

Mykola Ridnyi

secession

Secession Mykola Ridnyi

5	Any War Is a War of Images, Anna Remešová in conversation with Mykola Ridnyi
15	Jeder Krieg ist ein Krieg der Bilder, Anna Remešová im Gespräch mit Mykola Ridnyi
57	Obscured by Clouds from Inextinguishable Fire, Daniel Muzyczuk
67	Verdunkelt von Wolken nicht löschraren Feuers, Daniel Muzyczuk

Any War Is a War of Images

Anna Remešová: You are from Kharkiv, and the topic of the war has been present in your films for a long time. How have the developments of the last seven months changed your attitude towards your work and towards documentarism in the moving image?*

Mykola Ridnyi: I wouldn't say that my video works are documentaries. They are far from what we know as the genre of documentary; rather, they are "documentary-based." I use different approaches to the moving image to show situations from different angles. My documentary-style observations can be combined with found footage or performative stage scenes. Talking about the change, because this war obviously didn't start in February 2022 but in 2014, during these past eight years I made quite a lot of works related to this problem. I would say that my perception of some works has changed a lot. For example, my video *Regular Places* (2014–15), which depicts a fight between pro-Ukrainian and pro-Russian activists in Kharkiv which led to an explosion of violence in the public space: that was something new for the city because I grew up there and remember it as a quiet and peaceful place. I filmed a number of public spaces in Kharkiv where clashing of these groups took place, and mixed the landscape of the city with sounds from YouTube videos capturing the violence. Jakub Majmurek wrote that in the case of Kharkiv you can never be sure that the past is past and that it won't appear again. This is what happened in 2022 but on a different scale, occurring as a military invasion with rocket attacks. So I realized it is not possible to show this work as it was because the context had changed. The viewer would now see some kind of civil conflict and this would not be politically correct. I went to Kharkiv this May to film again the same places because they have been completely destroyed. There was no juxtaposition with the sound so I muted it and added the images of ruins.

But this happened also with the film *NO! NO! NO!* from 2017, which was a continuation of *Regular Places* but not about the place again but this time more about the people. There are characters speaking for themselves. The general concept is about the distance; how you feel the war in the distance, because the war was always there, in the country, but limited to a certain territory.

If you were in Kyiv you lived a normal life. I selected characters whose activities seemed very far from military involvement—they were artists and people working in creative industries—but even in their work and in their lives you could feel the influence of the war. Their stories were juxtaposed with found footage videos that people from Donbas filmed from their windows, where you could see the explosions. But now, with what happened in 2022, you don't have this juxtaposition anymore. The war literally arrived in new territories and Kharkiv has become one of these places. In that sense, something that felt like a dystopia has become reality.

AR: What does it mean for the film forms that you are using? You work a lot with collage, found footage, and images from the internet. How do you think about it now regarding the amount of images from the war that are circulating online?

MR: It is a question about the ways of representing reality. This is also what Hito Steyerl wrote about in her essay on “Documentary Uncertainty.” She pointed out that the accessibility of visual information or the fixation on images of war doesn't put us closer to that reality, it doesn't create a better understanding or compassion. In this sense it is a problem and as an artist you have to react to that fact. You cannot be just a journalist or videoblogger. Collage, or I would say the certain filters I use in my work are important for me from this perspective. I started to think about it in 2014, it was not only Ukrainian territory which was shelled, but we also started to be bombarded with visual information. Any war is a war of images. You cannot trust an image anymore because it can be easily manipulated and used in the war on information.

This simple idea that the more we see the more we are blind, in the context of war images, became the starting point for the work *Blind Spot* (2014). I selected images from the internet that documented the war in Donbas and similar areas in Ukraine. They were just images of the streets, and in parallel, I was researching the phenomenon of human vision because I was interested in blindness and what kind of forms it takes in the physical process of vision. From there I learned about the blind

spot phenomenon: that we don't really see complete reality, but that there is a spot between our left and right eyes which we don't see, which our brain reconstructs from what we can see around it. We never think about it, it's very automatic, but people start to become aware of it when they have some problem with their vision. I used it as a filter for the images that I found; it was graffiti spray paint and I painted it over the images. I continued this technique later using maps.

AR: I have a feeling from what you say that one of the main differences between 2014 and 2022 is that eight years ago, war images were not that present in the media and it was important to make the situation visible. But now, it is overrepresented and it is not about making it visible but rather about the question of how to talk about it.

MR: I would say that for Ukraine this is not for the first time, already in 2014 there was an overproduction of images. It is interesting to analyze this period in between. The work I just mentioned, *Blind Spot*, was a reaction to the ongoing war, which was called a frozen conflict. It wasn't frozen; people were still dying. But the West stopped paying attention and the war disappeared from the world media. In the continuation of this photographic series, I put together maps from Donbas with other disputed areas from post-Soviet regions such as Transnistria or Abkhazia and South Ossetia, which are under the spotlight again because they are seen as potential sites of future threat. I produced these maps out of focus so they look like a map when you have a weak internet connection. The work is called *Gradual Loss of Vision* (2017). It is actually a very general contemporary media logic, based on sensationalism. I would generally say that the whole concept of TV news—and now YouTube news—is about violence. Their role is to shock people, and it is always based on information about someone else, about others. This creates a big problem—a loss of compassion. There is a term for that used by E. Ann Kaplan which is “empty empathy.”

AR: Speaking of attention, together with the war there has been an increase in attention towards the Ukrainian art scene. How do you feel about it? Is there

any discussion about the contemporary art scene in Ukraine happening from within?

MR: This is not new for us. Many of us already felt this in 2014 and we know how it will end. It will circulate for a couple of years and then the attention will be gone. The international art world is very cynical in this sense; it relies on the political agenda. At the same time, what can you do with it? You shouldn't reject it because it is a possibility to say what is important to say. But you also shouldn't need such an extreme reason as war to talk about Czech, Polish, or Romanian artists—they are a part of the European landscape. I believe that with time, the same will happen with the so-called Ukrainian art scene.

AR: In your works, such as those already mentioned like *Regular Places*, *NO! NO! NO!*, and *Blind Spot*, you were directly commenting on the development of the situation in Kharkiv. Can you imagine reacting to the current situation around Kharkiv through art nowadays?

MR: It is hard to think about new stuff and I don't have much desire to do that now. In the 90s there was an artistic group in Kharkiv called Fast Reaction Group (Boris Mikhailov, Vita Mikhailov, Sergey Bratkov, Sergey Solonskyi), their concept was to react in photographic performances to the political agenda of that time. They took their name from the rapid reaction forces, which is a military group. Their work had a strong influence on me when I began my activities as an artist in the 2000s. But I don't feel the same anymore, I don't have any desire to react immediately to something. Recently it has become important to take a certain distance and time and compare the perception when you are in Ukraine vs. abroad. I never felt that I wanted to work as a political commentator, but personal involvement is important to me. I visited Kharkiv in May, which was a very intense experience but it also provoked some ideas. But it needs time. The district in the north outskirts of Kharkiv where I grew up was completely destroyed, so I started to think that I have to film there and make work about my memories of the place from the time of my school years. But it is too risky now to go there. Maybe I will do it later, maybe never.

AR: Isn't the situation better in Kharkiv now, when the Ukrainian army is pushing the Russian army further to the east?

MR: Not really, the city is constantly under attack. Actually, just yesterday (September 9, 2022) I found out that the house in the city center where I have an apartment was damaged. Luckily it was not completely destroyed, but while commenting on ongoing events it's always better to add "yet."

AR: Is part of this process also the work that you expanded for the exhibition *Extremely Normal* at the Fotograf Festival in Prague? Your installation *Facing the Wall* from 2018 consists of images of fascist symbols covered partly with chewing gum. One of the highlighted works is a new photograph depicting a very new fascist symbol—the Russian "Z." Can you elaborate more on this decision?

MR: First of all, the title *Facing the Wall* is important because the first association is with execution. At least when I hear it, I imagine a person standing in front of a wall waiting to be shot. The death penalty was eliminated in the mid-90s in Ukraine but it still exists in authoritarian Belarus. At the same, the phrase is something that can be very peaceful because it references the position of the visitor in the gallery, facing the work on the wall. The gesture of covering fascist symbols with chewing gum is a gesture of rejection, but how it is done is a play with conceptual and minimalist art from the 70s. The political meaning is then visible only when you come closer to the work. The series features a selection of European right-wing parliamentary parties and radical organizations operating in the streets. There are also symbols used by Ukrainian and Russian mercenaries who have been at war since 2014 included in the series, too. The situation changed in 2022 when I added the Russian "Z" which was initially a technical symbol to mark military equipment. But then it went viral and became an official symbol for war propaganda in Russia. "Z" means nothing, but it is a state symbol. It was not devised by some right-wing group on the streets but rather by the state. War also changed the context of Ukrainian right-wing groups because now all of them are also at the front and they are defending

Ukrainian society. For example, the symbol of the Azov movement references Nazi symbols—earlier radicals related to Azov were attacking LGBT+ people, Roma, leftist activists, etc. But now it has become formalized in a military sense; new members came who are not right-wing extremists and together they formed a unit of the Ukrainian army. Their image has shifted from aggressor to defender, in particular in the city of Mariupol, where some of them were killed or taken as hostages by the Russian army.

