



start II
images into words



start II
images into words

Ekphrasis or ecphrasis, from the Greek for the description of a work of art produced as a rhetorical exercise [...] is a vivid, often dramatic, verbal description of a visual work of art, either real or imagined. In ancient times, it referred to a description of any thing, person, or experience. The word comes from the Greek *ek* and *φράσις* *phrasis*, “out” and “speak” respectively, and the verb *ἐκφράζειν* *ekphrázein*, “to proclaim or call an inanimate object by name.” (source: Wikipedia)

In August 2017, working in a timbered room in the mighty fortress overlooking Salzburg, Austria, fourteen art-writing students embarked on their own **ekphrastic** evolutions: Learning new ways to view, interpret, and evaluate the art they saw here and see elsewhere in their daily lives. Using new tools (and let’s face it, shortcuts and tricks!) to express visual phenomena in language. And learning from the experiences, knowledge, and impressions of the other students, many of them coming from far away and bringing with them a wide array of linguistic and aesthetic influences.

On the following pages, read the interviews, reviews, profiles, essays, and hybrid forms of art writing that came from this year’s Images into Words: Writing About Art course at the Salzburg Summer Academy. I’d like to thank my co-teacher Andrea Kopranovic, the Summer Academy staff, but most of all the students. Their remarkable cohesion, motivation, and dedication added up to ten days of collective inspiration. And now? Go forth, see—and proclaim/name (see the definition of *ekphrasis* above) your interpretations of this thing called art, using the written word.

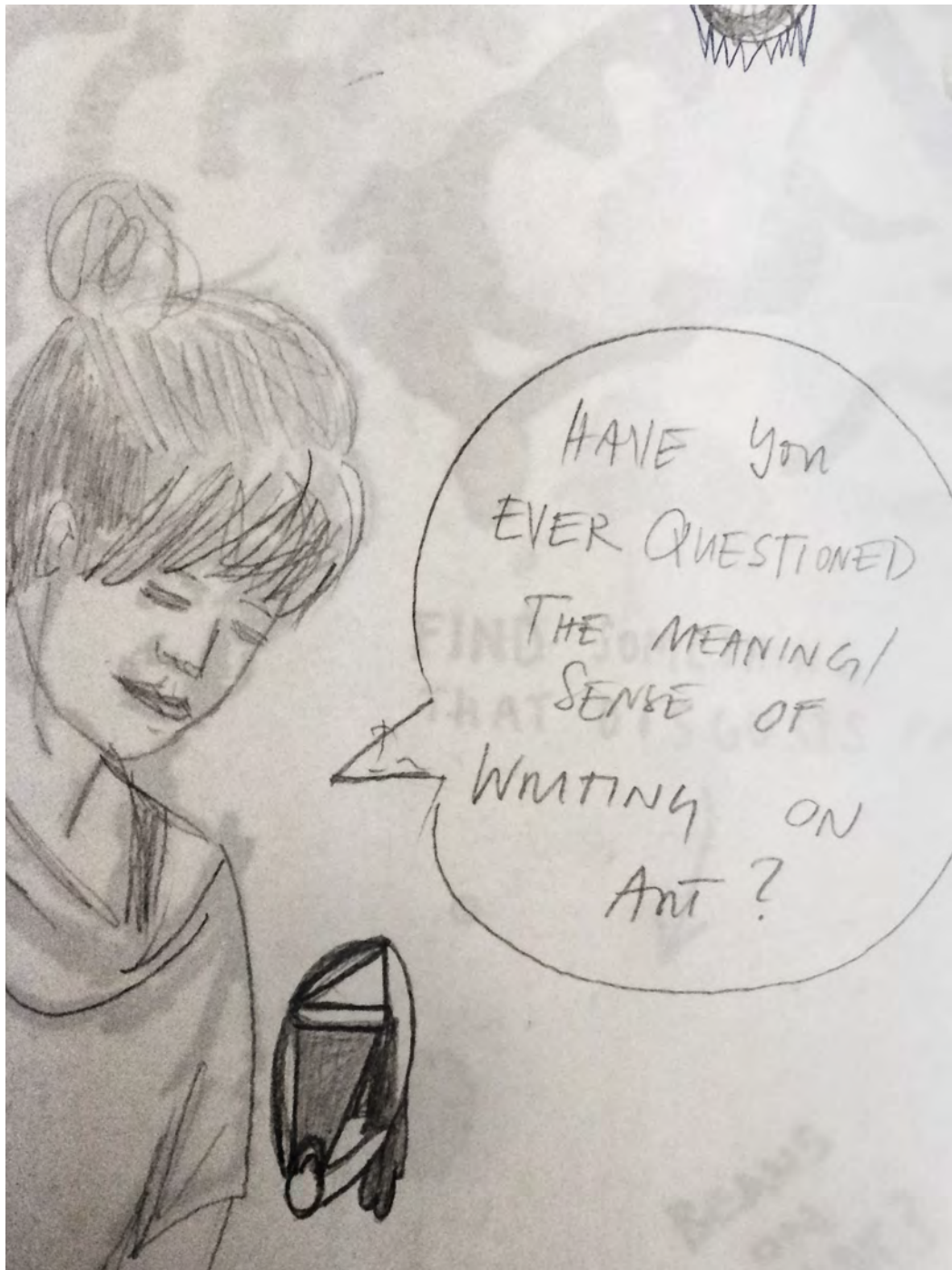
KB

FEATURES

- 3** Intro
Kimberly Bradley
- 6** Wir trainieren – ohne Pulsmesser
Sarah Kretschmer
- 12** Driven by Place
Melissa Dullius and Gustavo Jahn
in conversation with Tatiana Kochubinska
- 18** Untitled
Lena Buhrmann
- 23** One on One
Alexandra Papademetriou
- 27** Asphyxia*
Furkan Inan
- 37** Behind Closed Eyes
Elena Konyushikhina
- 46** Becoming Alien
Science Fiction für eine bessere Zukunft
Nada Schroer
- 55** soaksaal6
Birgit Sattlecker

REVIEWS

- 60** Is There Life after Death?
The artists' response
Natalia Nosova
- 64** An exercise in looking, three variations on
Geoffrey Farmer & Gareth Moore's *A Dark Switch Yawning*
Melinda Hüttl
- 66** Die Blüten der Hoffnung
Marie-Therese Gobiet
- 69** Otobong Nkanga: *Black Gold Fever* (2009)
Julia Lehmann
- 72** Seize the Ego
The 1,000,000 Faces of William Kentridge
Emese Mucsi
- 78** Modulation der Wahrnehmung durch die
Kombination von Bild und Klang
Astrid Rieder
- 82** Contributors
- 85** Outro
Impressions
Andrea Kopranovic



Schreiben,
schreiben über Kunst,
schreiben lernen.
Lernen zu schreiben über Kunst.
Kunst lernen zu schreiben.

Wir trainieren - ohne Pulsmesser

Wir sind im Raum (5), der ist ,save`- wir dagegen sind schon so ein bisschen ,unsave`: ist das gut, was ich mach`, ist das gut, wie ich es mach`, ist das ...? Ja, alles ist. Und wir sind gut! Bin ich schon im Training?

///hello everybody - good to be here again -
you will **hear, learn and write** a lot!///

Auf den ersten Blick sieht es nicht sehr produktiv aus, was hier passiert. Finden sich in anderen Räumen plastische Arbeiten, zwei- oder dreidimensional, ist das „Produkt“ der Arbeit in Raum (5) eher eindimensional. Da sieht man ja gar nix! - Muss man auch nicht. Wir sehen! Und was wir sehen, schreiben wir auf und zusammen, damit es die anderen noch besser sehen (und dann vielleicht auch verstehen). Wir schauen, lernen genauer zu schauen, wir schreiben, lernen konkreter zu schreiben, wir sind voll im Training! Neun Tage Trainingscamp zur Ausbildung des Schreibmuskels:

Train the muscle!

14 Studenten, zwei Lehrende.

Kim und Andrea, die Lehrenden, haben nicht nur den Wissensvorsprung, den wir hoffen zumindest in Teilen übertragen zu bekommen. Sie haben auch den Vorsprung, letztes Jahr schon da gewesen zu sein. Da, das heißt: hier, an der Internationalen Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg. Hier, in den historischen Mauern der Festung, im zweiten Stock, im Raum (5) mit einer Aussicht, die es alleine schon wert ist hier zu sein. Mehrmals täglich steigen wir die Stufen hoch zum Raum (5), in dem wir uns an zwei Tischen zusammensetzen um zu lernen. Der Aufstieg erfolgt erst zur Festung, dann zum Raum - das ist das Training für die Beine. Dann setzen wir uns, schalten die Laptops ein, holen die Notizbücher raus, stellen den (mäßig guten) Kaffee und die Wasserflaschen vor uns auf und trainieren das, wozu wir hier zusammen gekommen sind: unseren Schreibmuskel. ,Train your muscle - train your muscle - train it`. Kimberly ist beharrlich: nur wer übt wird gut. Und wir trainieren.

Kim's Statement: A fabulous group of people learning how to shift and hone the way they see, perceive, think, read, evaluate and interpret - in a stunning hilltop fortress overlooking hills that are alive.

Vorsprung

Die Gruppe ist taff: Geschulte Augen und Ohren, flinke Finger, scharfe Beobachter, feinfühlig, wortgewandte Kritiker, Kunstschaffende, Studierende und Leute ,vom Fach'. Fast alle sind täglich mit der Kunst zu Gange: sehen - schreiben - tun - entwickeln - ,posten' - Printvorlagen schaffen - zensieren - evaluieren - bildnerisch tätig sein, ist täglich Brot.

Andrea sieht das so: For me personally, the course is another opportunity to infiltrate the Summer Academy - in another role. It is a place very close to my heart, mind and soul. For others it is a school, for some an opportunity to meet new people and to experiment, even changing their role for a few days and developing their skills and thoughts. The experience you get out is just as good as the effort you put in. Don't be shy, but be respectful. Patient. Open. Brave. Passionate. Tender.

TRAIN THE MUSCLE

Keiner schwitzt, keiner muss vor Langeweile das Gähnen unterdrücken oder in der Nase bohren (OK, Andrea malt immer wieder den Tisch voll - aber sie braucht das, um sich besser zu konzentrieren). Die Handys auf dem Tisch haben Pause. Kein What's App, kein Instagram, keine Mails. Wir sind abgetaucht ins Hier und Jetzt. Neun Tage, die wir hier sind, um uns im Training zu verbessern.

Neun Tage lang waren wir ,the audience' der Bilder, Installationen, Skulpturen, Ausstellungen und Sammlungen, die wir gesehen haben. Unsere Arbeiten eröffnen nun ,to the audience' was sie sehen könnten, durch Zeichnungen mittels Worten.

Susan Sonntag schreibt in ihrem Text „Against Interpretation“: Directed to art, interpretation means plucking a set of elements (the X, the Y, the Z, and so forth) from the whole work. The task of interpretation is virtually one of translation. The interpreter says, Look, don't you see that X is really - or, really means - A? That Y is really B? That Z is really C?

(Keine) Genderfragen

Am großen Tisch ist es ziemlich still, gemessen an der Zahl der Studierenden und in Anbetracht der Mischung der Leute: 13 Frauen und ein Mann. (Das hat jetzt aber wirklich nichts mit der ,Quote' zu tun. Das ist halt so. Das ist gut so.)

Tatiana resümiert für sich: Most beautiful people in the world!

(und fürchtet sich vor sich selbst, das so direkt gesagt zu haben; sogleich fragt sie nach: is this too spontaneous? :)

Kimberly hat nicht gesagt „You will talk a lot“.

Sieht so ein Paralleluniversum aus?

Wir haben uns einen kleinen Mikrokosmos geschaffen, in dem wir kaum mitschneiden, dass es über uns rappelt und rumpelt. Das Geschiebe von Möbelstücken, die Schritte über uns oder um uns herum, genauso wie die Hitze draußen, sind uns schlicht schnuppe. Zu intensiv sind die Betrachtungsmomente und das Einarbeiten des Gelernten. Hier herrscht ein Paralleluniversum, die Welt der Wörter und Bilder im Kopf.

Unterdessen freut sich Melinda über ganz reale Dinge: ‚I enjoy how the coffee-machine doesn’t give change, so sometimes the last person leaves money for you or I pay for somebody’s half coffee anonymously.‘ (Andere stellen unterdessen nur die Qualität des Kaffees in Frage, oder fragen sich, ob das überhaupt Kaffee ist, oder nur so was ähnliches wie Kaffee.)

Furkan attestiert: Der Inputlevel war perfekt dosiert: ‚I would like to say that this course really changed the direction that my journey in this art world goes. It is dense, packed and very progressive and I am really loving it.‘

Input. Input. Input.

Input von Kimberly: international ‚erprobt‘ (aber so gar nicht abgebrüht zum Glück), schiebt sie ihre Koffer zwischen Wien und Berlin hin und her. Sie kam vor 14 Jahren aus den USA und ist generell auf allen Schauplätzen der Welt unterwegs, an denen es Ausstellungen gibt, wo Menschen sind die sie anziehen, und wo Menschen sie hinziehen. Sie kommt – schaut – hört – verarbeitet – textet – präsentiert – zieht weiter. (Und so ganz nebenbei macht sie noch einen perfekten Mutter-Job mit ihrer unglaublich süßen Tochter Iona, die seit acht Jahren überall und immer (wenn auch manchmal nur virtuell) dabei ist.

und

Andrea – the co-teacher: Ja – so was kann aus einem werden, wenn man so was mal gelernt hat! War sie letztes Jahr noch selbst Studierende bei Kim, hat sie so viel an sich weiterentwickelt, dass sie uns ihr Wissen und ihre gesamte Erfahrung nun mit an die Hand gibt. Eigentlich schreibt sie ja gerade an ihrer Dissertation (in Architekturtheorie), hat noch einen Full-Time-Job in Wien und auch ein sehr reiches Privatleben (sie ist diskret, aber wir ahnen es,

sie hat so blitzfreudige Augen). Sie nimmt sich Zeit. Zeit für uns. Witzig, spritzig, originell, authentisch, geduldig, fachlich versiert. Sie hat nie etwas über die Qualität des Kaffees gesagt - trinkt sie ihn überhaupt? Es gibt ja immer ein Tüpfelchen auf dem i, ihres ist: best guide auf der Festung! Auch da hat sie schon gearbeitet. Ein Multitalent mit höchstem Sympathiewert!

Ein Blick ins ,Kurs(Tage)buch`

Von Tag zu Tag wird's intensiver. Montag/Dienstag (Tag 8 und 9) erreichen wir den Peak. Mittwoch (Tag 9) Präsentation. Danach: Durchatmen, glücklich sein, bereichert, erschöpft! Bereit für den nächsten Lauf.

Tag 1: Einführung (die Sonne brennt) und Ausflug ins Museum der Moderne

Tag 2: Weiterführung - Ausprobieren an ersten eigenen Texten, die angeschaut werden, Input - Mitarbeit - Austausch (draußen noch immer heiß - die dicken Mauern schützen uns / auch vor Handyempfang, der fehlt teilweise. Gerettet durchs WLAN im Raum geht's weiter. Der Kontakt ,nach Hause` steht!)

Tag 3: Feinarbeit, Salzburg-Tour (und fast hätte sich ein Teil der Gruppe verlaufen, aber nur fast)

Tag 4: Nochmal geht es raus in die Stadt, in einen Teil der Galerien der Stadt - davor wird viel zugehört und diskutiert. Ganz nebenbei kritzelt Andrea einen ihrer Gedankenströme auf den Tisch: ,have you ever questioned the menaning/sense of writing on art?' - im ersten Moment hatte ich das nur überflogen und las ,...the **medical** sense of writing on art.' Beide Fragen sollten unbedingt noch gesondert diskutiert werden!

Tag 5: „Finetuning“ am Trainingsstandort, Sommer: die Touristen strömen auf die Festung, wir strömen aus, nach Fürstenbrunn. Einen Ausflug zu den Bildhauern, in den Steinbruch, bei sommerlichem Frühabendwetter, eine mehr als willkommene (und beeindruckende!) Abwechslung. Eine Beschreibung und Kritik dazu haben wir, auch auf den folgenden Seiten, leider nicht parat.

Tag 6: Mini-Training um die Muskeln warm zu halten. Zwei Stunden - Wochenende - Hausaufgaben

Tag 7: Pause? Nein, Zeit zum Schreiben!

Tag 8: An den 14 Extra-Tischen sitzen wir, arbeiten, schreiben, schreiben um, schreiben neu, verwerfen, wiederholen, fragen: ,Sprechstundentag` im 20-Minuten-Takt mit Andrea und Kimberly. Input, Input, Input: wir müssen Output bringen! Lunch - fällt bei einigen aus. Es wird gearbeitet!

Tag 8: Wir machen weiter wie am Vortag. Alexandra bittet uns zu sich: ,Wie meinst du das? - wo soll das hin? - wie soll ich das verstehen?' Das Layout muss gefixt werden. Sie ist unsere ,Grafikerin': Multitalent!

Tag 9: Tag der offenen Tür! Wir präsentieren, ratschen, essen, evaluieren, freuen uns, sind gelassen.

Alexandra hat es dann irgendwann mal auf den Punkt gebracht: 'Be chill' - Und es stimmt.

We are chill

Strategisch klug: Unterbrechung gibt es immer mal wieder. 'Seven minute break' - Sieben Minuten? Ja, sieben Minuten. (Mit Spielraum, denn fünf Minuten sind zu wenig, neun Minuten hört sich nach echter Unterbrechung an und sieben Minuten schafft eh keiner auf die Minute. Feine Strategie, danke Kim.)

Warum braucht es das überhaupt? Warum wird überhaupt über Kunst geschrieben?

James Bridle, selber 'Schreiber' und Kritiker, erklärt: ... a love affair with language and meaning as texture and material

Alleine deswegen schon muss über Kunst geschrieben werden!

