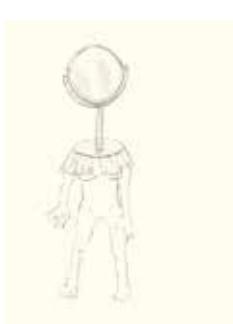




Untitled
2011, Bleistift auf Papier,
29,6 x 20,9 cm, Privatsammlung



Untitled
2011, Bleistift auf Papier,
29,6 x 20,9 cm, Privatsammlung



Untitled
2010, Bleistift auf Papier,
29,6 x 20,9 cm, evn sammlung,
Maria Enzersdorf

Eine ruhige Straße im Wiener Gemeindebezirk Brigittenau, 15 Minuten mit dem Fahrrad von meiner damaligen Wohnung entfernt, war der Ort meiner ersten Begegnung mit Maja Vukojes Werk und mit der Künstlerin selbst, als ich sie im Februar 2014 in ihrem Atelier besuchte. Eine gemeinsame Bekannte hatte den Kontakt zwischen uns hergestellt, und wir wollten uns eigentlich nur kurz treffen, doch am Ende hatten wir uns ganze fünf Stunden unterhalten. Nachdem mir die Künstlerin ihre Gemälde ausführlich gezeigt hatte, erwähnte ich meine kommende Ausstellung *Learned Helplessness: On Authority, Obedience, and Control*, die wenige Monate später in Istanbul stattfinden sollte.¹ Ich erklärte ihr das Konzept der Ausstellung, und als Reaktion zeigte sie mir einige Zeichnungen. Diese Arbeiten unterschieden sich in ihrer Thematik und in der künstlerischen Strategie auffallend von ihren Gemälden. Ich war erstaunt zu sehen, dass diese raffinierten Zeichnungen – ganz im Unterschied zu den aufwändigen, vielschichtigen und großformatigen Gemälden, die ich in den vergangenen vier Stunden bewundert hatte – eine zurückgenommene, fast kindhafte Ausstrahlung haben. Wir beschlossen sofort, drei dieser unbetitelten Papierarbeiten in die Ausstellung zu integrieren.

Diese Zeichnungen beruhen auf einer autobiografischen Introspektion der Künstlerin und weisen auf sehr persönliche, aber undeutliche Erinnerungen hin. Jede der drei Zeichnungen zeigt einen jungen, verletzlichen Frauenkörper in unheimlichen Umständen; sie drücken die Beobachtung aus, dass sich einem die »unsichtbaren Grenzen, von denen man sich eingesperrt fühlt«, nicht nur durch Missbrauch, Ausbeutung oder Gewalt einprägen, sondern auch durch die Erziehungsziele der Höflichkeit und des Mitgefühls – Erwartungen, die sich insbesondere an Mädchen richten.²

Die Arbeiten in dieser Serie von Zeichnungen, die zwischen 1999 und 2011 entstanden (und von denen einige auch in der aktuellen Ausstellung zu sehen sind), konstituieren nicht unbedingt eine bestimmte Phase im Schaffen der Künstlerin. Sie entstanden vielmehr kontinuierlich und unabhängig von verschiedenen Werkphasen, und oberflächlich betrachtet weisen sie kaum Ähnlichkeiten oder Verbindungen zur sonstigen, bekannten Produktion der Künstlerin auf. Durch ihre Einfachheit erzeugen diese Zeichnungen eine beunruhigende Spannung und bieten zugleich Raum für spekulative Assoziationen. Diese ebenso einfachen wie verblüffenden Eigenschaften finden sich in Vukojes gesamtem Werk, jedoch im Zusammenspiel mit immer durchdachteren und raffinierteren Verfahren, die die Künstlerin in einem Prozess des Erforschens entwickelt hat, den ich hier zu verstehen und zu beschreiben versuche. Diese malerischen Verfahren und konzeptuellen Herangehensweisen ermöglichen der Künstlerin, die zentralen Eigenschaften der Spannung und der spekulativen Offenheit zu bewahren und gleichzeitig durch die transparente Überlagerung mehrerer Wahrnehmungs- und Bedeutungsschichten neue, hybride Bereiche des Ausdrucks zu erschließen.

Kulturelle Hybridität: die Karibik, Afrika und darüber hinaus

In seinem gesamten facettenreichen Repertoire ästhetischer Strategien und diskursiver Verfahren dreht sich Maja Vukojes Werk beharrlich um einen Bedeutungszusammenhang, der eng mit Homi K. Bhabhas Begriff der Hybridität verknüpft ist: Durch das Überlagern privater und gesellschaftlicher Räume und das Nebeneinanderstellen disparater – wenn nicht gar gegensätzlicher – Elemente schafft die Künstlerin Bereiche der Mehrdeutigkeit und geht den sich ständig verändernden Wechselbeziehungen von Elementen der Gesellschaft, der Natur und der Erinnerung nach. Dadurch bietet ihr Werk Möglichkeiten für vielfältige Narrative, die vorgefasste physische, kulturelle und politische Grenzen infrage stellen.

Hybridität, eine Eigenschaft, die durch die Konstruktion transkultureller Formen entsteht, ist ein Schlüsselbegriff der postkolonialen Theorie und wurde am deutlichsten vielleicht in Bhabhas einflussreichem Werk *The Location of Culture* definiert:

Hybridität ist die Umwertung des Ausgangspunktes kolonialer Identitätsstiftung durch Wiederholung der diskriminatorischen Identitätseffekte. Sie offenbart die notwendige Deformation und De-plazierung sämtlicher Orte von Diskriminierung und Beherrschung. Sie entthront die mimetischen oder narzißtischen Forderungen der kolonialen Macht, führt ihre Identifikationen aber in Strategien der Subversion wieder ein, die den Blick des Diskriminierten zurück auf das Auge der Macht richten. Denn das koloniale Hybride ist die Artikulation des ambivalenten Raumes, in dem der Ritus der Macht am Ort des Begehrns inszeniert wird, wodurch seine Objekte zugleich disziplinär und disseminierend – oder, in meiner kombinierten Metapher, zu einer negativen Transparenz – werden.³

Die auffallendste Errungenschaft von Vukojes frühen Gemälden ist vielleicht eine tief greifende Ungewissheit, erzeugt durch Bildstrategien und Bedeutungsschichten, die sorgfältig hinter figurativen Erkundungen verborgen sind. Indem Vukoje Werk Transparenz als ein wiederkehrendes Stilelement nutzt, bietet es dem Publikum die Möglichkeit einer unaufhörlichen und manchmal vielleicht unbehaglichen Entfaltung; es zeigt Figuren, die einen Raum zwischen dem Imaginären und dem Realen einnehmen. Vukoje Gestalten scheinen unterschiedlichen geografischen, kulturellen und politischen Räumen anzugehören und schwanken zwischen einer fotorealistischen und einer nur noch rudimentären Präsenz, die der allmählich verblassenden Erinnerung an einen Traum gleicht.

In einer Serie von Arbeiten, die überwiegend zwischen 2008 und 2011 entstanden, schuf Vukoje Szenerien aus vielfältigen Bildern und Atmosphären, die aus der Karibik und Westafrika stammen. Diese Arbeiten evozieren unmittelbar eine Verbindung zur Geschichte des Kolonialismus und wecken in Bezug auf diese ein ausgeprägtes Gefühl von Hybridität. Die Gemälde versuchen, einen »dritten Raum«⁴ zu eröffnen, der ambivalente Bedeutungen enthalten kann und dazu einlädt, einige der schwierigsten politischen, wirtschaftlichen und sozialen Fragen unserer Zeit zu überdenken. Vukoje erzeugt diese komplexen Eindrücke in ihren Gemälden nicht nur durch eine bewusste Wahl der Darstellungen von Menschen und Sujets, sondern auch durch Strategien des Materialeinsatzes, die sie in systematischen Experimenten entwickelt hat.

Das Gemälde **Untitled (Mobile)** (2011) verbindet und überlagert die dekonstruierten Elemente zahlreicher Bilder, um eine Qualität des Hybriden zu erzeugen. Es verschmilzt sorgfältig Motive, die aus Fotografien verschiedener Orte und Zeiten extrahiert wurden. Eines dieser Elemente ist eine westafrikanische Landschaft, ein anderes ist ein Pick-up, der mit Säcken voller landwirtschaftlicher Erzeugnisse überladen ist (es stammt aus einem gefundenen Foto,



Untitled (Mobile)
2011, Acryl, Spray, Feder, Glitter,
Hasenstreu, Plastik, Textil, Fotoplot
auf Leinwand, 250 x 150 cm,
Privatsammlung, Neu-Delhi

das zu einer unbekannten Zeit im Kongo aufgenommen wurde). Eine weibliche Gestalt, die wie eine Anhängerin der kubanischen Santería-Religion gekleidet ist, sitzt auf dem gigantischen Stapel von Säcken und hält einen farbenprächtigen Fächer; echte Federn, die an dem Gemälde befestigt sind, werden zu einem natürlichen Bestandteil der Szene. Die Jutesäcke in dem Gemälde, die ursprünglich einmal mit Zucker gefüllt waren, hat die Künstlerin 1994 in Mexiko gekauft und später in Wien arrangiert, fotografiert und in die Darstellung integriert. All diese Elemente verschmelzen in der Komposition so nahtlos, dass man sie ohne den Zugang zu Hintergrundinformationen unmöglich dekonstruieren kann – und doch tragen alle eine Facette zu dem bei, was sich durch diese Arbeit entwickelt.

Die Jutesäcke und die Produkte der Ausbeutung, die solche Säcke enthalten, ebenso wie ihre politischen und historischen Implikationen tauchen in Maja Vukojes späteren Arbeiten in abstrakter Form wieder auf – allerdings auf so andersartige Weise, dass man diese Verbindung möglicherweise nicht unmittelbar herstellt. In den vergangenen zehn Jahren hat Vukojes Werk eine Reihe von Veränderungen durchlaufen, die so tief greifend sind, dass die enge konzeptuelle Beziehung zwischen den figurativen Arbeiten der späten 2000er-Jahre und den abstrakten Arbeiten der späten 2010er-Jahre beinahe unsichtbar wird.

