



xhibit 1/2020

ja[akademie der bildenden künste wien

×

Beiträge von / Contributors:

Ting-Jung Chen
Vasilena Gankovska
Jelena Micić
Ekaterina Shapiro-Obermair
Martina Z. Šimkovičová
Anastasiya Yarovenko

×

Multiple Singularities

Initiatorinnen / Initiators:
Jelena Micić
Anastasiya Yarovenko

Einführung von / Introduction by:
Angela Dimitrakaki

MULTIPLE SINGULARITIES

On the Production of Publicness, or An Art of the Social Surplus

Cognitive mapping as struggle, and the myth of freedom

Angela Dimitrakaki is Senior Lecturer in Contemporary Art History and Theory at the University of Edinburgh where she also directs the MSc in Modern and Contemporary Art. She is the author of over 70 essays on contemporary art with an emphasis on gender, labour, globalisation. Dimitrakaki is Editor for *Third Text* and a Corresponding Editor of *Historical Materialism: Research in Critical Marxist Theory*, where she is involved in co-organising the Marxist feminist stream of the journal's annual London conference. She lives in Edinburgh and Athens.

The distinction between public and private has been a staple of critical thought in the twists and turns of modernity. As regards space in its multiple iterations and transformations since capital articulated a world system relying on the gains of colonialism and systematic enclosures, the separation of private from public has been flagged up as the organisational principle of life—capitalist life, to be sure: one strewn with hierarchies and subjugations, with profanations of the whatever sacred, with proliferating exclusions and negotiated inclusions; inclusions, as is known, that often neutralise the most radical demands of the included. And all the above has been marked, and continues to be marked, by the real myth of unreal freedom. Or, better, freedoms—in the plural. The exhibition titled *MULTIPLE SINGULARITIES* takes this myth of freedom/s as its implicit reference, or at least framework, and instantiates an exploration through its thematisation.

This thematisation is not exhaustive, and it couldn't be—the emphasis on multiplicity in the exhibition's title is almost a disclaimer: 'Here! We acknowledge the limits!' is the implied starting point that 'multiplicity' sets conceptually. What is acknowledged is the impossibility of complete mapping, the limits to cognition, the ever renewed, if partial, blockage to the old yet hardly dated admonition of Fredric Jameson, who back in 1984 had foreseen the need for 'an aesthetic of cognitive mapping—a pedagogical political culture which seeks to endow the individual subject with some new heightened sense

of its place in the global system'.¹ This global system came after 1989, and artists responded to Jameson's call. Spatiality as such became a cipher for a politics of critique in the evolution of public space—a concept not unrelated to that of a public sphere, and therefore to the formation of counterpublics. In 1990, *Social Text* published Nancy Fraser's emblematic essay 'Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy', where she exposed the non-equality and non-equivalence of actors that allegedly co-produce publicness.² There was no longer any excuse (if there ever was) for adhering to the liberal doxa of pluralism in terms of equally heard voices or equal right to action within the myth of public space.

In the decades that followed liberal ideology carried on, of course, but in 2020 its hegemony is shaken. Socio-economic divides, marginalisation, suppression and, increasingly, repression came to be more and more normative—a reminder, as in the 1990s the advertising of a renewed, 'free' and finally global public space appeared convincing to some. Today, thinking through the politics of representation that the contemporary publicness of almost all space warrants has become a complex and arduous task for those who undertake it. One way to not feel depressed in, and oppressed by, this arduousness and complexity is to propose an enquiry into the subtle execution of power that determines what we know, or think we know, about what claims visibility only to become parochial and thus invisible soon after. The works presented in the guise of 'multiple singularities' constitute such an enquiry. That all contributing artists 'happen to be women' (as the famous phrasing has it) but do not focus exclusively on the remains of the private is telling—even if this is not what this exhibition seeks to tell. Rather, the exhibition is preoccupied with the discourses that foment into the spectrum of visibility that delivers

public space: memory, nostalgia, exoticisation, the spectacle, 'development', labour—in random order, and yet all being recognisable anxieties of our juncture.

Recontextualisations: Artistic responses to life lived 'as if'

The juncture as such appears to be complicated in exemplary ways in 2020: what used to be presented as 'global space' in the exuberant first years post-1989, is fragmenting into new or familiar configurations of local 'issues'. A world order of competing nationalisms, imperialisms and sub-imperialisms, moving axes of influence, internal and external 'enemies' and unresolvable, intersecting crises is taking shape. But, as this exhibition suggests, it is taking shape in proximity to the continuous banality of consumerism and the numbing everydayness of social reproduction—that is, social reproduction in the Althusserian sense:³ of the compulsion to reproduce the status quo and the production of this compulsion. What has been called the 'former West' lives a life of 'as if':⁴ as if things were as they had been known.

Ting-Jung Chen's *The Names* typifies this, in its engagement with Los Angeles' *Rose Parade*: an annual festive gathering on New Year's Day to follow the spectacle of flower-decorated floaties, equestrian units and marching bands before the sports event of *Rose Bowl* on the same day—a tradition, Wikipedia proudly informs, inaugurated in the late nineteenth century and being 'uninterrupted despite two World Wars and the Great Depression'; and since 2011 'sponsored by Honda' which 'has the first float'.⁵ The attachment to the illusion of normality can function as a prohibition to examine what 'normality' has so far been made of—for why, one wonders, are not two wars and mass pauperisation adequate reasons for the end of public rituals? Naturally, the tenacity of

1 Fredric Jameson, 'Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism', *New Left Review* 1/146, July/August 1984: 53–92, here 92.

2 Nancy Fraser, 'Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy', *Social Text* 25/26 (1990): 56–80. For a useful contextualisation of this essay, see Ioannis Kampourakis, 'Nancy Fraser: Subaltern Counterpublics', *Critical Legal Thinking: Law and the Political*, November 6, 2016, <http://criticallegalthinking.com/2016/11/06/nancy-fraser-subaltern-counterpublics/>, accessed 10 January 2020.

3 See Louis Althusser, *On the Reproduction of Capitalism: Ideology and Ideological State Apparatuses* (London and New York: Verso, 2014). An art-related analysis of this interpretation of social reproduction can be found in Marina Vishmidt, 'Female Entropy: Social Reproduction as Problem and Medium', in Sophia Yadong Hao, ed., *Of Other Spaces: Does Gesture Become Event?* (Berlin: Sternberg Press, 2019), 32–40.

4 On the concept of 'former West' see Maria Hlavajova and Simon Sheikh, eds., *Former West: Art and the Contemporary after 1989* (Cambridge/Mass.: MIT Press, 2016), as well as the research project website <https://formerwest.org/About>, accessed 11 January 2020.

5 See https://en.wikipedia.org/wiki/Rose_Parade, accessed 11 January 2020.

kitsch, despite Clement Greenberg's famous complaints in the first half of the twentieth century, is not to be doubted.⁶ The constant accommodation of spectacular, sponsored kitsch is a marker of capitalist life as 'tradition', constructing an everydayness of consent that remains invincible to date.

In other parts of the globe, and maybe especially in those where capital as 'development' arrived with a vengeance after the end of the Cold War, tradition has not fared so well: Vasilena Gankovska's *Moscow Cinema Project* documents in drawings (based on photographs taken by the artist) thirty-nine cinemas built in the Soviet era in Moscow's 'bedroom (read: working-class) districts', either demolished already or soon to be. The visual tenderness of the drawings makes the spatial violence enacted in post-Soviet Moscow all the more prominent and legible—despite the relative subtlety of this violence, as in Moscow the de-communisation of architecture has been smarter than elsewhere in the former East: anyone who has joined the queues to see Lenin's mummy as the Kremlin's tourist attraction in Putin's Russia will know this is the case. Turning history into mass tourism is always the best revenge against history. And in that respect, it is perhaps curious that Moscow's cinemas were not spared, so that Gankovska could today insinuate the contradictory approaches of capital to its own process of spatial appropriation.

Yet despite the contradictions of capital's practices of appropriation, there is always a surplus that betrays the process in place and in play. Most of the works on show have something to say about this: Jelena Micić's migrant plants (re-planted from the streets to the gallery space) in *Homeless/Homey*, and the documented layers of graffiti communication in ДВАБООЛЪАВЛЪВ; Martina Z. Šimkovičová's post-it notes connecting work-life and home-life in *Diagrams of Productivity*; Anastasiya Yarovenko's

problems-that-remain despite the promise of design to solve them in *for humans by humans*. In particular, Yarovenko's conceptualisation of design as impossible optimisation delivers the structural deficit of social relations in conditions, as once put by Marx, not of the subjects' own choosing. Yet this is not altogether true. Rather, the reproduction of the illusion that a technocracy and its design apparatus can generate an inclusive public space requires the complicity of subjects that have shelved the idea of public space as entailing revolt. Design is, thus, a cipher of structural futility and the carefully sustained cover-up of such futility. On the other hand, Šimkovičová's work *Diagrams of Productivity* brings into focus the almost imperceptible role of familiar manufactured objects in the obliteration of distance between wage labour and the duties of social reproduction. We know that women continue in their entrapment in both regimes, expending their labourpower not only in the valorisation of capital and in the care labour required for the regeneration of labour-power, but also in memory exercises that connect the two into the seamlessness of the working day—and this is where the post-it notes become an invisible-because-familiar design aid.

