Lebens in der Umgebung der betreffenden Personen radikal zu untergraben. Diese Formen der Sichtbarkeit hängen weitgehend von der erfolgreichen Organisation, dem Management und der Fähigkeit ab, mit der projektbasierten Ökonomisierung des Kunstbereichs Schritt zu halten, von der Macht des „Ich kann das schaffen, solange es geht“. Wie kann man die Ungleichheiten im Bereich der Kunst sichtbar machen, wie kann man die Missverhältnisse in der Machtverteilung aufdecken, und wie kann man mit ihnen umgehen? Ich denke, das sind einige der Kernfragen, die von vielen zeitgenössischen politischen Initiativen in der Kunstwelt aufgegriffen werden, aber es wird interessant sein zu sehen, ob sie tatsächlich die Art und Weise der Produktion als intensive Akkumulation verändern oder ob sie wirklich nur den Charme der ununterbrochenen Produktivität verschleudern werden.

2

Mierle Laderman Ukeles: *Manifesto for Maintenance Art 1969!*: Proposal for an Exhibition 'CARE', www.queensmuseum.org/wp-content/uploads/2016/04/Ukeles_MANIFESTO.pdf
Aufgerufen am 26. Oktober 2020.

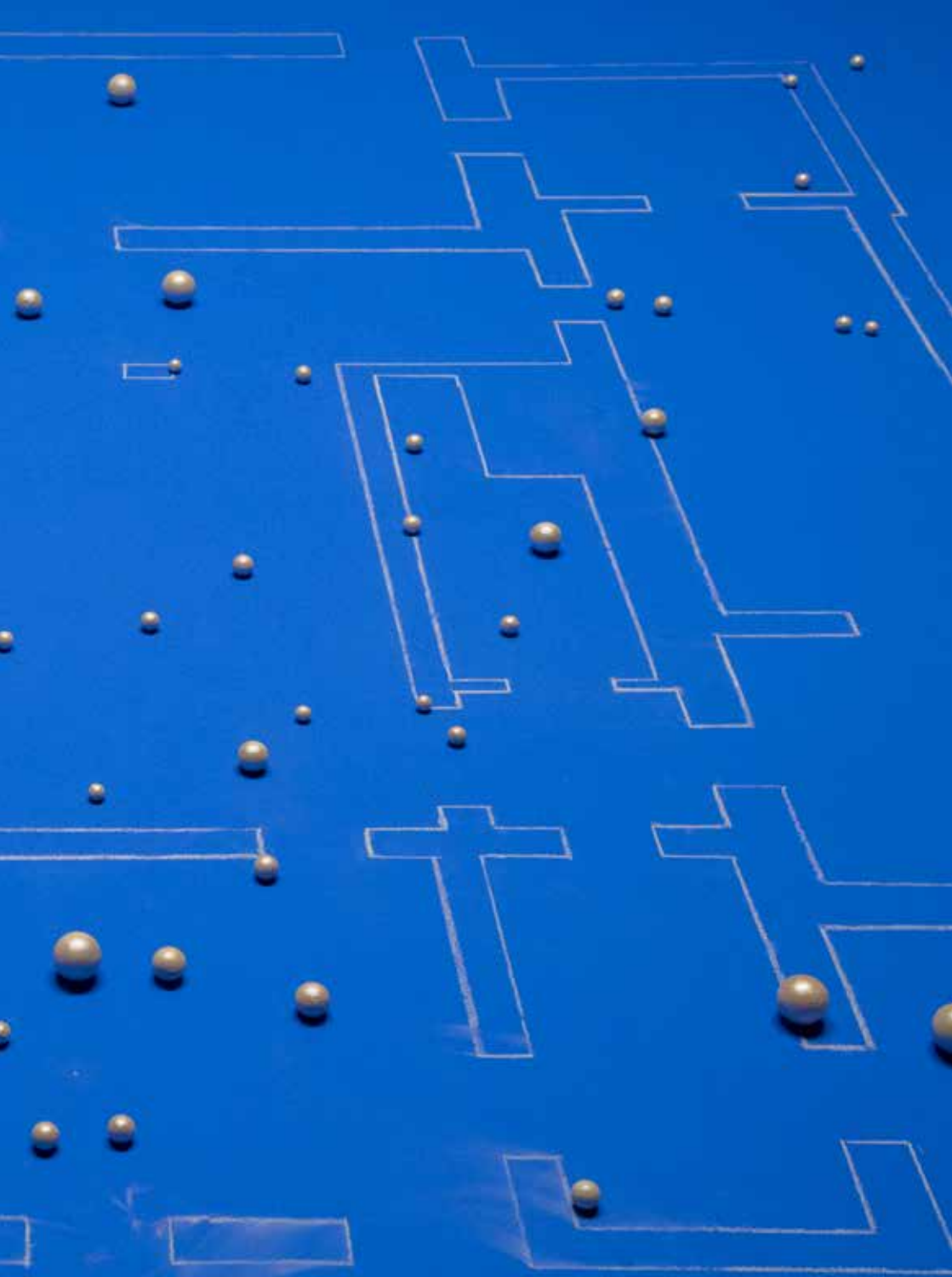
Ich glaube, dass die Geschichte der feministischen Kunst uns auch dabei helfen könnte. Derzeit kehre ich oft zum Werk von Mierle Laderman Ukeles und ihrem *Maintenance Art Manifesto 1969!*² zurück. In diesem Manifest beschreibt die Künstlerin, die für das Reinigen von Museumstreppe und das Händeschütteln mit New Yorker Sanitärarbeiter*innen bekannt ist, die Probleme der Kunst, indem sie zwischen zwei Systemen unterscheidet, die eng mit den modernen Problemen der Prekarität verbunden sein könnten. Das erste ist „development“, und die Künstlerin beschreibt es mit folgenden Worten: „pure individual creation, the new, change, progress, advance, excitement, flight or fleeing.“ Das zweite Prinzip ist „maintenance“, das sie folgender-

maßen beschreibt: „keep the dust of the pure individual creation, preserve the new, sustain the change, protect progress, defend and prolong the advance, renew the excitement, repeat the flight.“ Mierle Laderman Ukeles fügt den Substantiven in dieser kurzen Passage ihres brillanten Textes einige wichtige Verben hinzu. Zu den Zuständen stellt sie Aufgaben, die sich alle aus der Arbeit der Reproduktion, Pflege und Instandhaltung ergeben, die wir ausführen müssen, um zu erhalten, fortzusetzen, zu leben und zu wiederholen. Und genau diese Arbeit ist eine der Solidarität, besonders in prekären Zeiten. Ich wünsche mir, dass die Arbeit derer, nach denen ihr mich fragt, tatsächlich öfter in dieser Weise stattfinden kann.

Ich freue mich auf eure Ausstellung
und wünsche euch alles Gute,
Bojana



Constanze Ruhm, *Pearls Without a String*, 2020, Stagefoto, Foto: Vitória Monteiro



PEARLS WITHOUT A STRING

Constanze Ruhm

Consul: „The sun is shining, life is good, let's go to the jeweller.“
Doris: „No, I really can't.“
(*Dreams*, Ingmar Bergman, 1955)

KETTENHÜNDIN

Ein alternder Mann wirft der jungen, von ihm begehrten Frau vor, sie würde den an diesem sonnigen Tag vorgeschlagenen Gang zum Juwelier scheuen, weil sie sich für ihn schämen würde. Sie solle die Dinge nicht unnötig kompliziert machen, herrscht er sie an, er wüsste doch genau, was ihr Begehren sei. Sein anfänglich freundlich-onkelhaftes Gehabe verwandelt sich blitzschnell in die aggressive Haltung eines beleidigten Tyrannen. Nachdem sie seinen Vorwurf eher halbherzig zurückweist, wird also der Weg zum Juwelier angetreten, wo eine Perlenkette erstanden werden soll, die dem Mann bereits vor einiger Zeit ins Auge gestochen ist. Sie sei immer noch zu haben, die Kette, bekräftigt devot der Juwelier, der, so scheint es, auch ein guter alter Bekannter ist.