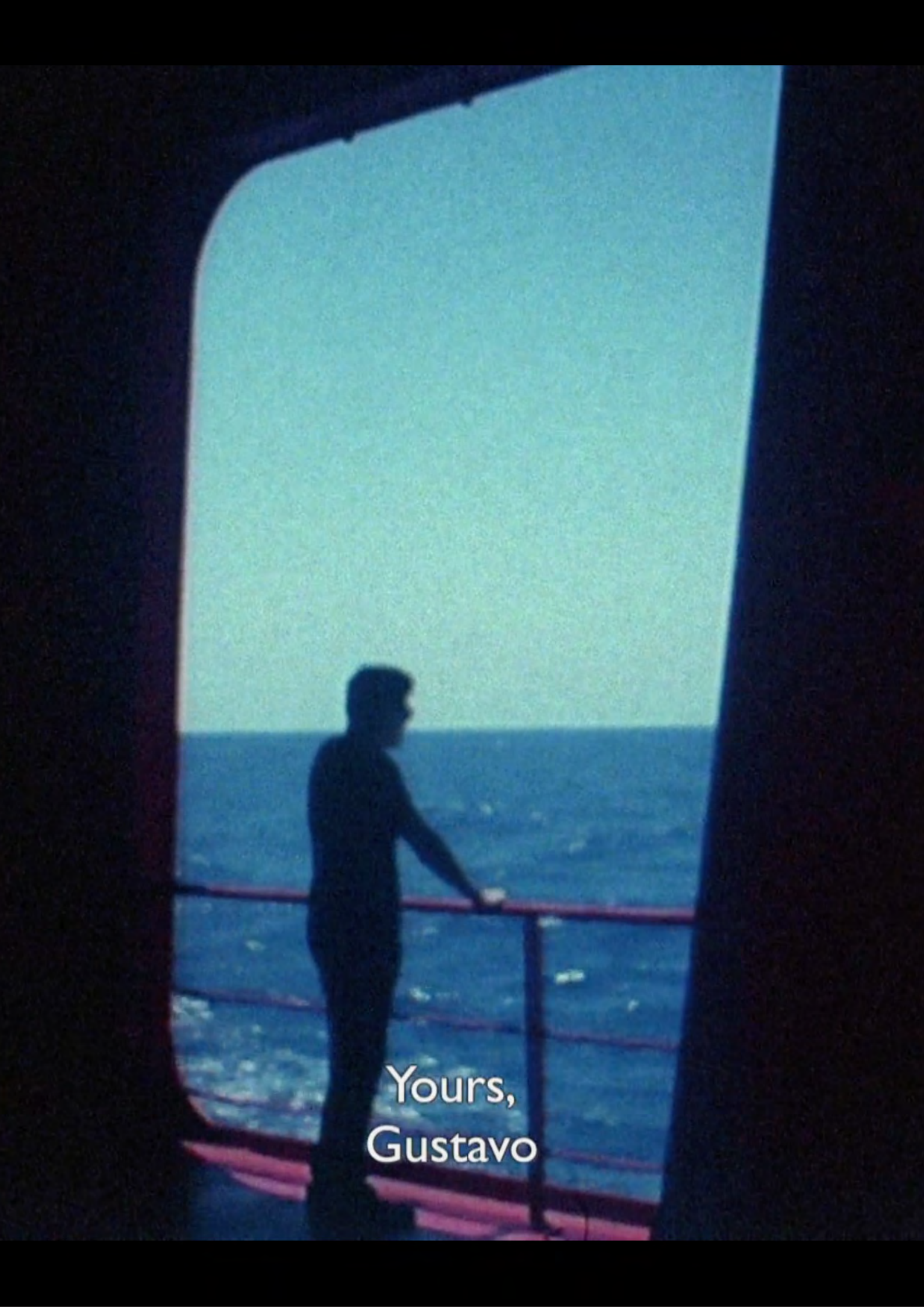
Neun Tage

Waren wir anfangs noch ein bisschen scheu, so haben uns Kimberly und Andrea an die Hand genommen bei unseren Anfängen und uns mehr und weiter in den Freiraum entlassen - nein, das ist kein Laufstallszenario, in dem wir auf 2 m² Handlungsbeschränkung erfahren. Wir sind selbstsicherer, und mit mehr und mehr Freude ans Werk gegangen. Training. Wir trainieren den Schreibmuskel. Train the muscle!

Neun Tage lang waren wir 'the audience': der Bilder, Installationen, Skulpturen, Ausstellungen, Sammlungen, die wir gesehen haben. Heute präsentieren wir uns (sichtbar) 'to the audience' mit dem, was wir gemacht haben in den vergangenen neun Tagen. Mit unseren Werken. Heraus aus der Liebe zur Kunst und zur Sprache der geschaffenen Texte!

geschrieben,
gelernt über Kunst zu schreiben
Kunst gelernt zu (be)schreiben,
ein Stück von der Kunst gelernt, zu schreiben.

Sarah Kretschmer

A silhouette of a man stands on a ship's deck, looking out at the ocean through a large window. The man is positioned in the lower center of the frame, facing right. He is leaning slightly forward, with his right hand resting on a red metal railing. The ocean is a deep blue, and the sky is a lighter blue. The window through which the scene is viewed has a dark, rounded frame. The overall mood is contemplative and serene.

Yours,
Gustavo

Driven by Place

Melissa Dullius and Gustavo Jahn

in conversation with Tatiana Kochubinska

Artists and filmmakers Melissa Dullius and Gustavo Jahn—the two members of Distruktur—are currently teaching the filmmaking course at the Salzburg Summer Academy. Supporting a “climate theory” that environmental and geographical condition influence and form the worldview and define the nature of art, I’ve asked Melissa and Gustavo about the starting point of their practice, reasons for moving to Europe, the place of collectivity in their worldview, as well as differences between South American and European culture and mentality.

Tatiana Kochubinska: You started collaborating in 1999, and you’ve mentioned that it was an intuitive process that started with discussing films rather than being involved in film production. What’s your artistic background? How did you break into the world of filmmaking?

Melissa Dullius We met in 1999 studying communication skills, journalism, and public relations in the Public University in the city of Porto Alegre, where I was born. Gustavo was born in a different city, Florianópolis, and came to study in Porto Alegre. We did not finish that course, but we immediately met a group of people, all interested in cinema. In this class was at least one very interesting teacher, from whom we learned and who was making films since the 1970s. Then we started watching together and discussing films, and at once planning the first film. At that time we tried to make a miniature of how the film could be made. We were rotating as a film crew of many directors, trying to learn how to do everything, it was learning by doing. Gustavo and I were a kind of a duo of editors from the very start. We did not have a formal education, and from this group some went into art school,



Éternau, 2006, 21 min, screenshots

I into literature and translation, Gustavo—in philosophy. In 2001 we already started our small production making films in Super 8.

Gustavo Jahn I would say it was a magic moment, a lighthouse, when all these people met together. We were making film in Super 8. We rented a house together and started teaching. We were watching and writing for ourselves, making seminars and self-organized courses.

I recently came across a notion of “nostalgia without memory.” It is exactly the feeling that I have about your films. They create atmosphere of timelessness, suspension, and discontinuity. You shoot today, but your films provoke a feeling of an experienced situation. Past is the future inverted is a statement in one of your films. Is the category of time so important?

MD As we did not study real grammar of cinema, we absorbed it from watching film. We like to create a rhythm that can be broken, a movement; I would call it a theme. Space creates time, and time creates space. Time-space is one continuum. We don't like to shoot that one thing leads to the other, rather one explodes the other.

You often reveal this process of shooting inside the film.

GJ We believe in image. There are a few scenes in our films when you really see the apparat or microphone. We do believe that images have

their own life. We make them, but we cannot control them completely; they are a product of something bigger. I would say that space is our departure point. Like the sentence by Jenny Holzer—Protect me from what I want. You have to take care of what you do with the image, maybe you'll produce something that will happen to you.

MD We see cinema as a prophecy, or art as a prophecy.

GJ Probably what we see as a reality and what we create, there is not such a big difference. Films that we do, influence what we're gonna do after, where we're gonna live, where we're gonna go.

Film is ephemeral; it exists in time and space by the means of a projection. Your films evoke a big sense of materiality, which is reached by a chosen media that becomes subject matter.

GJ Media choose us.

MD A month ago in Berlin we had our first solo show without film; we produced objects involving light and projection. The time-based factor is present. They don't have duration, we don't produce loops, we produce films that begin and end. But we do produce works outside the duration, and wanted to try it out. It is for economical reasons. We're self-financed independent underground artists producing works that are projectable. They're material but still ephemeral. They exist. They are not data.

¹Frédéric Beigbeder mentions this in his novel *Oona & Salinger* (2014). It refers to an experience of someone else that you feel and perceive as if you had lived through it.

²*Muito Romântico*, 2016, 72 min.

What do you mean by underground living in Berlin today?

MD We're not in the front line receiving fees or selling works. Underground may be risk-taking, not to give the final "polish," accepting and embracing the dirt. Underground is not in a sense it is secret, but we're not mainstream; in a sense our work is not for everyone. Underground is not because it is forbidden, but it's not easy to present and to sell. It is alternative counterculture, not market or state funded.

GJ Underground means for us avoiding being in a safe zone. We're a part of a collective LaborBerlin, part of a foundation, a part of the history of this collective that now changes the situation. Before you could say it was like resistance, but collective itself becomes an institution with time. I think that everybody who had at some point done underground art has to deal with this conflict. If you keep on doing it for a long time, you will be recognized at a certain point. And it's not underground anymore. You're becoming stable. I find underground literally is about visibility, it's not visible for everyone.

MD In LaborBerlin, to say in a very concrete way, we pay membership, and we invest a lot of work, but nobody makes money here. You operate in a network that supports you and you're being maintained by collective effort.

The last film you made before leaving Brazil, Eternau, contains seemingly political statements, as "Southern America does not force people to perverse themselves."

GJ After many years I still think it's a very strong statement. There's some truth in it. It comes from William Burroughs, who represents a North American view on South

America. South America does not have a moralist culture in comparison to the North. We have many problems on different layers. But there is no perversion. Everyone finds a role in community. In my childhood many kids coming from different economical situations would live in one area and everybody would find their place and role; they would not pervert themselves. This film was also a reason why we thought in a way that place that we were living we've done something, and now we want to explore something else. We've imagined a trip, a voyage meeting different places. But it was a fantasy. The fantasy is important I believe in fantasy and imagination, we should not lose it.

Why did you move to Berlin?

GJ We don't choose, but the places choose us.

MD Berlin in a way is more central; to be able to move and to see things we wanted to see. From Berlin it's possible to disclose that Europe isn't central, it wasn't our idea to come to see Europe as Mecca or inspiration. And not by chance we have so many friends from Japan, Egypt, Russia, and recently from China. Culturally Brazil is colonized by North America, and intellectually it is very European; more a French tradition. We like the coexistence of other traditions. From Berlin we can relate and circulate and exchange with many more people and traditions and histories. We embrace contradiction. I live in contradiction, my thought functions in contradiction. There is a book from 1985, exactly when dictatorship was ending, by one Brazilian anthropologist Roberto DaMatta *O que faz o brasil, Brasil?* (*What Makes Brazil Brazil?*). So he said, in order to understand Brazil, you need the key, but that key has two sides that open different doors. It is our culture and the way to think. It is not simple, it is not a choice, and we try not to suffer from it.

³FRAMIN'. Cafuné. Berlin-Neukölln, July 7–23, 2017.

⁴LaborBerlin e.V is a non-profit, independent film collective, open to every individual interested in artist-run initiatives and especially in analogue film practice, which embraces a more experimental and D.I.Y., craft approach to film production. The Lab is a meeting point of exchange and engagement of ideas and experiences around filmic creation.
<http://www.laborberlin-film.org/>

GJ We are attracted to local substance, local language. There is a problem of globalization; everything is looking the same, we do believe that places have a certain energy and atmosphere. Each space has a certain power, not only visually, but also linguistically — artistically, intellectually, bodily. I have a fascination with Egypt and Russia. When we make a film in Russian, it is not because we know about Russian tradition and language, it is about a connection with the place.

MD Hard to grab, in the end, we come from complicated history and very complex society with a big sense of collectivity. In Europe, respect comes from respect to individuality. You become a whole, because individuals are strong. In Brazil you are a bigger individual as collectivity sustains you. Limits of the individuality are also limits of collectivity. In Brazil it's hard to see yourself because we're grabbed by collectivity, in Berlin we feel alone many times because there isn't a collectivity that holds you. No one is better than the other. We learn a lot from it. Being a duo is great, because when one is falling and the other is may be touching.

Could you please tell about your teaching process here at your course Film as a Sensitive Body at the Salzburg Summer Academy? Its ultimate aim is to generate a film of collective authority, and that relates to your personal experience of collective based production that you started with in Porto Alegre.

MD It's our second year. This year an idea of collectiveness, not ego, is important. It enables us to change position, to set free. You throw the idea to the circle and get something back. We do it a lot in the process, working sometimes in groups or together. We give different directions to our students, but many times I'll be authoritarian to say I feel we go this way. We brought materials: some objects, little things, fabric, filters, almost nothing—our own universe that everyone can touch. While going

shooting to a place, we took a small thing that becomes a starting point.

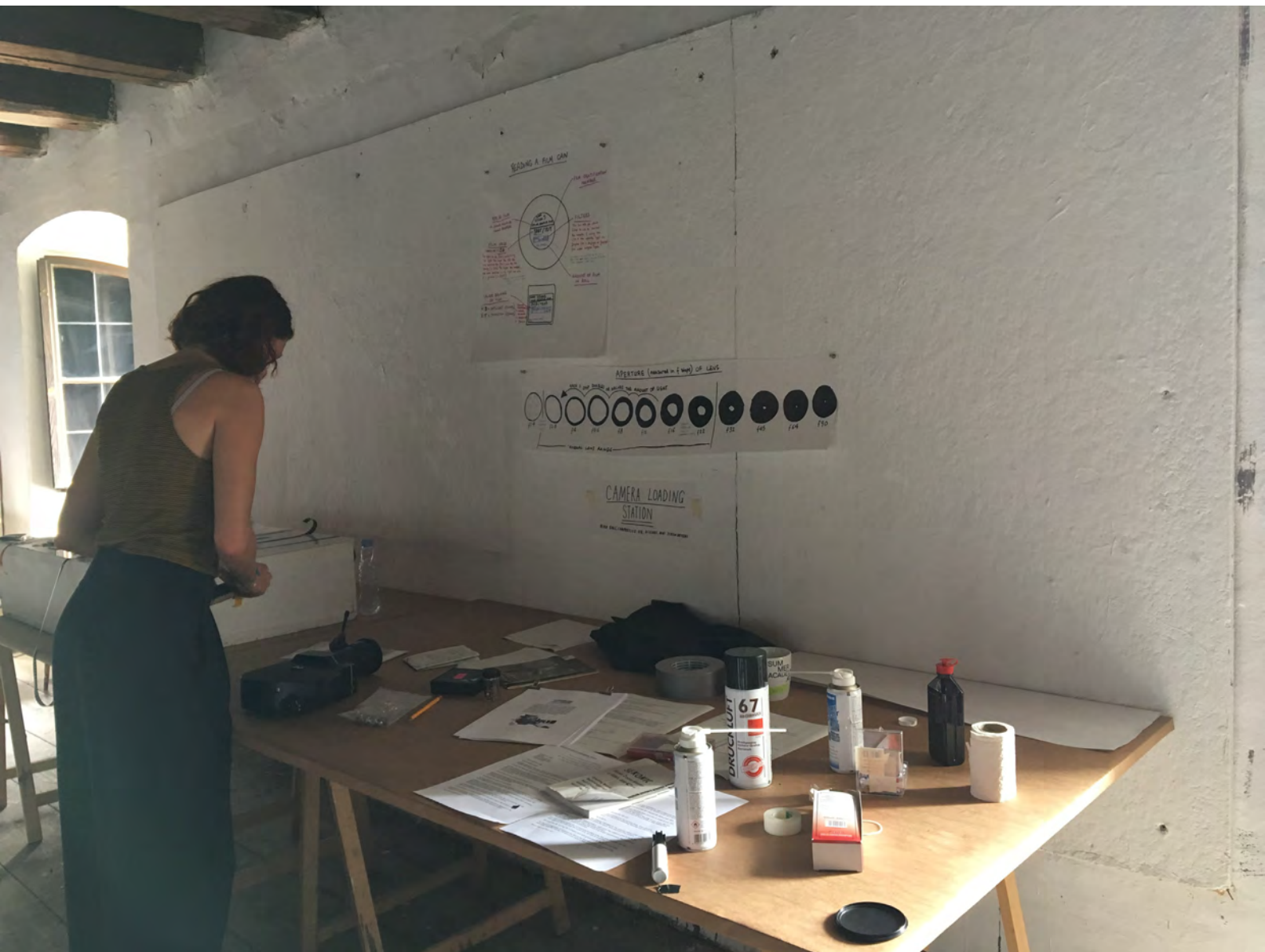
GJ We start from the material, camera, techniques. We learn by doing, in a very simple way. We shoot in the morning, process in the afternoon, project in the evening. It gives a certain rhythm. This year we have shown films of ours and shared our artistic path. I show what inspired us back then or now. Last year we would propose that each student would make one piece. This year we wanted to be very clear that we're going to try to make a film together. It means students share everything, including costs for materials. They accept because they trust in us. And we trust them. When it happens, it's already a lot. Now we are a group. It's risk taking and challenging, but I think working in this manner can be powerful. It is proposing people to change and it changes you.

MD We're not saying that everyone has to do everything, but we say you could try do everything. It is not freedom to force someone to take freedom.

DISTRUKTUR

Melissa Dullius (Porto Alegre, 1981) and Gustavo Jahn (Florianópolis, 1980) formed Distruktur in 2007, when they moved from South Brazil to Berlin. They started making films together in 1999, first on Super 8 and later on 16mm, their medium until the present day. After joining the collective LaborBerlin in 2007, they started applying handmade techniques while making their films.

DISTRUKTUR taught the filmmaking courses at the Salzburg Summer Academy in 2016 and 2017.



Film as a Sensitive Body course at the Salzburg Summer Academy. Working process in the studio. Hohensalzburg, 2017.

Textfragmente. Wortgruppierungen. Fragen.

Ein Text zur eigenen Kunst. Ein Text als Begleiterscheinung der eigenen künstlerischen Praxis. Das Lachen auf meinen Wangen schwimmt in Unsicherheit. Was bedeutet dieses Zutun von Bildern aus Wörtern zu den ästhetischen Momenten der Bilder der künstlerischen Arbeit? Eine Zumutung? Eine Bereicherung? Eine Notwendigkeit? Eine Erwartung?

Stelle ich mich dieser Anforderung, suche ich nach Worten die beschreiben wie ich meine Gedanken -oftmals sind es Beobachtungen und Fragen - in künstlerische Konstruktionen einweben. Es ist keine Erklärung, es ist kein Konzept, vielleicht eine Handreichung für den Betrachter.

/

Interface. Blickverlauf. Selektion. Positionierung.

Eine Webseite zur Vorstellung der eigenen Kunst. Ein Profil im digitalen Raum.

Wie der Text: erfragt, gewünscht, gesucht.

Versuche ich die Scheu zu ergründen, die mich davon abhielt eine Webseite zu veröffentlichen, erkenne ich eine Furcht. Ich fürchte, die digitale Repräsentation zeige meine Bilder, verpasse jedoch die Flüchtigkeit, die Materialität und die Erfahrungsebene der ästhetischen Momente zu kommunizieren. Wie funktioniert Kommunikation im Internet? Die Bedingungen scheinen eine sehr präzise Selektion und Strukturierung zu erwarten.

/

Nun. Jetzt. Hier.

Mit vagen Schritten unternehme ich den zweiten Anlauf eine Webseite für meine Arbeit zu gestalten und zusammen mit Bildern und Texten in das Internet hochzuladen. Drauf folgen - wie Bauelemente eines Baukastensystems - die Texte, welche in Verbindung zu je einem Bild auf der Webseite erscheinen werden. Es ist ein Versuch. Eine persönliche Annäherung.

/

AUSSCHÖPFUNG, 2017

/ Zeichnung, Handlung und Objekte

/ Keramikformen, fotografische und filmische Dokumentation

/ A4 und 70 cm x 15 cm x 15 cm

/

Ausgestreckte Arme.