Micić's work overall shows a sustained engagement with feminised labour often carried by migrants. Her *Farbenlehre* installation, in various iterations between 2016 and 2019 (not included in the show), drew on the artist's personal experience, as a migrant worker, in the professionalisation of cleaning spaces where wage labour is carried out. This experience is reinvested as professional artistic labour capable of transforming the ready-made (toilets, kitchen benches, etc.) into brightly coloured post-minimalist installations. Micić sees the exhibition space as such in terms of an irreducible publicness where practices of different orders, practices that are subject to the strict hierarchy of the economy, can be exchanged.

⁶ See Clement Greenberg, 'Avant-Garde and Kitsch', *Partisan Review* 6 (Fall 1939): 34–49.

What is it that permits this exchange between under valued cleaning a surface and the valorisation of the same surface through artistic labour when both are performed by the same individual? That is, what is it that generates art as a surplus of labour that can, to an extent at least, become part of a process of de-alienation? Underpinning these investigations is a broader commitment to understanding the pleasure of appropriation and transposition: both the graffiti dialogues among strangers on urban walls in *ПВАБОУЛЬАВЛЬВ* and the archiving process of *•••* and *Homeless/Homey* constitute experiments in the power of reauthoring and of recontextualisation as appropriation.

The exhibition's interrogation of work as a publicly witnessed activity is also evident in Šimkovičová's *Laborwave*, a work based on the contrast between the contemporary glorification of the manager and the worker of times past: this, nonetheless, is a meditation on the representational apparatus as such—that is, on how these two highlighted symbols of the evolution of 'valued' work entail a different framework of representation: the manager in the semblance of public space known as social media, the earlier worker captured in the pictorial space of art that was meant to honour a collectivity of viewers. This collectivity did not survive, and it was perhaps imagined in the first place—except in instances of its materialisation in class struggle. But in the societies where work is valued as an activity that signifies self-realisation (the emphasis being on 'self') and individual upward mobility, invoking a community of workers as a collective public subject cannot be entirely free from nostalgia.

Ekaterina Shapiro-Obermair's work relies heavily on the recontextualisations that the exhibition site permits. The affect of history rooted in the Soviet paradigm and European history more broadly become a matrix of

images and material that the artist draws on and places next to elaborate, opaque geometric symbols that point to the endless reconfigurations of the grid and the excesses of formalism. *The Ice Swells. Overview* registers partly that. But the formal investigation between pictorial gesture and geometric austerity in the gallery space, punctuated as it is by 'real history' (the commemoration of the liberation of a Nazi concentration camp), speaks more about the right to public, and possibly collective, melancholy. Public space is where collective remembrance is enacted but such enactment is never enough. The politics of public memory—especially in a city as loaded with history as Lviv—never reaches a once-and-for-all catharsis, as shown in Shapiro-Obermair's film *de fact-to* (included in the programme that complements the show), and yet it is all that remains as the possibility of empowerment against a future history of the same moral defeats.

Articulations in an uneven field

The above are only some of the narratives running through *MULTIPLE SINGULARITIES*. That the show invested conceptually in singularity rather than collectivity to refer to thresholds of publicness requires critical attendance. Saying this might be seen to imply a fundamental opposition of these two terms. But it is not so, if we opt to think of singularity in terms of both individuality and event. Although the intricacies of the term in making such a choice (opting for the ambivalence of this dual meaning) cannot be even summarily presented here, the show's prioritisation of publicness and of what enters the public field points in this direction. The events attended to in the show are resolutely drawn from the everyday and tend to be seen as unremarkable, irrespective of the convulsions of history they may be the outcome of. The individualities (rather than individuals) paid attention to are drawn from

the same pool. But this pool is not static. Little signifiers and little moves upset it and re-orchestrate it. Cinemas disappear; sponsors appear; graffiti gets renewed; design claims revolutions all the time; things can be archived according to elusive, 'personal' principles; managers get paid more and more whereas precarity spreads like a social virus; symbols align but their alignment can be forgotten or be rendered meaningless as capital extends its process of enclosures that require new alignments to be made out of what has not yet been captured. What would the tipping point be, given public knowledge of all these processes?

This is perhaps the question that haunts and underwrites *MULTIPLE SINGULARITIES*. It is a question to which the answer is being deferred, and this is a deferral to which we are used. The formation of counterpublics, mentioned at the beginning of this essay, is a precarious process in its own right, and one frequently defeated by the hegemony of the illusion that 'we all belong here', in a public sphere that can presumably accommodate all sorts of antagonisms. Yet it is in the public sphere where power takes cover through processes that trivialise it, making most of us accepting of its effects and disavowing its subtle or outrageous oppressions. If we are asked to remember one thing for our survival in the labyrinth that constitutes the public (as a noun), it is that no matter how multiple the singularities, the field of their articulation is uneven. Bringing, repeatedly, this articulation into the field of the visible, scripting it into the aesthetic and the perceptible, is the ground zero of at least some art's commitment to the contemporary as content and discontent. It is this dialectic that offers the surplus out of which a different future can be hinted at.

Angela
Dimitrakaki

Angela Dimitrakaki ist Dozentin für zeitgenössische Kunstgeschichte und -theorie an der Universität von Edinburgh, wo sie auch den Master Studiengang für moderne und zeitgenössische Kunst leitet. Sie ist Autorin von über 70 Essays zur zeitgenössischen Kunst mit den Schwerpunkten Gender, Arbeit, Globalisierung. Weiters ist sie Herausgeberin von *Third Text* und Mitherausgeberin des Journals *Historical Materialism: Research in Critical Marxist Theory*, dessen jährlichen Konferenz in London sie in Hinblick auf dessen marxistisch feministische Ausrichtung mitorganisiert. Sie lebt in Edinburgh und Athen.

MULTIPLE SINGULARITIES

Über die Herstellung von Öffentlichkeit oder eine Kunst des gesellschaftlichen Mehrwerts

Kognitives Kartieren als Kampf und der Mythos der Freiheit

Die Unterscheidung zwischen Öffentlichem und Privatem war und ist eines der zentralen Themen kritischen Denkens in der alles andere denn geradlinigen Entwicklung der Moderne. Was den Raum und dessen vielfältige Formen und Veränderungen seit jenen Tagen betrifft, in denen das Kapital ein globales System errichtete, das sich auf die Früchte des Kolonialismus und der systematischen Einfriedung vormals gemeinschaftlich genutzten Lands stützt, hat man die Trennung des Privaten vom Öffentlichen als Organisationsprinzip des Lebens herausgestellt – des kapitalistischen Lebens, versteht sich: eines Lebens voll von Hierarchien und Unterwerfung, von der Entweihung alles Heiligen, von wuchernder Exklusion und Spielarten ausgehandelter Inklusion, welche die radikalsten Anliegen der Einbezogenen bekanntermaßen meist neutralisieren. All dies war und ist vom wirklichen Mythos der unwirklichen Freiheit – oder besser: unwirklicher Freiheiten – geprägt. Die Ausstellung *MULTIPLE SINGULARITIES* bezieht sich unausgesprochen auf diesen Mythos der Freiheit/en oder bedient sich seiner zumindest als Rahmen und bietet so eine beispielhafte Auseinandersetzung mit dem Thema.

Die Ausstellung geht diesem Mythos nicht erschöpfend nach – und könnte das auch nicht: Der Schwerpunkt auf Mannigfaltigkeit in ihrem Titel ist fast ein Widerruf: „Da! Wir erkennen die Grenzen an!“ – so der implizite Ausgangspunkt, den „Multiplizität“ begrifflich festlegt. Eingestanden wird die Unmöglichkeit einer vollständigen Kartierung, die Grenzen der Erkenntnis, die immer wieder neue, wenn auch teil-

weise Blockade der alten, jedoch keineswegs überholten Warnung Fredric Jamesons. Dieser hatte bereits 1984 die Notwendigkeit „eine[r] Ästhetik nach dem Muster einer für unsere Wahrnehmung und Erkenntnis orientierenden Kartografie – einer(r) pädagogisch-politische[n] Kultur“ vorhergesehen, „die das Subjekt mit einem neuen und erweiterten Sinn für seinen Standort im Weltsystem ausstattet“.¹ Dieses Weltsystem entstand nach 1989, und Künstler reagierten auf Jamesons Ruf. Diese Art der Räumlichkeit wurde zur Chiffre für eine Politik der Kritik an der Entwicklung öffentlichen Raums, einem der Öffentlichkeit und daher der Schaffung einer Gegenöffentlichkeit nicht fremden Konzept. 1990 veröffentlichte *Social Text* Nancy Frasers beispielhaften Aufsatz „Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy“ (Öffentlichkeit neu denken: Ein Beitrag zur Kritik der realexistierenden Demokratie), in dem die Verfasserin Ungleichheit und Ungleichwertigkeit von Akteurinnen und Akteuren offenlegt, die angeblich an der Herstellung von Öffentlichkeit mitwirken.² Sofern es überhaupt je eine gab, bestand damit keine Entschuldigung mehr, an der liberalen Doxa des Pluralismus festzuhalten, die eine gleiche Verteilung des Rechts auf Mitsprache und Handeln im mythologischen öffentlichen Raum behauptet.