Viele Figuren Vukojes – von den Feiernden des karibischen Karnevals bis zu kubanischen Santería-Anhänger*innen, von afroamerikanischen Diven bis zu kongolesischen Sapeurs – sind in einem Moment der Selbstinszenierung dargestellt. Die Künstlerin interessiert sich sehr für das Gefühl der Selbstermächtigung und die »Ästhetik des Widerstands«, die durch die karnevalesske Selbstinszenierung erzeugt und gestärkt werden. Diese Selbstinszenierung dient »als gegenhegemoniale Tradition zu den Kontroversen und Konflikten, die in den Konstruktionen von Klasse, Nation, »race«, Gender, Sexualität und Ethnizität verkörpert sind⁵. Diese Stärkung beruht nicht in erster Linie auf einer Vorführung von Wohlstand, sondern eher auf dem erschwinglichen Glamour von extravaganter Kleidung, Glitter, Federn und Make-up. Als eine Praxis, die sich auch queere Kulturen angeeignet haben, ermöglicht Selbstinszenierung den Performer*innen, soziale Normen zu hinterfragen und sich neu zu positionieren, gesellschaftliche Grenzen zu überschreiten und unterdrückten Identitäten Ausdruck zu verleihen. In ihrer Gemäldeserie von **10 Divas** (2009) zeigt Vukoje neun berühmte Frauen – von Diana Ross bis Jill Scott –, die einen starken Einfluss auf die jüngere Kulturgeschichte, aber auch auf die persönlichen Erinnerungen der Künstlerin hatten. Doch anstatt diese in allen Details fotorealistisch abzubilden, konzentriert sich Vukoje auf die starken Gesten dieser Frauen und auf die wirkmächtigen Elemente ihrer Praktiken der Selbstinszenierung.

Eine spätere Arbeit, **Glove** (2010), stellt ein modisches Accessoire in den Mittelpunkt, das als Inbegriff der Selbstinszenierung gilt: einen glitzernden langen Handschuh, der über dem Rahmen des Bildes zu hängen scheint wie das Überbleibsel einer glamourösen Partynacht. Die Arbeit geht jedoch einen Schritt über die bloße Darstellung und Feier dieses flamboyanten Accessoires hinaus, denn es handelt sich um ein Trompe-l’Œil: Ein sehr heller Schatten, der auf die Leinwand gemalt wurde, erzeugt den Eindruck räumlicher Tiefe und die fotorealistische Illusion eines Rahmens, der die Leinwand (sowie einige Stücke Klebeband) einfasst. Man könnte den Handschuh mit seinem dicken, schweren Glitter für real und dreidimensional halten. Doch bei näherer Betrachtung zeigt sich, dass es weder einen Handschuh noch einen Rahmen gibt. Es gibt nur den Glitter, der auf die Leinwand aufgetragen wurde, um den Handschuh darzustellen – alles ist inszeniert.



10 Divas
2009, Ausstellungsansicht Galerie
Martin Janda, Wien, siehe Seite ###



Glove
2010, siehe Seite ###

Transparenz

Das Drinnen und das Draußen werden nicht ihrer geometrischen Opposition überlassen. Aus welcher Fülle eines »zahlloszweigigen« Innenraums fließt die Substanz des Daseins? Was bedeutet der Anruf der Außenwelt? Ist die Außenwelt nicht nur eine ehemalige Innenwelt, die im Schatten des Gedächtnisses verlorenging?⁶

Seit ihren frühen Arbeiten untersucht Vukoje den Begriff der Transparenz in Form von bildlichen Darstellungen. So entwickelte sie in ihren frühen Gemälden ein Repertoire von Strategien, um Transparenz zu imitieren. Dies ermöglichte ihr, Bilder zusammenzusetzen und vielschichtige, mehrdeutige Narrative zu erzeugen. Diese Herangehensweise führte später zu stärker materiell orientierten Studien und zum tatsächlichen Vorkommen von Transparenz. Im Verlauf dieses Untersuchungsprozesses begann Vukoje, mit Leinen und Jute zu experimentieren, wobei sie zuerst deren Materialeigenschaften und später auch deren immaterielle Implikationen nutzte.



LUX D'OR
2011, Acryl, Fotoplot, Textil, Blattmetall auf
Leinwand, 200 x 130 cm, Privatsammlung,
Neu-Delhi



Billboard
2011, siehe Seite ###



Science
2012, siehe Seite ###

Für die Arbeiten, die zwischen 2011 und 2013 entstanden, wurde anstelle von grundierter Leinwand überwiegend Leinen verwendet. Die Arbeiten erforschen die Möglichkeit, Lichtstrahlen so darzustellen, als ob sie die Leinwand von der Rückseite durchdringen würden. In *LUX D'OR* (2011) ist eine glamouröse Unmenge von Lustern zu sehen, die mit dem abgenutzten Boden des Geschäfts kontrastieren, in dem sie zum Kauf angeboten werden. Diese Arbeit zelebriert die verblüffende Wirkung, die durch die Illusion entsteht, dass das Licht von der Rückseite des Gemäldes in das Auge des*der Betrachter*in fällt. *Billboard* (2011) entwickelt diese Idee einen Schritt weiter: Hier wird das nicht grundierte, unbemalte Leinen zu einem Objekt im Vordergrund des Gemäldes (die Plakatwand), anstatt lediglich als Trägermaterial zu dienen; die gemalten Lichtstrahlen scheinen aus dem Bereich hervorzubrechen, der hinter der unbehandelten Leinwand liegt. Die Landschaft hinter der Plakatwand ist nicht sichtbar, und die Werbung, die normalerweise auf dieser zu sehen ist, fehlt. Die Oberfläche, in der bildlichen Darstellung der Plakatwand, steht zwischen dem Gemälde und dem Publikum. Die Leinwand, die üblicherweise selbst kein bedeutsames Element des Kunstwerks ist, aber auch nicht außerhalb des Kunstwerks steht, wird zu einem substanziellen Bestandteil des Bildes, während ein paar raffinierte Farbtropfen flüchtige Anblicke eines Hintergrunds imitieren, der von der Leinwand verdeckt wird. Welche Bildebene kann also als Vordergrund und welche als Hintergrund des Gemäldes betrachtet werden? Was wird gezeigt und was wird verdeckt? Was ist das Sujet

und was ist das Trägermaterial des Bildes? Solche spielerischen Techniken sind in Vukojes Werk stets mit der Thematik eines Gemäldes verknüpft und wiederholen sich nie ganz. Die Effekte und Techniken werden jedes Mal für andere Zwecke und auf andere Weise eingesetzt und bilden gewissermaßen die Begriffe eines künstlerischen Vokabulars, das der Formulierung künftiger Arbeiten dient.

Science (2012) entwickelt diese Erforschung von Licht und Transparenz in der Malerei zur Meisterschaft und kann als Bindeglied zwischen den früheren, eher figurativen Arbeiten der Künstlerin und ihren Gemälden auf Jute betrachtet werden. Während die früheren Arbeiten eine hohe Komplexität in Form von sich überlagernden, politisch aufgeladenen Motiven aufweisen, untersuchen die späteren Arbeiten auf Jute sehr sorgfältig, raffiniert und möglichst puristisch das Potenzial, das in den Darstellungen von Transparenz, Reflexion und Licht liegt. In *Science* ist eine Vitrine zu sehen, ein wissenschaftlicher Schaukasten, getrennt von den Objekten, die er zeigen könnte: Die Vitrine ist blank und leer und so rein, dass unsere Aufmerksamkeit allein von den beiden Ebenen aus durchsichtigem Glas und vom Licht, das diese reflektieren, gefesselt wird. Ihr Inhalt könnte ein winziger weißer Fleck sein, der mit bloßem Auge kaum erkennbar ist, oder auch gar nichts. Die wissenschaftliche Methode scheint ihre Objekte so sehr gereinigt zu haben, dass sie der Wahrnehmbarkeit entzogen sind; der Gewinn ist jedoch eine ganzheitliche Herangehensweise, ein Bündel von Bedeutungen, das aus der Zusammenfügung der materiellen und immateriellen, historischen und abstrakten Bestandteile hervorgeht – mit anderen Worten: Hybridität.⁷ Was hier ausgestellt wird, ist die Transparenz als solche, und wir sind eingeladen, einen leeren Schaukasten anzustarren und die spielerische Entdeckung der Illusionen zu genießen, die durch die Überlagerung raffinierter Gesten entsteht: Das Objekt ist, abgesehen von den schwachen transparenten Farbspuren, die Schatteneffekte erzeugen, nicht gemalt.

Science stellt in Vukojes Werk eine Ausnahme dar: Hier erwecken die Maltechniken, die visuelle Transparenz erzeugen, den Eindruck einer ironischen Haltung gegenüber dem Begriff der Transparenz, wie er in der Wissenschaftsphilosophie und im Denken der Aufklärung verwendet wird. Dort steht er für Klarheit und das Aufdecken der wahren inneren Zusammenhänge eines Phänomens. In Vukojes anderen Arbeiten verweisen diese Techniken zumeist nicht in erster Linie auf den philosophischen Begriff der Transparenz (oder gar auf die politische Bedeutung des Begriffs im Kontext der Informationsgesellschaft oder des Überwachungsstaats). Im Gegenteil: Anstatt auf eine idealisierte, durch Reinigung erzielte Klarheit zu verweisen oder diese anzustreben, verwendet Vukojе Transparenz als eine durchscheinende Überlagerung, die es ihr ermöglicht, durch die Gegenüberstellung und Umkehrung von Hierarchien in Gemälden neue Komplexitäten zu erzeugen. Vukojes Transparenz ist eher additiv als subtraktiv: Anstatt Material zu entfernen, das im Verdacht stünde, etwas Wesentliches zu verbergen oder etwas Intimes abzuschirmen, fügt sie durchlässige Bedeutungsschichten und Dimensionen spekulativer Offenheit hinzu.