Halten.

Eins / Zwei / Drei / Vier / Fünf / Sechs / Sieben / Acht / Neun / Zehn / Elf / Zwölf /

Der Blick nach vorne. Voraus, schauend, haltend. Gewahr sein.

Das Kreuz, die Schultern, die Arme vibrieren in Anspannung, bis in die Spitzen der Finger.

Stehend, stumm, haltend Stillstand anzeigen.

Gefangen, mutiert, gerüstet Haltung vollziehen.

Ausschöpfung.

/

Beschreibung der Handlung. Eine Person steht aufrecht mit beiden Armen weit ausgestreckt. Über die Arme - von den Handgelenken bis zu den Anfängen der Schultern - trägt sie Formen aus Keramik. Es sind zwei langgezogene, hohle Kegelstümpfe mit jeweils abgesetzten Rändern. Wie angepasste Trichter umhüllen die Formen die ganze Länge der Arme. Das Tragen der Formen verhindert Bewegung oder Beugung der Arme und Ellenbogen. Die Position wird so lange gehalten wie es möglich ist.

/

Wir leben getaktet nach Wertschöpfungsprozessen. Manchmal habe ich das Gefühl, ich bewege mich in Strukturen, deren Ziele ich nicht durchschauen kann. Ich blicke und ahne; an den Spitzen dieser Systeme gilt einzig und allein das Ziel Werte zu steigern. Ich frage mich: wann ist ein Grad der Ausschöpfung erreicht, an dem eine Unterbrechung eintritt? Ist es eine Frage des Standpunktes? Ist es eine Frage der Blickrichtung? Ist es eine Frage der Intensität?

/

PROCUMBERE, 2016

/ Objekt und Zeitverlauf

/ Plastikfolie, Luft, Staubsauger, Messkurve

/ größte Ausdehnung 4,3 m x 2,3 m x 2,3 m

/

Ein Gebäude aus Luft. Eine wabernde Form im Raum. Ausufernd. Transparent, auf Distanz bestehend.

Ich sehe dich. Ich fühle dich. Ich kann dich nicht ergreifen. Du entfleuchst mir.

/

Plastikbahnen aneinander laminiert, ergeben eine kugelartige Form. Luft wird in die Form gepustet. 17 Minuten dauert der Prozess des Aufblähens. Bei Erreichung des Zustands der maximalen Ausdehnung, entferne ich die Luftzufuhr. Sanft auf und nieder bewegt sich die umhüllte Menge der Luft. Die Form stabilisiert sich in einer Position. Ein leises Knistern ist zu hören. Durch die Öffnung in der Mitte der Form kann Luft entweichen. Sehr langsam sinkt die Form in sich zusammen und endet schließlich ausgebreitet in einem liegenden Kreis. Eine Landschaft transparenter Hügel breitet sich über die Kreisfläche aus. Bewegungen im Raum greifen in das leichte Wanken der Plastikfolie hinein. Ein Warten auf die Wiederholung der Aufblähung beginnt. In einer Messkurve halte ich den Zeitverlauf des Sinkens fest.

/

Die Arbeit Procumbere erarbeitete ich im Rahmen eines Arbeitsaufenthaltes in der Schweiz mit anschließender Ausstellung in der Fonderie Kugler, Genf.

/

BRENNVERSUCH NO. 5, 2015

/ Aktion und Objekte

/ Keramikformen, Ofenkonstruktion, Keramikfasermatte, Holz, Feuer, Messgerät

/ 1m x 1m x 1,80 m

/ Foto: Sophia Hamann

/

Formen aus Keramik trocknen an der Luft. Die Farbe des Tons wird kontinuierlich heller, die Fragilität der Bauten steigt. Um Stabilität und Wasserdichte zu erhalten, müssen Keramikformen gebrannt werden. Im elektrischen Ofen vollzieht sich dieser Brennprozess hinter verschlossenen Türen. Der Temperaturanstieg kann programmiert werden. Was geschieht jedoch während der Stunden, in denen die kleinsten, atomähnlichen Elemente der Keramik ihre stabilste Position zueinander finden, und die Form ihre Härte erhält? Ein Prozess, der chemisch beschreibbar ist und dennoch etwas Magisches behält.

/

In der Reihe der Brennversuche mache ich den Brennvorgang sichtbar. Die Keramikform erhält eine isolierende Hülle aus abwechselnden Schichten aus Ton-Schlamm und Zeitungspapier. So entsteht ein Ofengebäude um die Form herum. Eine Keramikfasermatte bildet die letzte Schicht dieser fragilen Konstruktion. Ganz langsam erhöht sich die Temperatur durch das Feuer unterhalb der Form. Die Ofenkonstruktion trocknet und verhindert, dass ein großer Teil der Wärme aus dem Inneren des Ofens entweicht. Über viele Stunden wird das Feuer mit Holz gefüttert. Das Innere des Ofens beginnt zu glühen. Die Flamme: der rote Fuchs, steigt aus dem Schornstein empor. 1000 Grad Celsius ist das erklärte Ziel dieses Brennversuchs.

/

Die Arbeit Brennversuch No.5 reiht sich in meine künstlerische Recherche zu experimentellen Brennvorgängen ein. Es geht mir in dieser fortlaufenden Arbeit um die Entwicklung unterschiedlicher Brennverfahren und die Erprobung von Kommunikationsanlässen.

Jeder Brennversuch ist einmalig und lebt durch die Begegnung der Menschen, die zur Hilfe kommen und den Prozess des Feuerns erleben. Erst durch die Resonanz der hinzukommenden Menschen nimmt für mich diese Arbeit in der Aktion Gestalt an. Die Faszination dafür, wie das Feuer über Stunden langsam die Temperatur im Inneren des Ofengebildes ansteigen lässt und den Ton mit einer gläsernen Oberfläche versieht, treibt mich an, immer weiter zu experimentieren und Menschen zu diesen Anlässen einzuladen.

/

Die Reihe der Brennversuche wird fotografisch von der Künstlerin Sophia Hamann begleitet. Durch diese besondere Kooperation entstehen analoge Fotografien, die wieder eigene Arbeiten werden und irgendwann gesammelt an einem Ort gezeigt werden.

/

ECHORAUM, 2014

/ Interaktion und Klangkörper im öffentlichen Raum

/ Ton, Holz, Stoff, Seil

/ 0,8 m x 6 m x 2 m

/

Ungebrannter -nicht ganz getrockneter Ton hat einen besonderen Klang. Von dieser Beobachtung fasziniert habe ich die Arbeit Echoraum für das Bildhauer Symposium in Bingen konzipiert.

/

Ein langgezogener Hohlkörper aus ungebranntem Ton hängt frei schwebend von Seilen gehalten in einer angepassten Holzkonstruktion. Am höchsten Punkt befindet sich eine Öffnung, der bauchige, untere Teil ist geschlossen. Die Form wird nie gebrannt werden. Der Prozess des Bauens ist Teil der Arbeit. Ruft jemand in die Öffnung der Tonform, wird der Klang getragen und manches Mal kommt ein vorsichtiger Echohall zurück.

/

VUL 73.3 2014

/ Installation

/ Porzellan, Holz, Beton, Stoff, Stroh

/ Maße variabel und ortsspezifisch

/

Kontinuität. Vulnerabilität. Diffizilität.

Luftentzug, spüren wie Raum verloren geht.

Leben definieren.

Im Laufen still stehen, niemals bewegungslos. Wissen wie Normalität geht.

Einheitsfrei. Gefangen in einer Gesellschaftsnorm.

Luftleer. Spüren wie Raum sich zusammenzieht.

Gegenwärtig. Eingreifen, aufstellen, da sein, ich sein.

Wenn einer kämpft, wer gewinnt? Voraussichtslos. Sehen, wie Raum leblos wird.

/

Viele Ringe aus hoch gebranntem Porzellan bilden eine Kette. Schneeweiß und matt. Eine Kette, die sich in verschiedene Wege verzweigt. Ein Ende und ein Anfang sind nicht auszumachen. Im Raum stehen zwei Konstruktionen, je aus drei Latten, die am oberen Ende mit einem Gummiband zusammen gehalten werden. Die Porzellanketten hängen im oberen Zentrum dieser Konstruktionen. Bei leichtem Windzug

klirren die Ringe der Ketten aneinander. Ein durchdringender Klang zersplittert den Raum. Nicht schrill, schneidend. Auf dem Boden liegen Formen aus Stoff und Beton, geräuschlos, verteilt, zerstreut. Kugeln und Ballen. Leicht und schwer.

/

ONE BY ONE 2013

/ Objekte

/ Porzellan, Pappkarton

/ 39 cm x 39 cm x 4 cm

/

Meine Arbeit vollzieht sich in einer Welt weit entfernt der Welt der Wörter. Die Wörter kommen später. Die Wörter kommen mit der Zeit, die verstreicht, während eine Arbeit reift.

Irgendwann stehen die Wörter wie Wächter der Bilder vor meinem inneren Auge. Vorsichtig greife ich einzelne Wörter oder Wortgebilde und füge sie in mein Netz aus gefühlten Bildern und abstrakten Formen ein. Die Wörter werden Teil der Formen.

/

Oh du schöne, leere Zeit. Die Leere der Zeit fühlt sich großartig an. Berauschend.

Ich halte ein Gefühl von Zeit in Formen fest. Jeden Tag, für die Dauer eines abgesteckten Zeitraums, bereite ich eine sehr dünne Kreisform aus Porzellan vor. Mit einem spitzen Messer schneide ich einzelne kleine Kreise aus der Fläche. Wie ein Netz reihe ich Löcher an Löcher, es wimmelt. Die Ausprägung und Dynamik variiert von Tag zu Tag. Die Scheiben trocknen und werden gebrannt. Aufeinander gestapelt, getürmt werden sie in Pappschachteln verwahrt. Und präsentiert.

/

Bald. Konkret. Gefüllt.

www.lenabuhrmann.de

One on One

Alexandra Papademetriou

I asked myself: Who could I write about? Ideally, a promising young artist, an undiscovered talent, someone with a fresh point of view, unafraid to speak their mind. I searched far and wide for someone who matches this description, to no avail. Until it suddenly dawned on me—I am looking for none other than myself. I made some calls, contacted my agent, and after many days of anxious waiting, I finally secured an appointment to meet myself in person and talk.

An industrial dumpster in the middle of a field in the outskirts of town is where I found her, enjoying a rare moment of repose. She beckoned me to pop a squat next to her and poured me a glass of wine, her thick velvety accent mysterious and seductive. I knew this was going to be quite an evening.

Are you ready?

Not yet.

Too bad. Could you introduce yourself to the readers?

I'm an artist.

Yes...?

I art. A lot. Everyday, almost. Some say it causes blindness, but I can still see almost perfectly well from my left eye.

Little is known about your creative practice. Could you talk about the media you use?

All of them.

Excuse me?

All of them. I live and breathe art. My expression transcends the confines of media. My paintings are performative. My performances are painterly. My videos are three-dimensional. My sculpture is flat.

Describe your work in three words.

Subversive visual interrogation. Embedded fabrication potentiality. Aestheticised epistemological performativity. Spontaneous biopolitical queering. Ecosexual dialectic reappropriation. Hand eye bucket.

Describe yourself in three words.

Artisanal indigenous materiality. Premiere postcapitalist sensation. Bucket.

Plethoric sesquipedalian babble.

Huh?

Nothing

You art critics think you're so clever, you and your long words. I also know long words.

I think you've proved that already.

I know very long words. I know the longest words. My words are the longest. Longer than yours.

Who told you that?

Word gets around.

Let's try to focus. How has your style changed over the years?

Well, as I mentioned, I am very interested the dialectics of the epistemology of queer-ness. I used to be concerned with the relationality of the aesthetics of burger wrappers, but I found that approach was not enough to combat the floccinaucinihilipilification of my artworks.

Oh wow.

See? I told you so.

Could you tell us about your current exhibition?

Yes, of course. It is the first.

The first?

Yes.

The first what?

Yes.

Could you describe it for me?

Yes.

Let me rephrase: will you please describe it for me?

Well, since you asked so nicely. It's a revolutionary exhibition, a showcase of my talent, not only as an artist, but also as a curator. A mega-exhibition, an immense number of artworks. One after the other, in endless succession, lining the sides of an infinite hallway, the walls stretching out into the neverending void. The viewers enter to find the door has disappeared behind them, leaving them no choice but to go forth, forth into the infinite hallway, into the endless succession of artworks, into the neverending void.

Wow. How did you do that?

It's a clever trick, actually. The hallway is simply circular.

Don't the visitors eventually realize they're seeing the same artworks over and over again?

Nah. They're used to it.

Which of your works do you think is the most successful?

A plastic chair floating in the sour blue waters of an unkempt swimming pool.

What?

You asked me to describe myself.

That wasn't three words.

Oh, right. Sorry.

What inspires you?

Now that I'm older and more mature I do not look externally for inspiration. I turn my gaze inward, I try to translate what makes makes me tick, what makes humans tick, into art. I first and foremost make art for myself.

That's not so bad, actually.

Also, my friends.

Huh?

I also make art for my friends. They happen to be collectors, which is convenient.

Are there any artists you admire?

Yes. But my lawyer doesn't allow me to talk about them.

Do you have any advice for the young artists reading this?

To be a great artist, just do as I do. Precisely as I do. I'm sure what I do will work out eventually.

How do you make art?

I close my eyes and push very hard. Although the doctor said I shouldn't.

No, really.

Ach, all right. I sit and think. Really think. Think as hard as I can, as long as I can. Then, it comes: the moment when it dawns on me.

The Idea?

No, the realization that I can't come up with anything good. So I just give up and slosh paint around for a while. By the time I'm done, I've usually come up with a good excuse for the mess.

For real? Are you serious?

I'm dead serious.

Could you be funny?

Wait, what?

Could you be funny for me. Right now. For this interview.

Uh. Why was the painting arrested?

That's enough of that.

I'd like to see you try.

You know full well I lost my funny bone in a tragic Operation game accident 16 years ago.

Oh. I'm terribly sorry. Would it help if I told you why the painting was arrested?

No, it would not.

It was arrested by the fashion police for being figurative.

That's not funny.

I know. Discrimination against figurative art is a very real problem and needs to be addressed seriously.

Let's move on. The readers would like to know your astrological sign.

Astrological sign. You know I am made of star stuff. A shaman told me. I'm very special, you know. Meant for great things.

As in?

I was the 10,000,000th visitor of a website once.

That is mighty impressive.

My prize ought to arrive any day now.

What is the life of an artist like?

I could not begin to tell you.

Not even a little bit?



I am constantly bathed in the light of transcendent Truth. I am the instrument through which gods speak. A lowly writer could not understand. Also, every Thursday night is pizza night, which is nice.

Sounds positively ecstatic. Is there no thorn in the garden of delights that is your life? Jealousy is a big problem, you know. People are envious of my success. Why, every day they send a man to my house and he tries to steal all my stuff, my artworks. He just picks them up and takes them to his truck. I have to fight him for them every time. It's terrible.

Does the man wear the same clothes everyday?

Yes. He's terribly unfashionable.

I think that's the garbage collector.

What?

I think that's the garbage collector.

I see. So you're one of them, aren't you.

No. They said I wasn't cool enough to join them, unfortunately.

I find that easy to believe.

You know, I'm sick of this. All I wanted was to have a nice interview for this magazine. That's all I wanted. And you. You can't take anything seriously. I don't even know what it is you do. The aesthetics of postcapitalist epistemology? The hell is that supposed to mean? I'm just trying to do my best. That's it. And you're just being an asshole.

You're very aggressive. Maybe you should open up a bit. Why don't you tell us what it's like to be a writer?

I don't really know, I'm pretty new at this.

That much is obvious. How did you get here?

I walked, the bus was too expensive.

I mean, how did you come to be a writer?

I, uh, took a course.

Do you think that's enough?

I've also been moonlighting as a price tag editor at a local minimart.

Oh.

This way I feel like I am really making a difference, you know? Affecting people's lives. Do they choose the phlegmatic .79€ or the robust 19.99€? I shape their whole minimart experience.

That's quite sad, actually.

Are you making fun of me again?

No, on the contrary, I'm jealous. That's what's sad.

One last question: What makes for a good interview?

Clearly I have no idea.

Thank you for your time, and please never speak to me again.

.

Asphyxia*

Furkan Inan

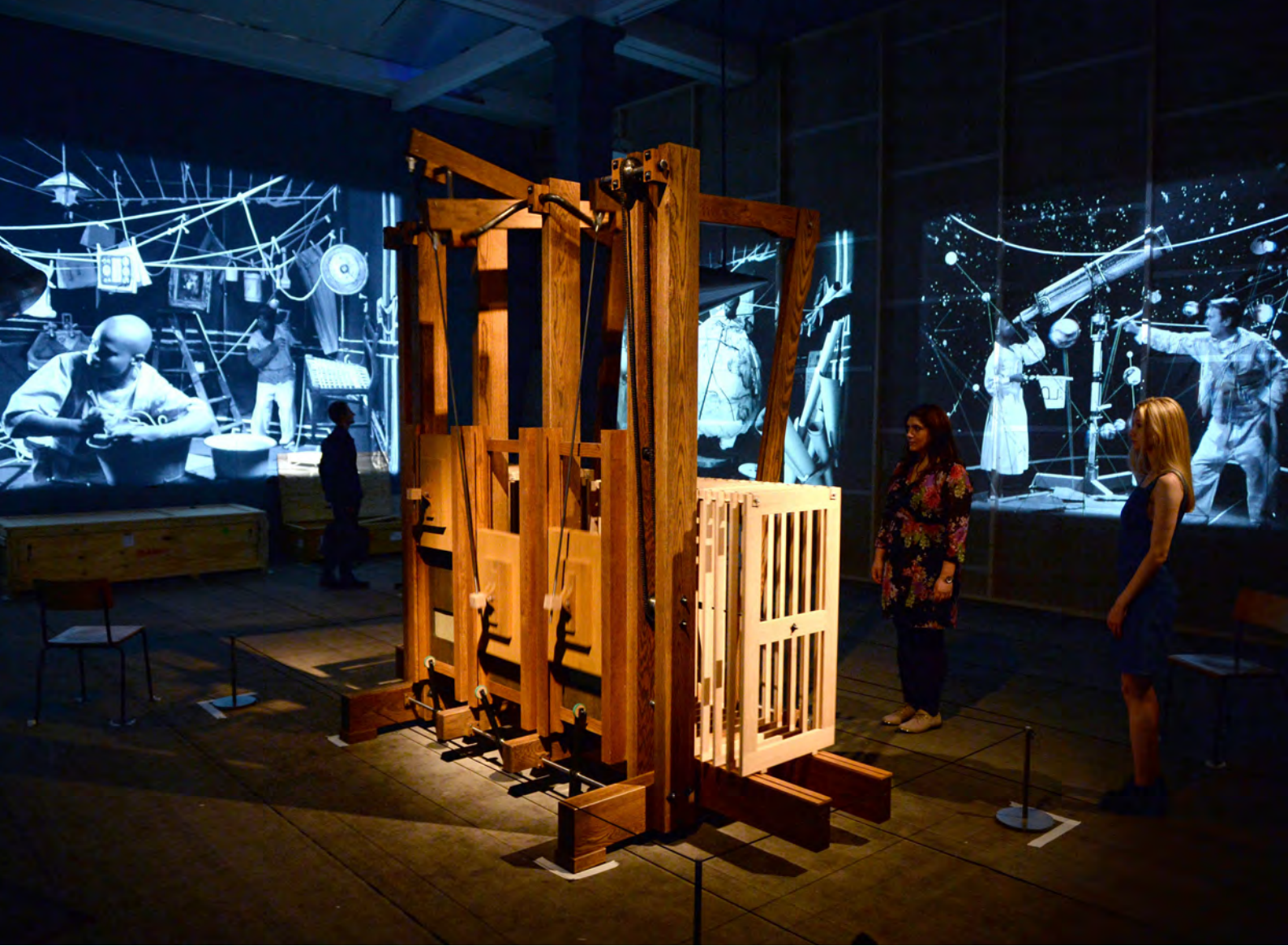
*condition of severely deficient supply
of oxygen to the body that arises from
abnormal breathing.