In den darauffolgenden Jahrzehnten behauptete die liberale Ideologie natürlich weiter ihren Platz, bis 2020 ihre Vormachtstellung erschüttert wurde. Sozioökonomische Spaltungen, Marginalisierung, Unterdrückung und Kontrolle sind mehr und mehr zur Norm geworden – was einen nachdenklich stimmen sollte, zeigte sich doch in den 1990er-Jahren mancher von der Werbung für einen neuen, „freien“ und endlich globalen öffentlichen Raum überzeugt. Heute ist das Denken in Begriffen einer Politik der Repräsentation, welche die zeitgenössische Öffentlichkeit beinahe jedes Raums sicherstellt, zu einer

¹ Fredric Jameson, „Postmoderne. Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus“, übersetzt von Hildgard Föcking und Sylvia Klötzer, in: Andreas Huyssen und Klaus R. Scherpe (Hg.), *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, Reinbek: Rowohlt 1986, S. 45-102, hier S. 98. (im Original: Fredric Jameson, „Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism“, in: *New Left Review* 1/146, Juli / August 1984, S. 53-92, hier S. 92.)

² Nancy Fraser, „Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy“, in: *Social Text* 25/26 (1990), S. 56-80. Eine nützliche Kontextualisierung des Aufsatzes bietet Ioannis Kampourakis, „Nancy Fraser: Subaltern Counterpublics“, in: *Critical Legal Thinking: Law and the Political*, 6. November 2016, <http://criticallegalthinking.com/2016/11/06/nancy-fraser-subaltern-counterpublics/> (letzter Zugriff: 10.01.2020).

komplexen und mühevollen Aufgabe für jene geworden, die diese auf sich nehmen. Eine Möglichkeit, sich in dieser Mühsal und Komplexität nicht niedergeschlagen und unterdrückt zu fühlen, besteht darin, sich auf eine Untersuchung der subtilen Machtausübung einzulassen, die bestimmt, was wir darüber wissen oder zu wissen glauben, was Sichtbarkeit beansprucht, nur um bald darauf provinziell und damit unsichtbar zu werden. Die unter dem Deckmantel „mannigfaltiger Einzigartigkeiten“ präsentierten Werke sind eine solche Untersuchung. Dass alle an der Ausstellung Beteiligten „zufällig Frauen sind“ (wie die berühmte Formulierung lautet), sich aber nicht ausschließlich auf die Überreste des Privaten konzentrieren, ist bezeichnend – auch wenn dies nicht das ist, was das Projekt zu erzählen versucht. Vielmehr beschäftigt sich die Ausstellung mit den Diskursen, die das Spektrum der Sichtbarkeit erweitern, das den öffentlichen Raum ergibt: Erinnerung, Nostalgie, Exotisierung, Spektakel, „Entwicklung“, Arbeit die alle, wenn auch in zufälliger Reihenfolge angeführt, für erkennbare Ängste der kritischen Wende stehen.

Rekontextualisierungen: Künstlerische Antworten auf ein „als ob“ gelebtes Leben

Die Wende an sich stellt sich im Jahr 2020 als auf beispielhafte Weise kompliziert dar: Was in den überschwänglichen ersten Jahren nach 1989 als „globaler Raum“ dargestellt wurde, zerfällt in neue oder vertraute Muster lokaler „Themen“. Eine Weltordnung konkurrierender Nationalismen, Imperialismen und Subimperialismen, sich verschiebender Einflussachsen, innerer und äußerer „Feinde“ und unlösbarer, einander überschneidender Krisen nimmt Gestalt an. Wie die Ausstellung nahelegt, entsteht diese Ordnung jedoch in Nähe zur kontinuierlichen Banalität des Konsumismus und der abstumpfenden Alltäglichkeit der gesellschaftlichen Reproduktion – im Althusser'schen Sinn³: des Zwangs zur Reproduktion des Status quo

und der Produktion dieses Zwanges. Der so genannte „ehemalige Westen“ lebt ein Leben „als ob“⁴: als ob die Dinge so wären, wie sie bekannt waren.

Ting-Jung Chens *The Names*, eine Arbeit, die sich mit der *Rose Parade* in Los Angeles beschäftigt, ist ein typisches Beispiel dafür. Die Festlichkeiten finden alljährlich am Neujahrstag statt. Die Teilnehmenden ziehen vor dem am selben Tag ausgetragenen *Rose Bowl*, einer Sportveranstaltung, hinter einem Spektakel blumengeschmückter Wagen, Reitereinheiten und Marschkapellen her. Eine Tradition, die – wie Wikipedia stolz informiert – seit dem späten 19. Jahrhundert besteht und an der „trotz zweier Weltkriege und der Großen Depression ohne Unterbrechung“ festgehalten wurde. Gesponsert wird sie seit 2011 von der Firma Honda, der dafür „der erste Wagen gehört“.⁵ Das Festhalten an der Illusion von Normalität kann als Verbot wirken, das zu untersuchen, was „Normalität“ bisher ausmachte – denn weshalb, fragt man sich, sind zwei Kriege und Massenverarmung nicht angemessene Gründe für das Ende öffentlicher Rituale? Natürlich steht die Hartnäckigkeit des Kitschs trotz der berühmten Klagen Clement Greenbergs in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts außer Zweifel.⁶ Spektakulärem, gesponsertem Kitsch ständig Raum zu geben ist ein Markenzeichen des kapitalistischen Lebens als „Tradition“: So wird eine Alltäglichkeit der Zustimmung konstruiert, die bis heute nicht unterzukriegen ist.

In anderen Teilen der Welt – und vielleicht besonders dort, wo sich das Kapital nach dem Ende des Kalten Krieges als Rache nehmende „Entwicklung“ einstellte – ist es der Tradition weniger gut ergangen: Vasilena Gankovskas *Moscow Cinema Project* dokumentiert mit auf Fotos der Künstlerin basierenden Zeichnungen 39 Kinos, die zu Sowjetzeiten in Moskaus „Schlafstädten“ (sprich: Arbeitervierteln) errichtet wurden und die man entweder bereits ab-

gerissen hat oder bald abreißen wird. Die zeichnerische Zartheit der Arbeiten macht die im postsowjetischen Moskau ausgeübte räumliche Gewalt umso deutlicher und lesbarer – und das trotz der relativen Subtilität dieser Gewalt, verfuhr doch die Dekommunisierung dieser Architektur klüger als anderswo im ehemaligen Osten: Jeder, der sich einmal in die Warteschlangen eingereiht hat, um Lenins Mumie als Touristenattraktion des Kreml in Putins Russland zu sehen, wird wissen, dass dies der Fall ist. Man kann sich an Geschichte nicht besser rächen, als sie in eine Sensation für den Massentourismus zu verwandeln. Insofern mag es merkwürdig anmuten, dass die Moskauer Kinos nicht verschont blieben, sodass Gankovska heute auf die widersprüchlichen Annäherungen des Kapitals an seine genuinen Prozesse räumlicher Aneignung verweisen kann.

Doch trotz der Widersprüche der Aneignungspraktiken des Kapitals gibt es immer einen Mehrwert, der den bestehenden und laufenden Prozess verrät. Die meisten der ausgestellten Werke haben dazu etwas zu sagen: Jelena Micić von der Straße in den Galerieraum umgesiedelte Pflanzen in *Homeless/Homey* ebenso wie die dokumentierten Schichten der Graffiti-Kommunikation in *ДБАВООЛЪАВЛЪВ*; Martina Z. Šimkovičovás Post-it-Notizen, die in *Diagrams of Productivity* das Arbeits- und das Privatleben miteinander verbinden; Anastasiya Yarovenkos Probleme, die trotz des Designversprechens, sie in *for humans by humans* zu lösen, bestehen bleiben. Besonders Yarovenkos Verständnis von Design als unmögliche Optimierung erschließt das strukturelle Defizit der sozialen Beziehungen unter Bedingungen, die, wie Marx einmal sagte, nicht von den Subjekten selbst gewählt werden. Doch das stimmt nicht ganz. Vielmehr erfordert die Reproduktion der Illusion, dass eine Technokratie und ihr Gestaltungsapparat einen inklusiven öffentlichen Raum erzeugen können, die Komplizenschaft von Subjekten, welche die Idee des

3 Siehe Louis Althusser, *On the Reproduction of Capitalism: Ideology and Ideological State Apparatuses*, London und New York: Verso 2014. Eine auf Kunst bezogene Analyse dieses Verständnisses gesellschaftlicher Reproduktion findet sich bei Marina Vishmidt, „Female Entropy: Social Reproduction as Problem and Medium“, in: Sophia Yadong Hao (Hg.), *Of Other Spaces: Does Gesture Become Event?*, Berlin: Sternberg Press 2019, S. 32–40.

4 Zum Begriff des „ehemaligen Westens“ siehe Maria Hlavajova und Simon Sheikh (Hg.), *Former West: Art and the Contemporary after 1989*, Cambridge / Mass.: The MIT Press 2016, sowie die Website der Forschungsplattform <https://formerwest.org/About> (letzter Zugriff: 11.01.2020).