Mit höchster Vorsicht, als könnten die Juwelen bei unsachgemäßer Berührung in tausend Stücke zerspringen, werden sie hochgehoben und der jungen Frau zur Ansicht präsentiert. Laut tickt eine Uhr, die man davor noch nicht wahrgenommen hat, alle Augen sind auf die Kette gerichtet, ein Augenblick höchster Spannung, atemlos beinahe. Doris, eingekreist von den beiden Männern, der Juwelier im Vordergrund, seine Augen zärtlich auf die Kette gerichtet, der Konsul hinter ihr, er überragt sie bedrohlich, aus diesem Bild gibt es kein Entkommen, das Würgehalsband, das man ihr verpassen wird wie einem Kettenhund, ist schon vorbereitet.

„Sehen Sie“, sagt der Juwelier, „es sind lebendige Wesen, mit einer Persönlichkeit“ (so wie sie, die junge Frau, ein lebendiges

Wesen mit einer Persönlichkeit ist, doch bald wird sie möglicherweise in den Besitz des Konsuls übergehen, der ihr das lebendige Wesen und die Persönlichkeit schon austreiben wird). Ob sie die Kette probieren wolle, sie tritt vor den Spiegel, öffnet ihren Ausschnitt ein wenig; in ihrem Gesicht steht Begehren, aber auch Furcht ist zu lesen, vielleicht wird man sie mit dieser Kette erwürgen? Im Spiegel kann man das Gesicht des Mannes erkennen, doch halb wird es verdeckt von einem großen Kerzenhalter, der einen Schatten wirft, und kurz sieht es so aus, als wäre es entstellt, zerfetzt, für einen Augenblick zeigt sich die Fratze eines Monsters – hier wird deutlich, dass dieser Film mit dem Titel *Träume* in Wirklichkeit ein Horrorfilm voller Albträume ist. Doris betrachtet die Kette, die ihr angelegt wurde, im Spiegel, sie ist jetzt: eine Kettenhündin. Der Mann, der – nun zufrieden – hinter sie getreten ist, sagt, dass heute ein großer Tag sei, sie solle bloß ihre Wünsche äußern, und er würde, so möglich, diesen nachkommen. Eine Verwandlung findet statt, in ihrem Gesicht, sie verwandelt sich, sie hat ihre neue Rolle akzeptiert, das Würgehalsband steht ihr gut, die Uhr hört zu ticken auf. Schokoladenkuchen hätte sie gerne, sagt sie. Mit Sahne.

FALLING APART

Während in dieser kurzen Szene die patriarchalen Machtverhältnisse noch intakt sind, erzählt der Film *X LOVE SCENES / Pearls Without A String*¹, die zweite Referenz der Installation, eine andere Geschichte. Die Hegemonie des gewalttätigen Narrativs des Patriarchats wird hier auf jeder Ebene auseinandergenommen, dessen Herrschaftsmonolog unterbrochen: Die einstmals zum Würgehalsband aufgefädelten Perlen fallen hier auseinander – der „plot“ des Patriarchats wird zerrissen wie die Schnur des Colliers und entlässt nun die Perlen als andere Stimmen, als Subjektivitäten, als lebendige Wesen mit „Persönlichkeit, Kraft und Präsenz“, wie der Bergman'sche Juwelier es formuliert hat.

1
X LOVE SCENES / Pearls Without a String, Constanze Ruhm, 2007, 58 min.



Constanze Ruhm
X LOVE SCENES / Pearls Without a String, 2007
Setfotografie; Courtesy of the artist

Diese Schnur zu zerreißen, dafür haben Feministinnen in Theorie und Praxis historisch und gegenwärtig international gekämpft. Die Perlen verwandeln sich so in Metaphern für neue Möglichkeiten, für die Kontingenz politischen, feministischen Handelns; sie verweisen auf neue und polyphone Erzählungen, die außerhalb des Monologs des Patriarchats stattfinden; sie erzählen von kollektiven Aktionen, von solidarischen Lebensformen, von Selbstermächtigung und manchmal auch von Rache. Diese Perlen werden so zum Material von zufälligen, absichtsvollen, geplanten, ungeplanten, spielerischen, kämpferischen, zögernden, vorsichtigen, bestimmten, kollektiven, individuellen, menschlichen, tierischen und anderen Gesten, die nun all jene ausführen, die zu lange aus der Erzählung ausgeschlossen waren; sie – die Perlen – werden gewählt und geworfen, auf ein nun neu eröffnetes Spielfeld, das zugleich als offenes Raummodell der Ausstellung gedacht ist: Das Bluebox-Blau des Modells verweist auf die Möglichkeit, das Bild immer neu zu denken, der Grundriss der Ausstellungsräume ist hier abstrakt skizziert. Der Perlenwurf (die Geste) führt zu einem Ereignis (zu einem Ort in der Ausstellung, wo eine Arbeit gezeigt wird, zu einer Koordinate des kuratorischen Handelns), so bezieht sich also die Konstellation der künstlerischen Arbeiten in den Ausstellungsräumen nicht zuletzt auf manche zufällige Ergebnisse dieser Würfe. Nicht ein kuratorischer Masterplan war hier am Werk, sondern ein gemeinsames Denken und Handeln vieler hat einen Grundriss bestimmt, eine Konstellation produziert, hat zufällige Gesten in eine temporäre Matrix für unterschiedlichste künstlerische Ereignisse verwandelt, die gemeinsam von Formen solidarischen Handelns erzählen, von Vergemeinschaftung, Komplizinnenschaft und einem Miteinander auf der Basis von Vielfalt und Diversität.





Constanze Ruhm
Videostills aus *Pearls Without a String*, 2020
Video, 72 min, Farbe und Ton
Courtesy of the artist

WENN DIE GESTE ZUM EREIGNIS WIRD

Alenka Gregorič
Felicitas Thun-Hohenstein

Leitmotiv dieser Ausstellung ist das emanzipatorische Potenzial von Kunst als Plattform solidarischer Praxis sowie die daraus entstehenden und damit einhergehenden Gesten, Möglichkeiten und Unwägbarkeiten.

Diane Elam folgend wäre es das Ziel der Ausstellung, eine neue Grammatik für eine „Solidarität ohne Grund“ zu entwickeln, die Vielfalt und Diversität Rechnung trägt.

Worauf könnte sich diese neue Grammatik stützen? Und wie könnte dieser neue „grundlose“ Solidaritätsbegriff, der im Moment noch ein zukünftiger ist, beschaffen sein?

Besonders die Thesen des Soziologen Heinz Bude bieten wertvolle Anregungen, die sich auch in der Ausstellung implizit widerspiegeln: In seinem Buch *Solidarität. Die Zukunft einer großen Idee* geht Bude davon aus, dass Solidarität heute nicht mehr über den Klassenkampf oder die Arbeitsteilung, sondern über die Einsicht des Individuums in seine eigene Verwundbarkeit hergestellt werden kann. Wir sind alle verwundbar – dieser scheinbar so banale Satz ist, besonders in der heutigen Zeit, von geradezu bestürzender Aktualität.

Dass sich Verwundbarkeit jedoch nicht nur auf uns Menschen beschränkt, sondern als Schwäche und Stärke auch eine Eigenschaft des gesamten Planeten Erde mit all seinen vielfältigen Lebensformen ist, verleiht diesem neuen Solidaritätsbegriff eine fast universale Dimension. „Solidarität ohne Grund“ bedeutet demnach für Bude sowohl ein globales als auch ein individuelles Wagnis, das es einzugehen gilt, noch vor jedem Vertrauen, und gilt ihm als die einzige Medizin auf dem Weg zu einem neuen Mit- und Füreinander.

1

Siehe dazu: Judith Butler, *When Gesture Becomes Event*, Turia+Kant 2019

Diesem Wagnis stellen sich die Künstler*innen dieser Schau und fragen, ob und unter welchen Bedingungen die individuelle Geste den scheinbar natürlichen Lauf der Dinge unterbrechen und wie sie in weiterer Folge zum Ereignis und zur verbindenden Kraft werden kann.¹

16 polyphone, kritische, konstruktive und fantasievolle Stimmen entwerfen ein feministisches Vokabular aus Strategien, Aktionsformen und utopischen Vorstößen, mit deren Hilfe kollektives Handeln, Zusammenarbeit, Solidarität und geteilte Existenzen neu gedacht werden können.