I have a confession to make. I am disturbed. I am uncomfortable. Even provoked, in a sense. Here I am, in Salzburg, at a workshop on writing about art in the Summer Academy. I came here, hoping to combine a dense intellectual experience with some quality time spent in a peaceful way. Yet, the first exhibition I was confronted with was overwhelming, powerful, and engaging. It was Museum der Moderne Salzburg's exhibition entitled *Thick Time*, which presents the South African artist William Kentridge's oeuvre. In one installation in the show, *Refusal of Time* (2012), I felt like I was in a contemporary theater play.

It wasn't a joyful play at all. Or perhaps it was, in an unusual way. Although one thing was certain; I was captivated by this authored zone. So captivated that the moment I walked in, I knew this would be the subject of the very first review I was going to write in my life. It wasn't because of the meaning it embodied, not necessarily anyway. Kentridge's over-exploitation of the exhibition space and his overtly placed authority in that same space absorbed my own existence. I was in a state of asphyxia, a loss of breath, a state of non-existence through becoming absorbed into the artwork. Derived from this rather complicated experience of mine and the unexpected turn of events, I decided to explore further this state of "asphyxia" in art, a phenomenon that usually results in me (quite strangely) falling in love with the work I am experiencing. Below I present four different cases of asphyxia, caused by four different types of discomfort.







Asphyxia No. 1: Refusal of Time, William Kentridge

I was surrounded by video screenings showing a variety of scenes—ticking metronomes, a man going forward—in a “black box” room invaded by a central kinetic sculpture. Panels, chairs, and wooden cases jutted from the exhibition space’s walls. Placed visibly in the corners of the room, silver megaphones roared with sounds of playful war horns and industrial machines. Quite intimidating. Almost modernity reified (one shudders at the thought). The exhibition space’s overall theatricality, the use of light (or its lack thereof), the movement of the central sculpture all created an illusion of being in a contemporary theater play as different scenes unfolded before me.

This installation reminded me of another play, an actual one, in which director Yiğit Sertdemir and his team took 32 William Shakespeare plays and deconstructed them and came up with a single storyline. Presented at *Kumbaracı 50*, an alternative theater space in Istanbul, this solo play, *Schizo Shakes*, projected an alternate universe in which a man, wandering around

the excesses of sanity and madness, is granted power. I remember watching this play in a similar state of being.

As an art form, theater has quite strong ties to authority. It is a strictly authored form of expression in which the audience is subjected to—due to the nature of its presentation in time and space—whatever topic the troupe wishes to express. This subjectivation of the viewer is one aspect that differentiates theater from other forms of art. At least partially, Kentridge refutes this idea by employing theatrical strategies such as stage design, sound, and light play into his installations, therefore creating a hybrid medium.

Refusal of Time is the forceful expression of Kentridge's discourse on time, in which he successfully entwines his author-function. In other words, the author here is certainly not dead. Instead, his audience is immediately subjected to the content, much like in *Schizo Shakes*. This was why I felt like I was being absorbed into the artwork. Roland Barthes argues "the birth of the reader must be at the cost of the death of the author." Assuming I am "the reader" in this situation, I was never even given any chances to be born, let alone "the death of the author." And yet, this discomfort was balanced, in a way, with the confrontation he presented within his artwork. Yes, he wasn't allowing any other idea or even personality to exist in that space, but the accuracy of his presence resulted with my captivation. An ambiguous claim by its nature, but in the end, my discomfort resulted in my liking of the overall experience.

Asphyxia No. 2: *Balkan Baroque*, Marina Abramovic

In 1997, one of the world's most prominent performance artists, Marina Abramovic, created a set and performance for the Venice Biennale, in which she, clad in a white dress, sat on top of a pile of 1,500 cow bones and tried to wash blood off of them for four days. Projected on the walls of the room were images of her parents and herself. Sound recordings of her singing folkloric songs and describing methods for killing rats accompanied the performance. Imagine standing in front of such a sublime work; imagine the smell, the shocking scene of a woman continuously trying to scratch blood from bones—and her failure to do so—and the baroque-ness of the performance.

Presented at the basement of the Italian Pavilion of the Biennale, this performance piece won the Golden Lion. Abramovic's performance, in response to the war in Yugoslavia and all other wars of the world, presents humanity's cruel nature. She sits atop the pile of bones as if she were a divine angel who naively believes in humanity's goodness, trying to clean up its mess, with a saddening hope that someday these gruesome events will no longer occur, while the devil smirks at her from a corner of the room, knowing full well that this violence is exactly what humans are made of. Abramovic successfully communicates this inability to escape the violent nature of human existence, especially when it is understood that she is unable to wash the blood from the bones.

What frightens me here is the aspect of confrontation. While not necessarily living in a world of Pollyannaism, this pure expression of violence directly and harshly puts the mechanisms that drive our world in front of my mind's eye. This idea of a sudden interaction with the terrifying sublime engages with me in such a way that I feel disturbed and provoked, while at the same time loving the experience. Freud's *unheimlich* (uncanny)



could perhaps be a partially fitting analogy to this scheme—for uncanniness does not directly result in “liking” in the Freudian sense of the word—but the familiarity of the terror laid out before the viewer connects me with the performance piece at a different level, resulting in a state of asphyxia.

**Asphyxia No. 3: *Fall Frum Grace, Miss Pipi’s Blue Tale*,
Kara Walker**

Kara Walker, in this video installation from 2011, reanimates, through shadow puppetry, the story of a white woman from Mississippi who had sex with a black man. The ultimate conclusion of the story comes with the black man’s capture, mutilation and burning alive by the woman’s white lover. Blues is heard in the background, while we can clearly recognize the artist’s hands and her studio on the background while she manipulates the puppets.

As a part of the exhibition *Ways of Seeing* at ARTER, an art space in Istanbul, this installation was not an easy watch for me. Not comfortable either. Not just because of the video’s focus on explicitly showing every aspect of the story, but also because a photograph of the black man, captured, mutilated and burned alive, is shown in the end. So many dialogues between the notions of race, violence, and sexuality form in this video installation.

Was it the amount of explicit violence that made me uncomfortable? Or was it the conflict raised by the use of a childish medium—shadow puppetry—to communicate that violence? Both certainly affect the viewer’s response. But an additional factor to this specific artwork, which is also applicable to the other artworks presented in this essay—is abjection in art. The abject, as defined by thinker Julia Kristeva, relatable to the object only through its outsidership to “I,” is that thing for which it is difficult to come up with a definition. It would suffice to say—for the scope of this essay—that it is something that holds a very ambiguous existence, repulsing on one hand and attracting on the other.

For the specifics of Kara Walker’s work, it is this aspect of the abject that draws me in. That sudden confrontation with that horrifying course of events through a medium that is so often associated with the realm of the children in such an explicit and ambiguous way.



39



Grande hazaña! Con muertos!

Asphyxia No. 4: *Insult to Injury*, Jake and Dinos Chapman

In the *Realm of Senseless* an exhibition at ARTER (Istanbul), overlooking the oeuvre of Jake and Dinos Chapman, introduced the duo's primary ambition in their artistic careers: re-animating Goya's spectacles of war. In this plate, we can see a landscape presenting a tree holding three naked and mutilated human bodies, whose faces are "rectified" on its branches. Part of a bigger series which is part of a bigger body of work—another work belonging to the same body of work could be found in the introductory image ("*The Sum of All Evil*")—*Insult to Injury* (2004)¹ presents, along with the one described above, 80 copied originals of Goya's etchings called *Disasters of War*. The duo alters the images, by hiding the faces of the dead behind carnivalesque masks, thus creating a controversial dialogue between artistic authorship and ownership.

Starting from this controversial dialogue, which is in itself provocative (defiling famous artworks by a famous artist is not the kind of activity you would do on a boring afternoon), the Chapmans' body of work goes even further in theory to bring us back to my original question: When and why does the representation of discomfort, of violence, of the uncanny, evoke a certain kind of libidinal pleasure on its viewer? When does "asphyxia" becomes a factor in the process of aesthetical appreciation?

Rejecting the art historical discourses' attempts to moralize the violent nature of Goya's works, the Chapmans' intervention adds a certain kind of enjoyment of violence and death to the images—the carnivalesque masks are laughing, hysterically enjoying the scene before them—and thus the name "Insult to Injury" is derived. The Chapmans take a very controversial stance here, with a claim to liberate Goya from the art historical discourses which altered the true nature of his works in order to moralize them. They claim that their interventions are not "defiling" the works but actually are an attempt to liberate them.

French psychoanalyst Jacques Lacan's *imago* plays a certain role here. Briefly and unjustly explained, *Imago* refers to a certain image of the "other" that each individual has, creating archetypes and functioning more or less in the same way as stereotypes. The images of fragmented bodies and bodily mutilation in Goya's etchings create a certain "dialectic of attraction and

¹ Goya's *Disasters of War* is a series of etchings introducing the violence and the inhumane events during the Peninsular war, Napoleonic occupation of Spain and Spanish resistance.

repulsion,” an ambiguous relationship between the abject and the subject by making the viewer see an imago of his own mutilated body through the uncanniness of the pictures.²

I would even go further to expand this “dialectic of attraction and repulsion” in response to the artwork on discussion onto the other artworks which I included in this piece—since they all harbor such dialectics and therefore became a part of this essay—and claim that my own ambiguous stand towards these artworks may have been caused by a certain psychological response.

Conclusion

These complex experiences of “dialectic of attraction and repulsion” seems to come together under the roof of the feeling of discomfort evoked in the viewer through interaction with the abject, with the uncanny. The individual forms a dialogue on a psychological level with the artwork on question. It is this bringing to surface of the repressed animalistic instincts, naturally present in every human being, through a provocative form of art. A certain repressed imago’s coming to the surface and finding of relief so that it can no longer create a subconscious discomfort on the individual’s everyday life, which is at some point to be directed onto the “other” unless unleashed otherwise. We can see this in Abramovic’s *Balkan Baroque*—since she described her work as an attempt to “clean our conscience [...] in order to embrace the future”—or Chapmans’ *The Sum of All Evil*. It is also this certain confrontation with something contrary to the individual’s mindset, disturbing at first sight but in turn bringing the individual to a point of entering an intellectual vortex, giving him/her a chance to question his/her own intellectual beliefs—Kara Walker’s *Fall From Grace* perfectly fits into this scheme. Or, it can even be that the complete absorption of the individual, of the subject into the artwork causing a certain state of “asphyxia,” as it is in Kentridge’s case. In the end, all of these different experiences of discomfort come together and challenge the current mindset of the viewer, to evoke a thinking process. At the point of evoking these complex feelings, art becomes one of the most interesting experiences in our world.

² This argumentation originates with Cüneyt Çakırlar, who relied on Philip Shaw’s argumentation in the first place, in The “Dead Undone: Re-staging Goya”, an essay from the catalog of the exhibition *In the Realm of Senseless* curated by Nick Hackworth at ARTER, Istanbul.

Behind Closed Eyes

Elena Konyushikhina

An imaginary play written after visiting William Kentridge's Thick Time. Installations and Stagings exhibition at Museum der Moderne in Salzburg. Based on the characters from the video installation More Sweetly Play the Dance (2016), the play awakens Kentridge's figures, giving them voice. The eight-channel video shows a procession of people marching through screens, accompanied by a brass band. Peasants, workers, political demonstrators, refugees, prisoners, the diseased, the faithful and many others walk through the life on foot in a danse macabre holding cages, typewriters, saints' heads, and flags in their hands. The curtain opens and the action begins.



A fragment of the eight-channel video installation *More Sweetly Play the Dance*, 2016, at Museum der Moderne Art in Salzburg

Behind Closed Eyes

A play in five acts

CHARACTERS

Man with Bath

Woman with Typewriter

Woman with Cage

Young Girl with Gun

Three Skeletons on the Cart

Three-meter Twitching Doll

General in the Uniform with Servant

Bird-woman on Crutches

Woman Waving a Red Flag

Politician

Orchestra

People in the crowd

SCENE 1: "INSPIRING SPEECH"



Early evening. Orchestra sounds. A group of people walk in dance one after another through the wasteland in the middle of nowhere. They are tired and preparing to have a break. Woman with Typewriter types for Politician in a hurry.

POLITICIAN: We are at the dawn of the light future, we all endured hardship and suffering and many of us were taken forever by the deep sea, but we are close to our goal, and together we are stronger than ever before. Soon the gates of the Happyland open and we will find our happiness.

Orchestra sounds. Woman carries a red flag, waving and starts shouting

WOMAN WITH RED FLAG: Comrades, unite! Forward to meet a bright future!

The crowd cheers and comes away. Woman with Typewriter has just finished typing the last words that the politician said.

WOMAN WITH TYPEWRITER: We still have to send materials to the evening press.

POLITICIAN: Hurry up! And take a picture of me in front of the red flag or we are not going to sell any papers.

They leave.

SCENE 2: “IN SEARCH OF BLUEBIRD”



Man with Bath invites everyone to take a bath for ten happiness¹, Women with Cage is running for Bluebird.

MAN WITH BATH: Who hasn't taken a bath today? Plunge into a cold bath and you feel how happiness envelops your body. Special discount today. Pay only ten happiness and you get closer to the cherished goal.

WOMAN WITH CAGE: Have you seen Bluebird around?

MAN WITH BATH: I saw it on the shoulder of another woman. Bluebird chooses to whom to fly. You shouldn't have to chase after it.

WOMAN WITH CAGE: It gives me happiness, I better try.

MAN WITH BATH: When the Great War started, I left the land of my ancestors. I didn't know the right way and I swam in my bath for five days in the boundless sea until I reached the shore. It wasn't the shore I was looking for. And now I share your way.

WOMAN WITH CAGE: When I catch Bluebird, I leave this path. Happyland is like other countries, there is no rain of powdered sugar.

They leave.

¹ Happiness—the monetary currency in Happyland.

SCENE 3: "DANCING BALLET ON THE TRUCK"



Young Girl with Gun dancing ballet on the truck, singing

YOUNG GIRL WITH GUN:

*When I was silly and young
I thought that the whole world lay at my feet
I danced on the street for the birds
I danced on the squares for the children
I danced for myself
Then I met your eyes flickering brightly in the crowd
Since we have never left each other
But our love is forbidden in the world of the scorching sun and golden sand
I am worried the red flag strongly burns in you for a long time
In your shiny pupils I see only the revolutionary flame
where is almost no space left for me
We had to leave and finding new happiness
over the blue sea in Happyland
We will build a new home and plant roses of the same color as your flag
What can I do?
I only have to dance.*

Continues to dance with a gun on the truck. Woman with Red Flag comes up to her, they kiss and leave together. Bird-woman jumps on the crutches nearby. Tired woman pulls three-meter twitching Doll, whose pelvis has the form of globe, on the cart.

THREE-METER TWITCHING DOLL: When we arrive, I will dance for people from Happyland and they like me.

They leave.

SCENE 4: “AS IF SWEET POWDER DROPPED FROM THE SKY”



Servant diligently cleans the General's boots.

SERVANT (silently): I won't have to clean the General's boots in Happyland. I will dance and sing all day long.

GENERAL (laughing): Yes, sure, and sweet powder will drop from the sky.

They leave.

SCENE 5: "O SENTIMENTAL MACHINE"



Woman with Typewriter bumps into Young Girl with Gun and Woman with Red Flag

WOMAN WITH TYPEWRITER: O dear, my God, watch out!

Young Girl with Gun and Woman with Red Flag laugh. Woman with Typewriter carefully looking at them.

WOMAN WITH TYPEWRITER: Before I fell in love, I could work and write a ton of words. I came to the office and typed word by word, everything he said. The days flew, I couldn't stop. I exercised every day during lunch time and afterwards came back to the desk passing a big mirror in the corridor. Once, I saw my image and it started talking to me. That was the beginning of my illness. I danced and cried, I felt so strongly. We danced together with revolvers and music played through the megaphones. And streets were full of crowds with placards and thoughts. They dreamed, believed, and hoped. And I danced and shot. And he agitated. I broke down in the end.

Politician walks in their direction.

POLITICIAN: Humans are just sentimental but programmable machines.

WOMAN WITH TYPEWRITER: Before they love.

POLITICIAN: History—is a dice game, roulette, where you get lucky or not. Sometimes it repeats from the beginning and you lose everything, or pull the winning ticket. There is no end. People want to be happy, but the idea of happiness already makes them happy. History has played a cruel joke on us. What can we do?

YOUNG GIRL WITH GUN: Dance.

They leave to the sounds of the orchestra. People prepare to move. Music plays; everyone dances and sings. Three Skeletons on the Cart appears.

THREE SKELETONS:

*He has not believed in anything anymore
But only wants to cheat himself,
And to my blessed door
He sluggishly finds his way.*

THE END

Postscript

This play was inspired by William Kentridge's work More Sweetly Play the Dance (2016) and written afterwards. It was my starting point in thinking about the text format appropriate for describing the idea of dramatic history (war, migration, revolution, apartheid) that cannot be evaluated unambiguously and how the artist discusses it without violence and blood. History is not something that can be appreciated positively or negatively, but it is a repeated process and duration itself.

I turned to the genre of the play in order to demonstrate a historical uncertainty in as theatrical and joyful a manner as Kentridge does. The artist visualized people broken by history; my intention was to reveal their voices. The people in the procession pass through the wasteland, as they would through a history that leads nowhere. What would be their destination – Happyland or Miseryland? Different interrupting voices sound in the play, but all of them dream about happiness. What is happiness? This is the main question asked by characters. Unlike the other characters who dream about a happy end, the Politician is the only one who lost faith, but his eyes are wide open. However, the price for the truth is very high, therefore death slowly stalks him.

My intention also was to show the layers and plexus of the present and past history, as I have found its connection in Kentridge works. So, Man with Bath's story refers to the experience of Syrian refugees, Woman with Red Flag's obsession evokes Communist ideas, Women with Typewriter's love story is a description of Kentridge's work O Sentimental Machine, Young Girl with Gun's song reveals the rejection of gay love in the traditional societies. In addition, the characters have no names. Instead, they are indicated by their social status or the roles they play in society. Behind closed eyes, we see how utopian ideas become a questionable history.