5 Siehe https://en.wikipedia.org/wiki/Rose_Parade (letzter Zugriff: 11.01.2020).

6 Siehe Clement Greenberg, „Avant-Garde and Kitsch“, in: (Herbst 1939), S. 34–49.

öffentlichen Raums als eine mit Revolte verbundene auf Eis gelegt haben. Design ist also eine Chiffre für strukturelle Vergeblichkeit und die sorgfältig aufrechterhaltene Vertuschung dieser Vergeblichkeit. Šimkovičovás Arbeit *Diagrams of Productivity* hingegen stellt die fast unmerkliche Rolle vertrauter Produkte bei der Auslöschung der Distanz zwischen Lohnarbeit und den Pflichten sozialer Reproduktion in den Mittelpunkt. Wir wissen, dass Frauen weiterhin in beiden Systemen gefangen sind und ihre Arbeitskraft nicht nur in der Aufwertung des Kapitals und in der für die Regeneration der Arbeitskraft erforderlichen Pflegearbeit, sondern auch in Gedächtnisübungen einsetzen, welche die beiden Bereiche in die Nahtlosigkeit des Arbeitstages einbinden. Das ist der Punkt, an dem die Post-it-Notizen zu einer unsichtbaren, weil gewohnten Gestaltungshilfe werden.

Micić hat sich in ihrem künstlerischen Schaffen durchgängig mit weiblich konnotierten Arbeitsformen auseinandergesetzt, die häufig von Migrantinnen ausgeführt werden. In ihrer (nicht in der Ausstellung gezeigten) Installation *Farbenlehre*, die sie zwischen 2016 und 2019 in verschiedenen Fassungen vorstellte, griff sie auf ihre persönliche Erfahrung als Wanderarbeiterin im Rahmen der Professionalisierung der Reinigung von Räumen zurück, in denen Lohnarbeit geleistet wird. Diese Erfahrung ist zum Motor einer professionellen künstlerischen Arbeit geworden, der es gelingt, Readymades (Toiletten, Küchenbänke usw.) in farbenfrohe postminimalistische Installationen zu verwandeln. Micić betrachtet den Ausstellungsraum an sich als irreduzible Öffentlichkeit, in der Praktiken unterschiedlicher Ordnung, die der strengen Hierarchie der Ökonomie unterworfen sind, austauschbar sind. Was erlaubt diesen Austausch zwischen unterbewerteter Reinigung einer Oberfläche und der Aufwertung derselben Oberfläche durch künstlerische Arbeit, wenn beides von ein und derselben Person ausgeführt wird? Was bringt also Kunst als

Mehrwert einer Arbeit hervor, die zumindest bis zu einem bestimmten Grad zur Aufhebung von Entfremdung beitragen kann? Dieser Auseinandersetzung liegt ein umfassenderes Bemühen zugrunde, die Freude an der Aneignung und Umsetzung zu verstehen: Sowohl die Graffiti-Dialoge zwischen Fremden auf Stadtmauern in *ДВАБООЛЬАВЪБ* als auch der Archivierungsprozess von ●●● und *Homeless/Homey* sind Experimente, in denen es um die Macht von Neuschreiben und Rekontextualisierung als Aneignung geht.

Die Befragung von Arbeit als öffentlich wahrgenommener Tätigkeit in der Ausstellung ist auch in Šimkovičovás *Laborwave* greifbar, einem Werk, das sich um den Gegensatz zwischen der zeitgenössischen Verherrlichung des Managers und des Arbeiters vergangener Zeiten dreht: Nichtsdestotrotz handelt es sich um eine Meditation über den Repräsentationsapparat an sich, also darüber, wie diese beiden in den Brennpunkt gestellten Symbole der Entwicklung „bewerteter“ Arbeit einen anderen Rahmen der Repräsentation mit sich bringen: der Manager im Schein des öffentlichen Raums, der als soziale Medien bekannt ist, der frühere Arbeiter, der im Bildraum einer Kunst festgehalten ist, welche der Gemeinsamkeit der sich Betrachtenden Ehre erweisen sollte. Diese Kollektivität hat nicht überlebt, ja war vielleicht auch ursprünglich eine nur imaginierte, sieht man von Fällen ihrer Materialisierung im Klassenkampf ab. In den Gesellschaften, in denen Arbeit als Tätigkeit geschätzt wird, die Selbstverwirklichung (wobei die Betonung auf „Selbst“ liegt) und individuelle Aufstiegsmöglichkeiten bedeutet, kann die Berufung auf eine Gemeinschaft von Arbeitern als kollektives öffentliches Subjekt jedoch nicht ganz frei von Nostalgie sein.

Die Arbeit Ekaterina Shapiro-Obermairs setzt auf vom Ausstellungsraum zugelassene Rekontextualisierungen.

Die mit dem Beispiel der Sowjetunion und der Geschichte Europas im weiteren Sinn verbundenen Emotionen werden zu einer Matrix von Bildern und Materialien, aus denen die Künstlerin schöpft und die sie neben kunstvolle, undurchsichtige geometrische Symbole stellt, welche auf die endlosen Rekonfigurationen des Rasters und die Exzesse des Formalismus verweisen. *Das Eis schmilzt an. Überblick* hält das teilweise fest. Aber die formale Untersuchung zwischen malerischer Geste und geometrischer Strenge im Galerieraum, die ja von „realer Geschichte“ (der Erinnerung an die Befreiung eines nationalsozialistischen Konzentrationslagers) durchsetzt ist, erzählt eher vom Recht auf öffentliche – und vielleicht kollektive – Melancholie. Der öffentliche Raum ist der Ort, an dem das kollektive Erinnern inszeniert wird, doch eine solche Inszenierung ist nie genug. Die Politik öffentlichen Gedenkens – besonders in einer geschichtsträchtigen Stadt wie Lwiw – erreicht nie eine ein für alle Mal kathartische Wirkung, wie Shapiro-Obermairs Film *de fact-to* (der im Rahmen des die Ausstellung begleitenden Programms gezeigt wird) vor Augen führt. Dennoch bleibt keine andere Möglichkeit der Ermächtigung gegen eine zukünftige Geschichte mit den gleichen moralischen Niederlagen.

Artikulationen in einem unausgeglichenen Feld

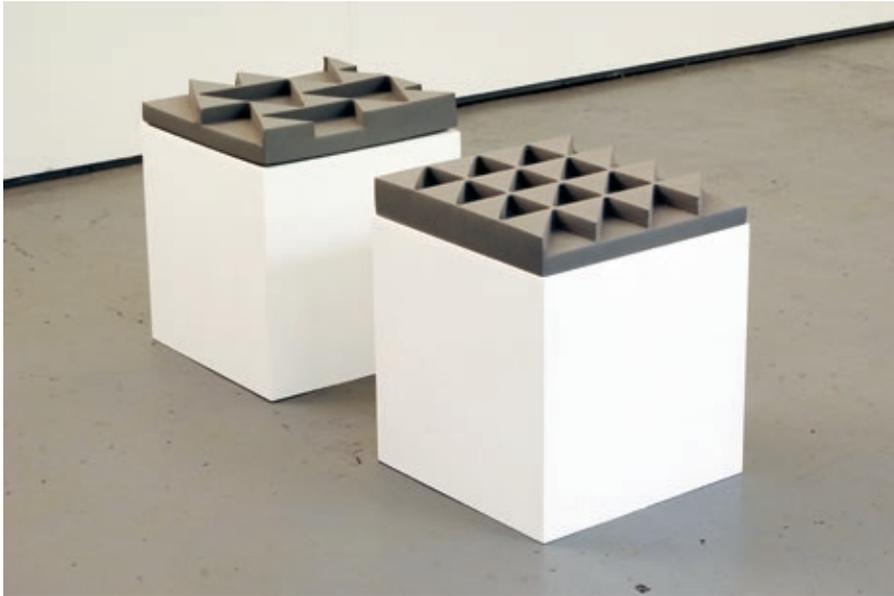
Dies sind nur einige der sich durch *MULTIPLE SINGULARITIES* ziehenden Narrative. Dass die Ausstellung konzeptionell mehr auf Singularität denn auf Kollektivität setzt, um auf Schwellen der Öffentlichkeit zu verweisen, bedarf kritischer Aufmerksamkeit. Diese Feststellung könnte nämlich eine grundsätzliche Opposition der beiden Begriffe unterstellen. Dies ist jedoch nicht der Fall, wenn wir uns dafür entscheiden, Singularität im Sinn sowohl von Individualität als auch von Ereignis zu betrachten. Auch wenn sich die Komplexität des Begriffs bei einer solchen Entscheidung für die Ambivalenz dieser

doppelten Bedeutung hier nicht einmal summarisch darstellen lässt, so weist doch die Priorisierung der Öffentlichkeit und dessen, was in das öffentliche Feld eintritt, in diese Richtung. Die in der Ausstellung aufgegriffenen Ereignisse sind eindeutig dem Alltag entnommen und werden – ungeachtet der historischen Erschütterungen, denen sie entspringen mögen – eher als unscheinbar angesehen. Die Individualitäten (nicht die Individuen), denen die Aufmerksamkeit gilt, stammen aus demselben Fundus. Aber dieser Fundus ist nicht statisch. Kleine Signifikanten und Bewegungen bringen ihn durcheinander und orchestrieren ihn neu. Kinos verschwinden; Sponsoren tauchen auf; Graffiti werden erneuert; Design erhebt ständig Anspruch auf Revolutionen; Dinge können schwer fassbaren persönlichen Kriterien entsprechend archiviert werden; Managern wird immer mehr bezahlt, während sich Prekarität wie ein gesellschaftlicher Virus verbreitet; Symbole richten sich aneinander aus, aber ihre Ausrichtung kann vergessen oder bedeutungslos gemacht werden, wenn das Kapital seine Einschließungsprozesse ausweitet, was Neuausrichtungen des noch nicht Eingemeindeten mit sich bringt. Wo würde der Kippunkt liegen, wenn die Öffentlichkeit über all diese Prozesse Bescheid wüsste?