Das Grundbestreben dieser Ausstellung geht nicht dahin, Regeln zu schreiben oder Beispiele von Definitionen der Solidarität aufzuzählen, sondern vielmehr einen Einblick in die vielen möglichen Gesten von Zusammenhalt zu gewähren, die über ein momentanes Unternehmen hinausgehen und nicht nur als Reaktion auf äußere Einflüsse und Faktoren, z. B. auf Ungerechtigkeit oder Ungleichheit im soziopolitischen Raum, entstehen. Die Problematiken von respektvoller Haltung und Rücksichtnahme auf andere, die Suche nach einer harmonischen Form von Koexistenz – all das wirft Fragen auf, auf die es keine eindeutige Antwort gibt. Wir verstehen *When Gesture Becomes Event* (*Wenn die Geste zum Ereignis wird*) als eine Art performatives Handbuch mit Vorschlägen, Mustern und Skizzen, eine Übersicht verschiedener Ideen darüber, wie man im Kontext von Kunst und künstlerischem Schaffen solidarisch handeln kann.

Die Gestaltung und Vorbereitung der Ausstellung verlief angesichts der gegebenen Umstände in mehreren Phasen. Ausgehend von unserer Forschungsfrage des Potenzials von Solidarität als einem der Grundzüge des Menschen, haben wir in der „Vor-Corona-Zeit“, wie wir das rückblickend nennen, Gespräche



Ursula Mayer
Eternal Vomit Ground of Reality, 2020
LED-Screen, Bildausschnitt

mit den mitwirkenden Künstler*innen begonnen, worauf in der „Zwischen-Corona-Zeit“ unsere Forschung vollkommen neue Dimensionen annahm und neue Perspektiven einbezogen wurden. In der Zeit des Lockdowns und der massiven Beschränkungen des öffentlichen Lebens unterhielten wir mit den Künstler*innen regelmäßigen Kontakt und einen lebendigen Dialog, da wir die Grundprämisse der Ausstellung durch die Prismen der aktuellen Umstände neu erwägen mussten. Die Intensität dieser Denkprozesse und Dialoge manifestiert sich in der gesamten Ausrichtungsart der Ausstellung. Sie drückt sich sozusagen in einer Art Meta-Narrativ aus, in dem sich der Prozess des gemeinsamen Erwägens der neuen Realität und des notwendigen Hinterfragens von Selbstverständlichkeiten, die vor dem Ausbruch der Pandemie keinem Zweifel bzw. keiner Reflexion unterworfen waren, widerspiegelt.


Die Ausstellungsarchitektur wurde von Dorit Margreiter gestaltet und basiert auf dem eigens für das Ausstellungsdisplay entwickelten räumlichen Konzept von Constanze Ruhms Film *Pearls Without a String*, der als Trailer bereits die Vorbereitungen zur Ausstellung begleitet hat und als filmische Installation in der Schau zu sehen ist. Diese von Constanze Ruhm im Laufe unseres Austausches vorgeschlagene Intervention, die wir sofort mit Begeisterung aufnahmen, steht als Plateau, dynamische Metapher und performative Konstellation für das explosive und transformative Potenzial von konzeptuellen und physischen Gesten in posthumanen Beziehungsgeflechten. Es handelt sich dabei um eine künstlerische Geste, ein Angebot, das – einem Würfelwurf gleich – die Praxis des Ausstellungsmachens als eine kollektive ausweist, in der Künstler*innen, Betrachter*innen und Kurator*innen über die unmittelbare Nähe hinaus gemeinsam verschiedene Formen des Verflochten-Seins, der Berührung und „des nachhaltigen, kontinuierlichen Engagements, in dessen Zentrum Unterschiede und Divergenzen stehen“², verhandeln und durchdeklinieren.

2

Siehe dazu: Bojana Kunst, *E-Mail an Alenka und Felicitas*, 27. 10. 2020, S. 6



Katharina Cibulka, *SOLANGE (Netz 14)*, 2020, Installationsansicht, Foto: Michael Strasser

A photograph of a building under renovation. The building is covered in white scaffolding and plastic sheeting. A large red statement is written on the side of the building. The statement reads: "AS LONG AS THE HOPE WE SPREAD IS STRONGER THAN THE FEAR WE FACE, I WILL BE A FEMINIST." The building is surrounded by other classical-style buildings. The sky is blue with a few clouds. The ground is paved with large grey tiles.

AS LONG AS THE
HOPE WE SPREAD
IS STRONGER THAN
THE FEAR WE FACE,
I WILL BE A FEMINIST.

KATHARINA CIBULKA¹

SOLANGE (NETZ 14), 2020

Fassade des Künstlerhauses

1

In cooperation with
Vivian Simbürger,
Tina Themel,
Margarethe Clausen,
Marie Themel

Wie lange müssen wir uns noch für Gleichberechtigung einsetzen? Dieser zentralen Frage wird im Projekt *SOLANGE* nachgegangen. Ganz im Sinne einer Kernfrage des Feminismus, nämlich jener nach sozialer Gerechtigkeit, nimmt Katharina Cibulka seit 2018 mit ihrem Projekt ein breites gesellschaftliches Spektrum geschlechterspezifischer Ungleichheiten ins Visier. Bestehende Machtstrukturen werden hinterfragt und das Empowerment von Frauen gefördert. Ausgangspunkt ihrer Recherche sind Gespräche und Diskurse, die über verschiedene Medienplattformen initiiert werden (u. a. über den Instagram-Account @solange_theproject). Aus den Antworten auf die Frage, wie lange es noch notwendig sei, Feminist*in zu sein, werden Sätze generiert, die in meterhohen Buchstaben mit pinkem Tüll direkt auf Staubschutznetze gestickt werden: Zu sehen sind durchaus kontroverse Slogans, die Missstände benennen, aber auch Hoffnung auf Veränderung implizieren – eine Art konstruktive Provokation, möglichst frei von Anklage und Wertung.

Cibulka und ihr Team verhüllen Baustellen (ein traditionell männlich dominierter Ort) mit bestickten (traditionell weiblich besetzte Handarbeit) Staubschutznetzen. Die applizierten *SOLANGE*-Sätze weisen unübersehbar und unmissverständlich auf konkrete Missverhältnisse hin. Jede Baustelle birgt eigene Herausforderungen, prägt den *SOLANGE*-Satz mit und vice versa. Indem der öffentliche Raum für diese Botschaften genutzt wird, deklariert *SOLANGE* diesen zur politischen Sphäre.

Wurde bislang eine klar formulierte Benennung eines gesellschaftlichen Missstands in ein Staubschutznetz eingestickt, so hält die Künstlerin nun – am Ende des Jahres 2020 – inne, verändert die Satzkonstruktion und biegt sie sanft in eine andere Richtung: Es entsteht eine positiv formulierte feministische Forderung, die zeigt, dass Zuversicht und Hoffnung auch eine wichtige Facette feministischer, aber auch gesellschaftspolitischer Arbeit ist.



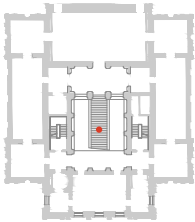
SOLANGE DIE HOFFNUNG,
DIE WIR VERBREITEN,
STÄRKER IST ALS DIE ANGST,
DER WIR BEGEGNEN,
BIN ICH FEMINISTIN.

SOLANGE (Netz 14), 2020
Stickerei auf Gerüstschutznetz mit pinkem Tüll
und Kabelbinder, 1.400 x 1.500 cm
Courtesy of the artist

ANNA ARTAKER

THE CLOTH OF STATE, 2020

Feststiege



AP Photo /
Manuel Balce Ceneta

Anna Artakers Installation im Foyer des Künstlerhauses bezieht sich auf eine umstrittene Solidaritätsbekundung, die zeigt, wie schwierig es ist, angemessene antirassistische Gesten zu finden. Am 8. Juni 2020 legten sich demokratische Mitglieder des US-Kongresses Stolas aus Kente-Tuch um, bevor sie gemeinsam schweigend im Gedenken an George Floyd niederknieten. Der Afroamerikaner war am 25. Mai 2020 von einem auf seinem Hals knienden weißen Polizisten getötet worden. Diese performative Geste der Politiker*innen, organisiert vom Congressional Black Caucus, wurde in den Medien breit diskutiert, von beiden Seiten des politischen Spektrums kritisiert, und von vielen Schwarzen wurden Einwände erhoben. Im 19. Jahrhundert wurden Kente-Stoffe im heutigen Ghana zum Symbol der Unabhängigkeitsbestrebungen der Schwarzen Bevölkerung und der Opposition gegen die britische Kolonialherrschaft. Später wurde der aus dem heutigen Ghana stammende Stoff zum Symbol afroamerikanischer Identität in den Vereinigten Staaten.