AR: Do you think that there is also a danger in the sense that these extremist or ultranationalist groups, such as the Azov group, will become normalized when the war ends and they will become national heroes?

MR: This is a very important question. It is a question about the future. Of course, when you have such a thing as a war between nations, the rise of patriotism together with nationalism is very powerful. But it is also different from 2014 because back then, Ukrainian right-wing groups played a crucial role in the beginning of the war and the professional Ukrainian army was less prepared and weaker. In that sense right-wing units played a big role militarily, and that led to a right-wing reaction in peaceful cities when they tried to dictate their rules and agenda. Now many more people with very different views and backgrounds are participating in the help and volunteer organizations and also in the army and war. I know about many former antifa and trade union activists in the army, as well as many LGBT+ activists. This dilutes the monopoly of the right-wing agenda. At the end of the war there will be many more people who will be equal in military experience of war. All of these people from different political backgrounds will be in competition for shaping the perception of the future Ukraine.

**Jeder Krieg ist ein Krieg
der Bilder**

Anna Remešová: Du stammst aus Charkiw; das Thema Krieg ist in deinen Filmen seit langem präsent. Wie haben die Entwicklungen der letzten sieben Monate deine Herangehensweise an deine Arbeit und an die dokumentarische Dimension von Film verändert?*

Mykola Ridnyi: Ich würde meine Videoarbeiten nicht als dokumentarisch bezeichnen. Sie sind weit weg von dem, was wir als Gattung Dokumentarfilm kennen, und vielmehr „dokumentarisiert“. Ich bediene mich verschiedener Herangehensweisen an Film, um Situationen aus verschiedenen Blickwinkeln zu zeigen. Meine quasidokumentarischen Beobachtungen lassen sich mit gefundenem Filmmaterial oder performativen Bühnenszenen kombinieren. Was die Veränderungen angeht – denn dieser Krieg hat natürlich nicht im Februar 2022 angefangen, sondern 2014 –, so habe ich in diesen letzten acht Jahren ziemlich viele Arbeiten mit Bezug auf dieses Problem gemacht. Ich würde sagen, dass meine Wahrnehmung mancher Arbeiten sich sehr verändert hat. Mein Video *Regular Places* (2014–15) zum Beispiel, das eine Auseinandersetzung zwischen proukrainischen und prorussischen Aktivist*innen in Charkiw zeigt, die eine Explosion der Gewalt im öffentlichen Raum auslöste: Das war für die Stadt etwas Neues, denn ich bin da aufgewachsen und habe die Stadt als ruhig und friedlich in Erinnerung. Ich habe eine Reihe öffentlicher Räume in Charkiw gefilmt, wo die Zusammenstöße zwischen diesen Gruppen sich abspielten, und mischte die Stadtlandschaft mit den Geräuschen aus YouTube-Videos, die die Gewalt zeigen. Ein Kritiker schrieb, man könne sich im Fall von Charkiw nie sicher sein, dass die Vergangenheit vergangen ist und nicht wiederkehren wird. Das passierte dann 2022, aber in einer neuen Dimension, in Form einer militärischen Invasion mit Raketenangriffen. Da wurde mir klar, dass man die Arbeit nicht mehr zeigen konnte, wie sie war, weil der Kontext ein anderer geworden war. Die Zuschauer*innen würden nun eine Art innergesellschaftlichen Konflikt sehen, was politisch unzutreffend wäre. Diesen Mai bin ich nach Charkiw gefahren, um dieselben Orte erneut aufzunehmen, die mittlerweile völlig zerstört sind. Es gab keine Gegenüberstellung mit einer Tonspur, also schaltete ich das Video stumm und fügte die Bilder von Ruinen hinzu.

Aber dasselbe passierte mit dem Film *NO! NO! NO!* (2017), einer Fortsetzung von *Regular Places*, in der es jedoch weniger um den Ort, sondern mehr um die Menschen ging. Da gibt es Figuren, die für sich selbst sprechen. Die allgemeine Idee dahinter dreht sich um Entfernung; darum, wie man den Krieg aus der Distanz spürt, denn der Krieg war immer da, im Land, nur auf ein bestimmtes Gebiet begrenzt. In Kyiv führte man ein normales Leben. Ich habe Figuren ausgewählt, deren Tätigkeit scheinbar weit von jeder Beteiligung am Kriegsgeschehen entfernt war – Künstler*innen und Leute aus der Kulturbranche –, aber selbst bei diesen war der Einfluss des Krieges auf ihre Arbeit und ihr Leben spürbar. Neben ihre Geschichten wurde gefundenes Videomaterial gestellt, das Leute im Donbass von ihren Fenstern aus gefilmt hatten, wo man die Explosionen sehen konnte. Aber mit dem, was 2022 passiert ist, gibt es diese Gegenüberstellung nicht mehr. Der Krieg hat im Wortsinn Neuland betreten, und Charkiw ist heute einer dieser Orte. Insofern ist etwas, was sich wie eine Dystopie anfühlte, Wirklichkeit geworden.

AR: Was bedeutet das für die Filmformen, die du verwendest? Du arbeitest viel mit Collage, gefundenem Material und Bildern aus dem Internet. Wie siehst du das jetzt mit Blick auf die Menge von Bildern aus dem Krieg, die online zirkulieren?

MR: Es geht um die Wege, Wirklichkeit darzustellen. Das war auch Hito Steyerls Thema in ihrem Essay über „Documentary Uncertainty“, in dem sie aufgezeigt hat, dass die Verfügbarkeit visueller Informationen oder die Fixierung auf Bilder des Krieges uns nicht näher an diese Wirklichkeit heranbringt, kein besseres Verständnis oder Mitempfinden schafft. Darin liegt ein Problem, mit dem man sich als Künstler*in auseinandersetzen muss. Man kann nicht einfach Journalist*in oder Videoblogger*in sein. Collage oder, wie ich sagen würde, bestimmte Filter, die ich in meiner Arbeit einsetze, sind für mich aus dieser Perspektive wichtig. Ich habe 2014 angefangen, darüber nachzudenken, als nicht nur die Ukraine mit Raketen angegriffen, sondern wir auch mit visuellen Informationen bombardiert wurden. Jeder Krieg ist ein Krieg der Bilder. Man kann einem Bild nicht mehr vertrauen, weil es leicht zu manipulieren und im Informationskrieg einzusetzen ist.

Diese einfache Idee, dass wir, je mehr wir sehen, umso blinder sind, wurde im Zusammenhang mit Kriegsbildern der Ausgangspunkt für die Arbeit *Blind Spot* (2014 –). Ich habe Bilder aus dem Internet ausgewählt, die den Krieg im Donbass und ähnlichen Gegenden in der Ukraine dokumentieren, einfache Bilder von Straßen. Gleichzeitig habe ich mich in das Thema des menschlichen Sehens eingearbeitet, weil ich mich für Blindheit interessierte und die Formen, die sie im physikalischen Vorgang des Sehens annimmt. Dabei habe ich viel über das Phänomen des blinden Flecks erfahren: dass wir nicht wirklich die ganze Wirklichkeit sehen, dass es vielmehr einen Fleck zwischen linkem und rechtem Auge gibt, den wir nicht sehen und den unser Gehirn auf Grundlage dessen, was wir um ihn herum sehen, rekonstruiert. Wir denken darüber nie nach, das geschieht ganz automatisch, aber wenn Menschen ein Problem mit den Augen haben, wird ihnen das bewusst. Das habe ich als Filter für die Bilder, die ich gefunden habe, eingesetzt; ich habe Graffiti-Sprühfarbe benutzt und damit die Bilder übermalt. Dieselbe Technik habe ich später auf Karten angewendet.

AR: Aus dem, was du sagst, höre ich heraus, dass ein Hauptunterschied zwischen 2014 und 2022 darin besteht, dass Kriegsbilder vor acht Jahren in den Medien nicht so präsent waren und es wichtig war, die Situation sichtbar zu machen. Heute dagegen ist sie medial omnipräsent, und es geht nicht darum, sie sichtbar zu machen, sondern um die Frage, wie man über sie sprechen kann und soll.