Dies ist vielleicht die Frage, die durch die Ausstellung *MULTIPLE SINGULARITIES* spukt und von dieser sanktioniert wird. Die Beantwortung der Frage wird aufgeschoben – ein uns vertrauter Vorgang. Die Schaffung von Gegenöffentlichkeiten, von der zu Beginn dieses Aufsatzes die Rede war, ist für sich betrachtet ein prekärer Prozess, der häufig der vorherrschenden Illusion unterliegt, dass „wir alle hierhergehören“, in eine öffentliche Sphäre, die angeblich für alle möglichen Antagonismen Platz hat. Doch gerade in der Öffentlichkeit verbirgt sich die Macht durch Prozesse, die sie trivialisieren und die meisten von uns dazu bringen, ihre Auswirkungen zu akzeptieren und ihre teils subtilen, teils empörenden Formen der

Unterdrückung in Abrede zu stellen. Wenn wir aufgefordert sind, uns an eines zu erinnern, um in dem Labyrinth, das Öffentlichkeit ausmacht, zu überleben, dann daran, dass – gleichgültig, wie vielfältig die Einzigartigkeiten sind – das Feld der Artikulation der Öffentlichkeit unausgeglichen ist. Diese Artikulation immer wieder sichtbar werden zu lassen, sie dem Ästhetischen und Wahrnehmbaren einzuschreiben, ist Ausgangspunkt des Engagements, das zumindest manche Kunst für das „Zeitgenössische“ als Behagen und Unbehagen an den Tag legt. Es ist dieses dialektische Verhältnis, das jenen Mehrwert bietet, der auf eine andere Zukunft verweist.

Arbeiten / Works



for humans by humans
2016 / 2019
Anastasiya Yarovenko

Anastasiya Yarovenko
for humans by humans, 2016 / 2019

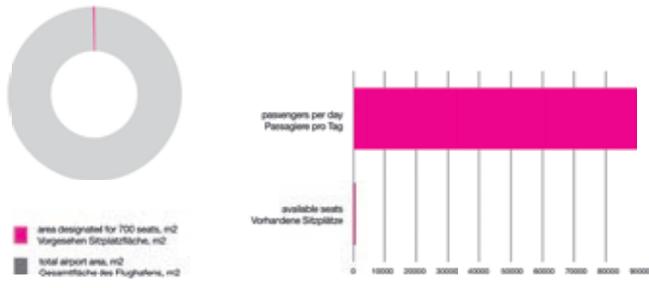
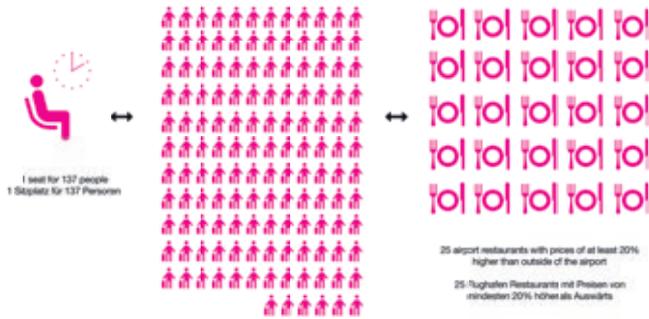
Der öffentliche Raum ist ein zugänglicher Ort, der mit Identität und Selbsterkenntnis verbundene Konflikte hervorbringt. Reaktive Instrumente wie Design und Architektur werden zur Durchsetzung sozialer Spaltungen eingesetzt. Unterschiedliche öffentliche Räume erleichtern Interaktionen; jede bewusste Veränderung in solchen Räumen führt zu einer entscheidenden Veränderung der Sichtweise von Menschen. Dieses Forschungsprojekt beschäftigt sich mit Teilen des öffentlichen Raums, die von Designern und Architekten auf Wunsch von Städten und Unternehmen gegen bestimmte gesellschaftliche Randgruppen oder für bestimmte Formen der Nutzung geschaffen werden.

Städten gelingt es zusehends besser, Armut und sogenannte „Unerwünschte“ durch Design und Architektur zu verbergen. Die zugrunde liegenden sozialen Probleme bleiben bestehen, auch wenn sie durch neue Verpackungen und ausgefallenes Design unsichtbar gemacht werden. Gegenstände, Vorrichtungen und Strategien zielen darauf ab, das Verhalten im urbanen Raum so zu beeinflussen, dass bestimmte soziale Gruppen davon profitieren. Unerwünschte Verhaltensprobleme, gesellschaftlich Ausgestoßene, abweichende Lebensstile und asoziales Verhalten – die alle für „normale“ Menschen unannehmbar sein mögen – werden von neuen Designstrategien ins Visier genommen.

Public space is an accessible venue that creates conflicts related to identity and self-recognition. Reactive tools such as design and architecture are used to enforce social divisions. Different public spaces facilitate interactions; any deliberate changes in these spaces cause a significant change in people's perspectives. This research focuses on parts of public spaces created by designers and architects on demand of cities and businesses against certain marginalized society groups or for certain kind of benefits.

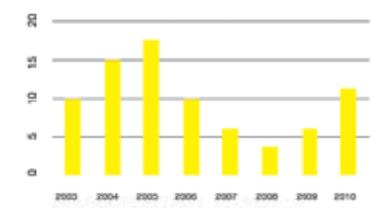
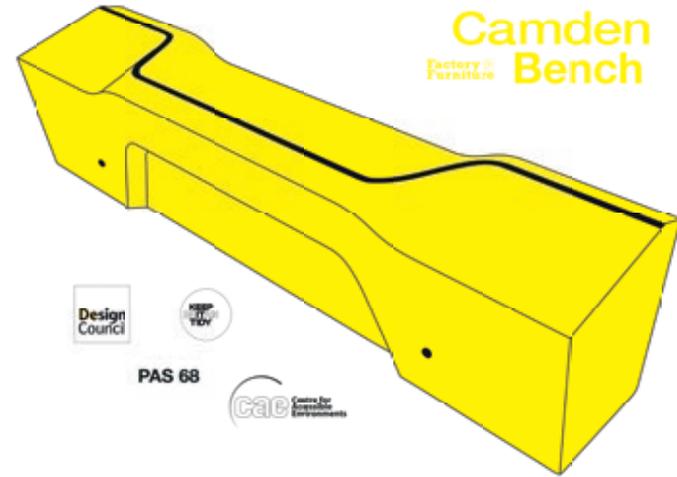
Cities are becoming better at hiding poverty and so-called “undesirables” through the use of urban design and architecture. The underlying social problems remain, even as they are rendered invisible with new packaging and fancy design. Objects, devices, and strategies aim at influencing behavior in urban spaces in ways that benefit particular social groups. Unwanted behavioral problems, social outcasts, abnormal lifestyles, and anti-social behavior—all of which may be unacceptable for “normal” people—are targeted by new design strategies.

Rogers Stirk
Harbour
Partners
**Heathrow
Terminal 5**

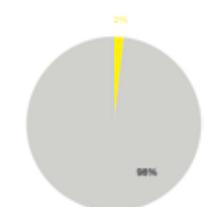


for humans by humans
2016 / 2019
Anastasiya Yarovenko

**Camden
Bench**
Factory of
Furniture



number of rough sleepers in the Borough of Camden between October 1, 2003 and October 31, 2011
Anzahl der Obdachlosen im Bezirk Camden zwischen 1. Oktober 2003 und 31. Oktober 2011



homeless people in average per year
Obdachlose im Durchschnitt pro Jahr
population of Camden
Bevölkerung in Camden

for humans by humans
2016 / 2019
Anastasiya Yarovenko

Jelena Micić
ПВАБОУЉАВЉБ, 2020
Homeless/ Homey, 2020
●●●, 2014–2016/ 2020

Eine Gruppe eigens und neu produzierter Werke beschäftigt sich mit der Gradualität des Begriffs „öffentlich“, und das vor allem im Hinblick auf die allgemeine Beteiligung von Akteuren an einem Raum. Im definierten Bereich des Ausstellungsraums als eines speziellen Segments des öffentlichen Raums werden im Außenraum stattgefundene Interventionen verhandelt. Der Prozess der Verfolgung und Archivierung ausgewählter Straßenabschnitte in Wien und Belgrad als Akt des (kulturellen) Transfers untersucht, wie öffentlich der öffentliche Raum wirklich ist, und beschäftigt sich mit Fragen seiner Überwachung sowie restriktiven Tendenzen und schlägt (temporäre) Zugangsmöglichkeiten vor.