Vukojes Untersuchungen des Leinenstoffs kündigen bereits den bedeutsamen Übergang von der konventionellen Leinwand zu Jute an. Bei diesem Übergang geht es nicht allein um den Wechsel von einem Trägermaterial zu einem anderen; er ist vielmehr das unausweichliche Ergebnis von Vukojes beharrlicher Auseinandersetzung mit dem Raum des Gemäldes: Sie positioniert das Gemälde exakt zwischen dem Raum, in dem es physisch enthalten ist, und dem imaginären Raum, den es eröffnet. Indem die Künstlerin auf der Rückseite der Leinwand malt – und dadurch das Trägermaterial zwischen zwei Farbschichten positioniert –, kann sie die binären Eigenschaften von privat und öffentlich, innen und außen, sichtbar und unsichtbar, eindeutig und unklar erforschen.

Jute ist durchsichtig und lichtdurchlässig. Weil sie lose gewebt ist, kann sie vom Licht, aber auch vom Farbmateriel durchdrungen werden. Dadurch kann Vukoje das, was als Vorderseite, und das, was als Rückseite eines Gemäldes wahrgenommen wird, umkehren. Zudem verbindet das Licht, das durch das Material hindurchfällt, das Gemälde mit seiner Umgebung. Vukoje versteht das lichtdurchlässige Material als eine Erweiterung des Gemäldes und verwischt die Grenzen zwischen dem Raum des Werks und dem physikalischen Raum, in dem es gezeigt wird, indem sie auslöscht, was Derrida das *Parergon* nennt:

Man muß folglich wissen – eine fundamentale Voraussetzung [...] –, wie das Intrinsische – das Eingerahmte – zu bestimmen ist, und wissen, was man als Rahmen *und* aus dem Rahmen herausfallend (*hors-cadre*) ausschließt⁸; weder innen noch außen, weder unten noch oben, bringt [das *Parergon*] alle Gegensätze aus der Fassung, ohne doch unbestimmt zu bleiben und *schafft Raum* für das Werk. Es ist nicht mehr allein um das Werk herum angesiedelt. Das, was es aufstellt – die Instanzen des Rahmens, des Titels, der Signatur, der Bildunterschrift (Bildbeschriftung), und so weiter – hört nicht mehr auf, die *interne* Ordnung des Diskurses über die Malerei, ihre Werke, ihren Handel, ihre Aufwertungen, ihren Mehrwert, ihre Spekulation, ihr Recht und ihre Hierarchien durcheinanderzubringen.⁹

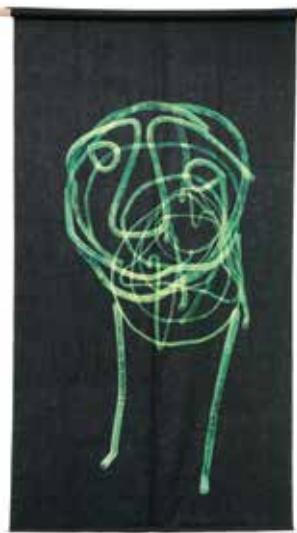
Die materielle Untersuchung, die sich scheinbar nur mit der Oberfläche des Gemäldes beschäftigt, erlaubt es der Künstlerin daher in Wirklichkeit, den Raum des Gemäldes zu erweitern. Dadurch dreht sie das Objekt des betrachtenden Blicks ebenso wie die mögliche Richtung dieses Blicks. Die Oberfläche des Gemäldes dient nicht mehr nur als Trägermaterial der Farbe, sondern auch als Übergang zwischen dem Faktischen und dem Imaginären, der Erinnerung an die Vergangenheit, dem Äußeren und dem Inneren.

Eine konventionelle Leinwand soll die glatte, starre Oberfläche einer Holztafel nachahmen. Dazu wird üblicherweise ein Holzrahmen mit einem extrem haltbaren, dicht gewebten Stoff bespannt. Um die Stabilität der Leinwand zu steigern und zu verhindern, dass Farbe in das Gewebe eindringt, wird die rohe Leinwand mit Materialschichten grundiert, die abhängig vom jeweiligen Farbmateriel variieren. Maja Vukojes Übergang von der Leinwand zum Leinen und schließlich zur Jute ist eine Entwicklung, die sich gegenläufig zur Verstärkung des Trägermaterials verhält. Sie unterdrückt und maskiert nicht dessen intrinsische Eigenschaften, sondern erlaubt dem lose gewebten Material, Licht und Farbe hindurchzulassen, und öffnet so einen neuen Raum, den es zu erforschen gilt. Die Transparenz dieses Materials bringt die Künstlerin dazu, alles einzubeziehen, was hinter der Leinwand sichtbar wird – wie etwa der hölzerne Rahmen –, mit diesen neuen Elementen weiterzuspielen und sie als Bestandteile des Bildmotivs aufzunehmen. Darüber hinaus imitiert Vukoje mit den Mitteln der Malerei auch deren materielle und physikalische Eigenschaften und gewinnt dadurch eine neue Kontrolle über das Bild – das heißt über die Gesamtheit aller Elemente, die durch die lose gewebte Leinwand sichtbar sind, und über das, was auf ihr gemalt ist. Am Ende kann das Publikum nicht mehr unterscheiden, welche Elemente einer Arbeit reale Objekte und welche gemalte Illusionen sind.



Paravent (Triptych)
2014, siehe Seite ###

Vukojes Arbeit **Paravent (Triptych)** (2014) ermöglicht dem Publikum, beide Seiten der Leinwand zu betrachten und zu untersuchen, und sie verrät einige der spielerischen Elemente, die Vukoje verwendet, um mithilfe der Lichtdurchlässigkeit von Jute Scheineffekte zu erzeugen. Drei Rahmen sind in Form eines Paravents zusammengefügt, sodass das Gemälde zu einem skulpturalen Objekt wird, in dem jede Seite eine mögliche »Vorder«-Seite ist.



Leo
2016, siehe Seite ###

In den darauffolgenden Experimenten mit Jute beginnt Vukoje, ein Bild zu erzeugen, indem sie dem Stoff durch Bleichmittel Pigmente entzieht, anstatt ihm (durch den Farbauftag) neue Pigmente hinzuzufügen. Durch das Freilegen tieferer Materialschichten kehrt Vukoje zu ihren kindhaften, oberflächlich betrachtet einfachen, tatsächlich jedoch beeindruckend tiefgründigen Zeichnungen zurück (siehe Leo, 2016).

Dabei handelt es sich um eine Erweiterung des Verfahrens der subtraktiven Malerei: Das Bleichmittel wirkt mit zeitlicher Verzögerung, sodass die Künstlerin gewissermaßen blind malt und warten muss, bis das Bild durch den chemischen Bleichprozess im Trägermaterial sichtbar wird. Sie muss ihre Kontrolle bis zu einem gewissen Grad dem tiefen materiellen Gedächtnis der Jute überlassen und einfach das akzeptieren, was diese preisgeben will. Dadurch wird die Jute zu einer materiellen Botschafterin politischer und historischer Verhältnisse und zugleich zu einer vielschichtigen, teils transparenten, facettenreichen Akteurin in jener Arena physisymbolischer Interaktionen, die wir ein Gemälde nennen, das in einem Raum betrachtet wird.

A Subtlety

An einem Frühlingstag 2019 radelte ich durch Brooklyn zu einem ehemaligen Fabrikgebäude, das heute vom ISCP, dem International Studio & Curatorial Program, genutzt wird, wo Maja Vukoje für ein halbes Jahr an einem Residency-Programm teilnahm. In ihrem Atelier staunte ich über die grundlegenden Veränderungen, die ihr Werk durchlaufen hatte, seit ich es fünf Jahre zuvor in Wien gesehen hatte. Vukoje stellte eine neue Serie von Gemälden aus, die subtraktiv mit Bleichmittel auf Jute hergestellt waren, sowie eine Werkgruppe, die an Josef Albers' berühmte Serie *Homage to the Square* erinnerte, für die sie jedoch Zucker und Kaffee als Farbe und Jute anstelle von Leinwand verwendet hatte (siehe Alberspratapereira, 2020).



Alberspratapereira
2020, siehe Seite ###

Die hybride Menge materieller und konzeptueller Bestandteile, die in diesen Arbeiten zusammenkommen, erzeugt eine stimmige Verbindung zwischen den verschiedenen Strängen in Vukojes Werk. Trotz der radikal unterschiedlichen ästhetischen Strategien verbindet ihre Verwendung von Jute, Zucker und Kaffee diese neuen Arbeiten unmittelbar mit ihren früheren Gemälden, die an die Karibik, den Zuckerhandel und die Sklaverei erinnern. Anstatt gegenständliche Darstellungen realer oder imaginärer Ereignisse zu überlagern, verwenden ihre neueren Arbeiten abstraktere Formen, aber weniger gereinigte und abstrakte Materialien, um eine noch hybridere Erzählung hervorzubringen. Indem Vukoje ihren Materialien eine Stimme und eine beinahe politische Rolle gibt, vermitteln diese Arbeiten die Tauschverhältnisse und die materiellen Erinnerungen, die ihre Existenz ermöglichen. Weil diese Arbeiten im Hinblick auf ihre materielle Beschaffenheit transparent sind, erhalten sie eine Stimme, die ihre konzeptuelle Haltung verkündet und darstellt. So laden sie dazu ein, den Erzählsträngen ihrer hybriden Geschichte nachzugehen.