THE CLOTH OF STATE ist ein Baldachin aus Stoffstreifen, die mit Kente-Mustern bedruckt sind. Wie ein schützendes Zelt über der Feststiege des Künstlerhauses heißt er die Besucher*innen der Ausstellung willkommen. Der Titel jedoch bezeichnet den Baldachin, der über dem Thron des Monarchen angebracht oder getragen wird. Er verweist somit auf die privilegierte Position, welche die meisten Besucher*innen der Ausstellung einnehmen. Die österreichische Mehrheitsgesellschaft ist weiß, was ihren Mitgliedern die Wahl lässt, ob sie sich mit Rassismus auseinandersetzen wollen oder nicht – während People of Color diese Wahl nicht haben.



THE CLOTH OF STATE, 2020

Installation – Baldachin aus Waxprint-Stoffen mit traditionellen Kente-Mustern,
entworfen in den Niederlanden und produziert in Asien
Courtesy of the artist



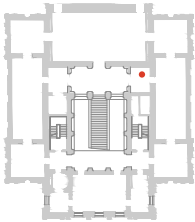
THE CLOTH OF STATE, 2020, Installationsansicht



MAGDALENA FREY

JUCHITÀN – FRAUENNETZE, MEXICO 2012

Feststiege rechts



Juchitàn, ein Film von Magdalena Frey, erzählt über eine der letzten matriarchalen Kulturen unserer Zeit. Er zeigt eine Reihe von Alltagssituationen der in Juchitàn lebenden Menschen in Form einer filmischen Montage, die einer künstlerisch-dokumentarischen Herangehensweise folgt und das Fragment, das Zitat, die Geste in ihrem Potenzial aktiviert. Wann und unter welchen Bedingungen kann eine individuelle Geste zu einer kollektiven Kraft werden? Wie können wir auf sie vertrauen?

Vertreter*innen von drei Generationen der zapotekischen Kultur kommen zu Wort und berichten von dieser aus ihrer gegenwärtigen Sicht. Der Film imaginiert die Themen mit seinen Möglichkeiten – in Form von Bildern, Tönen und Interviews: Wir sehen Marktstände, treffen Marktfrauen (das heißt Geschäftsfrauen) und ihre Kinder, sehen ihren Männern bei der Arbeit zu – und schauen aufs Meer hinaus, die zeitlose Metapher des Unendlichen.

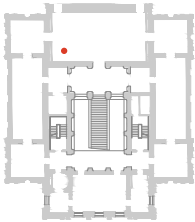


Videostills aus *Juchitàn – Frauennetze*, Mexico, 2012
Film, 30 min
Courtesy of the artist

THE GOLDEN PIXEL COOPERATIVE

HALF OF THE SKY, 2020

Großer Saal



1

Aus einem Gespräch zwischen Gerda Lampalzer und Nathalie Koger im Rahmen der Tagung *Veränderte Verhältnisse / Altered Affairs* (Valie Export Center Linz, 2019).

„Wenn ich den blauen Himmel sehe und dann meine Augen schließe, sehe ich den Himmel gelb. Bevor ich Nachbilder bemerkt habe, habe ich das Blau als normal empfunden. Und jetzt, wo ich infiziert bin mit feministischem Denken, kann ich nichts mehr sehen wie früher.“¹

Die von The Golden Pixel Cooperative initiierte kollaborative Arbeit zielt auf eine Öffnung des Ausstellungsraumes ab und bezieht sich auf die vom Bauhaus organisierten „Drachenfeste“: feierliche Umzüge, für die Flugdrachen und Kostüme als künstlerische Beiträge produziert wurden. In Aneignung dieses Formats und als Hommage an die zu wenig gefeierten Bauhaus-Künstlerinnen sind die Drachen jeweils einem queer-feministischen Vorbild gewidmet.

Sie wurden gemeinsam mit Gästen und Mitstreiter*innen der Kooperative in einem diskursiven Setting entworfen, das aufgrund der Covid-19-Pandemie online bzw. in Tandems stattfand. Bei einem abschließenden Event, das im Video dokumentiert ist, kamen alle Beteiligten im öffentlichen Raum zusammen und ließen die Drachen gemeinsam steigen. Der Voiceover-Text ist eine Collage von Zitaten aus Gesprächen der Beteiligten über die von ihnen gewählten Vorbilder.

In Zusammenarbeit mit der Kunstvermittlung des Künstlerhauses werden im Laufe der Ausstellung auch die Besucher*innen eingeladen, Drachen zu entwerfen und an einem Umzug teilzunehmen. In den gestalterischen Prozess fließt dabei die gemeinsame Reflexion über unsere Vorbilder und emanzipativen Praxen mit ein: Die fliegenden Drachen am Himmel stellen eine aktualisierte Geste hin zur Praxis des Bauhauses dar, die auf die Verbundenheit von Kunst und Leben verweist. So formen wir gemeinsam fliegende „Nachbilder“ für unsere Vorbilder.

Beteiligte:
Iris Blauensteiner
Dorottya Csécsei
Faika El-Nagashi
Anna Haidegger
Nathalie Koger
Lee Nevo
Luiza Margan
Christiana Perschon
Elena Peytchinska
Marlies Pöschl
Steffi Rauchwarter
Frida Robles
Simona Obholzer
Mona Schwitzer
Miae Son
Katharina Swoboda
Alexandra Tatar
Lisa Truttmann
Seda Tunç



Videostills aus *Half of the Sky*, 2020
Videoinstallation – 4K Video, 12 min, Farbe, Stereo, Deutsch mit englischen Untertiteln
Courtesy of The Golden Pixel Cooperative



Half of the Sky, 2020, Installationsansicht

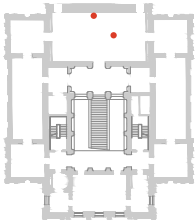


MARJETICA POTRČ

THE WORLD IN THE AGE OF STORIES, 2020

THE HOUSE OF SOCIAL AGREEMENT, 2017

Großer Saal



Die Herstellung der Zeichnungen, die Teil dieser Arbeit sind, wurde durch das Headlands Center for the Arts ermöglicht.

The World in the Age of Stories präsentiert eine Serie von drei diagrammatischen Zeichnungen, die die Wirkungsformen von Steinen, Mikroorganismen und Menschen auf der Erde visualisieren und konzeptualisieren. Anorganische Materie, lebende Organismen und die Anwesenheit des Menschen sind in ihrer Koexistenz und gegenseitigen Abhängigkeit miteinander verwoben.

Potrčs Zeichnungen stellen drei Entwicklungsstufen dar: die Entstehung der Welt vor dem Zeitalter der Erzählungen; das Zeitalter der Erzählungen als jenes der Kollektivität und des verantwortungsvollen, das auf das Zeitalter der Ausbeutung folgt; und schließlich die Welt ohne Menschen. Im Mittelpunkt jeder Zeichnung steht eine weibliche Figur: eine indigene Frau, die die Welt träumt, ein Medusenbild und die Venus von Willendorf.

Den Zeichnungen ist eine einfache Holzkonstruktion zur Seite gestellt, *The House of Social Agreement*, das durch ein Faserseil zusammengehalten wird. Nachempfunden den Palafitas, den Holzhäusern Amazoniens, verkörpert es die allgemeine soziale Übereinkunft, dass die Gesellschaft nur existiert, weil Menschen zusammenarbeiten. Die auf die Struktur gezeichneten Figuren zeigen, wie sich die Ideen des Gesellschaftsvertrags im menschlichen Leben widerspiegeln – von der Unterzeichnung eines Friedensabkommens bis hin zur Flucht vor Krieg und Naturkatastrophen.



The World in the Age of Stories

(Part 2: The Age of Stories: Humans in a Borromean Knot), 2020
Acrylfarbe auf Wand

The World in the Age of Stories (Part 1–3)

Part 1: The Birth of the World before the Age of Stories, 2020

Part 2: The Age of Stories: Humans in a Borromean Knot, 2020

Part 3: The World after the Borromean Knot Is Untangled, 2020
Zeichnungen, gerahmt, je 76 x 112 cm, AP

The House of Social Agreement, 2020

Holz, Faserseile, Zeichnungen auf Holz

All works: Courtesy of the artist

and Galerie Nordenhake, Berlin/Stockholm/Mexico City



The World in the Age of Stories, 2020; The House of Social Agreement, 2020, Installationsansicht

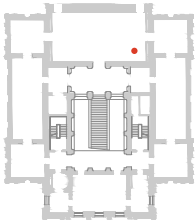


Preparations of accommodation
high-profile guests and the place.