Becoming Alien

Science Fiction für eine bessere Zukunft

Nada Schroer

Die Fahrbahn rast auf uns zu, von Scheinwerfern erleuchtet. Dahinter: Dunkelheit.

SARAH (aus den Off)

Die Zukunft, die für mich immer so klar war, hatte sich in eine Art nächtlichen schwarzen Highway verwandelt. Wir befanden uns jetzt auf unbekannten Territorium... erfanden Geschichten, auf unserem Weg.¹

ZUKUNFT

Es scheint, als stehe es schlecht um die planetarische Zukunft. Die Hoffnung auf ein besseres Morgen ist durch bisher unerfüllte Visionen von Nachhaltigkeit, Umverteilung und Gleichberechtigung schwer unter Druck geraten. Das Vertrauen in die Zukunft kränkelt an den materiellen und psychologischen Folgeschäden des letzten Jahrhunderts. Der italienische Philosoph und Aktivist Franco Bifo Berardi stellt in der Einleitung zu seinem Buch *After the Future* (2011) eine Schadensdiagnose: „Corporate capitalism and neoliberal ideology have produced lasting damage in the material structures of the world and in the social, cultural, and nervous systems of mankind.“² Die optimistischen Zukunftsnarrative sind dem 21. Jahrhundert knapp ausgegangen.³

Noch vor einem Jahrhundert, konnten es die Visionäre nicht erwarten. Im Jahr 1909 forderte Filippo Tommaso Marinetti im Manifest des Futurismus voller Ungeduld die Ankunft in der Zukunft: „Wir stehen auf dem äußersten Vorgebirge der Jahrhunderte! [...] Warum sollten wir zurückblicken, wenn wir die geheimnisvollen Tore des Unmöglichen aufbrechen wollen?“⁴ Hitzig rief er zur Huldigung der glänzenden, stampfenden Maschinen auf, die für ihn von einer verheißungsvollen Moderne kündeten. Der Eindruck von Motoren und Metallen ließ ihn an den linearen Fortschritt durch Industrialisierung, Wissenschaft und Technik glauben und begründeten sein modernistisches Zukunftskonzept. Heute steht fest, dass sich die Versprechen der Moderne, wenn überhaupt, nur für einige wenige erfüllt haben. Der Gipfel des Gebirges

¹ James Cameron, William Wisher, *Terminator 2 – Tag der Abrechnung*, finale Drehbuchversion, 1991, zitiert aus David Roden: *Briefe vom Ozean-Terminal*, in: Arven Avanesian/ Suhail Malik (Hg.): *Der Zeitkomplex. Postcontemporary*, 2016, S. 133.

² Franco Bifo Berardi, *After the Future*, Edinburg, 2011, S. 8.

³ Ebd., S. 12.

⁴ Filippo Tommaso Marinetti, *Manifest des Futurismus*, in: *Le Figaro*, Paris, 20. Februar 1909.



ist überschritten. Wir sind im Zeitalter von Hyperkapitalismus, Anthropozän und *Peak everthing*⁵ angekommen.

BESCHLEUNIGUNG

Es ist zum Gemeinplatz geworden, zu sagen, dass man viel über eine Gesellschaft lernen kann, wenn man ihr Konzept von Zukunft studiert. Nach dem Ende der politischen Utopien, prägten der Siegeszug des Kapitalismus, die Globalisierung und die sich ausbreitende digitale Vernetzung das westliche Zukunftsmodell. Die Gegenwart hat seitdem einen Gang zugelegt. Innovationen und Produktzyklen, Arbeits- und Lebensstile, Zeitgeschehen und Kommunikation, politische und wirtschaftliche Prozesse haben sich beschleunigt – Zukünftiges ist schon heute vergangen. Marinettis Futurismus scheint in dieser Hinsicht ganz und gar in unsere Zeit zu passen, wenn er schreibt: “Zeit und Raum sind gestern gestorben. Wir leben bereits im Absoluten, denn wir haben schon die ewige, allgegenwärtige Geschwindigkeit erschaffen.” Seine Definition von Zeit beschreibt eine ewige Gegenwart, von der heute wieder viel gesprochen wird.

⁵ Richard Heinberg, *Peak Everything: Waking Up to the Century of Declines*, Gabriola Island, 2007.

Das Verschwinden der Zeit und die Beschleunigung - ähnliche Ideen haben momentan sowohl im akademischen als auch im künstlerischen Feld Einfluss auf die kulturelle Produktion. Einige Philosoph*innen untersuchen den Verlust der Zeitebenen durch den Zusammenfall der unabgeschlossenen Vergangenheit und der vorweggenommener Zukunft in der Gegenwart.⁶ Die aktuelle Neuauflage des Akzelerationismus, die, verfasst von den Nick Srnicek und Alex William, ebenfalls in Form eines Manifests erschien⁷, fordert eine nicht-nostalgische, radikale Reaktion linker Politik auf die zunehmende Macht der Technologie- und Finanzindustrie. Ihr Vorschlag gleicht einem Aufruf zur Kamikaze: Ein Ausweg aus dem Status quo wäre nur in der totalen Beschleunigung der kapitalistischen Maschinerie zu erreichen. Je schneller der Karren an die Wand gefahren wäre, desto eher würde die Menschheit dazu gezwungen, alternative Wege einzuschlagen.

Doch dieser ‚linke‘ Zweig ist nur eine Nischenerscheinung der philosophischen Bewegung, die im Beschleunigen der Gegenwart ein Modell für die Zukunft sieht. Auch die Entwicklerszene des Silicon Valley, die das technologische Feld im kulturellen und materiellen Sinne dominiert und damit den Alltag von Millionen Menschen berührt, ist durchdrungen von ähnlichen Ideen. Der Historiker Fred Turner bringt die Ideengeschichte des Akzelerationismus in gedankliche Nähe zum libertären, antidemokratischen Flügel der Hightech-Industrie: „In Silicon Valley, accelerationism is part of a whole movement which is saying, we don’t need [conventional] politics any more, [...], if we just get technology right.“ Die Formel ‚Technologie – Regulation = Freiheit‘ ist durchaus nicht neu, sondern beflügelt das Silicon Valley seit der Erfindung des Internets. Wie wenig davon noch übrig ist, ist der breiten Öffentlichkeit spätestens seit WikiLeaks bekannt. Die letzte Utopie, die Freiheit des anonymen Cyberspace, hat sich in popkulturelle Nostalgie aufgelöst. Die Entwicklerbranche wird jedoch immer noch vom ‚Traum‘ der Freiheit durch technologische Beschleunigung und angetrieben: „the promise that, finally, they will help us leave the material world, all the mess of the physical, far behind“, wie Turner feststellt.

SCIENCE FICTION

Tausche Körper gegen VR. Klingt nach Sci-Fi à la Tron oder Matrix? Bereits in den 1970er Jahren notierte der Sci-Fi Kult-Autor J.P. Ballard: „[Science Fiction] has sprung the intact reality of the 20th century. What the writers of modern science fiction invent today, you and I will do tomorrow.“ Dem kann

⁶ Vgl. mit dem zweiten hier erwähnten Sammelband von Arven Avanesian, Suhail Malik (Hg.), *Der Zeitkomplex. Postcontemporary*, 2016.

⁷ Herausgegeben wurde das Manifest in dem Sammelband *#Akzeleration* von Armen Avanesian, der selbst für die beschleunigte Produktion von philosophischen Sammelbänden und die Promotion der dazugehörigen Neologismen und Hashtags bekannt und berüchtigt ist. Vgl. Armen Avanesian (Hg.), *#Akzeleration*, Berlin, 2013.

heute kaum widersprochen werden. Ist der Gedanke erst einmal auf der Welt, ist es durchaus möglich, dass er einmal Wirklichkeit wird. Diese Bewegung funktioniert auch in die andere Richtung: Je umfassender Technologien den Alltag bestimmen, desto größeren Einfluss üben sie auch auf Sprache, Handlungen und Vorstellungsvermögen aus. „We have been conditioned to see the future as the making of technology because the scientific race of the past few decades has made futurism ever more palpable“, schreibt die Kritikerin Orit Gat.⁸ Marinettis Traum ist also in vielerlei Hinsicht wahr geworden: „Technology is our zeitgeist and it dominates many contemporary images of the future.“

DIE ANDERE SEITE

Doch der Techno-Zeitgeist hatte schon immer eine dunkle Seite. So waren die Verherrlichung von Krieg, Patriarchat und Totalitarismus zentraler Bestandteil des futuristischen Gedankenguts. Und auch die Beschleunigungsphilosophie des 21. Jahrhunderts, die seit der Veröffentlichung des akzelerationistischen Manifests im Jahr 2013⁹ wieder an Fahrt aufgenommen hat, ist für ihre antidemokratischen und rassistischen Formulierungen bekannt. Nicht verwunderlich also, dass sie große Popularität in den Kreisen der sogenannten Alternativen Rechten (Alt-Right)¹⁰ besitzt. Ihre theoretischen Auswüchse, die im Orbit des Internets zirkulieren, beschwören die Herrschaft der künstlichen Intelligenz und die Ablösung des Menschen durch eine transhumane Cyborg-Rasse herauf. Tatsächlich ist dies kein verwirrtes Gefasel von Trolls und Nerds. In einigen Punkten, wie der Behauptung der Obsoleszenz demokratischer Prozesse, kommen sie dem politischen Programm einiger mächtiger Protagonisten des Silicon Valleys sehr nahe.

MEME DER PRODUKTION

Dass durch Klickbewegungen und Diskussionen in den öffentlichen Foren des Internets Stimmungen nicht nur gemessen, sondern durch die gezielte Platzierung von Inhalten (Mikrotargeting) ebenfalls erzeugt werden kann, wird seit dem Ausgang der US-Wahlen diskutiert. Unter anderem für Marketingabteilungen sowie politische und militärische Think Tanks ist es daher von großem Interesse, die Methoden und Strategien der Steuerung von Aufmerksamkeit und Affekten in den digitalen Räumen zu kennen und zu beherrschen. Bei einer dieser Strategien handelt es sich um den Einsatz des

⁸ Orit Gat, *Future*, online unter: <http://wdwreview.org/sediments/future/>, letzter Aufruf 19.8.17

⁹ Nick Srnicek, Alex Williams, *#BESCHLEUNIGUNGSMANIFEST FÜR EINE AKZELERATIONISTISCHE POLITIK*, online unter: <https://syntheticeedifice.files.wordpress.com/2013/06/beschleunigungsmanifest.pdf>, letzter Aufruf: 20.8.17.

¹⁰ Ana Teixeira Pinto beschreibt in ihrem Essay *Artwashing NRx und die sogenannte alternative Rechte* Alt-Right als „eine lose Koalition von Verfechtern weißer Vorherrschaft, Maskulinisten, Antifeministen, Old-School-Rassisten, Islamophoben, Neomonarchisten und Antisemiten“, in: *Texte zur Kunst*, H. 107, Juni 2017, online unter: <https://www.textezurkunst.de/106/artwashing-de/>, letzter Aufruf 20.8.17.



sogenannten „Meme“, welches vor allem von rechten Usern mit großem Erfolg gestaltet und in die digitalen Netzwerke eingespeist wird.¹¹ Dies geschieht mit dem Ziel, einen viralen Effekt zu erzeugen und Meme auf diese Weise zu einem – auch politisch - machtvollen Instrument der Affektsteuerung zu transformieren. Matt Goerzen beschreibt in seinem Aufsatz *Die Meme der Produktion*, wie es der Alt-Right gelingen konnte, Meme zu „agilen ideologischen Liefersystemen“ weiterzuentwickeln, die es ermöglichen, „Massen von Gehirnen durch kleine, aber inkrementelle Einwirkungsvorgänge für neue Informationen empfänglich zu machen.“ Meme funktionierten, so Goerzen, wie „trojanische Pferde - als Mittel, um das sogenannte Overton-Fenster, das Diskursfenster, zu öffnen und die politischen Konversationen des Mainstreams mit Ideen zu versetzen,

¹¹ Der Evolutionsbiologe Richard Dawkins prägte den Begriff „Mem“ in den 1970er Jahren. Als Meme bezeichnete er „Einheit[en] der kulturellen Vererbung“, die sich mit anderen Memen zu kulturellen und sozialen Bedeutungszusammenhängen, sogenannten Memplexen, zusammensetzen. Dawkins beschrieb Meme analog zu Viren, die Gehirne befallen und mit Wahrnehmungs- und Deutungsmustern ausstatten. Heute bezeichnet der Ausdruck Medienobjekte mit großer digitaler Verbreitung und Bekanntheit, die Sichtbarkeit lenken können und gar zur ideologischen Kriegsführung eingesetzt werden. Vgl. Matt Goerzen, *Über die Meme der Produktion*, in: *Texte zur Kunst*, H. 107, Juni 2017, online unter: <https://www.textezurkunst.de/106/uber-die-meme-der-produktion/>, letzter Aufruf: 20.8.17.

die über normative Kanäle nicht den Raum für Betrachtung bekämen.“¹² Befeuert von reaktionären Futurologien und Möglichkeiten des Internets, haben die Rechten es also verstanden, ihre Aufmerksamkeitsstrategien auf die Technologien zuzuschneiden, die sie benutzen. Beim selbsterklärten Kampf um die Vorherrschaft über Mittel und Orte der kulturellen Produktion, stehen die Köpfe der User, ihre kulturellen Konzepte und vor allem ihre Vorstellungen von Zukunft im Mittelpunkt.

UND DIE KUNST

Auch die Kunst als eines der wichtigsten Mittel der kulturellen Produktion, gilt als prädestiniert dafür, noch nicht existierende Realitäten vorzuformulieren und Zukunftsmodelle zur Diskussion zu stellen. Dabei sind „taktische Abweichungen von den Normen möglich“, um diese Abweichungen im künstlerischen Prozess zu erforschen¹³ Hier kommen einmal mehr die avantgardistischen Künstlergruppen des 20. Jahrhunderts ins Spiel, zu deren Strategie es gehörte, den normativen Status quo zu durchbrechen. Leider ist dies kein Monopol gesellschaftskritischer Künstler*innen mehr. Heute ähneln gerade die „digitalen Methoden und Strategien der ‚alternativen Rechten‘, von Ironie bis Störaktionen, künstlerischer Anti-Establishment-Kritik“, so Teixeira Pinto.¹⁴

Höchste Zeit also, sich die Sprache und die Bilder der Affekte und Techniken des Regelbruchs zurückzuerobern – oder noch besser, neu zu erfinden. Während Matt Goerzen dafür plädiert, den Rechten mit ihren eigenen Instrumenten des Memens und Trollens entgegenzutreten, spricht sich Teixeira Pinto gegen eine Spiegelung der Strategien, Techniken und Ästhetiken aus, die für sie allzu leicht in einer neoliberal durchdrungenen ‚Post-Internet‘-Oberfläche mit Markt- und Markenwert endet - ein Missverständnis, dass den „Todestrieb“ mit einem dialektischen Prozess verwechselt. Die Umstände müssten negiert, nicht affirmiert werden und die Negation nicht als Rückzug verstanden, sondern als Ringen um strategische und ästhetische Alternativen in die Tat umgesetzt werden.

BECOMING CYBORG

Doch wie könnte eine kritische Auseinandersetzung mit aktuellen Distorsionen sowie dystopischen und utopischen Potentialen der Technologie aussehen, die nicht „in der ästhetischen Erfahrung zu einer direkten Verlängerung von kommerziellem Terror wird“?¹⁵

Vielleicht macht es Sinn, an Donna Haraways *Ein Manifest für Cyborgs* (1985) zu erinnern, das, lange bevor das Internet massentauglich wurde, dem

¹² Ebd.

¹³ Benjamin H. Bratton, Zum spekulativen Design, in: Avanessian 2016, S. 114.

¹⁴ a.a.O., Teixeira Pinto.

¹⁵ Ebd.

Cyberfeminismus eine erste Stimme gab. Der oder die Cyborg erscheint bei Haraway als emanzipatorische Erzählfigur, die antritt, die dualistischen Kategorien von Mann/Frau, Mensch/Maschine, fremd/eigen etc. zu verqueeren, anstatt geifernden Transhumanisten ihre Allmachtsfantasie einer neuen technisch aufgerüsteten Superrasse zu erfüllen. Cyborgs wissen, „dass sie Abkömmlinge des Militarismus und patriarchalen Kapitalismus sind, vom Staatssozialismus ganz zu schweigen. Aber illegitime Abkömmlinge sind ihrer Herkunft gegenüber häufig nicht allzu loyal. Ihre Väter sind letzten Endes unwesentlich.“¹⁶ Als unfreiwilliges Nebenprodukt aus dem militärisch-industriellen Komplex hervorgegangen, rufen sie genau aus diesem Grund dazu auf, sich die Instrumente der Science and Technology anzueignen. Cyborg zu werden bedeutet, mitzumischen, umzunutzen, sich die Hände an den Technologien des Patriarchats schmutzig zu machen, ohne dabei ins Stockholmsyndrom zu verfallen. Auch wenn VNS Matrix mittlerweile im Museum angekommen ist, hat Haraways Text immer noch Sogwirkung und ruft dazu auf, sich einzuhacken.

Das Ringen der Kunst könnte aber zunächst auch als ein Art Distanznahme verstanden werden, als ein Freispielen aus der starren Verklammerung von Gegenwart und Zukunft. Als eine Verweigerung gegenüber der katastrophischen Rhetorik der Risikoszenarien und kritischen Infrastrukturen einerseits, und dem zwanghaften Diktat des ewig Neuen andererseits. Frédéric Neyrat schlägt vor, die Zukunft zu verdunkeln, um sie von den Vorhersagen zu befreien und Fantasie, Sprache und Bilder wieder für Unbekanntes zu öffnen.¹⁷

Wie bereits erwähnt, hilft die Science Fiction beim Visionieren: „One of the essential functions of Science Fiction“, notiert die Sci-Fi-Autorin und Feministin Ursula LeGuin, seien „reversals of a habitual way of thinking, metaphors for what our language has no word for as yet, experiments in imagination“.¹⁸ Neben den space race-Fantasien von Sternenkriegern, der Kolonialisierung des Weltraums und der Unterwerfung außerirdischer Lebewesen -alte Geschichten in hochgerüstetem Gewand -, ist es vor allem die feministische Science Fiction Literatur, die gesellschaftliche Strukturen durchdenkt und hegemoniale Narrative auf den Kopf stellt. Wenn die Gedanken an eine andere Zukunft, der erste Schritt zu deren Realisierung sind, dann scheint es wichtig, dass nicht nur weiße, männliche Techniknerds ihre hegemonialen Visionen verbreiten.

¹⁶ Donna Haraway, *Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften*, in: Donna Haraway: Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen. Frankfurt a. M., 1995 (1985), S. 33- 72, online unter: http://www.medientheorie.com/doc/haraway_manifesto.pdf, letzter Aufruf: 21.8.17.