MR: Für die Ukraine würde ich sagen, das passiert nicht zum ersten Mal, schon 2014 gab es eine Überproduktion von Bildern. Interessant ist es, die Phase dazwischen zu analysieren. Die eben erwähnte Arbeit *Blind Spot* war eine Reaktion auf den andauernden Krieg, der als eingefrorener Konflikt bezeichnet wurde. Aber er war nicht eingefroren; es starben immer noch Menschen. Nur der Westen wendete seine Aufmerksamkeit ab, und der Krieg verschwand aus den globalen Medien. In der Fortsetzung dieser Fotoserie kombinierte ich Karten aus dem Donbass mit anderen umstrittenen Gebieten in postsowjetischen Regionen wie Transnistrien oder Abchasien und Südossetien, die jetzt wieder im Scheinwerferlicht stehen, weil sie als Brennpunkte möglicher

zukünftiger Bedrohungen gelten. Die Karten sind verschwommen, sodass sie so aussehen, wie wenn man eine schlechte Internetverbindung hat. Die Arbeit heißt *Gradual Loss of Vision* (2017). Das ist tatsächlich eine ganz allgemeine Medienlogik heute, die auf Sensationsgier beruht. Überhaupt würde ich sagen, dass Gewalt das Prinzip von Fernsehnachrichten – und heute von YouTube-Nachrichten – ist. Zu schockieren ist ihre Aufgabe, und die Grundlage sind immer Nachrichten über jemand anderen, über Fremde. Das erzeugt ein großes Problem – das Mitempfinden geht verloren. Es gibt einen Ausdruck dafür: „leere Empathie“.

AR: Wo wir von Aufmerksamkeit sprechen: Parallel zum Krieg ist das Interesse an der ukrainischen Kunstszene gewachsen. Wie fühlt sich das für dich an? Gibt es innerhalb der zeitgenössischen Kunstszene in der Ukraine eine Diskussion darüber?

MR: Das ist nicht neu für uns. Viele von uns spürten das schon 2014, und wir wissen, wohin das am Ende führen wird. Das wird ein paar Jahre lang zirkulieren, und dann wird die Aufmerksamkeit weg sein. Die internationale Kunstszene ist da sehr zynisch, sie folgt der politischen Agenda. Andererseits, was kann man daraus machen? Man sollte sich dem nicht verweigern, weil es eine Gelegenheit darstellt, etwas Wichtiges zu sagen. Dennoch sollte es nicht einen so extremen Grund wie einen Krieg brauchen, dass über tschechische, polnische oder rumänische Künstler*innen gesprochen wird – sie sind Teil der europäischen Landschaft. Ich denke, dasselbe wird über kurz oder lang mit der sogenannten ukrainischen Kunstszene passieren.

AR: Deine Arbeiten, wie die schon erwähnten *Regular Places*, *NO! NO! NO!* und *Blind Spot*, gehen direkt auf die sich verändernde Situation in Charkiw ein. Kannst du dir vorstellen, auf die heutige Situation rund um Charkiw mit künstlerischen Mitteln zu reagieren?

MR: Es ist schwer, sich neue Sachen auszudenken, und ich verspüre dazu derzeit wenig Lust. In den 1990ern gab es in Charkiw eine Künstler*innengruppe namens Fast Reaction Group (Boris Mikhailov, Vita Mikhailov, Sergey Bratkov, Sergey Solonskyi), deren Konzept es war, in fotografischen Performances auf die politische

Agenda der Zeit zu reagieren. Ihren Namen hatten sie sich von den schnellen Reaktionstruppen, einer militärischen Einheit, geborgt. Ihre Arbeit hat mich in der Anfangsphase meiner künstlerischen Tätigkeit in den 2000er-Jahren stark beeinflusst. Aber mittlerweile ist das anders, ich verspüre keinen Wunsch mehr, unmittelbar auf etwas zu antworten. Es ist inzwischen wichtiger, einen Schritt zurückzutreten und die Wahrnehmung von innerhalb der Ukraine mit der Außenperspektive zu vergleichen. Ich wollte nie als Politik-Kommentator arbeiten, aber mir ist wichtig, mich mit Themen auseinanderzusetzen, die mich persönlich betreffen. Im Mai habe ich Charkiw besucht, was eine sehr intensive Erfahrung war, aber auch einige neue Ideen geweckt hat. Doch das braucht Zeit. Das Viertel am nördlichen Stadtrand von Charkiw, in dem ich aufgewachsen bin, ist völlig zerstört, was mich denken ließ, dass ich da hinmuss, um zu filmen und Arbeiten über meine Erinnerungen an den Ort meiner Schulzeit zu machen. Aber im Moment ist es zu riskant, da hinzufahren. Vielleicht mache ich das später, vielleicht auch nie.

AR: Hat die Situation in Charkiw sich nicht gebessert, jetzt, wo die ukrainische Armee die russische Armee weiter nach Osten zurückdrängt?

MR: Nicht wirklich, die Stadt steht unter ständigem Beschuss. Gerade gestern [9.9.2022] habe ich erfahren, dass das Gebäude im Stadtzentrum, in dem ich eine Wohnung habe, beschädigt wurde. Glücklicherweise wurde es nicht völlig zerstört, aber wenn man sich zum aktuellen Geschehen äußert, ist es immer besser, „noch“ dazuzusagen.

AR: Gehört zu diesem Prozess auch die Arbeit, die du für die Ausstellung *Extremely Normal* im Rahmen des Fotograf Festival in Prag aktualisiert hast? Deine Installation *Facing the Wall* von 2018 besteht aus Bildern von teilweise mit Kaugummi überklebten faschistischen Symbolen. Eine prominent platzierte Arbeit ist ein Foto jüngeren Datums, das ein ganz neues faschistisches Symbol zeigt – das russische „Z“. Kannst du etwas mehr zu dieser Entscheidung sagen?

MR: Zunächst einmal ist der Titel *Facing the Wall* wichtig, weil das Erste, was einem dazu in den Sinn kommt,

Hinrichtung ist. Ich jedenfalls stelle mir, wenn ich das höre, jemanden vor, der vor einer Wand steht und darauf wartet, erschossen zu werden. In der Ukraine wurde die Todesstrafe Mitte der 90er-Jahre abgeschafft, aber im autoritär regierten Belarus gibt es sie noch. Zugleich kann der Ausdruck etwas sehr Friedliches bedeuten: den Standpunkt einer Besucherin/eines Besuchers im Ausstellungsraum vor der Arbeit an der Wand. Die Geste, faschistische Symbole mit Kaugummi zu überdecken, ist eine Geste der Ablehnung, aber in der Art, wie sie hier ausgeführt ist, spielt sie mit konzeptueller und minimalistischer Kunst der 70er. Die politische Bedeutung ist dabei nur sichtbar, wenn man näher an die Arbeit herantritt. In der Serie kommen ausgewählte in europäischen Parlamenten vertretene rechte Parteien vor, dazu radikale Organisationen, die auf der Straße aktiv sind, wie auch Symbole, die von ukrainischen und russischen Söldnern verwendet werden, die seit 2014 am Krieg beteiligt sind. Die Situation veränderte sich 2022, als ich das russische „Z“ hinzufügte, das ursprünglich ein technisches Symbol war, mit dem Militärgerät gekennzeichnet wurde, sich dann aber viral verbreitete und ein offizielles Symbol der Kriegspropaganda in Russland wurde. „Z“ bedeutet nichts, ist aber ein staatliches Symbol. Es wurde nicht von irgendeiner rechtsgerichteten Straßengang eingeführt, sondern vom Staat. Der Krieg hat auch den Kontext verändert, in dem man die ukrainischen rechtsgerichteten Gruppen sehen muss, weil sie jetzt alle ebenfalls an der Front stehen und die ukrainische Gesellschaft verteidigen. Das Symbol der Asow-Bewegung zum Beispiel zitiert Nazi-Symbolik – frühere Radikale mit Verbindungen zu ihr haben LGBT+-Menschen, Roma, linke Aktivist*innen usw. angegriffen. Mittlerweile aber hat sie eine förmliche militärische Struktur; es sind neue Mitglieder dazugekommen, die keine Rechtsextremen sind, und gemeinsam bilden sie eine Einheit der ukrainischen Armee. In der öffentlichen Wahrnehmung haben sie sich von Angreifern zu Verteidigern gewandelt, insbesondere in der Stadt Mariupol, wo einige von ihnen von der russischen Armee getötet oder als Geiseln genommen wurden.