LANA ČMAJČANIN

THE NATURE OF STATISTICS, 2014–2020

Großer Saal



The Nature of Statistics arbeitet mit Illustrationen und der Ästhetik von Herbarien des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, der Zeit des Feminismus der ersten Welle und des Beginns des Kampfes für Frauenrechte und Solidarität.

Auf den acht Herbarbögen sind der Geburtsort und das Geburtsdatum von Frauen angeführt, deren Namen sich von Früchten wie Jagoda (Erdbeere), Dunja (Quitte), Višnja (Kirsche) und Malina (Himbeere) oder Blumen wie Kala, Iris, Ruža (Rose) und Liljana (Lilie) ableiten. Der verbleibende Bildraum wird von statistischen Ergebnissen eingenommen, die zeigen, wie unerträglich eng der Handlungsrahmen ist, der dem Leben von Frauen – also etwas mehr als der Hälfte der Bevölkerung – aufgezwungen wird.

Die dekorative Fortpflanzungssymbolik der Flora, die historisch die Rolle der Frau in der Gesellschaft verkörpert hat, wird den brutalen Fakten aktueller Statistiken sowie den Namen von Frauen gegenübergestellt, die häuslicher Gewalt, Vergewaltigung, beschränkten Bildungschancen, Arbeitslosigkeit und wirtschaftlicher Abhängigkeit ausgesetzt sind und in ihrem Alltag nicht am politischen Leben teilnehmen können. Diese Bilder erzeugen einen Raum, in dem die wahre Natur des Dargestellten eine Personifizierung erfährt und sich so von der Normalisierung von Unterdrückung und Machtlosigkeit befreit.



The Nature of Statistics, 2014–2020
Lichtbildprojektion – 35 mm-Diapositive, Farbe
Courtesy of the artist



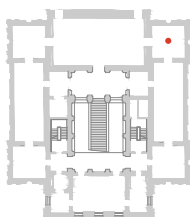


The Nature of Statistics, 2014–2020
Lichtbildprojektion – 35 mm-Diapositive, Farbe
Courtesy of the artist

NIKA AUTOR¹

NEWSREEL 62 – FAMILY AND WORKER, 2015/2019

1. Eckzimmer rechts



Zwei Werke des syrischen Künstlers Mahmoud Hammad, *The Family* und *The Worker*, waren 1966 in Slovenj Gradec im Rahmen der internationalen Ausstellung *Peace, Humanity and Friendship among Nations* zu sehen. Als die Ausstellung zu Ende war, blieb von ihnen jedoch nur eine kleine Reproduktion im Ausstellungskatalog – diese kleine Abbildung zeigt einen schwarz-weißen Umriss von vier Silhouetten. Die verschwundenen Bilder bestimmen die Fragen in Nika Autors *Newsreel 62* – wie sahen sie aus, die Bilder des Arbeiters und der Familie? Und was für ein Bild können wir uns heute machen – fast ein halbes Jahrhundert nach der Ausstellung, jetzt, da Jugoslawien von der Landkarte verschwunden ist und Syrien möglicherweise dasselbe Schicksal bevorsteht? Lag in dem fehlenden Bild eine Vorahnung der Zukunft, spiegelt es das Hier und Jetzt wider – im Dort und Damals? Ging es um ein besseres Morgen oder hat es seine Betrachter*innen auf das Gestern gelenkt? Hat es mit seinem überraschend fantasievollen Inhalt Schrecken oder Freude dargestellt?

1

In Zusammenarbeit mit Andreja Hribernik und KGLU (Koroška galerija likovnih umetnosti)

In Autors Arbeit begegnen wir dokumentarischem Material und Filmaufnahmen aus den 1960er-Jahren, die von Optimismus erfüllt sind. Gegenübergestellt wird diesen eine dokumentarische Aufzeichnung unerträglicher Demütigung und des Verlusts der Menschenwürde, die Flüchtlinge aus einem Land zeigt, dessen Künstler*innen einst den Ausstellungsraum in Slovenj Gradec mit ihren Arbeiten bereicherten.

Bagdad, Irak
P. 2001
Super

FICHE DES BROS. 003
DARJAL
19712

Monieur.

Après avoir reçu l'invitation à la
participation à l'exposition de 10 décembre,
et qui suite de la demande d'y participer,
de l'Ambassade de Yougoslavie à Damas,
malgré le retard, nous nous sommes
permet de vous envoyer la sollicitation
desvons afin de se les cause les de
retard à la suite de fait de cette sollicitation

HAMMAD, Mahmoud - 1925, Damas,
la famille de la Libanais

Videostill aus *Newsreel 62 – Family and Worker*, 2019
Video, HD, 30 min
Courtesy of the archival material + Hammad + Forsberg = KGLU



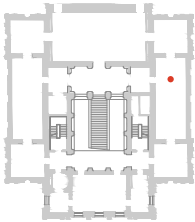
Newsreel 62 – Family and Worker, 2019, Installationsansicht



ANNA JERMOLAewa

THE PENULTIMATE, 2017

Seitengalerie rechts



Anna Jermolaewas Installation *The Penultimate* zeigt eine Reihe von Blumensträußen – eine Kartografie von Blumen und Pflanzen als Symbole politischer Ereignisse. Nelken, Rosen, ein Orangenbaum, Zedern, Tulpen, Kornblumen, Lotosblumen, Safran-Krokusse und Jasmin: Stilleben aus Pflanzen, die Volksbefreiungsbewegungen sich zu eigen gemacht haben, um das revolutionäre Potenzial und den Kampf gegen Misstände und für Veränderung darzustellen.

„Auf den Militärputsch gegen die Diktatur im Jahr 1974, den die Bevölkerung mit roten Nelken begrüßte, (...) folgte 2003 die Rosenrevolution in Georgien, 2004 die Orangene Revolution in der Ukraine, 2005 die Zedernrevolution im Libanon und die Tulpenrevolution in Kirgisistan und 2007 die (erfolglose) Kornblumenrevolution in Weißrussland. Auch die Safran-Revolution von 2007 in Myanmar, die Jasmin-Revolution von 2010 in Tunesien und die Lotus-Revolution von 2011 in Ägypten wurden von den internationalen Medien als ‚Farbrevolutionen‘ deklariert.“¹

1

Vanessa Joan Müller:
Anna Jermolaewa.
Portfolio, in: *Eikon*,
2018, #101, S. 42–45



The Penultimate, 2017

Installation – Stühle, Vasen, Nelken, Rosen, Orangenbaum,
Zeder, Tulpen, Safran, Krokus, Jasmin, Lotosblume
Courtesy of the artist and Galerie Charim



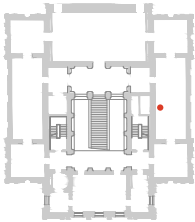
The Penultimate, 2017, Installationsansicht



POLONCA LOVŠIN

POLLINATORS COLLECTIVE, 2016

Seitengalerie rechts



Polonca Lovšins Arbeit untersucht die Verhältnisse zwischen Mensch und Natur. Die beiden Hauptschwerpunkte von Lovšins *Pollinators Collective* sind die manuelle Bestäubung von Pflanzen und die Zusammenarbeit von Menschen im Kollektiv. Luftverschmutzung, intensive Landwirtschaft und der großflächige Einsatz von Pestiziden führen zu einem Rückgang der Bestäuber- und Bienenpopulationen. Im Falle einer anhaltenden Extinktion wird der Mensch aufgefordert sein, der Natur bei der Reproduktion zu helfen, wenn die menschliche Spezies überleben will.

So entwirft Lovšins Projekt die Vision einer nahen Zukunft, in der Menschen als Natur (d. h. als Bienen und andere Bestäuber) agieren, um die Umwelt zu erhalten. Lovšins Sammlung von Werkzeugen für die manuelle Bestäubung umfasst Helme, Handschuhe, Tennisschläger und Alltagsgegenstände, die mit Federn und Pelzen versehen für sofortige kollektive Aktionen bereitstehen.