¹⁷ Frédéric Neyrat, Besetzen der Zukunft. Zeit und Politik im Zeitalter der hellseherischen Gesellschaften, in: Susanne Witzgall und Kerstin Stakemeier (Hg.): Die Gegenwart der Zukunft, Berlin, 2016, S. 93.

¹⁸ Ursula LeGuin, Is Gender Necessary? Redux, in: ders.: *Dancing at the Edge of the World*, New York, 1989, S. 9.

BECOMING ALIEN

Also lieber selber zum Alien werden? Die Umkehrung der gewöhnlichen Denkbewegung hat im Falle des Kollektivs Laboria Cuboniks, die 2015 das *Xenofeministische Manifest*¹⁹ veröffentlichten, einen interessanten Effekt. Die Dichte der Sprache des Texts produziert eine provozierende Reibung und lässt einen ‚Wärmestrom‘ entstehen, der wieder Lust auf das ‚In-Möglichkeit-Seiende‘ macht.²⁰ Das Manifest fordert gleich am Anfang dazu auf, die angestammte Subjektposition zu verlassen- eine strategische Bewegung, um Distanz zum scheinbar Feststehenden zu gewinnen. Das Manifest bejaht die Entfremdung (alienation) als „Wirkung und Funktion der Möglichkeit, Freiheit aufzubauen. Das ‚Gegebene‘ ist beweglich. Nichts ist starr. Alles ist für radikale Veränderung empfänglich – materielle Bedingungen ebenso wie gesellschaftliche Formen“, heißt es im zweiten Absatz des Manifests.²¹ Entfremdet zu sein bedeutet, sich selbst nicht festzulegen, niemand Bestimmtes *sein* zu müssen und das Recht zu haben, „als niemand Bestimmtes zu sprechen.“ Essentielle Festschreibungen werden vom Motherboard gelöscht.

Die Künstlerin Alina Popa erkennt darin eine Strategie, „that can be recontextualized in the artistic practice [...]. Speaking about speaking as no one, *someone* fades, until the speaking speaks on behalf of *no one*.“²² Im Modus des „speaking in the behalf of *no one*“ ist es möglich, einen sprachlichen Raum zu öffnen der nicht einzig der Autor*innenstimme einen Resonanzraum verschafft, sondern auch weniger oder nicht-gehörte Stimmen und Sprecher*innen. Vielleicht ist es dieser Resonanzraum, der, wie Matt Goerzen in seiner Reflexion über mögliche Strategien gegen die memetische Rechte anmerkt, die nötige Öffnung herstellt, um „der Falle der Autorschaft, der Performance des Selbst, des Marktwerts in der Aufmerksamkeitsökonomie und der Pflege der persönlichen Marke zu entkommen.“

Diesen Raum können Kunstwerke oder kuratorische Projekte vorbereiten, wie zum Beispiel die Installationen von Marianne Vlaschits, die den weißen, männlichen Zukunftsvisionen des Silicon Valleys ihre eigenen Geschichten von weiblichen Raumfahrerinnen und der Entstehung des Universums entgegensetzt.²³ Oder das spekulative Design aus dem Hyphen-Lab, in dem vier women of colour an der Gestaltung einer Zukunft arbeiten, die nicht durch *race*,

¹⁹ Laboria Cuboniks, *Xenofeminismus. Eine Politik für die Entfremdung*, 2015, online unter: <http://laboriacuboniks.net>, letzter Aufruf: 22.8.17.

²⁰ Das Begriffspaar Wärmestrom/Kältestrom entwickelte der Philosoph Ernst Bloch in seinen Buch „Das Prinzip Hoffnung“, um eine entweder nüchterne, ‚kalte‘ oder affizierende, ‚warme‘ Form der Gesellschaftsanalyse zu beschreiben. Vgl. Ernst Bloch, *Werkausgabe: Band 5: Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt am Main, 1985 (1954-59).

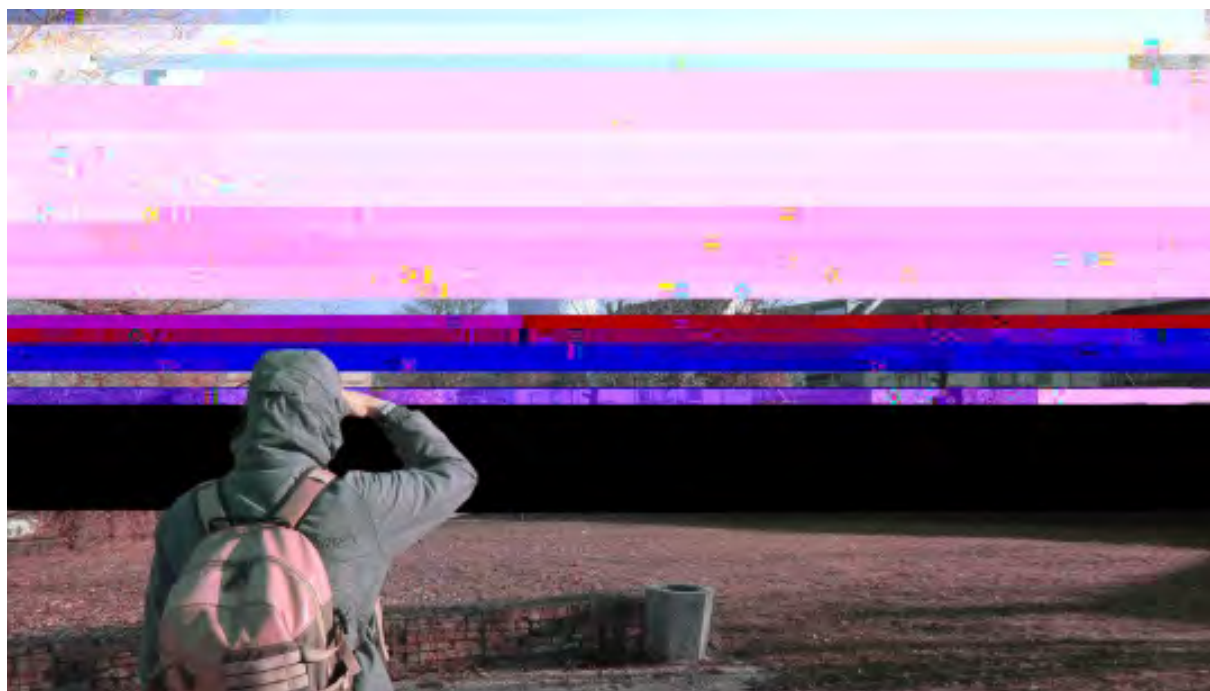
²¹ a.a.O., Laboria Cuboniks.

²² Alina Popa, *No One Speaks*, 9. Februar 2016, Revista ARTA, Onlineausgabe, online unter: <http://revistaarta.ro/en/no-one-speaks/>, letzter Aufruf: 21.8.17.

²³ Marianne Vlaschits, online unter: <http://www.mariannevlaschits.com>, letzter Aufruf: 21.8.17.

class und *gender* vorgeprägt ist.²⁴ Unbedingt erwähnenswert ist auch das 2018 zum zweiten Mal stattfindende Projekt *dgtl fmnsn*, das mit einer xenofeministischen Rauminstallation, öffentlichen Lesungen, Ausstellungen und Performances im analogen und virtuellen Raum in das von männlicher Computerkunst dominierte Festival CYNETART in Dresden-Hellerau interveniert.²⁵

Um mit den Worten Laurie Pennys zu schließen: „If you can imagine spaceships, if you can imagine time-travel, if you can conjure entire languages and alien races out of the wet space behind your eyes, you shouldn’t have a problem imagining a society beyond patriarchy.“²⁶



Shannon Soundquist, *dgtl fmnsn*, CYNETART 2016, Bild: Antje Meichsner

²⁴ Hyphen Labs, online unter: <http://www.hyphen-labs.com>, letzter Aufruf: 21.8.17.

²⁵ Dgtl fmnsn, online unter: <http://digitalfeminism.net>, letzter Aufruf: 21.8.17.

²⁶ Laurie Penny, *Fear of a Feminist Future. The alt-right hopes to be saved by the apocalypse*, 17. Oktober 2016, online unter: <https://thebaffler.com/latest/fear-feminist-future-laurie-penny>, letzter Aufruf: 21.8.17.

soaksaal6

Birgit Sattlecker

Ein falscher Strich, alles ist umsonst. Mit haarfeinem Pinsel, in verdünntes Lampenschwarz in eine Austernmuschel getaucht, entsteht Strichelchen für Strichelchen eine Figurengruppe in einem Gartenensemble. Die erste Miniaturmalerei in Postkartenformat ist allerdings noch Probe. Erst nach dreitägigem Üben wird das eigentliche Bildmotiv in Farbe gemalt.

Renate Hausenblas nimmt am zweiwöchigen Sommerakademie-Kurs der pakistanischen Künstlerin Aisha Khalid Miniaturmalerei – Technik und darüber hinaus teil. Die geforderte Voraussetzung „grundlegende Zeichenfähigkeiten“ bringt die Salzburger Künstlerin mit. Ob sie zudem imstande ist, beim Arbeiten auf Kissen am Boden zu sitzen, bleibt mir unbeantwortet.

Renate arbeitet an einem Tisch in Saal 6, dem höchstgelegenen Atelier auf der Festung. Die meisten anderen Teilnehmerinnen, es sind ausschließlich Frauen, sitzen im Raum verteilt, an die Wände gelehnt tatsächlich auf Sisalkissen. Es herrscht eine konzentrierte Ruhe. Ich versuche am Weg durchs Atelier zu Renates Arbeitsplatz möglichst kein Geräusch zu machen. Unweigerlich flüstere ich beim ersten Treffen mit Renate. „They have to follow the process of learning. First, they have started with a piece to develop the technique of painting with very fine lines in order to find the sensibility“, erklärt mir Aisha Khalid. Erst beim zweiten Bild gibt es genauere Instruktionen: Die Aufgabenstellung der Lehrenden ist, aus vorhandenen, traditionell indischen Miniaturmotiven eines für sich auszuwählen. Entweder wird das gesamte Bild übernommen oder es wird ein Detail, wie in Renates Fall, mit Transparentpapier zuerst abgepaust und danach auf das von den Studentinnen selbstergestellte Wasli, ein geschichtetes und poliertes Papier, mit Bleistift übertragen. Renate bereits mit dem eigentlichen Werkstück begonnen: einer am Boden sitzenden Frauenfigur, in eine Sari gehüllt, ein leichter Schleier übers dunkle Haar gelegt.

Die Co-Lehrende Heraa Khan führt Renate in die diffizile Kunst des Farbmischens ein. In jeweils einer Muschel wird mit Deckweiß als Basis eine Gouache angerührt. Der hauchdünne Pinsel wird immer wieder abwechselnd in Wasser und Aquarellfarbe getaucht um die Farbpigmente einzuarbeiten. Bis der

gewünschte aprikosenfarbene Pastellton die richtige Konsistenz - nicht zu trocken, nicht zu flüssig - annimmt, wird viele Male die Strichfähigkeit probiert. Es wird Farbe für die ganze ausfüllende Partie in ausreichendem Maße aufbereitet. Ich schaue fasziniert zu und beginne die Zeit zu vergessen. Wie mir Renate danach sagt, geht es bei der stundenlangen, tagelangen, monatelangen Arbeit an einem Miniaturbild viel um Meditation und vollkommene Konzentration des Geistes.

Die islamisch geprägte Kunst der Miniaturmalerei hatte seine Hochblüte im Mogulreich vom 16. Jahrhundert bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. Das Kernland des Reiches lag um die Städte Delhi, Agra und Lahore. Im pakistanischen Lahore lebt auch Aisha Khalid, eine Pionierin (sie ist seit 1990 tätig) der Wiederbelebung und Neuinterpretation der ursprünglich aus Persien übernommenen Tradition. Die Künstlerin überträgt mit unterschiedlichen Medien wie Textil oder Video die Miniaturtechnik in die heutige Zeit und gibt ihren Arbeiten gegenwartsbezogene, politische und gesellschaftskritische Inhalte.

Behutsam umrahmt Renate das Frauengesicht mit zartem Orange. In den vorbereiteten Farbmuscheln stehen weitere Farbmischungen, ein samtenes Grün, Zitronenfaltergelb, Himmelblau und Kaffeeisbraun bereit. Die Grundstruktur des Bildes ist bereits gemalt. Die im Zentrum mit angewinkelten Beinen sitzende Frauenfigur ist nun grundiert, im Hintergrund schon eine grüne Hügellandschaft mit blauem Himmel zu sehen. Mich erinnert die Darstellung an ein Marienbild. Renate lacht. Tatsächlich hat sie sich vor einigen Jahren mit dem Verkauf von selbstgemalten Marienbildnissen Geld verdient. Auch thematisiert sie in ihren künstlerischen Arbeiten katholische Bildtraditionen. So gibt sie in der 2015 in der Galerie 5020 (in der Ausstellung *Auratic and Other Phenomena*) ausgestellten Hinterglas-Serie HEILIGENBILDER ihren Bildern Titel wie „Heilige Erentrude. Sie tat was sie dachte sie sollte“. Darauf ist zu sehen, wie eine Frau mit Heiligenschein ein Kind übers Knie legt und verdrischt. Oder „Heiliger 1. Soldat der Kunst“ auf dem die Inhalte, an Jonathan Meese'sche Bildsymboliken erinnernd dargestellt sind. Die Bildsprache und Anmutung der 24 x 30 cm großen Hinterglasmalereien hat mit ihren buntbemalten Rahmen und detailreichen Motiven durchaus Ähnlichkeit mit den Miniaturen. „Immer schon habe ich gerne mit kleinen Dingen gearbeitet. Großes macht mir Angst.“ So wird Renate bis Ende der Woche mit kleinsten Strichen noch einen Rahmen mit Blumen malen und im Kosmos der Miniatur schweben. Welche Erkenntnis sie dieses Jahr haben wird – es ist bereits ihre zehnte Sommerakademieteilnahme – wird sich für sie sicher erst viel später zeigen.



reviews





Is There Life after Death?

The artists' response

Natalia Nosova

Salzburger Kunstverein

29 July – 1 October

There is a popular story about how an old lady called an astronomy lecture of a well-known scientist rubbish. “The world is really a flat plate supported on the back of giant tortoise,” she informed Bertrand Russell. And as a reply to his question about what is the tortoise standing on, she added, “It’s turtles all the way down!”

Artist Geoffrey Farmer remembered this anecdote from physicist Stephen Hawking’s *A Brief History of Time* when he found a wooden sculpture of a tortoise during the development his project for the Venice Biennale in 2017. A copy of this tortoise was the starting point of Farmer’s project for the Canadian Pavilion about disclosure and overcoming private traumas. Influenced by unpublished press photos of a lumber-truck accident his grandfather was involved in, he tries to process this hardly ever discussed family tragedy through water. In his project, the tortoise’s sculpture becomes a part of the fountain: a slightly open book balanced on the tortoise’s back, and on top of this is an empty food can, spewing water like a geyser.

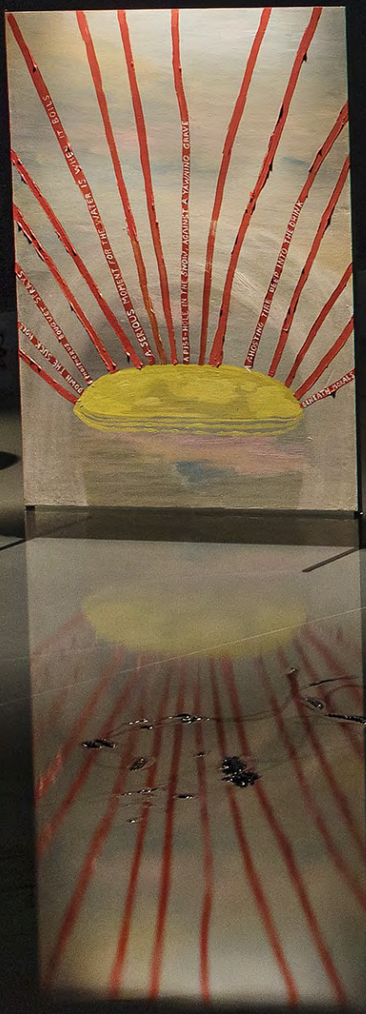
The same tortoise’s fountain is resting on the water of the pond, which occupies almost the entire rectangular space of the main gallery of Salzburger Kunstverein and makes the air reek of stagnant water. This is a joint installation of artists Geoffrey Farmer and Gareth Moore, *A Dark Switch Yawning, Neptune Skeletons Thronging, Black Bucket Prolonging, World Turtle Longing, Sink Plug Wronging* (2017), for which they found about 18 objects and placed them into the desolate pond-pool. The artwork’s space is so dark that before moving forward it is necessary for the viewer to watch every step in the darkness to avoid injuries at the pool’s edge. All objects are illuminated by dull suspended lights. Each reflects on the water and continues, as a light-beam alter ego, under water. So there is another space under water that is different from the space above the surface of the water which is a transition substance, a portal from the visible to the invisible

world. The water of three fountains flows into the underwater space as if it were inviting objects to do the same. On the surface of the pond, almost every object is part of a stopped moment, oblivion, as if they were just about to go to the next world. Such as the dead potted plant, surrounded by the large pond, which is in turn surrounded by water that can give life to it.

“Most people would find the picture of our universe as an infinite tower of tortoise rather ridiculous,” Stephen Hawking writes, but “what do we know about the universe, and how do we know it?” To paraphrase his question, what do we know about death, and how do we know it? Is death the end, or a transition? In the installation there is a juxtaposition of the stopped moment of lifelessness and the ceaseless movement of water. This site-specific work is not a stagnant pond, but it is a complex of fountains, a system of circulation in which water is a metaphor of life. The artist’s pond endlessly provides water to three fountains: the already known tortoise, an ancient eroding cannon, and a simple sprinkler with screwed shower-heads. The falling water of the turtle-fountain patters on the metal can. The sprinkling of the shower heads creates the constant sound of rain. It seems that nothing can interrupt this process.

The cycle of life can be imagined as a water cycle or as an infinite tower of tortoise in which every tortoise influences the following one. Farmer realized this fact when in the Canadian Pavilion he found a small sprout cracking out of its seed, which looked like a turtle with something growing out of its back. He understood the impact his grandfather had both on his father’s and his own life. It was the tower of turtles all the way down. Every element builds on the previous ones and determines the next one. And in this case, previous life determines the present one which influences the following one.

Can something interrupt this infinite loop of life and death? In the pond between the tortoise’s fountain and the dead plant, there is a hardly visible object. It is reminiscent of a bath plug. If one pulled out this plug, the water would be released from the pond. The water would cease to flow into the fountains. The system would break. But what kind of thing can smash the cycle of life?





I am going to look at art. What do I see? How do I see?
I change the way I look. Is it still art?
I describe it. How do words shape the way I see?