Zucker ist, wie kaum ein anderer Stoff, ein bedeutender Zeuge der Geschichte der Neuzeit; Sidney W. Mintz' Buch *Sweetness and Power* gibt dieser Substanz breiten Raum, um ihre Geschichten zu erzählen:

Der Zucker – oder genauer, der ob der großen Nachfrage nach Zucker entstandene Absatzmarkt – zählt zu den gewichtigsten demographischen Kräften in der Weltgeschichte. Seinetwegen kamen buchstäblich Millionen versklavte Afrikaner in die neue Welt, vor allem in den amerikanischen Süden, die Karibik und ihre Küstenländer, die Guayanas und Brasilien. Ihnen folgten im 19. Jahrhundert die Ostinder, sowohl moslemische als auch hinduistische, die Javanesen, Chinesen, Portugiesen und viele andere. Es war der Zucker, der Ostinder nach Natal und in den Oranje-Staat in Afrika holte, und es war der Zucker, der sie nach Mauritius und auf die Fidschi-Inseln führte. Der Zucker brachte ein Dutzend verschiedener ethnischer Gruppen nacheinander nach Hawaii, und der Zucker lässt heute noch die Menschen durch die Karibik ziehen.¹⁰

Im urbanen Gefüge der großen Handelsstädte Europas und der Amerikas, darunter auch New York, finden sich zahlreiche Zeugnisse der Zuckerindustrie aus der Zeit des transatlantischen Sklavenhandels und späterer Epochen. Die ikonische Domino Sugar Refinery, eine »riesige Aufbereitungsanlage, die dazu diente, das Zuckerrohr zu verarbeiten, das mit Schiffen aus der Karibik kam und den East River hinauftransportiert wurde«, liegt nur 15 Fahrradminuten von den ISCP-Ateliers in Brooklyn entfernt.¹¹

Betrieben wurde diese Raffinerie von der American Sugar Refining Company, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die globale Zuckerindustrie beherrschte. Gründerin und Inhaberin dieser Firma war die Familie Havemeyer, die auch eine umfangreiche Sammlung moderner Kunst zusammengetragen hatte und zu den wichtigsten Förderern des Metropolitan Museum of Art zählte; sie vermachte einen großen Teil ihrer Sammlung diesem Museum. Später wurde das Unternehmen von der britischen Zuckerraffinerie Tate & Lyle übernommen, die wiederum – passenderweise – Hauptsponsorin der Tate Gallery in London war. Beide Institutionen besitzen bekanntlich herausragende Sammlungen moderner Kunst, darunter auch die berühmten Werke von Josef Albers. Tatsächlich war Albers der erste lebende Künstler, dem das Metropolitan Museum eine Retrospektive widmete.

Die Zuckerindustrie erzielte ihre enormen Profite nicht allein dadurch, dass sie Menschen als Sklaven missbrauchte, sondern auch durch die schonungslose Ausbeutung von Arbeitskräften, die im Jahr 2000 »zum längsten Streik in der Geschichte von New York« führte.¹² »Die Streikenden, zu denen Immigranten aus Ägypten, Italien, Polen und Jugoslawien sowie Schwarze aus dem Süden und der Karibik gehörten, verglichen sich mit einer erfolgreichen UNO der Arbeiter, die wissen, wie man zusammenhält.«¹³

Die Künstlerin Kara Walker unterstrich 2014 mit einer riesigen Installation in der Domino Sugar Refinery auf provozierende Weise diese allgegenwärtigen Ausbeutungsverhältnisse. Die Arbeit bestand aus raffiniertem Zucker und erinnerte an ein Hybrid aus einer Sphinx und einer Frau mit afrikanischen Gesichtszügen; ihr Titel lautete *A Subtlety, or the Marvelous Sugar Baby, an Homage to the unpaid and overworked Artisans who have refined our Sweet tastes from the cane fields to the Kitchens of the New World on the Occasion of the demolition of the Domino Sugar Refining Plant* (Eine *Subtlety* [dekorative Zuckerkulptur], oder Das fabelhafte Sugar Baby, eine Hommage auf die unbezahlten, überarbeiteten Handwerker*innen, die von den Zuckerrohrfeldern bis zu den Küchen der Neuen Welt unseren Geschmack für Süßes verfeinert haben, anlässlich der Demontage der Domino Zuckerraffinerie).

Kara Walker beschreibt die Geschichte und die Politik des Zuckers zusammenfassend als »Sklavenhandel, der Zucker gegen Körper und Körper gegen Zucker tauschte«¹⁴. Auch wenn Walkers Installation eine explizitere Geste



Kara Walker, *A Subtlety ...*
2014, Styropor, Zucker,
ca. 10,8 × 7,9 × 23 m,
Installationsansicht Domino
Sugar Refinery, A project of
Creative Time, Brooklyn, NY,
2014

vollführt, teilt diese Arbeit mit Maja Vukojes Werk die zentrale Strategie, ein materielles, konzeptuelles und formales Hybrid herzustellen, das in der Lage ist, etwas über eine Realität auszusagen, die allzu oft in Reinigungsprozessen verloren geht und die von der Raffinerie, die man als Moderne bezeichnet, ausgelöscht wird.

Lassen Sie mich diesen Reinigungsprozess eindrücklicher veranschaulichen, indem ich weiteren, vermeintlich noch unmöglichen Verbindungen nachgehe. Maja Vukojes Ausstellung findet im Belvedere 21 statt. Dieses Exempel moderner Architektur wurde von Karl Schwanzer ursprünglich als Österreichpavillon für die Expo 1958 in Brüssel entworfen, die (mit 41,5 Millionen Besucher*innen) die zweitgrößte Weltausstellung aller Zeiten war. Man könnte dieses Ereignis für ein Symbol der Nachkriegsmoderne halten, doch es ist zugleich berühmt-berüchtigt für die Präsentation eines »village indigène«, eines regelrechten »Menschenzoos«, der als kongolesisches Dorf angelegt war und siebenhundert Kongoles*innen ausstellte, die gezwungen wurden, »primitive« Kleidung zu tragen. Das Thema der Expo 1958 lautete »Bilan du monde pour un monde plus humain« (Eine Bilanz der Welt für eine menschlichere Welt), und die Veranstaltung gab vor, den »Menschen« in den Mittelpunkt des kulturellen und intellektuellen Fortschritts zu stellen. Doch die Expo verfehlte dieses Ziel durch die »Live-Vorführung schwarzer Männer, Frauen und Kinder in ›ursprünglichen Verhältnissen‹, zur Bildung und Unterhaltung weißer Europäer«¹⁵. Das »village indigène« ist der vielleicht bemerkenswerteste moderne »Menschenzoo« des 20. Jahrhunderts und offenbart die grotesken Widersprüche im Denken, zu denen der moderne Mensch imstande ist, wenn es darum geht, das hohe Maß seiner eigenen Fortschrittlichkeit unter Beweis zu stellen.¹⁶



Josef Albers, *Homage to the Square: Apparition*, 1959, Öl auf Masonit, 120,6 × 120,6 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York

Maja Vukoje ist 1969 in Düsseldorf geboren. Stellen wir uns vor, sie hätte 1970 durch einen bedeutsamen Zufall, eine Synchronizität, als Baby auf den Armen ihrer Eltern die Einzelausstellung von Josef Albers in der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf besucht. Dort hätte sie seine berühmte Serie *Homage to the Square* bewundert, und damit wären die Grundlagen einer künftigen Verbindung gelegt worden, die exakt ein halbes Jahrhundert später zum Tragen kommen sollte. Einleuchtender als diese Synchronizität und spezifischer als die unmittelbare formale Inspiration ist jedoch die sorgfältige, langjährige Untersuchung der Wahrnehmung, die für das Schaffen von Albers und Vukoje gleichermaßen grundlegend ist. Eine weitere Gemeinsamkeit besteht darin, dass ihre Biografien von Migrationserfahrungen geprägt sind, die durch einen unmittelbar bevorstehenden katastrophalen Ausbruch des Totalitarismus und Rassismus ausgelöst wurden: Vukoje wuchs in Serbien auf und zog kurz vor dem Beginn des Jugoslawienkriegs nach Wien; von dort aus setzte sie ihren transkulturellen, mehrsprachigen und transnationalen Lebensweg fort, der ihr Werk zweifellos tief geprägt hat. Der Bauhaus-Pionier und -Lehrer Albers emigrierte mit seiner Frau Anni, die jüdischer Herkunft war, in die USA, nachdem die Kunstschule 1933 durch das nationalsozialistische Regime geschlossen wurde.

Für Albers war es gerade die Abstraktheit des Quadrats, seine Losgelöstheit, die es ihm ermöglichte, die allgegenwärtigen, aber nur selten wahrgenommenen Grundlagen der visuellen Wahrnehmung des Menschen herauszuarbeiten: Das Quadrat, eine Form, die in der Natur nicht vorkommt, bot sich in idealer Weise dazu an, seine vom Menschen geschaffene Eigenheit zu bekräftigen und zu feiern. In Vukojes Werk hingegen wird seine allgegenwärtige, aber nur selten wahrgenommene Materialität und postkoloniale Hybridität herausgearbeitet, und es ist der Kontrast zwischen den raffinierten, gereinigten Farben und Formen der klassischen Moderne und der klar erkennbaren Materialität von Kaffee, Zucker und Jute, die es der Künstlerin ermöglichen, die Ebene der Überschneidungen mit der

Welt, die ihre Gemälde bezeichnen, in die zahlreichen Dimensionen von Hybridität zu drehen, die immer schon da waren.

Die Wechselbeziehungen und Zusammenhänge, die ich hier skizziert habe, werden in Vukojes Werk nicht unmittelbar deutlich – weder in ihren gegenständlichen Untersuchungen noch in ihren symbolischen und abstrakten Arbeiten. Bei allen künstlerischen Strategien, die Vukoje zum Einsatz bringt, zieht sie es vor, hybride Räume zu konstruieren, die offen für Mehrdeutigkeit sind. Dennoch lässt sie keinen Zweifel daran, dass die tiefenwirksamen Raffinessen, geisterhaften Schichtungen und materiellen Zeugnisse, die sie zusammenführt, mit einer Totalität von Herrschaft verwoben sind, der wir nicht entgehen können – eine Dimension der Welt, die an allen Orten und zu allen Zeiten präsent ist. Diese Totalität lässt sich per definitionem nicht in einem einzigen Rahmen darstellen – doch wie Maja Vukojes Werk beweist, kann sie durch die Überlagerung von Widersprüchlichem freigelegt werden; sie kann durch das Entfernen von Pigmenten dargestellt werden; sie kann durch das Malen von Transparenz sichtbar gemacht werden.