MR: Das ist eine ganz wichtige Frage für die Zukunft. Natürlich gibt so etwas wie ein Krieg zwischen Ländern dem Patriotismus und damit auch dem Nationalismus starken Auftrieb. Andererseits ist die Lage heute anders als 2014, als ukrainische rechtsgerichtete Gruppen in den ersten Kriegstagen eine entscheidende Rolle spielten und die ukrainische Berufarmee weniger vorbereitet und schwächer war. Deshalb spielten rechte Einheiten militärisch eine wichtige Rolle, was wiederum eine antirechte Reaktion in friedlichen Städten auf den Plan rief, denen sie ihre Regeln und Agenda aufzwingen wollten. Inzwischen sind in den Hilfs- und Freiwilligenorganisationen und auch in der Armee und im Krieg viel mehr Menschen mit ganz anderen Ansichten und Vorgeschichten im Einsatz. Ich weiß von vielen früheren Antifa- und Gewerkschaftsaktivist*innen in der Armee wie auch von vielen LGBT+-Aktivist*innen. Das schwächt die Monopolstellung der rechten Agenda. Bis zum Kriegsende wird es viel mehr Menschen mit ebenbürtiger militärischer Erfahrung geben. All diese Leute mit verschiedenen politischen Hintergründen werden darum wettstreiten, wie die Ukraine zukünftig wahrgenommen wird.

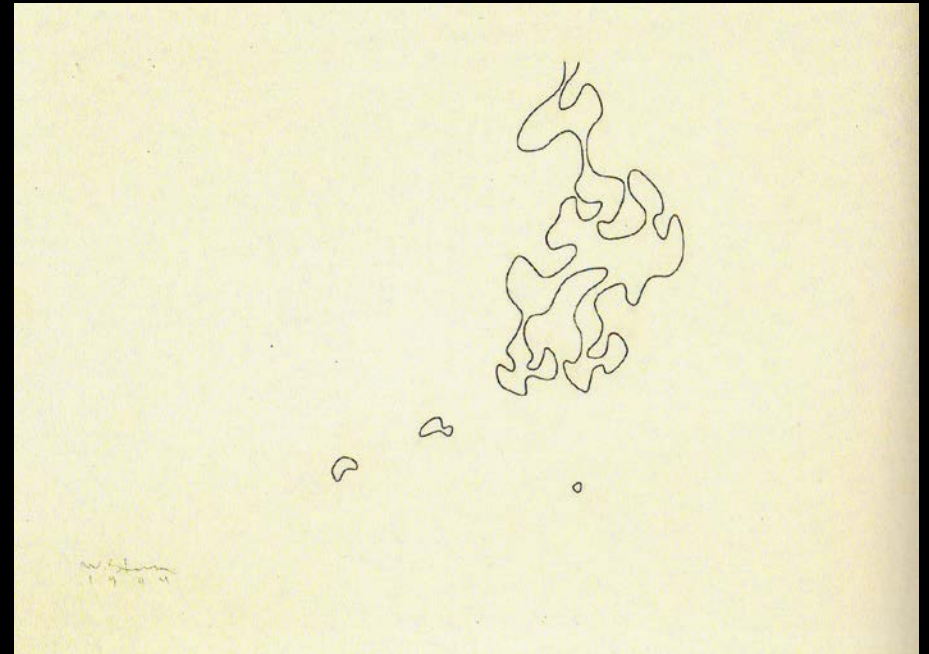
Aus dem Englischen übersetzt von Gerrit Jackson.

AR: Denkst du, dass da auch eine Gefahr besteht, dass diese extremistischen oder ultranationalistischen Gruppen wie die Asow-Bewegung nach dem Ende des Kriegs normalisiert und zu Nationalhelden gemacht werden?

*Dieses Gespräches wurde ursprünglich am 5. Oktober 2022 im tschechischen Online-Magazin *artalk* veröffentlicht und erscheint hier in einer gekürzten Fassung. <https://artalk.cz/2022/10/05/mykola-ridnyi-kazda-valka-je-vaikou-obrazu/>

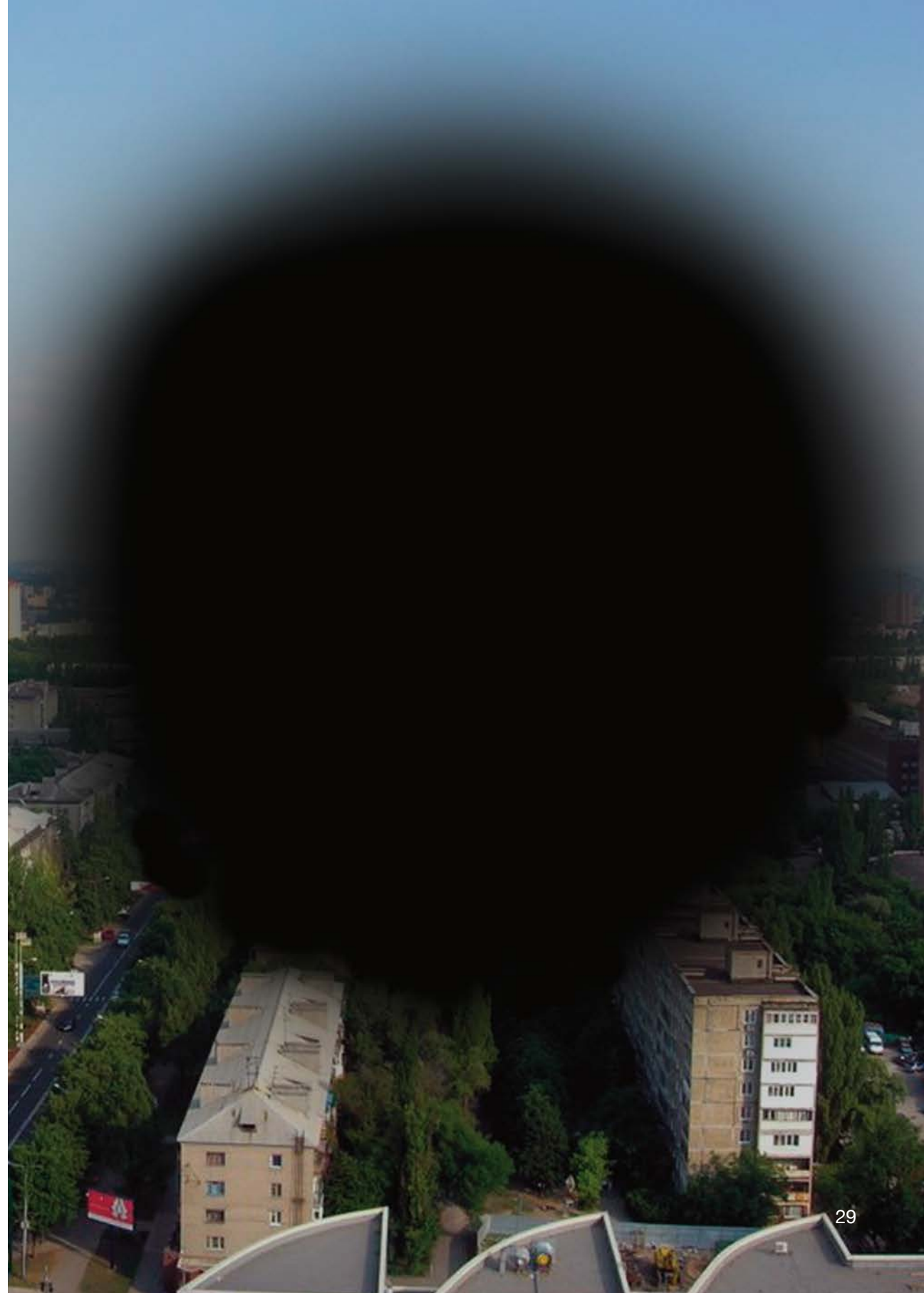


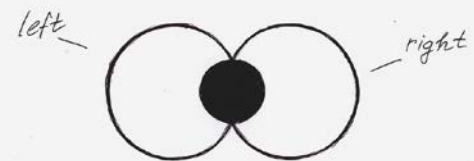
Image of an explosion in Odesa after a Russian drone attack.
Pixelized by the media source, culturemeter.od.ua, 2022



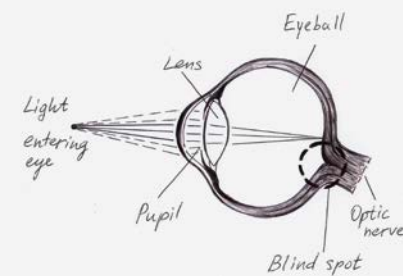
Władysław Strzemiński

Untitled, from the *War Against Homes* series, 1941, pencil on paper, 29,5 × 41,2 cm
Untitled, from the *Cheap as Mud* series, 1944, pencil on paper, 29,8 × 38 cm





A blind spot, scotoma, is an obscuration of the visual field.
A scotoma (Greek σκότος, skótos, darkness; plural: scotomas, scotomata) is an area of partial alteration in the field of vision consisting of a partially diminished or entirely degenerated visual acuity that is surrounded by a field of normal - or relatively well-preserved - vision.