Pollinators Collective, 2016
Foto
Courtesy of the artist



Pollinators Collective, 2016, Installationsansicht





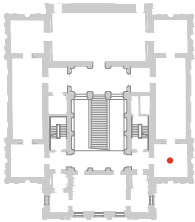
Seitengalerie rechts, Installationsansicht



URSULA MAYER

ETERNAL VOMIT GROUND OF REALITY , 2020

2. Eckzimmer rechts



Ursula Mayer's *Eternal Vomit Ground of Reality* ist eine HD-Videoanimationsschleife, die einen hybriden digitalen Avatar des Transmodells Valentijn de Hingh zeigt. Hier wird das *Cyborg-Manifest* von Donna Haraway verwendet, um eine Ikone für das Post-Humane zu aktualisieren mit Verweisen auf zukünftige Verschmelzung von Natur und Kultur.

In einer Zeit des schnellen technologischen Fortschritts und der Klima-Katastrophe ändern sich alle Werte, Regeln und grundlegenden Definitionen ständig. Wir sind keine autonomen, endlichen Identitäten mehr, sondern „werden“ durch unsere Beziehungen zu nicht-menschlichen Wesen und Maschinen. In *Eternal Vomit Ground of Reality* wird Asche als Farbe an den Wänden verwendet. Hier definiert der Raum der Technologie und Biologie die Form eines neuen Bereichs, der vom Element Asche bestimmt wird, als wertlosem Industrieabfall oder gegen- teilig in Sanskrit als „göttliche Manifestation der Macht“.

In *Eternal Vomit Ground of Reality* werden wissenschaftliche, technologische und biologische Thesen verwendet wie die „Gaia-Hypothese“ als Metapher/Sinnbild für neue soziale und politische Modelle. Die Philosophin und feministische Theoretikerin Rosi Braidotti befasst sich speziell mit James Lovelocks „Gaia-Hypothese“, die eine Rückkehr zum Holismus und zur Vorstellung der ganzen Erde als einem einzigen Organismus befürwortet. Lovelock benannte seine Lehre nach „Gaia“, der Personifikation der Erde oder der Urgöttin in der griechischen Mythologie. In der Installation bilden digital animierte Erdkugeln den bildlichen Ausdruck eines Gaia-Cyborg, eine Geste gegen den Technokapitalismus.

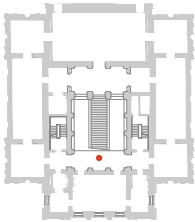


Eternal Vomit Ground of Reality, 2020
LED-Screen, 300 x 200 cm
Courtesy of the artist

MAJA SMREKAR

**96 % OF ALL MAMMALS ON EARTH ARE HUMANS
AND LIVESTOCK, 2020**

Galerie



Seit Beginn unserer Zivilisation hat der Mensch den Verlust von 83 % aller Wildtiere und 50 % aller Pflanzen verursacht; 70 % aller Vögel auf der Erde sind Nutzgeflügel, nur 30 % sind wild. Die Walfangindustrie, die rund 300 Jahre alt ist, ist für den Rückgang von 80 % des Meereslebens verantwortlich. Darüber hinaus sind 60 % der Säugetiere auf der Erde Nutztiere – überwiegend Rinder und Schweine. Die restlichen 36 % der Säugetiere sind Menschen, während 4 % Wildtiere sind.

Eine brutale Zusammenfassung und Veranschaulichung der obigen Statistiken wäre die Darstellung einer Kuh neben einer Kuh neben einer Kuh, dann ein Schwein neben einem Schwein neben einem Schwein, dann ein Pferd und dann ein Mensch, während Letzterer versucht, Antworten zu finden auf Fragen wie diese: Wie können wir die rasch wachsenden Umweltprobleme in den Griff bekommen, bevor wir den „Point of no Return“ überschreiten? Wie können wir uns auf die nächste große Suche nach einer Form des Überlebens begeben, die auf jene von Landwirtschaft, Industrie und Informationstechnologie folgt?

Maja Smrekars Arbeit *96 % of all Mammals on Earth Are Humans and Livestock* bringt das grundlegende Dilemma unserer Zivilisation auf den Punkt, indem sie den Zuschauer*innen drei mit Fell bezogene Turnböcke präsentiert. Die Objekte stellen die Betrachter*innen vor die Wahl: Sie können sie benützen und durch einen Sprung Teil der Kette der Zerstörung werden – oder sie können nicht springen und die Kette unterbrechen. Unabhängig von ihrer Entscheidung werden die Gesten der Teilnehmer*innen zu einem Ereignis.

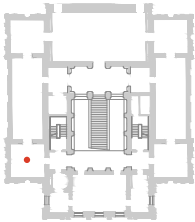


96% of all Mammals on Earth Are Humans and Livestock, 2020
Interaktive Installation – mit Fell bezogene Turnböcke
Courtesy of the artist

CONSTANZE RUHM

PEARLS WITHOUT A STRING, 2020

2. Eckzimmer links



Eine Perlenkette wurde zerrissen, nun fällt sie auseinander (ein Mann hat sie vielleicht einmal einer jungen Frau angelegt wie einem Hund das Halsband). Die Perlen – jetzt frei, ohne Schnur – werden von unterschiedlichen menschlichen und nicht-menschlichen Akteur*innen im Rahmen einer spielerischen Performance auf ein offenes Spielfeld geworfen, das den Grundriss der Ausstellungsräume des Künstlerhauses abbildet.

Die zufälligen Würfe ergeben mögliche räumliche Konstellationen der in der Ausstellung *When Gesture Becomes Event* gezeigten künstlerischen Arbeiten. Die zerrissene Schnur verweist auf die notwendige Unterbrechung des Monologs des Patriarchats, die Perlen auf die Möglichkeiten einer künstlerischen Praxis feministischer Intervention. Nicht ein kuratorischer Masterplan, kein „Meister“ ist hier am Werk, sondern das gemeinsame Denken und Handeln vieler produziert eine neue (An-)Ordnung, zufällige Gesten entwerfen einen neuen floor plan als widerständiges Feld und als Proberaum für unterschiedlichste künstlerische Ereignisse, die gemeinsam von Formen solidarischen Handelns, von queer-feministischen Vergemeinschaftungen, von Komplizenschaften und Kollaborationen auf der Basis von Vielfalt und Diversität erzählen.