ПВАБОУЉАВЉБ ist die Aneignung der Korrespondenz und des Meinungsaustauschs der Teilnehmer_innen über (umgestaltete) Graffiti. Die Streichungen in der Korrespondenz sind so gehalten, dass Passant_innen die ursprüngliche Botschaft noch lesen können (serbisch: православље, deutsch: Orthodoxie). Sowohl ●●● als auch *Homeless/ Homey* beziehen Gegenstände oder Lebewesen in den Ausstellungsraum ein und thematisieren das Wechselspiel zwischen dem Wörtlichen und dem Symbolischen. ●●● ist eine Sammlung von Ausschnitten aus den kostenlosen Wiener Zeitungen *Heute* und *Österreich*. Das Archivmaterial wird aufbereitet und direkt als Musterstruktur auf Basis einer analogen Typologie-Bildanalyse dargestellt. Letztere umfasst verschiedene auf Wiener Straßen vorkommende Pflanzenarten, die als Antwort auf die architektonische Entscheidung in dem ungenutzten Raum zwischen Boden und Wand gesammelt und wieder eingesetzt werden. Die Arbeit wurde mit professioneller Unterstützung von Alma Bektaš realisiert.

A set of specially and newly produced works deals with the graduality of the term “public,” particularly in relation to the general participation of actors in a space. The exhibition room is a segment of public space in whose specified area interventions from the outside are negotiated. The process of tracing and archiving selected segments of streets in Vienna and Belgrade as an act of (cultural) transfer explores how public public space really is, focuses on issues of its monitoring and restrictive tendencies, and proposes (temporary) access possibilities.

ПВАБОУЉАВЉБ is an appropriation of the participants’ correspondence and exchange of opinions on (reshaped) graffiti. The communication is crossed out in a way that ensures that passers-by are still able to read the initial message (Serbian: православље, English: orthodoxy). Both ●●● and *Homeless/ Homey* incorporate objects or living things into the exhibition space, addressing the interplay between the literal and the symbolic. ●●● is a collection of cutouts from the free Viennese newspapers *Heute* and *Österreich*. The archive material is processed and directly put on view as a pattern structure based on an analog typology image analysis. The latter encompasses various species of plants from the Viennese streets collected and replanted in the unused space between the floor and the wall as an answer to the architectural decision. The work is realized with professional support by Alma Bektaš.



●●●
●●●
●●●
2014–2016/ 2020
Jelena Micić



ПВАВООЉАВЉВ
2020
Jelena Micić



Homeless / Homey
2020
Jelena Micić

Ting-Jung Chen
The Names, 2020

The Names umfasst drei neue Arbeiten: (*T.M.B.S.B.M.T.*), ein Musikvideo; (*I.N.O.*), die Untertitel; (*E.*), eine in sich stringente Versammlung vielfältiger Gegenstände.

Das Projekt beruht auf einer Untersuchung der *Rose Parade* in Los Angeles, eines seit 131 Jahren jährlich stattfindenden Umzugs. Die berühmten mit frischen Blumen geschmückten Wagen sind nicht nur eindrucksvolle Attraktionen, sondern wirken auch als Symbol und Mittel, um schöne Visionen und Vorstellungen von Wohlstand zu verbreiten. Die Farben, die Rhythmen, die Choreografie und die Route der Musikgruppen und Wagen verbinden die zahlreichen Teilnehmer zu einem kollektiven Körper, der eine temporäre urbane Struktur hervorbringt.

Durch die Untersuchung der Strukturen dieser Festlichkeit und ihrer Wirkung auf die Wahrnehmung des Publikums versucht das Projekt die historische und politische Komplexität der Parade und ihren Einfluss auf Wirtschaft, Gesellschaft und Ideologie aufzuzeigen. Durch das Aufgreifen des Materials in *The Names* will die Künstlerin das Verhältnis zwischen Propaganda, kultureller Kommodifizierung, ephemeren Inhalten und kollektiven Erinnerungen zur Diskussion stellen.

The Names comprises three new works: (*T.M.B.S.B.M.T.*), a music video; (*I.N.O.*), the subtitles; (*E.*), a consistent assembly of multiple objects.

The project is based on an exploration of the *Rose Parade* in Los Angeles, a 131-year-old procession that takes place annually. Its famous fresh-flower-decorated floats are not only spectacular attractions but also work as a symbol and means to spread beautiful visions and ideas of prosperity. The colors, the rhythms, the choreography, and the route of the bands and floats unify the numerous attendees to a collective body that creates a temporary structure in the city.

By investigating this festivity structure and how it works on the perception of the audience, the project aims at revealing the historical and political complexity of the parade and its impacts on economy, society, and ideology. By transferring the given material into *The Names*, the artist wants to bring the relationship between propaganda, cultural commodification, ephemeral content, and collective memories up for discussion.



The Names (T.M.B.S.B.M.T.)
2020 (Still)
Ting-Jung Chen



The Names (T.M.B.S.B.M.T.)
2020 (Still)
Ting-Jung Chen



The Names (T.M.B.S.B.M.T.)
2020 (Still)
Ting-Jung Chen

Im Juni 2018 hatte ich die Möglichkeit, gemeinsam mit Simon Mraz, dem Leiter des Österreichischen Kulturforums Moskau, ein Kunstprojekt über Kinos, gebaut zwischen 1938 und 1990 in den „Schlafstädten“ Moskaus, durchzuführen. Das Vorhaben wurde zu einer Zeitmaschinenreise durch Stile und Epochen, die mich mit einem ständigen Nebeneinander von visuellen Elementen, Strukturen und Situationen konfrontierte. Das Projekt zielte darauf ab, 39 Kinos in ihrem aktuellen Zustand zu dokumentieren, aber auch ihre Umgebung und ihre visuelle Oberfläche kennenzulernen. Ich wollte die Eigenschaften dieser Gebäude bewahren, von denen einige in Aussehen und Stil identisch sind – eine Homogenität, die durch die Ankunft der Eigeninitiative und die Möglichkeit, seinen individuellen Geschmack auszudrücken, „beschädigt“ wurde.

Zwischen 2. und 18. Juni 2018 habe ich alle 39 Kinos besucht, ihren aktuellen Zustand fotografiert und eine Serie von Zeichnungen angefertigt. Dies ist für einige Gebäude wahrscheinlich die letzte Dokumentation dieser Art und vielleicht das letzte künstlerische Projekt, das sich mit ihrer materiellen Präsenz im städtischen Raum beschäftigt. Die meisten Kinos wurden bereits abgerissen, einige warten schweigend und erinnern uns an die Zeiten, in denen Arbeit und Freizeit nicht nur zeitlich, sondern auch räumlich streng getrennt waren.

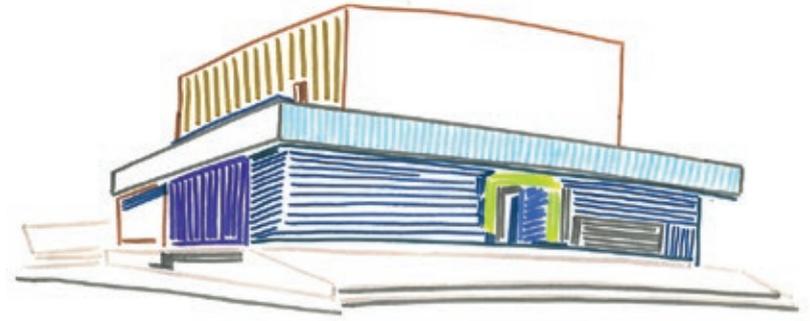
In June 2018, I had the opportunity to conduct an art project together with Simon Mraz, director of the Austrian Cultural Forum Moscow, about Moscow's cinemas built between 1938 and 1990 in the city's so-called bedroom districts. The undertaking turned into a time machine trip through styles and eras that confronted me with a permanent juxtaposition of visual elements, structures, and situations. The purpose of the project was to document 39 cinemas in their current condition, but also to get acquainted with the surroundings and their visual surface. I wanted to preserve the characteristics of these buildings, some of them being identical in their appearance and style – a homogeneity that was “damaged” with the arrival of private initiative and the possibility of expressing individual taste.

I visited all 39 cinemas between June 2 and June 18, 2018, took pictures of their current state, and made a series of drawings. This is probably the last documentation of this kind for some of the buildings and maybe the last artistic project dealing with their physical presence in urban space. Most of the cinemas have already been demolished, some are silently waiting, reminding us of the times when work and leisure were strictly separated, not only in terms of time but also of space.