Every normal mammalian eye has a scotoma in its field of vision, usually termed its blind spot. This is a location with no photoreceptor cells, where the retinal ganglion cell axons that compose the optic nerve exit the retina. There is no direct conscious awareness of visual scotomas. They are simply regions of reduced information within the visual field. Rather than recognizing an incomplete image, patients with scotomas report that things 'disappear' on them.

Blind Spot, 2014, ballpoint pen on paper, 21 × 29,7 cm each
← Blind Spot, 2021, acrylic spray, color photography, 250 × 187,5 cm
→ Blind Spot, 2014, acrylic spray, color photography, 42 × 59,4 cm





Pray to God to get out of here alive!



Fascists! Fascists! Fascists!



Where did you come from, motherfucker?
Where did you come from to kill us?

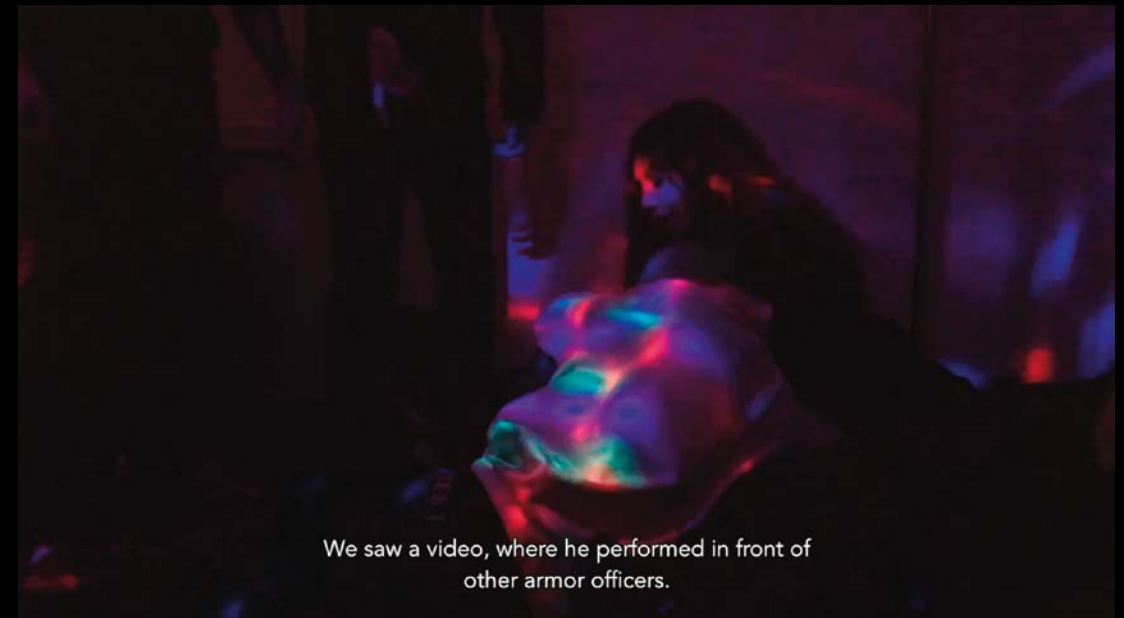


They're beating the boys! They're beating the boys, guys!

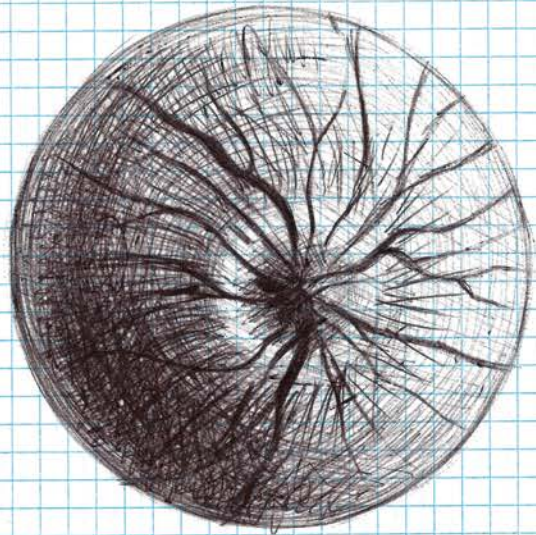




But I will not just tell you how everything is great.



Forward ischemic neuropathy.
Ischemic swelling of the optic disc with single
haemorrhages.



Передня ішемічна нейропатія.
Ішемічний набряк диска зорового нерва з одичинними
геморагіями.