Manchmal, in sehr seltenen Momenten, nimmt die Realität den unheimlichen, leicht undurchsichtigen, mehrdeutigen, dafür aber umso aufschlussreicheren Charakter an, den ich in Vukojes Arbeiten sehe. Oft sind es solche Momente, in denen es Menschen wagen, in großer Zahl gemeinsam zu demonstrieren; sie wagen es, die zuvor (vielleicht aufgrund einer Pandemie) verlassenen Straßen zurückzuerobern und sich für einen Moment davon zu überzeugen, dass es nicht vollkommen lächerlich ist, Transparenz und Gerechtigkeit zu fordern. Der Akt des Widerstands hat tatsächlich viel mit dem Flamboyanten und Frivolen des Karnevals zu tun; Glitter ist wahrlich ein Material der Selbstermächtigung. In solchen Momenten, in denen es zur Sache geht, öffnet sich ein »dritter Raum« neuer Möglichkeiten – so wie der Raum, den Maja Vukoje durch ihre Kunst entwirft.

Die Autorin dankt Tobias Nöbauer für die hilfreichen Gespräche und die sorgfältige Redaktion.

- 1 Learned Helplessness: On Authority, Obedience, and Control, Muse Istanbul, 10.4.–24.5.2014, <https://isinonol.com/learned-helplessness-on-authority-obedience-and-control/> (zuletzt besucht am 9.9.2020).
- 2 Wie Anm. 1.
- 3 Homi K. Bhabha, *Die Verortung der Kultur*, übersetzt von Michael Schiffmann und Jürgen Freudl, Tübingen 2000, S. 165f.
- 4 Bhabha 2000 (wie Anm. 3).
- 5 Keith Nurse, »Globalization and Trinidad Carnival: Diaspora, Hybridity and Identity in Global Culture«, in: *Cultural Studies*, 13. Jg., Nr. 4, 1999, S. 663.
- 6 Gaston Bachelard, *Die Poetik des Raumes*, übersetzt von Kurt Leonhard, 10. Aufl., Frankfurt am Main 2014, S. 227.
- 7 Die Begriffe Hybridität und Reinigung in Bezug auf Wissenschaft sind von Bruno Latours Überlegungen zu Hybridität inspiriert.
- 8 Jacques Derrida, *Die Wahrheit in der Malerei*, hg. von Peter Engelmann, übersetzt von Michael Wetzel, Bearbeitung der Übersetzung von Dagmar Travner, Wien 1992, S. 84.
- 9 Derrida 1992 (wie Anm. 8), S. 25.
- 10 Sidney W. Mintz, *Süße und Macht. Kulturgeschichte des Zuckers*, übersetzt von Hanne Herkommer, Frankfurt am Main / New York 1987, S. 100.
- 11 Carol Becker, »The Memory of Sugar«, in: Ayşe Güldürdül et al. (Hg.), *Women Mobilizing Memory*, New York 2019, S. 65.
- 12 Leigh Raiford / Robin J. Hayes, »Remembering the Workers of the Domino Sugar Factory«, in: *The Atlantic*, 3.7.2014, <https://www.theatlantic.com/business/archive/2014/07/remembering-the-workers-of-the-domino-sugar-factory/373930/> (zuletzt besucht am 9.9.2020).
- 13 Steven Greenhouse, »Hard Feelings Outlast a 20-Month Strike at Domino«, in: *New York Times*, 5.3.2001, <https://www.nytimes.com/2001/03/05/nyregion/hard-feelings-outlast-a-20-month-strike-at-domino.html> (zuletzt besucht am 9.9.2020).
- 14 Audie Cornish, »Artist Kara Walker Draws Us into Bitter History with Something Sweet«, in: *NPR*, 16.5.2014, <https://www.npr.org/2014/05/16/313017716/artist-kara-walker-draws-us-into-bitter-history-with-something-sweet> (zuletzt besucht am 9.9.2020).
- 15 Daniel Boffey, »Belgium Comes to Terms with ›Human Zoos‹ of Its Colonial Past«, in: *The Guardian*, 16.4.2018, <https://www.theguardian.com/world/2018/apr/16/belgium-comes-to-terms-with-human-zoos-of-its-colonial-past> (zuletzt besucht am 9.9.2020).
- 16 Joanna Kakissis, »Where ›Human Zoos‹ Once Stood, a Belgian Museum Now Faces Its Colonial Past«, in: *NPR*, 26.9.2018, <https://www.npr.org/2018/09/26/649600217/where-human-zoos-once-stood-a-belgian-museum-now-faces-its-colonial-past> (zuletzt besucht am 9.9.2020).



Untitled
2011, Pencil on paper
29,6 x 20,9 cm, Private collection



Untitled
2011, Pencil on paper
29,6 x 20,9 cm, Private collection



Untitled
2010, Pencil on paper
29,6 x 20,9 cm, evn collection,
Maria Enzersdorf

A quiet street in Vienna's Brigittenau district, a fifteen-minute bike ride from my own home at the time, was the location of my first encounter with Maja Vukoje's work, as well as with the artist herself in person, when I visited her at her studio in February 2014. We had been put in contact by a mutual colleague and had planned to meet only briefly but ended up conversing for five hours straight. After having been introduced by the artist to her diverse paintings in detail, I mentioned my upcoming exhibition which would take place a few months later in Istanbul, under the title *Learned Helplessness: On Authority, Obedience, and Control*.¹ I explained the conceptual framework of this exhibition, and her response was to present a set of drawings to me. These works were remarkably different from her paintings, both in terms of subject matter and artistic strategy. I was astonished to see how – in stark contrast to the elaborate, multilayered, large-scale paintings that I had admired for the previous four hours – these subtle drawings emanate a timid, almost childlike character. We immediately decided to integrate three of these untitled drawings on paper into the exhibition.

These drawings stem from the artist's autobiographical introspection and hint at intimate yet obscure personal memories. Each of the three drawings depicts a vulnerable, young female body in uncanny circumstances, expressing the observation that the “invisible borders that an individual feels imprisoned by” are not necessarily only imprinted onto individuals through abuse, exploitation, or violence, but also through the educational goals of politeness and empathy – expectations that are particularly imposed on girls.²

The works in this series of drawings, produced between 1999 and 2011 (some of which are also shown in the present exhibition), do not necessarily constitute a particular period in the artist's work. Rather, they were produced as by-products, continuously and orthogonally to various artistic phases, and superficially reveal hardly any resemblances or connections with the artist's other well-known output. In their simplicity, these drawings generate an eerie tension while offering room for speculative association. These simple yet striking qualities reappear throughout Vukoje's work, however in concert with increasingly elaborate and refined methods that the artist has developed in a research process that I here attempt to understand and describe. These refined painterly methods and conceptual approaches allow the artist to maintain the core qualities of tension and speculative openness, while allowing her to compose new, hybrid realms of expression by transparently superimposing multiple layers of perception and meaning.

Cultural Hybridity: The Caribbean, Africa, and Beyond

The work of Maja Vukoje, throughout her multifaceted repertoire of aesthetic strategies and discursive methods, has persistently revolved around a nexus of meanings that evokes Homi Bhabha's notion of hybridity: In blending private and

social spaces and through the juxtaposition of disintegrated – if not conflicting – components, she creates realms of ambiguity, and traces the ever-shifting interrelations of elements of society, nature, and memory. In doing so, her work offers possibilities for multiple narratives that challenge predefined physical, cultural, and political boundaries.

Hybridity, a quality that emerges from the construction of transcultural forms, is one of the key terms in postcolonial theory, and was perhaps most clearly defined in Bhabha's widely influential work, *The Location of Culture*:

Hybridity is the revaluation of the assumption of colonial identity through the repetition of discriminatory identity effects. It displays the necessary deformation and displacement of all sites of discrimination and domination. It unsettles the mimetic or narcissistic demands of colonial power but reimplicates its identifications in strategies of subversion that turn the gaze of the discriminated back upon the eye of power. For the colonial hybrid is the articulation of the ambivalent space where the rite of power is enacted on the site of desire, making its objects at once disciplinary and disseminatory – or, in my mixed metaphor, a negative transparency.³

The most prominent accomplishment of Vukoje's early paintings is perhaps the gripping uncertainty that she generates through pictorial strategies and layers of meanings that are carefully concealed behind figurative explorations. In using transparency as a recurrent stylistic element, Vukoje's work offers to the audience the potential for an incessant and perhaps sometimes unpleasant unfolding; It presents figures that occupy a space between the imaginary and the real. Her characters seem to be related to distinct geographic, cultural, and political spaces and seemingly oscillate between a photorealistic presence and a merely residual one, akin to a fading memory of a dream.

In a series of works that was produced primarily between 2008 and 2011, Vukoje created sceneries that consist of juxtapositions of multiple images and atmospheres, taken from the Caribbean and West Africa. Immediately, these works evoke a connection to the history of colonialization and a salient sense of hybridity in relation to it. These paintings attempt to open up a “third space”⁴ that accommodates an ambivalence of meanings and invites us to revisit some of the most problematic political, economic, and social issues of our times. Vukoje evokes these complex impressions in her paintings not only through a conscious choice of representations of people and subjects, but also through material strategies that she has developed in systematic experimentation.

The painting *Untitled (Mobile)* (2011) interrelates and superimposes the deconstructed elements of multiple images to produce a quality of hybridity. It carefully blends motifs extracted from photos from a number of distant locations and times: One component is a West African landscape; another is a pickup truck overloaded with sacks of agricultural products (derived from a found image taken in Congo at an unknown time). A female figure, dressed as a member of the Cuban Santería religion, sits on top of the gigantic pile of sacks, holding a colorful fan; real feathers attached to the painting become a natural part of the scene. The burlap sacks in the painting, formerly filled with sugar, were bought in Mexico by the artist in 1994, and subsequently were arranged, photographed, and integrated into the scene in Vienna. All of these components blend into the composition in such a seamless way that a deconstruction is impossible without access to all of this background information – and yet all of them contribute a facet to what is being shaped through this work.

These burlap sacks, along with the products of exploitation that the sacks are intended to carry, as well as their political and historical implications reappear



Untitled (Mobile)
2011, Acrylic, spray paint, feather,
glitter, rabbit bedding, plastic,
textile, photoplot on canvas,
250 × 150 cm, Private collection,
New Delhi

in later works by Maja Vukoje in abstract forms, in a fashion so different that one might not immediately make the connection. A series of transformations has occurred in Vukoje's work throughout the past decade, a development so profound that the deep conceptual connection between the figurative work of late 2000s and the abstract work of late 2010s becomes almost invisible.