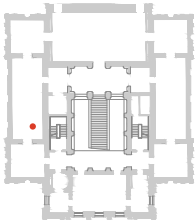


Pearls Without a String, 2020
Installationsansicht

RENATE BERTLMANN

PERFORMING VISUAL POETRY, MOSKAU 1977

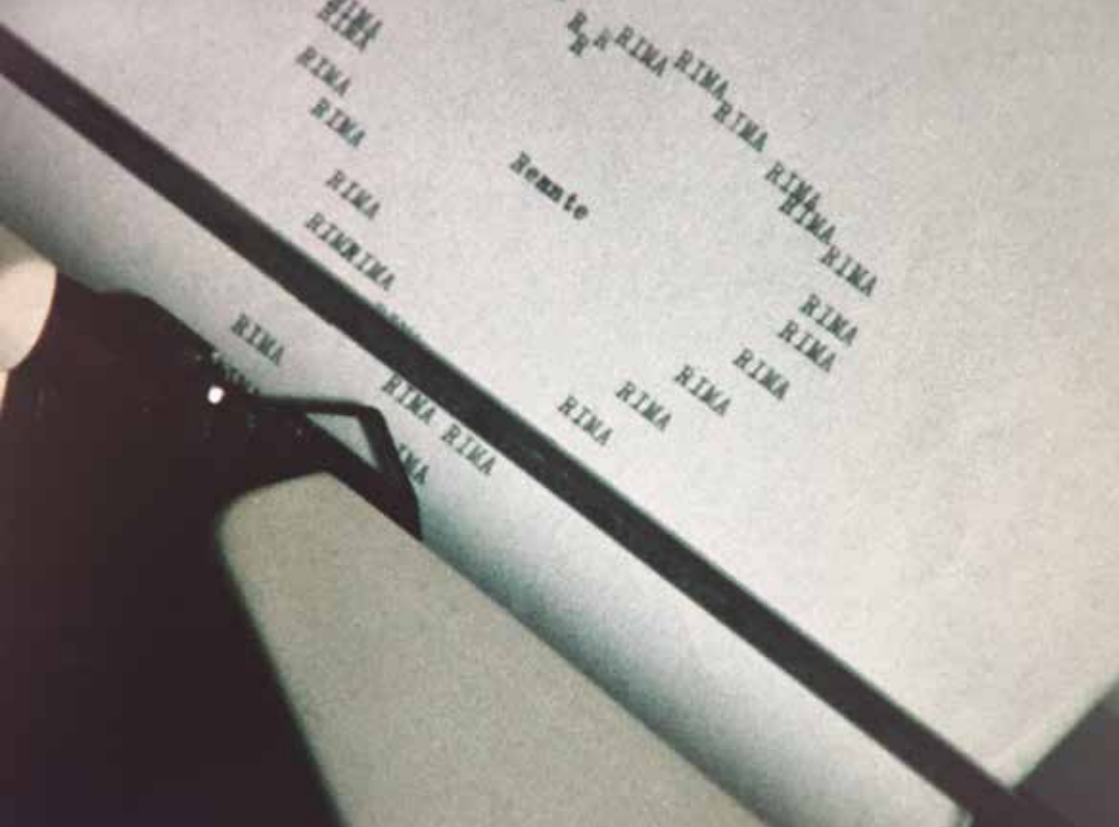
Seitengalerie links



Im Film *Performing Visual Poetry* sitzen sich Rimma Gerlovina und Renate Bertlmann gegenüber und schreiben sich auf ihren Schreibmaschinen (einer russischen und einer österreichischen) gegenseitig eine Einladung zur Teilnahme an der gemeinsamen Performance *Visuelle Poesie*. Ihre Sitzplätze sind mit den Schildern WIEN und MOSKAU gekennzeichnet. In die Schreibmaschinen ist eine Papierbahn eingespannt, die an ihren Enden zu einer Schleife zusammengeklebt ist.

Frei assoziierend füllen Rimma und Renate das Papier mit verschiedenen kurzen Prosatexten, abstrakten Formationen und Figurengedichten. Schließlich tauschen sie die Plätze und schreiben an der gegenüberstehenden Schreibmaschine weiter. Sie lesen einander Textstellen vor und kommunizieren lebhaft über den Inhalt.

Sie ziehen die Papierbahn heraus und formen sie flexibel, sich ständig verändernd, schlangenförmig. Sie schlingt sich spielerisch um die Körper der Künstlerinnen. Zum Ausklang verlassen Rimma und Renate den Raum, zurück bleibt die aus beiden Schreibmaschinen quellende, beschriebene Papierschleife, die einen Begegnungsraum von Sprache, Skulptur und Performance bildet.



PERFORMING VISUAL POETRY, Moskau 1977
S-8-Film, ca. 23 min, s/w, Filmstill
Courtesy of the artist and Richard Saltoun Gallery



PERFORMING VISUAL POETRY, Moskau 1977
S-8-Film, ca. 23 min, s/w, Filmstill
Courtesy of the artist and Richard Saltoun Gallery





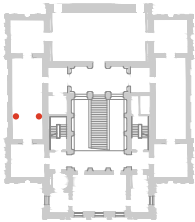
PERFORMING VISUAL POETRY, Moskau 1977, Installationsansicht



DORIT MARGREITER

JULI, LYNNE, SABINE, ALENKA, FELICITAS (ZENTRUM), 2020

Seitengalerie links



Eine Analyse, die die (Un-)Möglichkeit von Bündnissen zwischen queer-feministischen Akteur*innen, Künstler*innen und Kurator*innen in Wechselwirkung mit Institution, künstlerischer Produktion und Ausstellung skizziert, bietet Dorit Margreiter real-fiktionale Inszenesetzung von fünf Spiegelobjekten als deren Protagonist*innen. Ausgangspunkt der Schriftarbeiten ist die langjährige Beschäftigung der Künstlerin mit Typografie, im Speziellen mit der markanten Leuchtschrift „Brühlzentrum“ aus Leipzig, aus der seit 2004 das fortlaufende vierteilige Projekt *zentrum* hervorgeht. Unter anderem aktualisierte sie dafür den markanten Schriftentwurf aus den 1960er-Jahren und leitet daraus ein vielseitiges Vokabular der visuellen und sprachlichen Repräsentation ab.

Die einzelnen mit Acryllack bespielten Spiegelobjekte formieren mit dem von Margreiter abgeleiteten Alphabet je einen Namen – Alenka, Felicitas, Juli, Lynne und Sabine – als Referenz an die Institutionen und die Kurator*innen, die bereits einen Teil von *zentrum* produziert haben. Die Namen werden dabei zu Bild- und Projektionsflächen, die im Sich- und Einander-Spiegeln ein vielfarbiges Spektrum kollektiver solidarischer Ausstellungspraxis eröffnen. Die von Margreiter vorangetriebene Durchlässigkeit zwischen Bild- und Betrachter*innenraum bietet solchermaßen den Teilnehmer*innen eine Arena, die Ausstellungen als gemeinsame soziale Räume begreift, in denen sich unterschiedliche Akteur*innen treffen und handeln. Entscheidend dabei ist die Geste der Umstellung von Hegemonie auf Symmetrie, die einer vernetzten, tentativen, vielsprachigen Existenz Raum gibt.

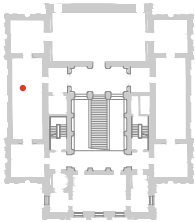


lynne (zentrum), 2020
sabine (zentrum), 2020
juli (zentrum), 2020
Acryllack auf Spiegel, 140 x 100 cm
Courtesy of the artist and Charim Galerie

MARUŠA SAGADIN

SCHLECHTE LAUNE OHNE KIOSK UND KÜCHE, 2020

Seitengalerie links



Lara, Luisa und *Juliana* sind Bänke, die die Atmosphäre eines öffentlichen Platzes erzeugen. Jede Sitzfläche hat Körperlänge und ist frei von Armlehnen oder anderen hinderlichen, schlafstörenden Verschönerungselementen. Sie werden von figurativen Elementen wie Armen, Füßen und Brüsten getragen. Betritt man dieses Setting, erzeugen die Skulpturen geradezu physische Übertreibungen, spiegeln Körperteile der Benutzer*innen wider und halten sie in ihrem Äußeren fest. Die Skulpturengruppe fordert Menschen dazu auf, diesen Raum zu nutzen und Freund*innen zum Schlafen, Rauchen, Rummhängen und geselligen Beisammensein einzuladen. In diesem Sinne bietet sie über die Sitzgelegenheiten hinaus auch die Bühne für eine Klangperformance der Künstlerin Juliana Lindenhofer.

Häuslichkeit und Weiblichkeit verwandeln sich in öffentliche Infrastruktur, eine Kategorie, die restriktiv auf männliche Manifestationen beschränkt ist. Aus strapazierfähigen, schweren Materialien gefertigt, vermitteln *Lara, Luisa* und *Juliana* selbstbewusst ihren öffentlichen Charakter. Ihre einzige Dekoration sind Gebrauchsspuren. Ein Aschenbecher auf einer Skulptur erinnert an eine vergessene Zeit des Gemeinschaftsraums, eine Ausrede, um sich zu versammeln. Eingeprägt in die Bodenpflasterung sind Spuren von Fußabdrücken, weggeworfenem Kaugummi, Schrammen und Schmutz. Oberflächen von pigmentgetränktem Beton gleichen der Textur von Stoff, glänzende Farbe schmückt die Flächen wie Schminke. Eine andere Skulptur, *Romana*, steht als Triumphsäule für Urbanität, Vielfalt und Antiromantik. Die Skulpturengruppe ist eine Versammlung von wirtschaftlichen Schiffbrüchigen, zu groß für drinnen und zu klein für draußen.