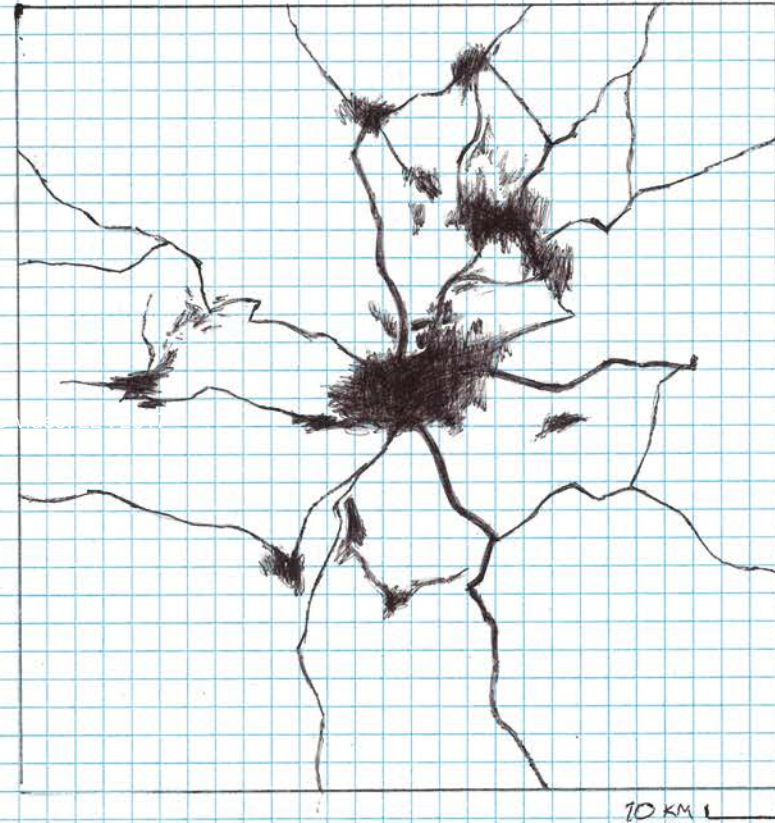
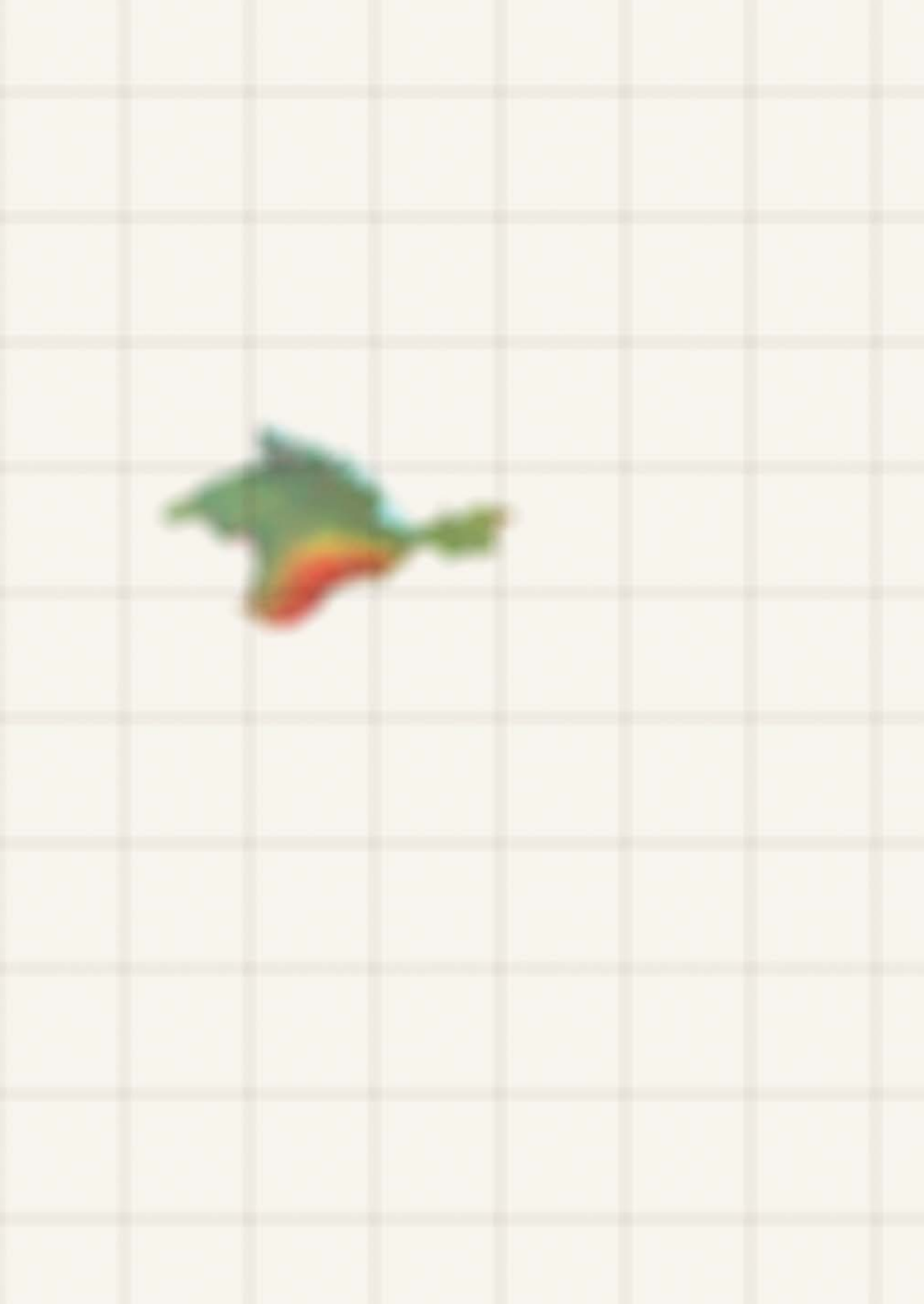
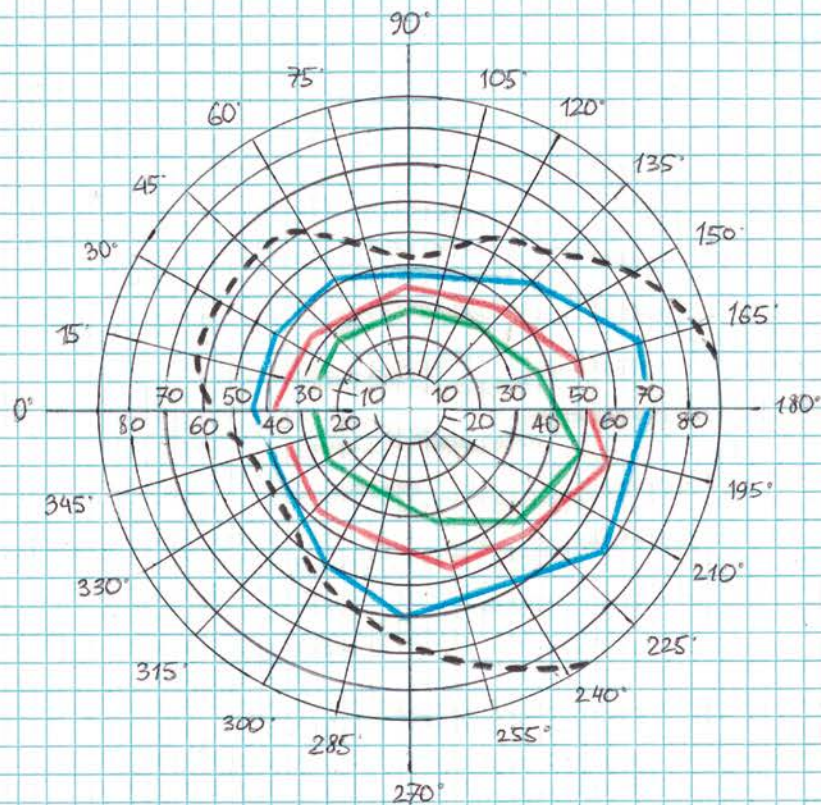


Схема доріг навколо міста Донецьк
The web of roads around the city of Donetsk



Gradual Loss of Vision, 2017, color photography, digital collage, 60 × 87 cm each

Field of Vision

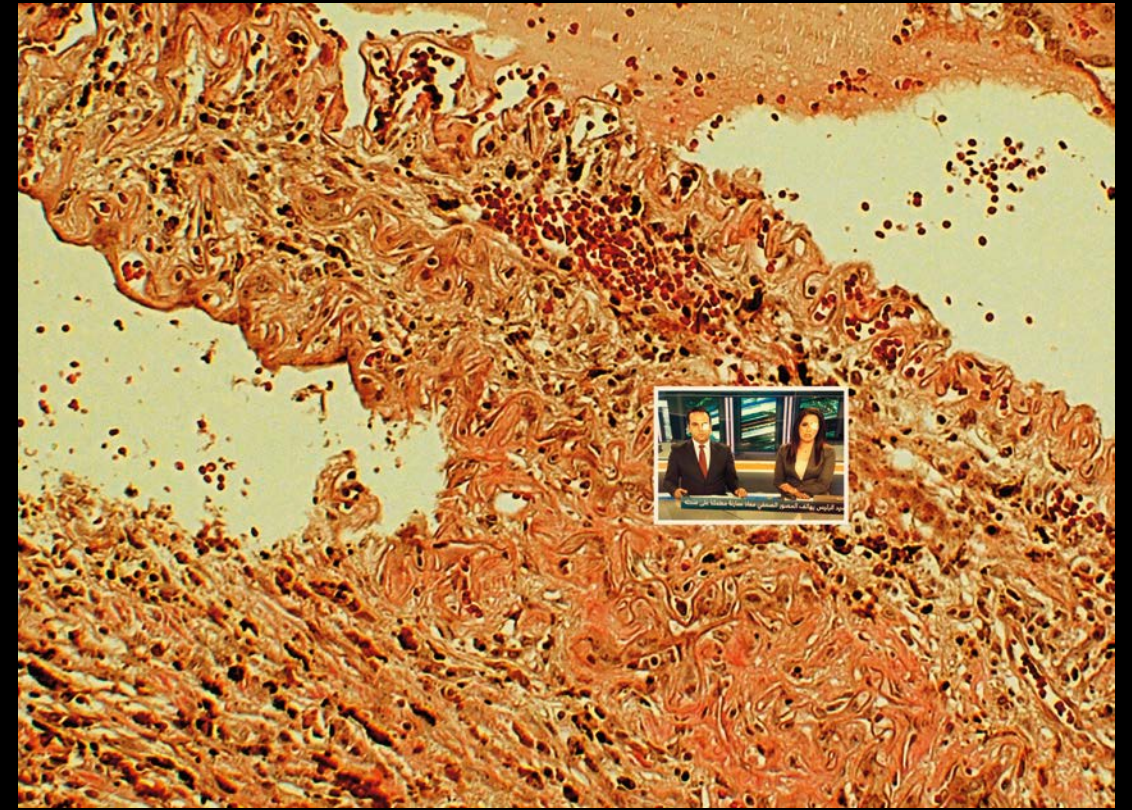
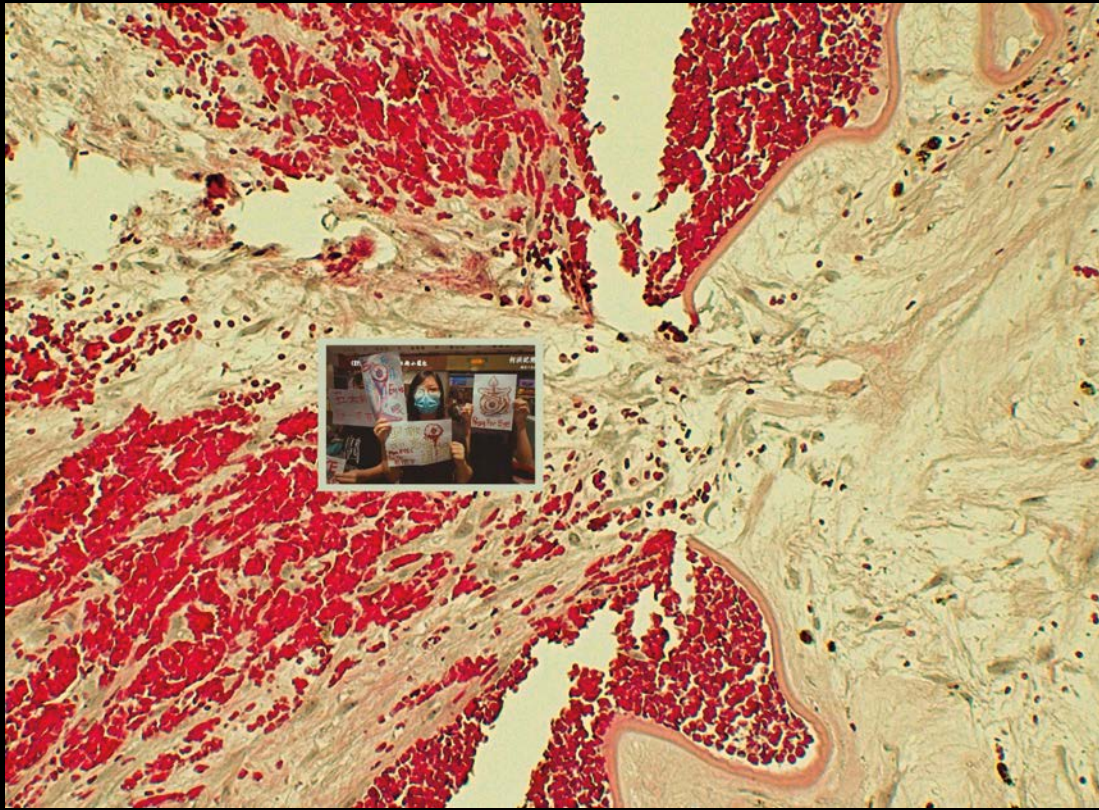