Many of Vukoje's figures are depicted while engaged in self-staging: From Caribbean carnival revelers to Cuban Santería adherents, from Afro-American divas to Congolese sapeurs, she is deeply interested in the sense of empowerment and the "aesthetic of resistance" that is produced by and boosted through a carnivalesque sense of self-staging "as a counter-hegemonic tradition for the contestations and conflicts embodied in constructions of class, nation, 'race,' gender, sexuality, and ethnicity."⁵ This boost is not primarily achieved through the display of wealth but rather through the affordable glamour of extravagant clothing, glitter, feathers, and makeup. A practice also appropriated by queer cultures, self-staging allows the performer to challenge social norms and to reposition oneself, to transcend social boundaries and express suppressed identities. In her series of paintings of **10 Divas** (2009) Vukoje depicts nine famous women – from Diana Ross to Jill Scott – who have had a strong impact on our recent cultural history as well as on the artist's personal memories. Rather than depicting the figures in full photorealistic detail, Vukoje focuses on their strong gestures as well as the influential elements of their self-staging practices.

A later piece, **Glove** (2010), gives center stage to a fashion accessory that stands as an icon for self-staging: A glittery glove, seemingly left dangling over the edge of the frame, a remnant from the previous night's glamorous party. This work, however, goes one step beyond merely representing and celebrating this flamboyant accessory by creating a form of trompe-l'oeil: A very light shadow painted on the canvas creates a sense of depth and the photorealistic illusion of a frame surrounding the canvas (and some adhesive tape). The glove, thick and heavy from glitter, could be mistaken for real and three-dimensional. Closer examination reveals that there is no glove and no frame: There is only glitter, applied to the canvas to form the glove – it is all staged.

Transparency

Inside and outside are not abandoned to their geometrical opposition.

From what overflow of a ramified interior does the substance of being run, does the outside call? Isn't the exterior an old intimacy lost in the shadow of memory?⁶

Ever since her early works, Vukoje has explored the notion of transparency in the form of pictorial representations: Throughout her earlier paintings she developed a repertoire of strategies to mimic transparency, allowing her to juxtapose images and create multilayered, ambivalent narratives. Later, this inquiry evolved into more physical investigations and into the actual occurrence of transparency. In the course of this research process, Vukoje started experimenting with linen and burlap, initially using their material properties and later also their intangible implications.

The works produced between 2011 and 2013 primarily used linen instead of primed canvas. These works explored the potential of mimicking light rays, as if they were penetrating the canvas from behind. In **LUX D'OR** (2011), a glamorous plethora of chandeliers is shown in contrast to the worn-out floor of the store that offers them. This work celebrates the dazzling effect that is achieved by creating the illusion of light piercing the surface of the painting from behind toward the eye



10 Divas
2009, Exhibition view Galerie Martin Janda, Vienna, see page ###



Glove
2010, see page ###



LUX D'OR
2011, Acrylic, color
photoplot, textile, leaf metal
on linen, 200 × 130 cm,
Private collection, New Delhi



Billboard
2011, see page ###



Science
2012, see page ###

of the observer. **Billboard** (2011) takes this idea one step further: Here, the bare linen becomes the object in the foreground of the painting (the billboard), as opposed to merely serving as a substrate, and the painted light rays seemingly emanate from behind the area where the bare linen is exposed. The landscape behind the billboard is not visible, and the advertisement that would otherwise be shown on the billboard is absent. The surface, in the image of the billboard, stands between the painting and the audience. The canvas, which otherwise is neither the work nor outside the work, becomes a substantial element of the image, whereas some subtle drops of paint mimic glimpses at a background that is blocked by the canvas. So, which layer can be regarded as the foreground and which the background of the painting? What is shown, and what is obfuscated? What is the subject, and what the substrate? In Vukoje's work, these playful techniques are always interwoven with the subject matter of the painting and never fully repeat themselves: Each time, these effects and techniques are used to different ends and in different ways, and thus form words of an artistic vocabulary that is used to formulate later work.

Science (2012) takes this exploration of light and transparency in painting to mastery and can be seen as a bridge between the artist's earlier, more figurative works and her paintings on burlap. Whereas the earlier works exhibit a rich complexity in the form of overlapping, politically loaded motifs, the later burlap works very carefully and subtly investigate, in the purest possible way, the potential that lies in representations of transparency, reflection, and light. In *Science*, a glass vitrine, a scientific display unit, appears detached from the objects it might display: it is blank and empty, and so pure that our attention gets caught by two layers of transparent glass and the light reflecting off them. The content of the vitrine might be a tiny white speck, unrecognizable to the bare eye, or nothing at all. The scientific method here seems to have purified its objects to a degree that makes them vanish from what is observable; what is gained, however, is a holistic approach, a bundle of meaning that emerges from juxtaposition of the material and immaterial, historical and abstract constituents – in other words, hybridity.⁷ What is on display here is transparency, and we are invited to stare at an empty display unit and enjoy the playful discovery of illusions created by layering subtle gestures: The object remains unpainted, apart from slight transparent touches that create shadow effects.

This painting, *Science*, is exceptional among Vukoje's works: Here, the painterly techniques that create visual transparency evoke a sense of irony with

regard to the notion of transparency as used in the philosophy of science and enlightenment, where it denotes a purification, an unraveling of the true inner workings of a phenomenon. In most of her other works, these techniques don't primarily refer to this philosophical notion of transparency (nor the political meaning of the term in the context of the information society or surveillance states). On the contrary: Rather than referring to or pursuing an idealized clarity obtained by purification, Vukoje uses transparency as a nonopaque overlay that allows her to produce new complexities by juxtaposition and inversion of hierarchies in paintings. Vukoje's transparency is additive rather than subtractive: It adds nonblocking layers of meaning and dimensions of speculative openness rather than subtracting material that would be suspected of hiding an essence or would be shielding something intimate.

Vukoje's explorations of linen already herald a substantial transition from conventional canvas to burlap. This transition is not merely about moving from one substrate material to another, but in fact is the inevitable result of the artist's persistent confrontation with the space of the painting: She positions the painting squarely between the room that contains it physically and the imaginary space that is opened by it. Painting on the back side of the linen – and thus positioning the substrate material between two painted layers – allows the artist to explore binary qualities of private and public, inside and outside, visible and invisible, explicit and blurred.

Burlap is transparent and translucent: Due to its loosely woven structure it allows both light and paint to penetrate through it. This property allows Vukoje to subvert what is perceived as the back and the front sides of a painting. Furthermore, the light that permeates through the material integrates the painting with its surroundings. In this way, Vukoje embraces the translucent material as an extension of the painting and blurs the boundaries between the space of the work and the physical space in which it is shown by erasing what Derrida refers to as the *parergon* when he challenges "the foundation – how to define the intrinsic, the framed, and what to exclude as frame and beyond the frame"⁸:

[N]either inside nor outside, neither above, nor below, [parergon] disconcerts any opposition but does not remain indeterminate and it gives rise to the work. It is no longer merely around the work. That which it puts in place – the instances of the frame, the title, the signature, the legend, etc. – does not stop disturbing the internal order of discourse on painting, its works, its commerce, its evaluations, its surplus-values, its speculation, its law, and its hierarchies.⁹

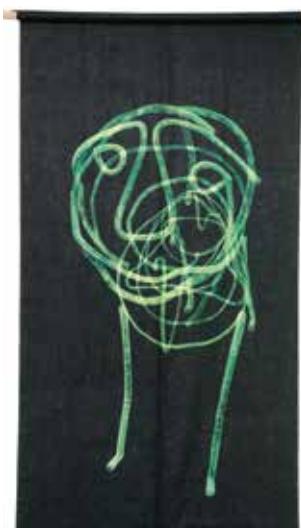
Therefore, the material investigation that appears to be merely concerned with the surface of the painting in fact allows the artist to expand the space of the painting. She thus twists the object of the observer's gaze, as well as the potential direction of that gaze. The surface no longer acts only as a substrate that carries the paint, but also as a passage between the actual and the imaginary, the memory of the past, the outside and the inside.

A conventional canvas is designed to mimic a wood-like, smooth, and rigid surface, replacing wooden panels. Typically, an extremely durable, tightly woven fabric is stretched across a wooden frame. To reinforce the firmness of the fabric and to eliminate the absorption of paint and color by the fabric, the raw canvas is primed with extra layers of material that are specific to each type of paint. Maja Vukoje's transition from canvas to linen and eventually from linen to burlap is a journey that contrasts this reinforcement. Rather than suppressing and masking the intrinsic properties of the substrate, she allows this loosely woven material to conduct both light and paint. In doing so, Vukoje opens a new

space to explore. The transparent property of this material leads the artist to embrace whatever is visible behind the canvas, such as the wooden frame, and to go further and play with these new elements, welcoming them as part of the subject of the painting. In addition, Vukoje also imitates material and physical properties through the means of painting, and thus gains a new control of the image – that is, the set of all elements that are visible through the lightly woven canvas and what is painted on it. Eventually, the audience can no longer tell apart which of the elements of the work are actual objects and which are painted illusions.



Paravent (Triptych)
2014, see page ###



Leo
2016, see page ###

Her work **Paravent (Triptych)** (2014) allows the audience to view and examine both sides of the canvas, revealing some of the playful elements that Vukoje employs to create illusory effects using the translucent nature of the burlap. Three frames are attached to each other in the form of a paravent, so that the painting becomes a sculptural object that offers every side as a possible “front” side.

In subsequent experiments with burlap, Vukoje starts to create an image by subtracting pigment from burlap using bleach, rather than by adding new pigment (by depositing paint). In revealing deeper layers of the material, Maja Vukoje returns to her childlike, superficially simple yet strikingly complex drawings (see **Leo**, 2016).