- 1 Янтарь / Yantar
- 2 Первомайский / Pervomayskiy
- 3 София / Sofia
- 4 Саяны / Sayan
- 5 Киргизия / Kirgizia
- 6 Волгоград / Volgograd
- 7 Родина / Rodina
- 8 Восход / Voskhod
- 9 Высота / Vysota
- 10 Волга / Volga
- 11 Рига / Riga
- 12 Комсомолец / Komsomolets
- 13 Байконур / Baikonur
- 14 Марс / Mars
- 15 Будапешт / Budapest
- 16 Ладога / Ladoga
- 17 Орион / Orion
- 18 Таллин / Tallinn
- 19 Улан-Батор / Ulan-Bator
- 20 Алмаз / Almaz
- 21 Экран / Ekran
- 22 Мечта / Mechta
- 23 Орбита / Orbita
- 24 Нева / Neva
- 25 Рассвет / Rassvet
- 26 Варшава / Varshava
- 27 Баку / Vaku
- 28 Прага / Praga
- 29 Звездный / Zvezdny
- 30 Планета / Planeta
- 31 Аврора / Avrora
- 32 Витязь / Vityaz
- 33 Патриот / Patriot
- 34 Ашхабад / Ashkhabad
- 35 Ангара / Angara
- 36 Бирюсинка / Biryusinka
- 37 Керчь / Kerch
- 38 Эльбрус / Elbrus
- 39 Солнцево / Solntsevo



Moscow Cinema Project
2018
Vasilena Gankovska



Moscow Cinema Project
2018
Vasilena Gankovska



*Das Eis schmilzt an. Überblick/
The Ice Swells. Overview*
2018
Ekaterina Shapiro-Obermair

Ekaterina Shapiro-Obermair
Das Eis schmilzt an. Überblick / The Ice Swells. Overview, 2018

Ekaterina Shapiro-Obermair stellt in ihrer Installation *Das Eis schmilzt an. Überblick* Begrifflichkeiten wie Geschichte, Politik und Autonomie einander gegenüber. Sie bindet diese an Formen, Gegenstände und vorgefundene Versatzstücke aus der dinglichen Welt wie etwa Videoaufzeichnungen einer Gedenkveranstaltung im ehemaligen Konzentrationslager Mauthausen am Jahrestag seiner Befreiung oder Agitationssticker der Sozialistischen Jugend Wiens. Die Intention der Künstlerin ist an die Herstellung modularer Konstellationen geknüpft, in denen sie die Gegenstände räumlich zueinander in Beziehung setzt und diese auf ihren formalen Gehalt hin prüft. Die gestische Linienführung der Bildobjekte gerät in Widerspruch zur geometrischen Strenge des Karomusters, und dennoch bilden beide eine Einheit. Der erste Teil des Titels, *Das Eis schmilzt an*, referiert auf ein Kapitel des 1920 fertiggestellten Romans *Wir* von Jewgeni Samjatin. Zwischen den einzelnen Elementen der Installation entsteht ein gemeinsamer Raum, eine fiktive Landschaft voller Querverweise und Melancholie.

Ekaterina Shapiro-Obermair confronts such concepts as history, politics, and autonomy with each other in her installation *The Ice Swells. Overview*. She links them to forms, objects, and found set pieces from the material world like video recordings of a commemorative event in the former concentration camp Mauthausen on the anniversary of its liberation or political agitation stickers of the Socialist Youth of Vienna. The artist's intention is tied to the creation of modular constellations in which she spatially relates the objects to one another and examines their formal contents. The gestural linework of the pictorial objects clashes with the geometric severity of the checked pattern, and yet both form a unity. The first part of the title, *The Ice Swells*, refers to a chapter of Yevgeny Zamyatin's novel *We*, which the author completed in 1920. A common space, a fictitious landscape full of cross-references and melancholy unfolds between the individual elements of the installation.



*Das Eis schmilzt an. Überblick/
The Ice Swells. Overview*
2018
Ekaterina Shapiro-Obermair



*Das Eis schmilzt an. Überblick/
The Ice Swells. Overview*
2018
Ekaterina Shapiro-Obermair

„Für Spezialisten sind komplexe Werkzeuge in Ordnung, aber die meisten arbeitenden Menschen haben weder die Zeit noch die Energie für ausgefeilte analytische Methoden.“ (David Straker)

Die Installation *Diagrams of Productivity* hinterfragt das Zur-Ware-Werden von Denkprozessen, indem sie die Strukturen von Inhalten, aber nicht die Inhalte an sich aufdeckt. Seit in den 1980er-Jahren Post-it®-Notizen auf den Weltmarkt gekommen sind, haben Teamleiter_innen, Manager_innen und Unternehmensberater_innen Ratschläge entwickelt, wie man diese ursprünglich gescheiterte Erfindung zur Beschleunigung von Arbeiten und zur Optimierung von Produktionsprozessen nutzen könnte. Die Veranschaulichung einzelner Informationen und deren Anordnung in Mustern sollen helfen, schnell und effizient zu Entscheidungen zu gelangen. Das Machen von Notizen, das Erstellen von Listen und Mind-Mapping sind zu einer allgegenwärtigen Methode geworden, die von der Arbeitswelt auf das Privatleben übergreift. Wohin führt das ständige Bemühen um (Selbst-) Optimierung? Der zweite Titel der Installation ist David Strakers Buch *Rapid Problem Solving with Post-it® Notes* entnommen.

Laborwave geht der Frage nach, was Held_innen der Arbeit von heute ausmacht und wie diese in der Öffentlichkeit dargestellt werden. Im öffentlichen Diskurs und vor allem in den sozialen Medien werden hart arbeitende Held_innen oft als C-Level-Manager_innen dargestellt: meist als einsame Figuren mit gefalteten Händen, die direkt in die Kamera starren. Ihr Wert wird daran festgemacht, wie sie mit Volatilität umgehen, um für sich Profit zu produzieren und letzten Endes mehr oder weniger regelmäßige Beschäftigungsmöglichkeiten für andere zu schaffen.

Die für diese Arbeit ausgewählten („als bleibende Werke gedachten“) skulpturalen Darstellungen von Arbeit(er_innen) im öffentlichen Raum zeigen Arbeit als Tugend und Arbeiter_innen als Held_innen der Zeit oder zumindest würdige Mitglieder der Gesellschaft, ob sie nun einer manuellen oder geistigen Tätigkeit nachgehen. Im Gegensatz zu zeitgenössischen Held_innen der Arbeit werden sie auf der Bildebene als tätige Personen vorgestellt, die selten Blickkontakt zu uns, den Betrachter_innen, aufnehmen. Diese idealen Arbeiter_innen der 1920er-, 1930er-, 1960er- und 1980er-Jahre arbeiten im Austausch gegen soziale Sicherheiten und gesellschaftliche Anerkennung für den Staat.

“Complex tools are fine for specialists, but most working people don’t have the time or energy for sophisticated analytical techniques.” (David Straker)

The installation *Diagrams of Productivity* questions the commodification of thinking processes by exposing the structures of content but not content per se. Since Post-it® notes have entered the global market in the 1980s, team leaders, managers, and business consultants have been developing advice on how to use this originally failed invention to accelerate working tasks and optimize production processes. Visualizing single pieces of information and arranging them into patterns are supposed to help with making decisions fast and efficient. Note-taking, list-making, and mind-mapping have become pervasive methodology, spreading from working environment into private life. Where are the constant endeavors for (self) optimization leading to? The second title of the installation is derived from David Straker’s book *Rapid Problem Solving with Post-it® Notes*.

Laborwave asks what the working hero of today is and how they are visualized in the public sphere. In public discourse, and especially in social media, the image of the hard worker is mostly depicted as that of a C-level manager, an often solitary figure with folded hands, staring directly into the camera. Their value depends on how they deal with volatility to produce profit for their own sake and, eventually, create opportunities for jobs and engagements for others.

Sculptural depictions of work(ers) in the public space (“meant to last”) selected for this piece show work as a virtue and workers as heroes of the time, or, at least, worthy members of society, be it working manually or intellectually. In contrast to contemporary working heroes, they are shown as engaged in an activity on the pictorial plane, rarely establishing eye contact with us, the viewers. These ideal workers from the 1920s, 1930s, 1960s, and 1980s work for the state in exchange for social securities and the society’s approval.



Diagrams of Productivity
2019
Martina Z. Šimkovičová



Laborwave
2020 (Still)
Martina Z. Šimkovičová



Laborwave
2020 (Still)
Martina Z. Šimkovičová

Ting-Jung Chen

Geboren 1985 in Taipei, Taiwan, lebt und arbeitet in Wien, Hamburg und Taipei / Born in 1985 in Taipei, Taiwan, lives and works in Vienna, Hamburg and Taipei.
S. / pp. 28–31.

The Names, 2020
2-Kanal-Videoinstallation / 2 channel video installation, mit / with:

(T.M.B.S.B.M.T.), 2020
2-Kanal-Video, Farbe, Ton / 2 channel video, color, sound
Dauer / Duration: 04:45 Min.

(I.N.O.), 2020
Plottexte auf Wand / plot texts on wall
Wand / wall: 220 × 380 × 20 cm

(E.), 2020
3 Objekte / 3 objects
67 × 165 × 67; 53 × 130 × 53; 37 × 90 × 37 cm

Alle Arbeiten / All works: Courtesy of Ting-Jung Chen

info-tingjungchen.com

Vasilena Gankovska

Geboren 1978 in Troyan, Bulgarien, lebt und arbeitet in Wien und Sofia / Born in 1978 in Troyan, Bulgaria, lives and works in Vienna and Sofia.
S. / pp. 32–35.