An exercise in looking, three variations on Geoffrey Farmer & Gareth Moore's *A Dark Switch Yawning, Neptune Skeletons Throning, Black Bucket Prolonging, World Turtle Longing, Sink Plug Wronging*

In the central hall of the Salzburger Kunstverein sits a water tank. The piece is observable from the thin walkway along the walls. The room is almost completely dark; the only source of illumination is the light of the suspended lamp over some of the diverse objects placed in the water. A small box with a lit candle in it; a chair with a pair of stuffed trousers on it; a dead plant placed in a stone vase; a piece of a broken ceramic plate underneath the water. Objects whose connection is not evident. Some of them function as fountains, such as the old shower heads attached to metal structures, spurting water. In the closed space of the hall the dripping water creates a constant sound.

A.

The fountain's rectangular base leaves only a thin walkway next to the wall to walk around. In the darkened room, the dim light of the suspended lamps vaguely illuminates some of the many and varied objects floating on the surface, emerging from the water or hiding within it. On the opposite side of the main entrance door, a tripartite fountain emerges. A brown stone turtle carries a book on his back, whose size equals that of an antique encyclopaedia. On top of the book, a metal tin spits water toward the ceiling. As the gravity breaks the stream, the water returns down to the book and the turtle and finally drips into the main pond, breaking up the calm surface of the water.

B.

The creaking of the wooden walkway and the strong smell of a swimming pool fills the space as I stumble around the pond in the darkness. Chlorine. After a while the eyes adjust to the night-like illumination. A plastic plant appears, sticking out of the water. It has one ... two ... three leaves. A heavy stone floats on surface and black tubes curve at the bottom of the pond leading to some of the other objects, probably carrying water that the shower heads, or the metal tins spit out. They sound like rain; it becomes louder. The room's darkness blurs their colours. Other objects slowly appear. A dry log adorned with a duck-head, a heap of coins on a plate, a turtle. There is a tiny object in the middle. It might be a ring.

C.

Melinda Hüttl

NOTES

	A.	B.	C.
	describe it to somebody who hasn't seen it, dead object, passive verbs, start with "big picture" and advance toward details, material, facts. This is an art object	object is alive, no reference to the maker/artist or the creation itself, interaction of the different parts, active verbs, gerund, focus on one detail	emphasis on viewer's perception, comparisons, metaphors, include parts that are not meant to be "art" e.g. black tubes, creaking. how is my attention lead? what can I not see clearly?
water	shallow pool	fountain	pond
lighting	lack of light objects are illuminated by suspended lights	dim light, lamps highlight objects	night eyes need time to adjust
walkway	installation observable from the walkway	surrounds the pool	path
sound	water of the fountains dripping	comes from the interaction of the objects and the water of the pool	rain creaking of the wooden walkway because of the darkness, we rely more on sounds
size	in the entire whole	fills out the hall	some objects are hard to see in the middle
smell			chlorine, like swimming pool
objects	diverse, does anything connect them?	does the presence of one specific object change another one?	appear slowly as I stop and look

Die Blüten der Hoffnung

Marie-Therese Gobiet

Das Leben. Eine komplexe Einheit aus dem existentiellen Wert seiner Schönheit und der gleichzeitigen Erschütterung leidvoller Schicksalsschläge. Der pakistanische Künstler Imran Qureshi bietet eine authentische Darstellung der Diversität des Lebens und verarbeitet Gewaltereignisse der Gegenwart in einem ästhetischen Rahmen. Dabei wird Hoffnung das verbindende Element zwischen Leid und Schönheit.

Seine Werke verweisen auf seine Vorbildung, das Studium der Miniaturmalerei, und verbinden die Moghul Tradition mit abstrakter Malerei. Auch bei seinem Werk *...and that is how we loved this too- this land...*, das in der Galerie Thaddeus Ropac im Frühling 2017 in Salzburg gezeigt wurde, wird Abstraktion durch rote Farbe generiert, die mit Händen und Füßen auf Leinwand aufgetragen wurde.

Die ovalen, blutroten Flecken verlaufen in einer feinen Farbabstufung zu einem rot- bis rosafarbenen Ton. Die in ein Blumenmuster eingebettete Farb Gewalt erzeugt einen dreidimensionalen Effekt, dem das Bild seinen explosiven Wachstumscharakter verdankt. Durch den intuitiven Prozess des körperlichen Auftragens der Farbe und der Rahmumgebung durch die feine Malerei der Blüten, wird ein dynamisches Bild erzeugt. Die Bewegung, die den Eindruck von Stärke und Kraft erweckt, in Verbindung mit dem sanften Umgang der Farbabstufungen, hauchen dem Werk Leben ein und lassen es zu einem floralen Sommererwachen erblühen. Die roten Stellen treten nicht mehr als einzelne Elemente auf, sondern bilden eingebettet in die Blütenpracht ein vielseitiges Ganzes. Durch den Kontrast zwischen Ästhetik und gleichzeitiger Grausamkeit, erlangt Qureshis Werk seinen berührenden, emotionalen Charakter. In der Lieblichkeit des floralen Musters findet man gleichsam das Gefährliche wieder, das sich ausgehend von den roten Flecken durch die Adern der Blätter ausbreitet und die Blütenpracht bis ins letzte Blatt durchdringt. Zuerst nimmt man das Ästhetische, das Schöne der Blüten wahr. Dann wird man plötzlich überrascht wird von



Photo courtesy: Galerie Thaddaeus Ropac, Villa Kast, Salzburg, 2017

der verstörenden Thematik, dadurch, dass der Übergang zwischen dem Wunderschönen und dem Gewaltvollen überlaufend auftritt.

„Die Blumen, die aus der Farbe meiner Werke erblühen, stehen für den Wunsch, dass die Menschen trotz allem ihre Hoffnung auf eine bessere Zukunft nicht aufgeben.“

Was bleibt wenn alles verloren scheint? Es ist die Hoffnung die einem den letztmöglichen Antrieb schenkt, meint Qureshi. In diesem Fall eine Hoffnung gegeben durch Blumen, inmitten eines blutigen Schlachtfeldes. Das Werk Qureshis stellt diese letztgegebene Hoffnung dar, jedoch ohne sie zu romantisieren, da diese in Grausamkeiten eingebettet ist. Der Kontrast zwischen der Schönheit der Blütenpracht und der blutigen Grausamkeit der roten Farbflecken stellt die dünne Trennlinie zwischen Lieben und Leiden dar. Der Schmerz wird überwunden durch das Wissen der Existenz des Schönen und der daraus hervorgehenden Hoffnung.

Gleichzeitig stößt das Werk zu einem Sensibilisierungsprozess an. Es stellt das Leiden seiner selbst, das jeweilige individuelle Leiden des Lebens, in den Kontext der Qualen anderer. Durch die blutähnlichen Flecken, die

stark an eine Kriegsszene erinnern, wird man dazu angestiftet, sich mit dem Schmerz anderer zu befassen, beispielsweise mit Schicksalsschlägen von geflüchteten Menschen. Das Werk zeigt mittels seiner höchst ästhetischen Wirkung, die durch das Leiden durchbrochen wird, dass man in seinem überprivilegierten Leben einen Spannungsbogen zwischen dem eigenen Wohlstand und dem Schicksal anderer finden muss. Durch die eigenen Leidenserfahrungen kann man Anderen Empathie entgegenbringen, anstatt diese aus Angst vor der Fremde zu Dehumanisieren.

Das Werk Qureshis kann als Appell fungieren, Andere, Flüchtlinge, nicht als Störung des eigenen Landes und Lebens anzusehen, sondern die Personen hinter der Krise zu sehen, denen trotz ihrer Staatenlosigkeit, die Menschenrechte garantiert werden müssen. Warum sollte man aufgrund der Nationalität ein Recht auf Hoffnung haben, das man anderen Menschen aufgrund ihrer Herkunft nicht gewährt? Die Menschen des eigenen Landes und sich selbst als Personen zu sehen, aber gleichzeitig das Andere, das Fremde, nur aus ökonomischen Augen, und damit aus Distanz zu begutachten, weist ein zwiegespaltenes Menschenbild auf, das nur durch Empathie überwunden werden kann. Im Zeichen der Menschlichkeit sollten die europäischen Werte und das humanistische Weltbild aufrechterhalten werden, um Hoffnung zu geben anstatt diese zu ertränken. Durch das Bewusstwerden des Leidens Anderer, das bezüglich der äußeren Umstände drastischer sein mag als der individuelle Schmerz, überkommt einen gleichzeitig eine Demut sowie eine gesteigerte Wertschätzung gegenüber dem eigenen Leben. Durch das Leiden wird somit letztendlich die Schönheit erweckt und entdeckt.

Otobong Nkanga: *Black Gold Fever* (2009)

Acrylic on paper, 29.7 x 42 cm

Julia Lehmann

A person with no head, random dots of colors, a fictional map, a strange device. Like pieces of a puzzle. At first nothing makes sense when looking at *Black Gold Fever* (2009). The great thing about puzzles is that after spending some time on it, the pieces come together to form a bigger picture. So does this mind puzzle.

Black Gold Fever is one of eleven drawings in a series called *Pointe Noire Fragments* (2009) by Otobong Nkanga, a Nigerian-born artist. All drawings were made during a three-week residency in Pointe Noire, Congo. The golden thread in this series of drawings is the use of eight distinct colors of earth/ sand that can be found in Pointe Noire.

Nkanga wraps her content in abstract forms. Her work sings a quiet song that can only be heard when taking a step closer. So what do we hear when listening to *Black Gold Fever*? What do we see? This work shows a headless anthropoid figure standing on a map and using a strange device to draw liquid out of the ground. The figure has black legs, a terracotta-colored torso, dark brown upper arms and dark blue lower arms. It is cut between the torso and the hip and has only one hand, the left one. The device stands on eight thin, black legs, similar to the ones of a spider. A barbed wire tangles around the top. A light brown liquid flows out of the device's peak.

The influence of her surroundings played a major role in the creative process of this work. The work became a narration of her experiences during her Congo residency, Nkanga says. In the title, Nkanga refers to oil as *Black Gold*, which is produced near the coast of Pointe Noire, but also in Nkanga's home country Nigeria, causing environmental problems since the 1960s. The device the figure handles resembles a hauling engine, drawing the oil out of the ground. The device extracts oil not only from the land areas, but also out of water, making the exploitation of resources not only a problem of one country, but that of a continent and the entire world.



The *Fever* is represented by the headless human figure, which does not think about the consequences of their insatiable greed for wealth, as if being held in a feverish mania. The oil already drips out of the figure's hand, yet it cannot leave, because it connected itself not only mentally but physically to the engine. The wire entangles the engine like a lover who says a last goodbye to the loved one and cannot let go, connecting machine and human and making it one. Because the wire comes out of the remains of the figure's lower arm, it looks as if the figure gives away pieces of itself in exchange for desired good.

The figure and the map are out of proportion, thus the figure appears enormous, representing the greed of a million people, which spreads like the original gold fever in the early days of U.S. history.

In her oeuvre, Nkanga deals with socioeconomic developments, focusing on topographical and social changes and on the migration of material culture. She investigates the use and cultural value of resources. In this piece, however, Nkanga also explores and criticizes human psychology, concentrating on greed and its impact on the mind.

Black Gold Fever conveys an important message in a clear, clever way. Instead of using bold colors to address this vital topic, Nkanga uses natural tones. Due to these soft hues, the drawing might be overlooked at first glance. But they are also magnetizing and calming, which leads to a more intense engagement with the work. During the engagement a tension builds between the calming colors and the harsh topic, leaving a feeling of irritation, wondering and self-questioning: How do my surroundings influence my behavior? What is it that I can do about environmental crisis? Though left wondering, viewers feel as if they have solved a puzzle, after letting themselves sink into the image and its meaning.

SIEZE THE EGO

Seize the Ego

The 1,000,000 Faces of William Kentridge

Emese Musci

In one of the first halls of *Thick Times, Installation and Stagings*, an exhibition on view at Salzburg's Museum der Moderne, a video image of South African artist William Kentridge poses like a strange-eyed (a coffee cup is placed over his eye socket), white-haired man analyzing his surroundings. The environment under consideration is his studio: bits of black charcoal, blank papers, a percolator, a white saucer, sketches on the wall, and a huge black drawn polygon. The music fills the room like a memento of the early days of motion pictures.

Here, Kentridge evokes the iconic image of the "Man in the Moon" with a space capsule in his left eye, a film still from *A Trip to the Moon*, the 1902 French silent film directed by pioneer filmmaker, special effects guru, and illusionist Georges Méliès. This initial experience surreptitiously provides an essential component of Kentridge's oeuvre. Referring to Méliès's piece shows Kentridge's European cultural references; the occupation of the moon as a metaphor refers to one of his main topics: the colonial occupation of South Africa, his atelier as the space where everything comes from and the magic happened, and of course the most frequently appeared character of his works—himself.

This frame could be seen in the context of an eight-channel video installation *7 Fragments for Georges Méliès, Day for Night, and Journey to the Moon* (all 2003), surrounded by two animated films obviously prepared in his studio. His moonlike image is an apt prologue to this "thematic" retrospective show. From charcoal sketches to animated film studies, from kinetic pieces to large-scale film-based installations, from the puppet play *Woyzeck on the Highveld* (1992) to the anti-opera *Woyzeck* (2017) Kentridge's oeuvre contains multiple genres including prints, drawing, stop-motion films, puppet theater and opera sets, kinetic installations, or public art projects. Thus, analyzing the intimate surroundings where the artist's work is produced is one of the simplest and best ways to understand the mindset of a polyhistor like



him—even if Kentridge defined himself in a 2013 interview as simply “as someone making drawings” after solo shows and opera premieres around the world since the 1990s, when his first exhibition outside South Africa took place in New York.

His face and his studio are not the only personal elements obvious in his works. His sketchbook also appears in the museum’s second space, as a background of the projection *Notes Towards a Model Opera* (2015). His notes and sketches are briefly unrecognizable as a result of the rapid succession of the animated pages, but this could be probably the draft of his research into the modern China’s intellectual, political, and social history,

from Lu Xun to revolutionary theater. The three-channel projection explores the dynamics of cultural diffusion and metamorphosis through the formal prism of the eight model operas of the Chinese Cultural Revolution. Another frame could be emphasized—a hacked transcript by the the Situationist radicals of the 1960s of the Latin aphorism *carpe diem* (seize the day—written as sieze the ego) taken from book one of the Roman poet Horace’s work *Odes: THE EGO*.

Here, Kentridge criticizes the sloganeering approach of the Model Operas by spreading absurd expressions like propaganda. And it works in a way. This imperative statement oddly strengthens the

unpleasant questions in mind right from the start in the first video installation space: What is Kentridge's point when he puts himself in the spotlight in his works? Is he simply the one who is always in the house? Or is he the easiest person he could work well with? Does he just miss acting?

By the sixth room of the show, these inquiries just grow louder while looking at works like *O Sentimental Machine* (2015), a roomlike, five-channel video installation with four megaphones. It is about Trotsky's declaration that human beings were semi-manufactured products also starring Kentridge in the role of the Marxist revolutionary. Or the *Second Hand Reading* (2013), a flip book film and an example of Kentridge's animation style in which his charcoal image of his own image—amongst others—walking from page to page in the Shorter Oxford English Dictionary staring at his shoes and thinking.

His over-appearance becomes undoubtedly noticeable by the work entitled *The Refusal of Time* (2012), which combines visually seductive imagery with probing explorations of the interwoven and often painful histories of science, humanism, colonialism, and globalization, was Kentridge's first multimedia installation and remains his most intellectually complex, moving and magisterial project. This room-sized, filmic machine combines five video projections surrounding the viewer; the whole seems to be operated by a pumping, organ-like sculpture in the room's center. In this piece, Kentridge intersperses multiple film images of antiquated devices for measuring time. After the cathartic shock of the overpowering sound of the brass instruments, and a short pause in the mesmerizingly monotonous ticking

of the oversize projected metronomes, here comes—Kentridge. Larger than life, stepping up and down in his signature white-shirt-black-trousers-look, in time with the groove, he simply repeats four steps meticulously. He said in a 2014 interview to *The Guardian* that “[t]he work is an invitation to the visitor to see if they can find points of connection that overlap between their memory, their experiences and desires, and what they see on the screen and hear. It's not as if the piece is an emotional journey plotted for an audience. That requires a cynicism in thinking on behalf of other people. And a knowledge of knowing who other people are. Neither of those things I would claim.” One thing is clear, Kentridge's appearance in this manifold piece limits its possible interpretations. It is him, it is him, it is him ... interrupting his own ingenious well-prepared experience machine and the moment of experiencing a universal feeling, an audiovisual clutter of time.

The first part of the exhibition ends with *More Sweetly Play the Dance* (2015) a fifteen-minute long, eight-channel multiscreen caravan procession from floor to ceiling with four megaphones occupying a twenty-meter long room. The background is the roughly charcoal-drawn bleak landscape around Johannesburg. Surprisingly, Kentridge is not recognizable, but his notebook is. So his mind appears again as an incongruous phenomenon between the dancers enacting various forms of the *danse macabre*. Silhouetted figures are projected: skeleton puppets, cut-out figures, typewriters.

The figures could be the link between this and the second part of the show in the Museum's Rupertinum branch,

displaying the artist's theatrical pieces and stage designs. These include mannerly enlarged drawings on the wall of the three-level atrium, adjacent to the Salzburger Festspiele Haus where *Wozzeck*, the new realization of Alban Berg's opera directed and designed by Kentridge, is on view until the end of August. Here the Kentridge experience is extended over three floors: posters, stage designs, mini-projections in mini-theaters, a kinetic show. On the third floor as the closing piece of the two-site exhibition, we see him again. A projection; a making-of video. The artist at work, in his newly equipped, ephemeral studio during a rehearsal of *Wozzeck*.

The studio is one of art history's classic *topoi*: It is the home of the genius, the precondition of autonomy. It showcases examples of the creative situation related to the intimate surroundings where the artist's work is produced, to the extent that its image is present even in the works. Peeping into his atelier demonstrates the intimacy and experimental nature of the artwork's creation. Looking around Kentridge's studio is inevitable, because he always shows and refers to his work process. We can see the books he finds worth reading, deconstructing, destroying; the musical scores worth rereading, his typical tools and the way he uses them. "One could think of the studio in that sense as a kind of enlarged head," he said. Does this idea of the studio become not just a mindset but a kind of self-portrait?

Experiencing Kentridge's work in a large-scale exhibition especially in Salzburg, the show and Kentridge's many other appearances become a kind of *Gesamtkunstwerk*, it becomes unambiguous that his oeuvre could be interpreted as a

collection of self-portraits in at least two ways: His unmistakable image appears in almost all of his works, and the studio as the extension of the ego—but even one of these methods of self-portraiture is far too much. The presence and imposing figure of the artist regrettably overshadows his sensitive topics and socially engaged projects. More than that, it seems as if is working against his own intentions. It sounds subversive or self-reflective, but it is simply confusing. Some of his appearances, such as an interview with himself, could be defined as self-deprecation, but the line between self-deprecation and self-adornment is a thin one indeed.