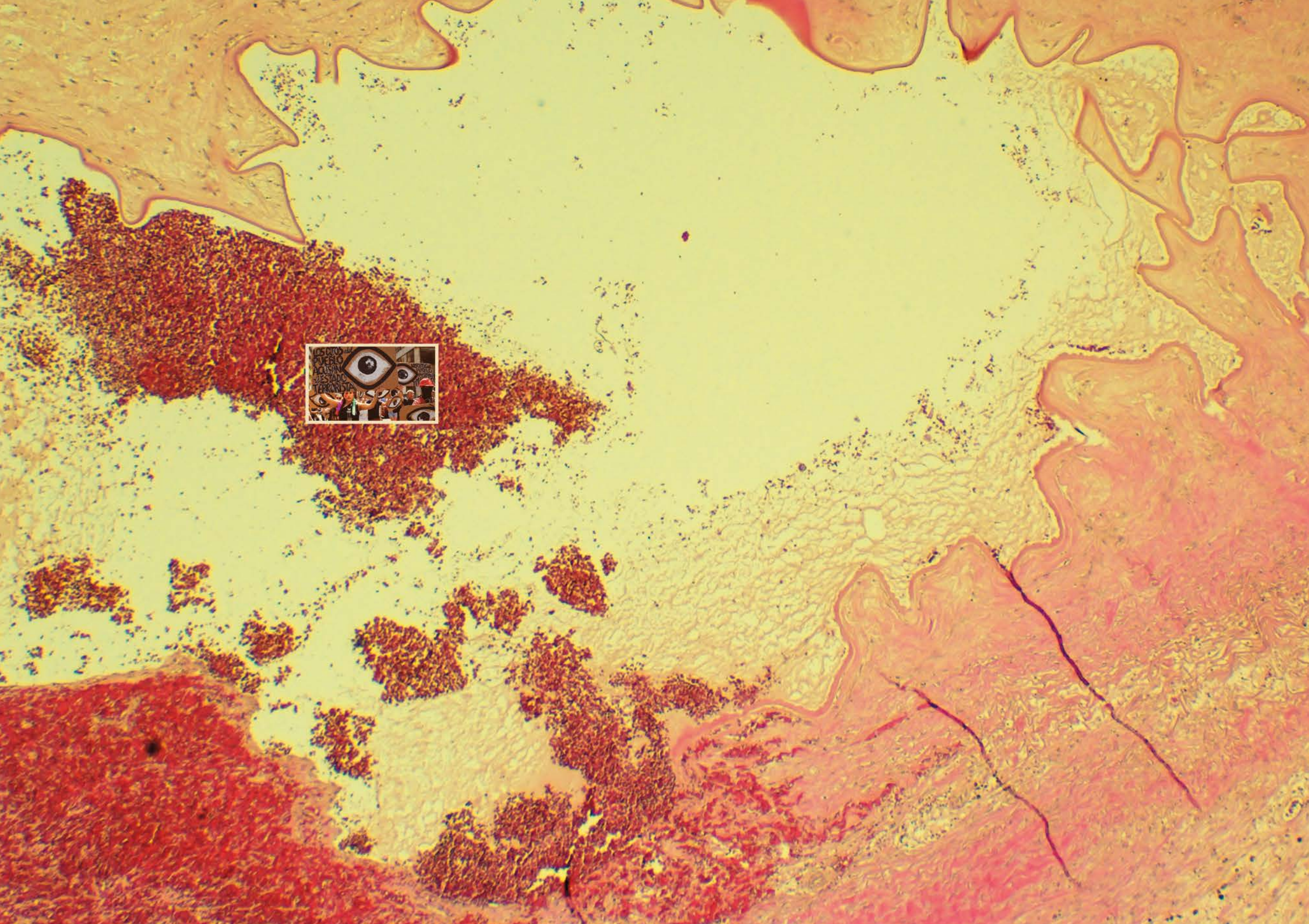
Each eye sees only a part of the world around us — this is how the field of vision is constructed, the boundaries of which remain at a certain angle of the optical axis of the eye. The field of vision can be defined by diagonal and auxiliary axes due to various calculations of line units in degrees.

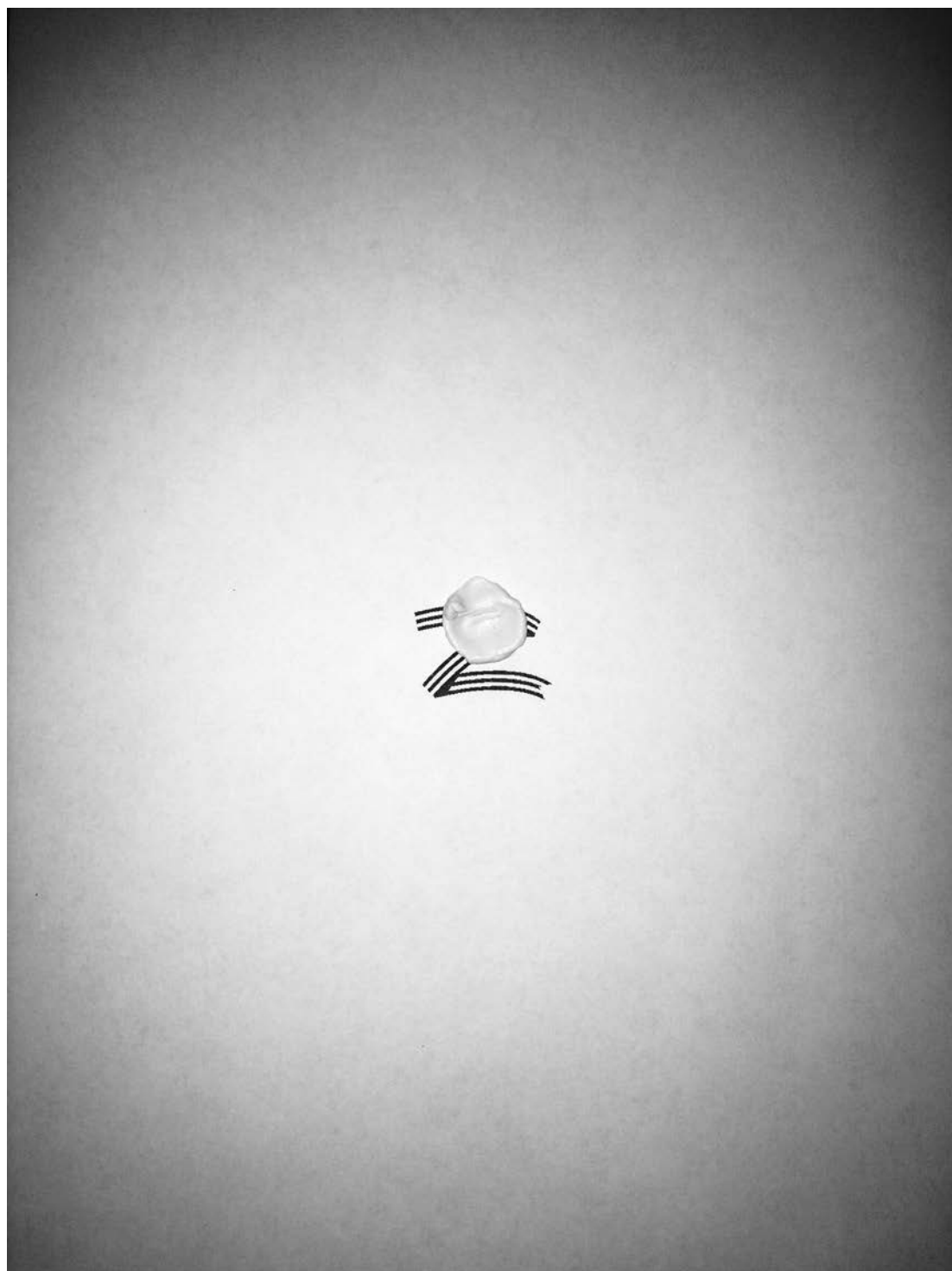
According to these standards, the external limit of the field of vision is 90° , the top and internal — $50-60^\circ$, and the bottom — up to 70° . Therefore, the graphic presentation of the field of vision looks like an irregular, elongated ellipse.