This is a consequence of this process of subtractive painting: The action of the bleach is delayed, so the artist draws blindly and then has to wait for the image to become visible through the chemical process of bleaching pigments in the substrate. To some degree, the artist has to relinquish control to the deep material memory of the burlap and simply accept what it chooses to reveal. In so doing, the burlap becomes both a tangible messenger of political and historical relations and also a layered, partially transparent, many-faceted actor in an arena of physio-symbolic interactions that we refer to as a painting that is being looked at in a room.

A Subtlety

One spring day in 2019, I cycled through Brooklyn on my way to a former factory building that is now occupied by ISCP, the International Studio and Curatorial Program, where Maja Vukoje was being hosted as an artist in residence for half a year. In her studio, I was astonished to see the fundamental transformation that her work had undergone since my previous encounter with it five years earlier in Vienna. Vukoje was exhibiting a new series of subtractive bleach paintings on burlap, as well as a group of works reminiscent of Josef Albers’s renowned studies of squares, but using sugar and coffee as paint, and burlap in lieu of canvas (see **Alberspratapereira**, 2020).

The hybrid set of material and conceptual ingredients assembled in these works achieves a resonant coupling between different strains in Vukoje’s work: Although the aesthetic strategies are radically different, her use of burlap, sugar,



Alberspratapereira
2020, see page ###

and coffee immediately connects these recent works to earlier paintings that evoke the Caribbean, sugar trade, and slavery. Rather than superimposing figurative representations of actual or imaginary events, her more recent works employ abstract forms, but less purified, less abstract materials to create an even more hybrid narrative. By giving a voice and almost political role to her materials, these works communicate exchange relations and material memories that make their existence possible. By being transparent about their physicality, these works gain a voice to report and represent their conceptual stance and invite to trace the threads of their hybrid story.

Sugar is a material witness of modern history as prominent as few others; Sidney Mintz's book *Sweetness and Power* gives ample room for this substance to tell its stories:

Sugar – or rather, the great commodity market which arose demanding it – has been one of the massive demographic forces in world history. Because of it, literally millions of enslaved Africans reached the New World, particularly the American South, the Caribbean and its littorals, the Guianas and Brazil. This migration was followed by those of East Indians, both Moslem and Hindu, Javanese, Chinese, Portuguese, and many other peoples in the nineteenth century. It was sugar that sent East Indians to Natal and the Orange Free State, sugar that carried them to Mauritius and Fiji. Sugar brought a dozen different ethnic groups in staggering succession to Hawaii, and sugar still moves people about the Caribbean.¹⁰

The structures of the great trade cities of Europe and the Americas, including New York City, are full of contributions from the sugar trade, from both during and after the era of the transatlantic slave trade: A fifteen-minute bike ride from the ISCP studios in Brooklyn is the iconic Domino Sugar Refinery, an “enormous processing plant used for refining raw sugar cane that came by boat from the Caribbean up the East River.”¹¹

The Domino Sugar Refinery was operated by the American Sugar Refining Company, which dominated the global sugar industry in the second half of the nineteenth century. It was founded and operated by the Havemeyer Family, which also amassed a rich collection of modern art and was one of the most important sponsors of the Metropolitan Museum of Art – a large portion of the family’s collection was bequeathed to this museum. The company later faced a takeover by the British sugar company Tate & Lyle, which was – befittingly – the principal sponsor of the Tate Gallery in London. Both institutions of course possess formidable collections of modern art, including Josef Albers’s famed work. In fact, he was the first living artist to have a retrospective at the Metropolitan Museum.

The sugar industry generated enormous profits not only by abusing people as slaves, but also through the relentless exploitation of the work of laborers, which “resulted in the longest strike in the history of New York City” in the year 2000.¹² “The strikers, who included immigrants from Egypt, Italy, Poland, and Yugoslavia, and blacks from the South and the Caribbean, likened themselves to a successful United Nations of workers who knew how to stick together.”¹³

In 2014, artist Kara Walker provocatively highlighted these omnipresent exploitation relations with a massive installation in the Domino Sugar Refinery. Made from refined sugar and resembling a hybrid of a sphinx and a woman with African features, the work was entitled *A Subtlety, or the Marvelous Sugar Baby, an Homage to the unpaid and overworked Artisans who have refined our Sweet tastes from the cane fields to the Kitchens of the New World on the Occasion of the demolition of the Domino Sugar Refining Plant*. Summarizing the history and politics of sugar, Kara Walker describes it as a “slave trade that traded sugar for bodies and bodies for sugar.”¹⁴ Although Walker’s



Kara Walker, *A Subtlety ...*
2014, Polystyrene foam, sugar,
approx. 10.8 x 7.9 x 23 m,
Installation view Domino Sugar
Refinery, A project of Creative
Time, Brooklyn, NY, 2014

installation performs a more direct gesture, this work shares with Maja Vukoje's oeuvre the key strategy of forming a material-conceptual-formal hybrid that is capable of speaking about a reality that all too often is lost in purification and erased in the refinery that is known as modernity.

Let me illustrate this purification process further by following more seemingly unlikely connections. The present exhibition takes place at the quintessentially modernist Belvedere 21, which was originally designed by Karl Schwanzer as Austria's pavilion at the 1958 World's Fair in Brussels, the second-largest world's fair ever to take place (with 41.5 million visitors). This event may seem to be an icon of postwar modernity, but it is also notorious for housing the Village Indigène, an outright "human zoo" styled as a Congolese village, displaying 700 Congolese who were made to dress in "primitive" clothing. The 1958 Expo was under the theme "Evaluation of the world for a more humane world" and claimed to place "man" at the center of cultural and intellectual progress. It however overshot the mark with "a live display of black men, women, and children in 'native conditions' laid on for the education and amusement of white Europeans."¹⁵ The Village Indigène is perhaps the most remarkable among the modern "human zoos" of the twentieth century, and it starkly highlights the grotesque double-think that modern man is capable of when it comes to proving their own distinguished level of advancement.¹⁶

Maja Vukoje was born in Düsseldorf in 1969. Let us briefly imagine that in a meaningful coincidence, a synchronicity, she visited, as a baby in the arms of her parents, Josef Albers's 1970 solo exhibition at Städtische Kunsthalle Düsseldorf. There, she would have admired his renowned series *Homage to the Square*, and the seeds of a future connection to be established exactly half a century later would have been sown. What is more plausible than this synchronous connection, and more distinctive than the direct formal inspiration, is the diligent and long-standing investigation into the nature of perception that constitutes the foundation of both artists' work. In another parallel, their biographies are both shaped by the experience of migration shortly before catastrophic outbreaks of totalitarianism and racism: Vukoje was raised in Serbia and moved to Vienna right before the Yugoslav war, continuing a transcultural, translingual, and transnational life trajectory that certainly informs her work deeply. Albers, one of the pioneers of and professors at the Bauhaus, emigrated to the US with his wife, Anni, who was of Jewish descent, after the forced closure of the school by the National Socialist regime in 1933.

To Albers, it was precisely the abstract nature of the square, its detached quality, that allowed him to carve out the omnipresent but rarely perceived underpinnings of human visual perception: The square, a geometrical shape that never occurs in nature, was the perfect form to reaffirm and celebrate its man-made quality. In Vukoje's work, it is the omnipresent but rarely perceived materiality and postcolonial hybridity that is carved out – and it is the contrast between the refined, purified colors and shapes of classical modernism and the articulate materiality of her coffee, sugar, and burlap that allows Vukoje to rotate the plane of intersection with the world that her paintings designate, into the many dimensions of hybridity that have always been there.

The correlations and associations I outlined above are not directly explicit in Vukoje's work, neither in her figurative explorations nor her symbolic and abstract works. In all artistic strategies she employs, Vukoje prefers to construct hybrid spaces that allow ambiguities. And yet she leaves no doubt that the deep subtleties, ghostly superpositions, and material witnesses she brings together are all interwoven with a totality of domination that we cannot escape – a dimension



Josef Albers, *Homage to the Square: Apparition*, 1959, Oil on Masonite, 120.6 x 120.6 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York

of the world that is present at all places and times. This totality by definition cannot be depicted in any single frame – but as Maja Vukoje's work proves, it can be uncovered by superimposing contradictions; it can be illustrated by subtracting pigment; it can be rendered opaque by painting transparency.

Sometimes, very rarely, reality itself develops this eerie, semitranslucent, ambiguous, but all the more revealing quality that I see in Vukoje's works. It is often in those moments that a large number of people dare to march together, to reclaim the streets that were otherwise deserted (perhaps due to a pandemic), and to convince themselves for a moment that it is not entirely ridiculous to demand transparency and justice. The act of resistance is indeed intimately related to the flamboyancy and frivolity of a carnival; glitter truly is a material for self-empowerment. In these moments, when things get real, a “third space” of new possibilities opens up – just like the space that Maja Vukoje delineates through her art.

The author wishes to thank Tobias Nöbauer for helpful discussions and careful editing.