Modulation der Wahrnehmung durch die Kombination von Bild und Klang

Rezension über die Multimediale Videoinstallation

***More Sweetly Play the Dance* von William Kentridge, 2017**

Astrid Rieder

Ebene 4 des Museums der Moderne Salzburg am Mönchsberg: unerwartete Klänge fangen den Besucher ein, der beabsichtigt die Ausstellung Thick Time von William Kentridge der Reihe nach, laut Plan zu besichtigen. Zu hören ist ein Soundmix des jungen Komponisten Johannes Serekeho. Die Klänge kommen aus dem eigentlich letzten Raum der Schau und bilden einen wichtigen Part in der Videoinstallation mit dem Titel „More Sweetly Play the Dance“.

Der aus Südafrika stammende Künstler William Kentridge integriert, über die Grenze der bildenden Kunst hinausgehend, als Designer, Schauspieler und Theaterregisseur Musik aus verschiedenen Genres in seine Arbeiten. Geboren in Johannesburg, lebt und arbeitet er bis heute dort und widmet sich politisch konnotierter Kunst. Er wurde in den 1990er-Jahren mit seinen expressiven animierten Zeichnungen und Videoinstallationen bekannt und arbeitet bereits seit vielen Jahren erfolgreich an Opern- und Theaterproduktionen. Mittels Scherenschnitt, Kohlezeichnung, Schauspiel, Tanz und Trickfilm stellt Kentridge erschütternde Geschichten aus dem Südafrika der Kolonialzeit bis hin zu den Jahren nach dem Zusammenbruch des Apartheidsystems dar. Der Künstler untersucht die Auswirkungen von Revolution, Kolonialismus und Exil. Die Geschichten bewegen sich zwischen Epischem und Alltäglichem, zwischen Überschwang und Tragödie.

In der 2015 in Amsterdam uraufgeführten Installation wird auf acht raumhohen Leinwänden über eine Gesamtlänge von 44 Metern ein 15-minütiges Video gespielt. Der Klang erschallt aus vier überdimensionalen Megaphonen. Die Projektionswände sind über drei Seitenwände bogenförmig angeordnet.

Am Beginn zeigt sich eine geschwärzte, verbrannte Landschaft. Es herrscht Stille. Langsam macht sich ein Tänzer, der sich um seine eigene Achse dreht, auf den Weg. Er tanzt zu afrikanischen Trommelklängen und bewegt sich kontinuierlich vom rechten Rand fließend durch alle Bilder, bis er am linken Rand verschwindet. Die Trommelrhythmen verwandeln sich in süßliche Folkloremusik. Ein von links die Projektionsflächen durchschreitender Darsteller verteilt Flugblätter.

Dieser Aktion folgt ein weiterer Mann, der ein schwer anmutendes Transparent schleppt und schließlich den Flugzettelverteiler überholt. Danach marschiert eine Brassband über die Leinwände, sie spielt schwermütige, nachdenkliche Melodien, um von komplexer Klangarchitektur aus Jazzelementen abgelöst zu werden. Videosequenzen mit Reden schwingenden Performern folgen Scherenschnitt-Figuren die an Krücken gehen, Gerippen und sich eigenständig bewegenden, mannsgrößen Scheren. Ein männlicher A capella-Sänger begleitet Menschen, die symbolträchtige Gegenstände auf dem Kopf tragen. Alle Figuren, die Kentridge mit den Schattenwesen vor Platons Höhle vergleicht, bewegen sich in dieser Prozession von links nach rechts, alle acht Projektionsflächen durchschreitend. Den Schluss des Videos bildet eine afrikanische Balletttänzerin auf einem schweren Wagen. Gezogen von zwei Männern übt sie mit einem Gewehr bewaffnet ihre Schritte. Über vier trichterförmige Lautsprecher erfüllt der Videoton den Saal und klingt letztendlich mit versöhnenden Akkorden aus.

In seiner Antrittsvorlesung beim „Neubauer Family Collegium for Culture and Society“ 2013, an der Universität von Chicago¹, sprach Kentridge über die Wechselbeziehung von Musik und Bild, *music and image*. Am Beispiel der „Winterreise“, einem Liederzyklus von Franz Schubert aus dem Jahre 1827, demonstriert er, wie durch Auswahl passender, bereits existierender Zeichnungen und Filmsequenzen die einzelnen Lieder in ihrer Aussagekraft verstärkt werden: „Es könnte auf Grund des Rhythmus sein, oder weil sie gut zusammenpassen. Schubert dachte seinerzeit ebenso über die Gedankenreise nach, die das Publikum beim Rezipieren seines Werkes machen würde.“ Kentridge führt in diesem Vortrag das Verhältnis von bewegten Bildern und Musik noch detaillierter aus. Der Film habe drei prinzipielle Möglichkeiten mit Musik in Wechselbeziehung zu treten: Erstens über Emotionalität. Jeder Mensch assoziiere mit gewissen Melodien und Rhythmen diverse Stimmungen. Zweitens über die Zeitebene. Hier werde Beginn und Ende, die Struktur, der logische Ablauf von *image and sound* genau untersucht und zusammengestellt. Drittens, und dieser Punkt ist ihm besonders wichtig, über die Tatsache, dass die Rezeption verändert werde: „Sound changes what we see. And what we see affects what we hear. So when an image is so jerky, and it seems unwatchable, but with the right kind of music it becomes smoothened and changed.“

¹ Zitat frei aus dem Englischen übersetzt von der Autorin, aus: Lecture der Inauguration von William Kentridge 2013, URL: https://www.youtube.com/watch?v=WO5_FZiB950

Die drei Faktoren, die für oben beschriebene Wechselbeziehung sorgen, erfüllt Kentridge unterschiedlich gut in der Installation. Der Betrachter wird durchaus emotional an das Gesehene gebunden mithilfe der Musik, die die Bewegungen unterstreicht. Zeit – wiederholt, fragmentiert, aufgehoben – ist in diesem Fall ein ebenso zentrales Medium des Künstlers.

Zuletzt verwendet er Musik unidirektional, d.h. er überlegt wie Musik mit seinem bildnerischen Werk kollaboriert und die Rezeption verändert.

Als Künstlerin stimme ich der oben zitierten Aussage von William Kentridge voll und ganz zu. Musik ändert was wir sehen. Meiner Ansicht nach gibt es aber die Möglichkeit, durch bidirektionale Interaktion noch darüber hinaus zu gehen.² Jedoch frage ich mich, ob die von Kentridge verwendeten Stilmittel überzeugen: Mit dem Einsatz tradierter grafischer Materialien kombiniert mit den überwiegend harmonischen Klängen entsteht für mich der Eindruck, dass die dargestellte Problematik überwundene Vergangenheit ist. Welche Form der Verbindung von Musik und Bild kann die Brisanz der Rassendiskriminierung darstellen? Kentridge lässt diese Frage offen.



William Kentridge
und Astrid Rieder.

² Diese Form der Interaktion zwischen Musik und Bild generiere ich in meiner eigenen künstlerischen Praxis, die ich als „trans-Art“ bezeichne. Die trans-Art ermöglicht die Begegnung der verschiedenen Kunstgenres (nämlich Zeichnung und Musik) auf Augenhöhe und führt zu einem bidirektionalen, reziproken Dialog. Dadurch wird die Rezeption der im Dialog stehenden Kunstformen moduliert und intensiviert. Diese wird in der Serie „do trans-Art“ immer am 2. Donnerstag im Monat um 19:30h live in meinem Studio im Künstlerhaus Salzburg durchgeführt. Das Ergebnis der 40 min Performance ist eine sogenannte dreiteilige „composition graphique musicale“. Diese besteht aus einem akustischen Part, einem grafischen Part und dem Dokumentarvideo.

CONTRIBUTORS

Born in the American southwest but moving progressively eastward (now dangerously close to the former Iron Curtain), **Kimberly Bradley** rather frequently finds herself floating in a sea of words—her own, and others’. She is all too aware that she uses parentheses too often (sorry).

Lena Buhrmann

artist/künstlerin

born/geboren in Hamburg 1983

works/arbeitet in Hamburg

lives/lebt in Hamburg 2017

Marie-Therese Gobiet

Geboren in Salzburg. Lebt und studiert in Wien.

Melinda Hüttl writes with difficulty about herself. She is not really based in Glasgow, Scotland. Some days she dreams of writing on art, other days she has very different plans.

Furkan Inan is an art history student from Istanbul. He’s not quite sure where his life is leading him and tries not to focus so much on that. Although one day, he hopes to become a curator who would, rather than just attending those stupidly pretentious openings (a glass of wine would be perfect, though), actually produce some good exhibitions that give audiences something to think about.

Tatiana Kochubinska—an art historian, researcher, lecturer, and curator based in Kiev—was born in 1985 in the time of Perestroika. With the course Images Into Words at the Salzburg Summer Academy, she is dreaming to be a little bit of a writer, at least for a while.

I am **Elena Konyushikhina**, trying the pen in many ways. Contemporary art exercises my mind—and I respond in different ways: curating as raising the questions and writing as an experience of interpretation. Sometimes I play and imagine my own stories. It is me.

Andrea Kopranovic is a multilingual, multinational, multicultural multiperson who prefers to work at all times over chilling. You would expect her to be tall, but she is actually a tiny Tasmanian devil.

Name: SARAH

Start: Saarbrücken

Aufenthalt: Salzburg

Ziel: Also, das kann ich jetzt beim besten Willen hier nicht so einfach auf den Punkt bringe, tut mir echt leid...

Was ich “tu”: Irgendwie bin ich permanent im Training – weil sonst würde ja das erreichte Level zu schnell wieder absinken (gefährlich) und dann ist es echt ein Kampf, wieder aufs Ausgangsniveau zurück zu kommen. Lieber das erreichte Niveau halten und hier und da ausbauen!

Julia Lehmann, 20, archaeology student, Göttingen, food addict. For more information, feel free to ask.

Emese MUCSI, 1985,
Hódmezővásárhely—Budapest (HU)
Such art, very editor, so curating, many hair.

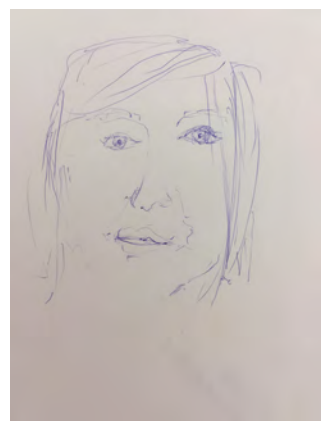
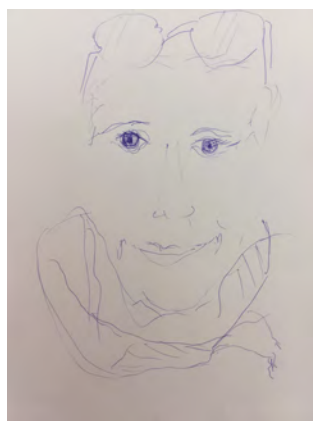
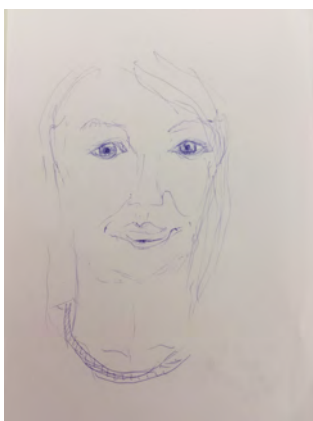
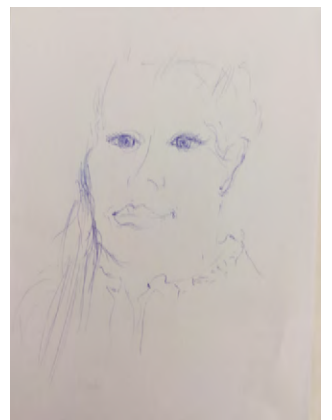
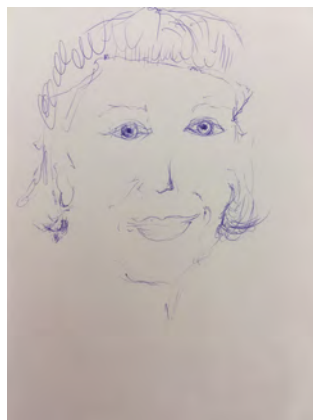
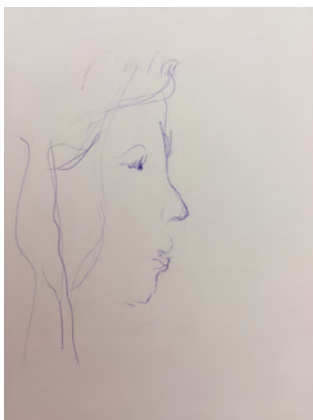
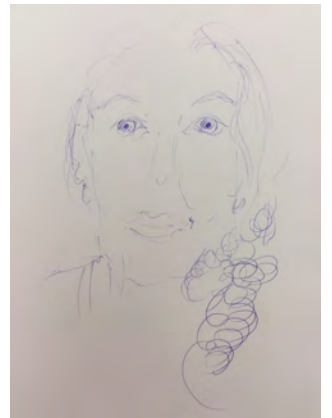
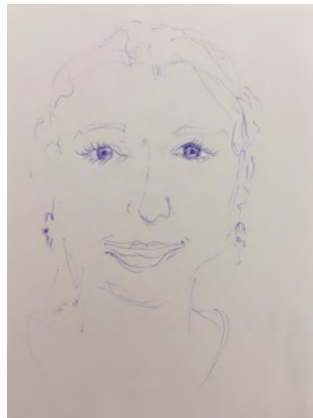
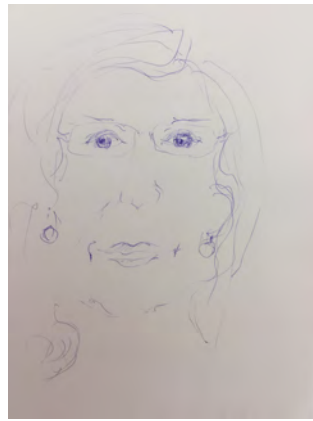
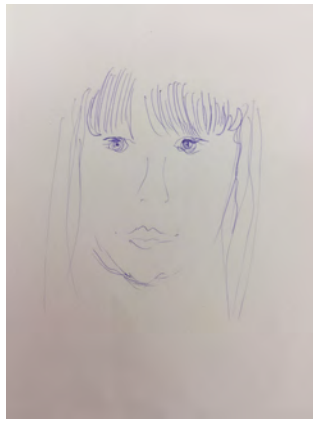
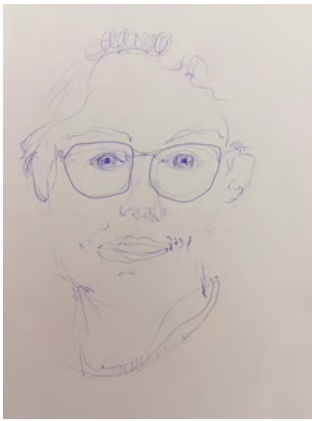
Natalia Nosova grew up in Yekaterinburg, which pretends to be street art capital of Russia. She trained as a journalist and began making news programs about street art and other things for local radio stations. In 2016 she moved to Moscow to have an opportunity to see a lot of art pieces. There she started to write about art exhibitions and do large interviews with well-known artists, writers, directors, et cetera, for various media. Now she is thinking about remaining a journalist, or becoming an art critic. Perhaps, after the Salzburg Summer Academy writing course, she will finally choose.

Alexandra Papademetriou is a woman of many talents. If asked to describe her artistic practice in three words those would be hand eye bucket.

Astrid Rieder works as an international trans-Artist. For more than 20 years, she has been following the idea of an interplay between the art forms of music and drawing. This exchange leads to an intensified aesthetic experience for both performers and audience. She currently performs live each month in the event series do trans-Art in the Künstlerhaus Salzburg. In collaboration with a musician, she creates a Composition graphique musicale in a 40-minute trans-Art performance. The work consists of three parts: the drawing, the recorded music, and the video documentary.

Birgit Sattlecker has lived and worked in Salzburg for a long, long time. Lives to travel and had worked for many years at Fotohof, a gallery for photography. She likes to live in the present, without (too much) work.

Nada Schroer liebt Ausstellungen, Weintrauben und feministische Manifeste. In naher Zukunft würde sie gern einen Science Fiction Roman schreiben. Und damit vielleicht die Welt retten.



Impressions

Andrea Kopranovic

Should we compile a reading list for the class?
Sure thing, but we should not send it out in advance. People will get frustrated.

How old are you now?
I'm turning 26 next week.
So you're still super young.
I guess.

Should I write something too? I wouldn't know what about ...
I don't know, maybe something about your experience as a co-teacher? Or do you not want to expose yourself like that?
Probably not.

How long should the text be?
200–300, so very short.
200–300 signs?! That's nothing! How do I get it THAT short?!
No, no, no 200–300 WORDS!

We have Greece, Turkey and Serbia at the table.
So should fight over who invented the kebab.
Falafel, too.
Baklava! Don't you forget Baklava—and Burek!

How come they all look like very well dressed, emotionless creatures ... like robots, fearing their boss?
Good shoes are key! Always buy good shoes!

You do everything! And you are so good at it!
(No, I am just organized. At times.) Thanks.

Do you mind if I follow you on Instagram?
Hell, no.

We should get a real three-dimensional object for them to write about in class. Could you organize something?
I'll find something good.
It doesn't have to be beautiful.
Don't worry, I will get us something from the Beutler class.

It's not required that you wear your name tag all the time, you know?
She would even leave the house with it on.
(Silently turning red). Don't you dare make fun of my name tag! I like to keep my private life separated from my professional. But I do shower with it on.

I DID IT!
Seriously?!
YES!
So you ordered a box of 250 fortune cookies for 20€?! I love it!
It works! It actually works! The description/contextualization/evaluation thing! I can see it now in reviews when I read them!

I have to get a haircut.
I cut my hair myself for a whole year. I went to the hairdresser after that, who complimented me that I did a good job!
Impressive. I couldn't do that.

So you a writer then? Can I show you my texts and you let me know what you think?

Do you have any chocolate? Something sweet? Anything?
(Goes to the back of the room and opens a secret drawer. Takes out the most delicious chocolate in the world.) It was a present from a Swiss student. Take some bites.

May I ask you something?
Andrea?
Sorry, but, em ...
Do you have a minute?
Just em...
Em.
Eeehm.
Um, Andrea?

Please, don't get lost now, we're in the heart of the tourist zone and there are millions of people around. (Phone rings). Hello? Who is this? What?! Damn, we lost Mesi!

Should we have some sides?
What were you thinking, like salad? I'm good without.
Yeah, me too.
Let's make it a Serbian dinner.
So, meat with meat? And meat?
Sounds good to me.

Would you like to straighten this paragraph out for your audience?
I don't know, it seems to be quite clear what I want to say. What do you think is complicated about it?
You are describing a work of art that was analyzed by a scholar who referenced another scholar on how the latter would describe this same artwork with referencing a theorist's concept that hardly applies here, before putting it into context with not only the theoretical concept before mentioned but also merging it with yet another theory.
Oh yeah, maybe I could simplify that.

Thank you for asking us this question.
You're welcome. At first I thought it might be too personal to ask you that, but I went for it.
Yeah thanks, we did introduce the topic.

It's Andrea Kop ...
Yup.
So you know me by now.