Schlechte Laune ohne Kiosk und Küche, 2020

O.T. (Juliana), 2020

Skulptur – Zement, Pigment, Holz, Lack, 150 x 60 x 53 cm

O.T. (Juliana, dreibeinig), 2020

Skulptur – Zement, Pigment, Holz, Lack, 195 x 65 x 55 cm

Selbe Schuhe, andere Wohnung (Luisa), 2020

Skulptur – Zement, Pigment, Holz, Lack, 125 x 53 x 53 cm

O.T. (Lara), 2020

Skulptur – Zement, Pigment, Holz, Lack, 193 x 68 x 53 cm

O.T. (Romana), 2020

Skulptur – Holz, Lack, 220 x 50 x 60 cm

All works: Courtesy of the artist and Christine König Galerie, Vienna



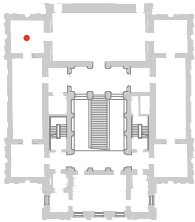
Schlechte Laune ohne Kiosk und Küche, 2020, Installationsansicht



ROBERTA LIMA

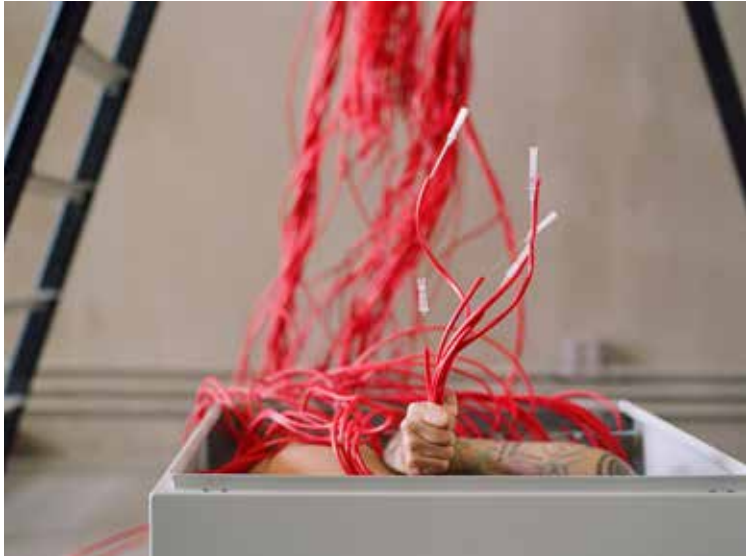
GHOST PLANT, 2020

1. Eckzimmer links



Roberta Limas Installation *Ghost Plant* thematisiert Unterstützungs- und Vernetzungssysteme, wie wir sie in den unglaublichen Strukturen der Natur und unserer Umwelt vorfinden. Weit davon entfernt, um Licht zu konkurrieren, profitieren Waldbäume verschiedener Arten voneinander, wenn sie sich einen Raum teilen. Ihre Wurzeln sind miteinander verflochten und ihre symbiotische Beziehung zu Pilzen schafft eine unterirdische Ökonomie, ein riesiges Netzwerk, das „The Wood Wide Web“ genannt wird. So steht in *Ghost Plant* der Körper für sich allein, das Kollektiv für Empowerment.

Die multimediale Installation im Künstlerhaus stellt das Konzept des „Wood Wide Web“ den Prozessen künstlerischer Produktion und Kommunikation gegenüber. Ein zentral positioniertes Objekt aus Netzwerkkabeln bildet eine Skulptur, die mit der Videoinstallation intrinsisch verknüpft ist. Die Kabel visualisieren Bemühungen, neue Verbindungen innerhalb fremder Zusammenhänge herzustellen. Letztlich steht der Kampf des Körpers für seine Widerstandsfähigkeit.



Ghost Plant – Seed, 2020
C-Print, 125 x 165 cm

Ghost Plant – Flower, 2020
C-Print, 165 cm x 125 cm

Courtesy of the artist and Charim Galerie



Ghost Plant, 2020, Installationsansicht





BIOGRAFIEN

Alphabetisch geordnet

Anna Artaker *1976, Wien
Lebt und arbeitet in Wien
www.anna-artaker.net

Nika Autor *1982, Maribor
Lebt und arbeitet in Ljubljana
und Maribor
www.autor.si

Renate Bertlmann *1943, Wien
Lebt und arbeitet in Wien
www.bertlmann.com

Katharina Cibulka *1975, Innsbruck
Lebt und arbeitet in Innsbruck
und Wien
www.katharina-cibulka.com
[@solange_theproject](https://twitter.com/solange_theproject)

Lana Čmajčanin *1983, Sarajevo
Lebt und arbeitet in Wien
www.lanacmajcanin.com

Magdalena Frey *1963, Graz
Lebt und arbeitet in Ladendorf
<https://ma-frey.com>

THE GOLDEN PIXEL COOPERATIVE
Verein für Bewegtbild, Kunst und
Medien. 2015 gegründet, in Wien
verankert
www.goldenpixelcoop.com

Anna Jermolaewa *1970, Leningrad
Lebt und arbeitet in Wien
www.jermolaewa.com

Roberta Lima *1974, Manaus
Lebt und arbeitet in Helsinki
www.robortalima.com

Polonca Lovšin *1970, Ljubljana
Lebt und arbeitet in Ljubljana
www.lovsin.org

Dorit Margreiter *1967, Wien
Lebt und arbeitet in Wien
www.doritmargreiter.net

Ursula Mayer Lebt und arbeitet
in Wien und London
www.ursulamayer.com

Marjetica Potrč *1953, Ljubljana
Lebt und arbeitet in Ljubljana
www.potrc.org

Constanze Ruhm *Wien
Lebt und arbeitet in Wien
www.constanzeruhm.net

Maruša Sagadin *1978 in Ljubljana
Lebt und arbeitet in Wien
marusa.sagadin.at

Maja Smrekar *1978, Ljubljana
Lebt und arbeitet in Ljubljana
www.majasmrekar.org

IMPRESSUM

Herausgeber

Künstlerhaus, Gesellschaft
bildender Künstlerinnen und Künstler
Österreichs
Karlsplatz 5, 1010 Wien
T +43 1 587 96 63
office@k-haus.at
www.k-haus.at
facebook.com/kuenstlerhauswien
instagram.com/kuenstlerhauswien
© 2020 Künstlerhaus, Gesellschaft
bildender Künstlerinnen und Künstler
Österreichs

ISBN-13 978-3-900354-67-1

Redaktion Alenka Gregorič und
Felicitas Thun-Hohenstein

© **Texte** Bei den Autor*innen; wenn
nicht anders vermerkt, sind die Texte
von Alenka Gregorič und Felicitas
Thun-Hohenstein

© **Übersetzungen** Englisch:
Alexandra Gamrot, Matthias Goldman,
Slowenisch: Janko Trupej
Lektorat Elisabeth Lexer,
Markus Mittmannsgruber

© **Abbildungen** bei den Künstler*in-
nen, Pascal Petignat und Bildrecht
Cover THE GOLDEN PIXEL COOPERA-
TIVE, *Half of the Sky*, 2020 Videostill,
COURTESY OF THE GOLDEN PIXEL
COOPERATIVE

Rückseite Anna Jermolaewa,
The Penultimate, 2020, Zeichnung
Gestaltung Leopold Šikoronja nach
einem Design von Christian Satek

 Bundesministerium
Europäische und internationale
Angelegenheiten

 Bundesministerium
Kunst, Kultur,
öffentlicher Dienst und Sport

 REPUBLIC OF SLOVENIA
MINISTRY OF CULTURE

 REPUBLIC OF SLOVENIA
MINISTRY OF FOREIGN AFFAIRS

 **Stadt**
Wien | Kultur


NACHBARSCHAFTS
SOSEDSKI
DIALOG
2019 - 2020
ÖSTERREICH - SLOVENIJA




austria kultur™




xledpro
by statim

Ausstellung

WHEN GESTURE BECOMES EVENT

Künstlerhaus, 07.12.2020–05.04.2021
Muzej in galerije mesta Ljubljane
20.04.–20.06.2021

Kuratorinnen Alenka Gregorič und
Felicitas Thun-Hohenstein

Ausstellungsdesign Dorit Margreiter

Organisation Peter Gmachl

Produktion Vinzent Cibulka, Lenka
Đorojević, Rudolf Felder, Peter
Gmachl, Franz Zdradzil mit Art
Consulting & Production

Kommunikation, Presse,

Kunstvermittlung Alexandra Gamrot,
Nikolett Hernádi, Julia Kornhäusl

**Das Künstlerhaus dankt seinen
Leihgebern** Charim Galerie, Christine
König Galerie, Vienna, Galerie Nord-
enhake Berlin/Stockholm/Mexico City
KGLU (Koroška galerija likovnih
umetnosti), Richard Saltoun Gallery

Alenka Gregorič und

Felicitas Thun-Hohenstein danken
den Künstler*innen, City of Women/
Ljubljana, Bojana Kunst und dem
Team des Künstlerhauses

Das Künstlerhaus dankt Andreas
Pawlitschek, Barbara Koželj Podlogar,
Ksenija Škrilec, Teresa Indjein, Peter
Mikl, Blaž Peršin, Marjeta Malus,
Vendome Management Gmbh

Symposium

Künstlerhaus, 05.03. und 06.03.2021

A Model of Solidarity:

Understanding, Questioning, and Rethinking our Responsibilities

Marina Gržinić, Anna Jermolaewa,
Jens Kastner, Bojana Kunst,
Marjetica Potrč, Lea Susemichel,
Maja Smrekar u.a.

Performance

Elisabeth von Samsonow,
The Useless Metaphysicist