- 1 İşin Önol, *Learned Helplessness: On Authority, Obedience, and Control*, Muse İstanbul, April 10–May 24, 2014, accessed August 23, 2020, <https://isinonol.com/learned-helplessness-on-authority-obedience-and-control/>.
- 2 Ibid.
- 3 Homi K. Bhabha, *The Location of Culture* (London: Routledge, 1994), pp.159–60.
- 4 Ibid.
- 5 Keith Nurse, “Globalization and Trinidad Carnival: Diaspora, Hybridity and Identity in Global Culture,” *Cultural Studies* 13, no. 4 (1999), p. 663.
- 6 Gaston Bachelard, *The Poetics of Space: The Classic Look at How We Experience Intimate Places* (Boston: Beacon Press: 1994), p. 230.
- 7 The notions of hybridity and purification in relation to science is inspired by Bruno Latour’s arguments on hybridity.
- 8 Jacques Derrida and Craig Owens, “The Parergon,” *October*, no. 9 (1979): pp. 3–41.
- 9 Jacques Derrida, *The Truth in Painting* (Chicago: The University of Chicago Press, 1987), p. 9.
- 10 Sidney W. Mintz, *Sweetness and Power: The Place of Sugar in Modern History* (New York: Penguin Books, 1985), p. 71.
- 11 Carol Becker, “The Memory of Sugar,” in *Women Mobilizing Memory*, ed. Ayşe Güл Altıñay et al. (New York: Columbia University Press, 2019), p. 65.
- 12 Leigh Raiford and Robin J. Hayes, “Remembering the Workers of the Domino Sugar Factory,” *The Atlantic*, July 3, 2014; <https://www.theatlantic.com/business/archive/2014/07/remembering-the-workers-of-the-domino-sugar-factory/373930/>.
- 13 Steven Greenhouse, “Hard Feelings Outlast a 20-Month Strike at Domino,” *New York Times*, March 5, 2001, <https://www.nytimes.com/2001/03/05/nyregion/hard-feelings-outlast-a-20-month-strike-at-domino.html>.
- 14 Audie Cornish, “Artist Kara Walker Draws Us into Bitter History with Something Sweet,” NPR, May 16, 2014; <https://www.npr.org/2014/05/16/313017716/artist-kara-walker-draws-us-into-bitter-history-with-something-sweet>.
- 15 Daniel Boffey, “Belgium Comes to Terms with ‘Human Zoos’ of Its Colonial Past,” *The Guardian*, April 16, 2018; <https://www.theguardian.com/world/2018/apr/16/belgium-comes-to-terms-with-human-zoos-of-its-colonial-past>.
- 16 Joanna Kakissis, “Where ‘Human Zoos’ Once Stood, a Belgian Museum Now Faces Its Colonial Past,” NPR, September 26, 2018; <https://www.npr.org/2018/09/26/649600217/where-human-zoos-once-stood-a-belgian-museum-now-faces-its-colonial-past>.

Isabelle Graw

Prof. Dr. Isabelle Graw gründete 1990 gemeinsam mit Stefan Germer in Köln die Zeitschrift *Texte zur Kunst*, deren Herausgeberin sie seither ist. Sie lehrt Kunstgeschichte und Kunsttheorie an der Staatlichen Hochschule für Bildende Künste (Städelschule) in Frankfurt am Main. Graw lebt und arbeitet in Berlin und Frankfurt am Main. Jüngste Publikationen (Auswahl): *Die bessere Hälfte. Künstlerinnen des 20. und 21. Jahrhunderts* (2003); *Der große Preis. Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur* (2008); *Texte zur Kunst. Essays, Rezensionen, Gespräche* (2011); Hg. gemeinsam mit Helmut Draxler und André Rottmann: *Erste Wahl. 20 Jahre „Texte zur Kunst“*, 1. Dekade und 2. Dekade (2011); Hg. gemeinsam mit Daniel Birnbaum: *Canvases and Careers Today: Criticism and Its Markets* (2008), *Under Pressure: Pictures, Subjects, and the New Spirit of Capitalism* (2008) und *The Power of Judgment: A Debate on Aesthetic Critique* (2010); Hg. gemeinsam mit Daniel Birnbaum und Nikolaus Hirsch: *Art and Subjecthood: The Return of the Human Figure in Semiocapitalism* (2011); Hg. mit Peter Geimer: *Über Malerei. Eine Diskussion* (2012); Hg. gemeinsam mit Daniel Birnbaum und Kim Gordon: *Is It My Body? Selected Texts* (2014); Jutta Koether: f. (2015); Hg. mit Ewa Lajer-Burcharth: *Painting Beyond Itself: The Medium in the Post-Medium Condition* (2015); *Die Liebe zur Malerei. Genealogie einer Sonderstellung* (2017).

Işın Önal

Işın Önal lebt und arbeitet als Kuratorin und Autorin in New York. Sie ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Center for the Study of Social Difference der Columbia University und Lehrbeauftragte des Department of Art and Design der Montclair State University. Ihre Forschung konzentriert sich auf die Verknüpfung von archivierter Information und mündlichen Überlieferungen, um durch kollaborative Kunstpraktiken Plattformen des kollektiven Gedächtnisses zu schaffen. Önal ist Mitbegründerin der unabhängigen Kunstschule Nesin Art Village in der Türkei. Zu den letzten Ausstellungen zählen *Women Mobilizing Memory* (Istanbul, Wien, New York, Madrid) und *When Home Won't Let You Stay* (Wien). Sie kuratierte die International Sinop Biennial (2012–14) und war Direktorin des Elgiz Museum für zeitgenössische Kunst in Istanbul (2006–09). Önal hat international mehr als fünfzig Ausstellungen produziert und zu den Schnittstellen von sozialer Gerechtigkeit und Kunst publiziert. Sie hat einen MFA-Abschluss der Sabancı-Universität in Istanbul, einen MAS der Zürcher Hochschule der Künste und ist Doktorandin der Universität für angewandte Kunst Wien.

Stella Rollig

Stella Rollig ist seit Jänner 2017 Generaldirektorin und wissenschaftliche Geschäftsführerin des Belvedere. Sie studierte Germanistik und Kunstgeschichte an der Universität Wien und war als Kunsthistorikerin tätig (unter anderem orf, *Der Standard*). Von 1994 bis 1996 war Stella Rollig österreichische Bundeskuratorin für bildende Kunst, in dieser Zeit gründete sie auch *Depot. Kunst und Diskussion* im Museumsquartier Wien. Von 2004 bis 2016 leitete die Ausstellungsmacherin das LENTOS Kunstmuseum Linz, ab 2011 zusätzlich das NORDICO Stadtmuseum Linz. Neben ihrer kuratorischen Tätigkeit lehrte Stella Rollig an zahlreichen Instituten.

Luisa Ziaja

Luisa Ziaja ist Kunsthistorikerin, Kuratorin, Autorin. Sie ist seit 2013 Kuratorin für zeitgenössische Kunst am Belvedere und seit 2006 Kodirektorin des postgradualen Masterlehrgangs für Ausstellungstheorie und -praxis / ecm – educating, curating, managing an der Universität für angewandte Kunst Wien. In ihrer kuratorischen und diskursiven Arbeit beschäftigt sie sich unter anderem mit dem Verhältnis von Gegenwartskunst, Gesellschaft und (Geschichts-)Politik sowie mit der Geschichte und Theorien des Ausstellens. Ziaja ist Autorin und Mitherausgeberin zahlreicher Ausstellungskataloge und Sammelbände zu zeitgenössischer künstlerischer und kuratorischer Praxis, Kunst- und Ausstellungstheorie, darunter die Publikationsreihe *curating. ausstellungstheorie & praxis* in der Edition Angewandte / de Gruyter, Berlin/Boston.

Prof. Dr. Isabelle Graw founded the magazine *Texte zur Kunst* together with Stefan Germer in Cologne in 1990, and she has been its publisher ever since. She teaches art history and art theory at the Städelschule Academy of Fine Arts, Frankfurt / Main. She lives and works in Berlin and Frankfurt / Main. Latest publications (selection): *Die bessere Hälfte. Künstlerinnen des 20. und 21. Jahrhunderts* (2003); *High Price: Art Between the Market and Celebrity Culture* (2010); *Texte zur Kunst. Essays, Rezensionen, Gespräche* (2011); ed. together with Helmut Draxler and André Rottmann: *Erste Wahl. 20 Jahre "Texte zur Kunst," 1. Dekade und 2. Dekade* (2011); ed. together with Daniel Birnbaum: *Canvases and Careers Today: Criticism and Its Markets* (2008) and *Under Pressure: Pictures, Subjects, and the New Spirit of Capitalism* (2008). Ed. together with Daniel Birnbaum: *The Power of Judgment: A Debate on Aesthetic Critique* (Berlin, 2010); ed. together with Daniel Birnbaum: *Art and Subjecthood: The Return of the Human Figure in Semio-capitalism* (2011); with Peter Geimer: *Über Malerei. Eine Diskussion* (2012); ed. Together with Daniel Birnbaum, Kim Gordon: *Is It My Body? Selected Texts* (2014), Jutta Koether: *f. (2015)*; co-edited with Ewa Lajer-Burcharth: *Painting Beyond Itself: the Medium in the Post-Medium Condition* (2015); *The Love of Painting: Genealogy of a Success Medium* (2018).

Işın Önol is a curator and writer based in New York. She is a research scholar at the Center for the Study of Social Difference, Columbia University, and an adjunct professor at Montclair State University, Department of Art & Design. Her research focuses on interconnecting archival information with oral histories to create platforms for collective memory through collaborative art practices. Önol co-founded the Nesin Art Village, an independent art school in Turkey. Recent exhibitions include *Women Mobilizing Memory* (Istanbul, Vienna, New York, Madrid), and *When Home Won't Let You Stay* (Vienna). She curated the International Sinop Biennial (2012–14) and was director of the Elgiz Museum of Contemporary Art, Istanbul (2006–09). She has produced more than 50 exhibitions internationally, and published on the intersection of social justice and art. Önol holds an MFA from Sabancı University, Istanbul, an MAS from Zürich University of the Arts, and is a PhD candidate at the University of Applied Arts, Vienna.

Stella Rollig has been CEO and Artistic Director of the Belvedere since January 2017. She studied German and art history at the University of Vienna and later worked as an arts journalist (for orf, *Der Standard*, and others). From 1994 to 1996, Rollig was the Austrian Federal Curator for the Fine Arts; during this time, she also founded Depot, Kunst und Diskussion at MuseumsQuartier Wien. From 2004 to 2016, she was Artistic Director of the LENTOS art museum in Linz, and from 2011 also Director of NORDICO Stadtmuseum Linz. In addition to her curatorial roles, Rollig has taught at numerous institutions.

Luisa Ziaja is an art historian, writer, and curator. She has been curator for contemporary art at the Österreichische Galerie Belvedere Vienna since 2013 and co-director of the postgraduate program in exhibition theory and practice ecm – educating/curating/managing at the University of Applied Arts Vienna since 2006. In her curatorial and discursive practice, she deals with the relation between contemporary art, society, and politics (of history) as well as with the histories and theories of exhibiting. She is the author and coeditor of numerous exhibition catalogs as well as anthologies on contemporary art, curating, and art and exhibition theory, among others the publishing series *curating. ausstellungstheorie & praxis* at Edition Angewandte/de Gruyter, Berlin/Boston.