Moscow Cinema Project, 2018
Serie aus 39 Zeichnungen / Series of 39 drawings
Pinselstift auf Papier / Pen brush on paper
29 × 42 cm (je / each)

Alle Arbeiten / All works: Courtesy of Vasilena Gankovska

vasilenagankovska.com

Jelena Micić

Geboren 1986 in Knjaževac, Serbien, lebt und arbeitet in Wien / Born in 1986 in Knjaževac, Serbia, lives and works in Vienna.
S. / pp. 24–27.

ПВАБООЉАВЉБ, 2020
Neonröhre / Neon light tube
24 × 170 cm

Homeless / Homey, 2020
Rauminstallation mit Pflanzen / Room installation with plants
0,02 × 0,02 × 26,3 m

•••
•••

•••, 2014–2016 / 2020
Archiv aus Zeitungsausschnitten / Archive of newspaper cutouts
407 × 305 cm

Alle Arbeiten / All works: Courtesy of Jelena Micić

jelenamicic.com

Ekaterina Shapiro-Obermair

Geboren 1980 in Moskau, Russland, lebt und arbeitet in Wien / Born in 1980 in Moscow, Russia, lives and works in Vienna.
S. / pp. 36–39.

Das Eis schmilzt an. Überblick / The Ice Swells. Overview, 2018
Rauminstallation / Room installation
Maße variabel / Dimensions variable

Alle Arbeiten / All works: Courtesy of Ekaterina Shapiro-Obermair und / and Ani Molnár Gallery

ekaterina-shapiro-obermair.org

Martina Z. Šimkovičová

Geboren 1988 in Bratislava, Slowakei, lebt und arbeitet in Wien und Bratislava / Born in 1988 in Bratislava, Slovakia, lives and works in Vienna and Bratislava.
S. / pp. 40–43.

Diagrams of Productivity, 2019
Rauminstallation mit Post-It® Notizblättern, Bleistift, Papier, Büchern / Room installation with Post-It® notes, pencil, paper, books
Maße variabel / Dimensions variable

Laborwave, 2020
HD-Video, Farbe, kein Ton / HD video, color, no sound
Dauer / Duration: 03:00 Min.

Alle Arbeiten / All works: Courtesy of Martina Z. Šimkovičová

simkovicova.info

Anastasiya Yarovenko

Geboren 1983, aufgewachsen in der Ukraine, lebt und arbeitet in Wien / Born 1983, grew up in the Ukraine, lives in Vienna.
S. / pp. 20–23.

for humans by humans, 2016 / 2019
Installation mit Objekten aus Stahl und Latexschaum, drehbares Objekt aus Stahl mit A0-Plakaten / Installation of objects made from steel and latex foam, rotating object made from steel with A0 posters
Maße variabel / Dimensions variable

Alle Arbeiten / All works: Courtesy of Anastasiya Yarovenko

ayarovenko.wordpress.com

13.03.2020, 17 Uhr / 5 pm

MOSCOW CINEMA PROJECT

Buchpräsentation / Book presentation

Vasilena Gankovska, Herausgeberin des Buches *Moscow Cinema Project* im Gespräch mit Simon Mraz, Direktor des österreichischen Kulturforums Moskau / Vasilena Gankovska, editor of the book *Moscow Cinema Project* in conversation with Simon Mraz, director of the Austrian Cultural Forum Moscow.

27.03.2020, 17 und 18:30 Uhr / 5 and 6:30 pm

Führung durch die Ausstellung mit / Guided tour through the exhibition with Anastasiya Yarovenko und / and Jelena Micić, ab 18:30 Uhr Künstler_innengespräch zwischen / from 6:30 pm on artist talk between Anastasiya Yarovenko und / and Andreas Fogarasi

30.04.2020, 16–19 Uhr / 4–7 pm

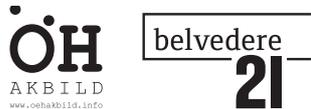
PUBLIC LABOR–PUBLIC WORKS

Eine Stadtführung / A Walking Tour Jelena Micić und / and Martina Z. Šimkovičová im Gespräch mit / in conversation with Elke Krasny

Ein kritischer Rundgang durch die Stadt Wien, der auf Fragen des Körperbildes bei der Arbeit, der Produktivität in der Kunst und der politischen Repräsentation fokussiert ist. / A critical walking tour through the Viennese urban landscape focused on the image of the body at work, productivity in the art and political representation.

Treffpunkt / Meeting point: Faulmannsgasse 2 / Ecke / at the corner of Operngasse, 1010 Wien / Vienna

Mit freundlicher Unterstützung von /
With the kind support of:



02.05.2020, 14–16:30 Uhr / 2–4:30 pm

DIGITAL COMMONS AND FEMINISM. ISSUES OF LABOR, INFRASTRUCTURE AND CARE IN HACKING AND MAKING

Vortrag und Workshop mit / Lecture and workshop with Natalia-Rozalia Avlona In Kooperation mit dem Institut für das künstlerische Lehramt (IKL) und freundlicher Unterstützung der ÖH / In cooperation with the Institute for Education in the Arts (IKL) and friendly support by the Students' Union (ÖH)

Ort / Venue: Akademie der bildenden Künste Wien / Academy of Fine Arts Vienna, Getreidemarkt 12, 1010 Wien / Vienna

07.05.2020, 18:30 Uhr / 6:30 pm

MULTIPLE SINGULARITIES

Screening und Künstlerinnengespräch / Screening and artist talk In Kooperation mit / In cooperation with Blickle Kino / Belvedere 21

Im Rahmen des Screenings der Filme *Tigers Gathers (on road)* (Ting-Jung Chen) und *de fac-to* (Ekaterina Shapiro-Obermair, Alexandra Wachter) diskutieren Künstlerinnen der Ausstellung mit Kunsthistorikerin Noit Banai / As part of the screening of the films *Tigers Gathers (on road)* (Ting-Jung Chen) and *de fac-to* (Ekaterina Shapiro-Obermair, Alexandra Wachter) artists of the exhibition talk with art historian Noit Banai.

Ort / Venue: Blickle Kino, Arsenalstraße 1, 1030 Wien / Vienna

22.05.2020, 17 Uhr / 5 pm

Finissage der Ausstellung mit Führung, Programm, Brot und Wein / Finissage of the exhibition with a guided tour, program, bread and wine

Ort, wenn nicht anders angegeben / Venue, if not noted otherwise: Ausstellungsraum der Akademie der bildenden Künste Wien / Exhibition Space of the Academy of Fine Arts Vienna, Eschenbachgasse 11, 1010 Wien / Vienna

S. / p. 20: © Anastasiya Yarovenko, Foto / photo: unbekannte_r Fotograf_in / unknown photographer – S. / pp. 22, 23: © Anastasiya Yarovenko, Grafik / graphic design: Richard Zazworka – S. / pp. 25–27: © Jelena Micić – S. / pp. 29–31: © Ting-Jung Chen – S. / pp. 34, 35: © Vasilena Gankovska – S. / pp. 36, 38: Courtesy of Ekaterina Shapiro-Obermair and Ani Molnár Gallery, Foto / photo: Wolfgang Obermair – S. / p. 39: Courtesy of Ekaterina Shapiro-Obermair and Ani Molnár Gallery, Foto / photo: Martin Vesely – S. / pp. 40–43: © Martina Z. Šimkovičová

Impressum / Imprint

Diese Broschüre erscheint anlässlich der
Ausstellung
MULTIPLE SINGULARITIES
13.03.–23.05.2020
Ausstellungsraum der Akademie der
bildenden Künste Wien

This booklet was published on the occasion of
the exhibition
MULTIPLE SINGULARITIES
13.03.–23.05.2020
Exhibition Space of the Academy of Fine
Arts Vienna

Herausgeber / Editor: Akademie der bildenden
Künste Wien / Academy of Fine Arts Vienna
Initiatorinnen / Initiators: Jelena Micić, Anastasiya
Yarovenko

Künstlerinnen / Artists: Ting-Jung Chen,
Vasilena Gankovska, Jelena Micić, Ekaterina
Shapiro-Obermair, Martina Z. Šimkovičová,
Anastasiya Yarovenko
Autor_innen / Authors: Angela Dimitrakaki,
die Künstlerinnen / the artists

Redaktion / Coordinating Editor:
Stephanie Damianitsch, Leon Hösl
Lektorat und Übersetzung / Copy Editor and
Translations: Wolfgang Astelbauer
Grafische Gestaltung / Graphic Design:
grafisches Büro, Wien
Lithografie / Lithography:
Pixelstorm Litho & Digital Imaging
Gesamtherstellung / Printing and Binding:
Print Alliance, Bad Vöslau / Wien
Papier / Paper: Munken Lynx Rough, 120g
Schrift / Font: Messina Sans

© 2020 Akademie der bildenden Künste
Wien / Academy of Fine Arts Vienna,
Autor_innen / authors