Each eye has its own field of vision. During a vision test, the patient closes one eye, and then the test is performed with a perimeter. The first version of this test was proposed in 1855 by ophthalmologist H. Grefe. There are now several versions of this tool, most of them, however, consist of only one arc with two markers, which rotate around the centre. One of the markers is fixed in the centre of the arc, while the other moves along it. The fixed markers sets the position of the eye, while the mobile markers serves to find the limits to the field of vision.

The dotted line shows the field of vision in white colour, while the coloured lines represent fields of this colour.







50 *Facing the Wall*, 2022, black and white photography, 70 × 100 cm



Facing the Wall, 2022
Poster intervention in public space, Mediateca del Mediterraneo, Cagliari (left)
Poster intervention in public space, Centrocelle district, Rome (right)

My route was not always a negative experience. I happily recall the long distances between the high-rise buildings — spaces filled with air that did not exist in the crowded center.





As long as I can remember looking out the window, an 'out of service' airplane stood in the middle of the childrens' playground.
It was a Soviet military fighter jet, a MIG-21.

One day, I went out to buy bread and clearly heard the melody of a trumpet or trombone. But, there were no musicians around.



Obscured by Clouds from Inextinguishable Fire

While working in a garden a woman is puzzled by the inability to recall a poem that occupies her thoughts. The problem was triggered apparently by two distinct things: She is worried about her brother's ongoing brain surgery and earlier that day she also heard the news of the accident in Chernobyl. The stanza finally comes back to her when she receives the call from the nurse that assures her that the surgery was a success. It is only then that the reader is allowed to read the forgotten poem:

There was a cloud my eyes dwelt long upon
It was quite white and very high above us
Then I looked up, and found it had gone.¹

It is a quote from Bertolt Brecht's *Memory of Marie A.* from 1920. The poem deals with a reminiscence of a romantic kiss under a plum tree. The scene is part of the narration of a short novel by Christa Wolf entitled *Accident. A Day's News*. The constellation of these three elements is very dynamic. The cloud signifies danger and the narrator on multiple occasions connects it with the threat of radioactivity. The good news about the health of a dear brother unlocks the fact that, by the end of the stanza, the cloud is gone. So the cloud literally signifies the memory loss.

The District—a new film work by Mykola Ridnyi—utilizes another cloud: a generated camouflage that obscures the view of the protagonist. He looks at the familiar places in Kharkiv heavily destroyed by shelling. The artist commissioned the filming from afar. Not being able to visit the city himself he dispatched the film crew with instructions. The spaces that were filmed were associated with various memories uttered by the voiceover narration. These stories relocate the images from the public sphere of the theatre of war into a more private area of remembrance.

But there is another way to understand the film. The way it was shot—the outsourcing of the gaze—loosens the authorial element. Instead of the artist's presence, we encounter a mediated view. The reminiscences are triggered by video recordings that at times look like the collection of forensic evidence against perpetrators of violence against the Ukrainian population. The generated clouds that hide fragments of buildings are being used now to conceal exact locations. This strategy makes it harder for Russians to identify the depicted areas and assess the scale of destruction. On the other hand, the distribution of these videos is used to spread information about the attacks. The distinctive elements of the cityscape are enough to recognize the exact areas. The same image at once conceals and reveals the same things to those that can extract them. It works like a shibboleth; the capacity to read these images distinguishes a friend from a foe.

Yet Ridnyi uses them for something else entirely. The uncharacteristic ruins of an apartment bloc district are grounded by a selection of associations with situations from his early days growing up in the area in a country that was at the time part of a collapsing Soviet Union and only just transforming itself into the Ukrainian state. This method of juxtaposition is characteristic for many works by the artist. A similar strategy is used in *Regular Places* (2015–22). Here the views of different sites in Kharkiv are commented by another kind of voiceover: Ridnyi took sound from street clashes between pro-Russian activists and the citizens agitating for orienting the country towards the West. These fights took place while Kyiv saw the unfolding of the Maidan square events in 2014. Many of the streets shot for this film are uncharacteristic, yet the artist shows them as sets where the primary split in the society is unfolding and violence takes place. Ridnyi adds an annex to that work in 2022, which was composed of the images of the current state of the same sites. The destruction caused by the Russian invasion is presented because of the longer period of inciting hatred in the region.

This strategy is also based on research into the conflicted political history in the post-Soviet region. He is exposing the *quid pro quos* of propaganda. *Monument* (2011–13) is a short video that shows how one public art form is replaced by another. The group of communists is dismantled and an angel is installed on the same spot; the marketplace values everything as equal with everything else. The fanfares from Michael Nyman's composition announce a heroic change, yet the eye slides constantly from the plinth—the object guaranteeing attention and gravity—to the figural objects signifying expandable ideologies. The shapes of a series of sculptures of plinths are based on modernist, abstract forms. Somewhere at the very root of these practices of elevation is another tradition. *Temerari* (2020) is perhaps the most complex project to date. The film is based on a story about a visit of Filippo Tomasso Marinetti, the leader of the Italian futurists, to Lviv in 1933. Shot in contemporary locations both in Ukraine and Italy, it constantly jumps between the glorification of violence and war found in the writings of the futurist poets and the stories of currently active neofascists supporting Russian imperialist politics. This anachronistic structure exposes the powers that activate a heroic past in order to bend the rules of today and attract new followers to the nationalistic cause. *Temerari* means daredevil, an expression that sums up the attitude of futurists, and which might also appeal to the militarists of today.

It is crucial to see these works as two chapters of research into the conditions of making visible. After all, seeing is believing. Yet the current state of politics and the rise of new methods of deception constantly convince me that the opposite is true, that in many instances seeing is not believing or not seeing is believing. In the age of social networks

when everyone is able to record and distribute images that can act as forensic evidence, it is difficult to distinguish between forged and genuine images. Visual consciousness is a term that might prove helpful while discussing the current state of credibility of images at war. It was introduced by the Polish avantgarde painter Władysław Strzemiński in his book *The Theory of Seeing*, compiled from his lectures by students in the early 1950s and published only during the thaw that followed the death of Stalin. His Marxist overview of the development of art is tightly tied to economic and political progress. The sequence of conventions in painting are related to the attitude toward objects. For example, oil painting was invented when there was a need for detailed depictions of commodities that were valued in early capitalism. Works of art are the symptoms of these changing models; however, they can also play an active part. Strzemiński uses a dynamic notion of realism. Every time a model of representation is in synch with the current sociopolitical formation it results in a realistic art form. Hence, in late capitalism, abstract art can also be understood as realistic: that is, in accord with the current state of objects (*res*). Art can serve as a laboratory of these new forms and is able to broaden the ability to perceive. This is the moment when the visual consciousness becomes useful. It signifies the faculty to perceive the world in accord with the current stage and is gained through training. It is the power to see relations that for others remain hidden.

The modern period in painting is marked by a movement toward a flattening of the plane of the picture. While the horizon is reduced and depth is being lost, an image resides on the stretched canvas and becomes an intricate part of the object. The rise of this tendency opens room for another process: “The two planes—that of the retinal field and that of the picture—were understood now to be isomorphic with one another, the laws of the first generating both the logic and harmonic of the order of the second.”² A painting stops representing anything outside it while at the same time it in fact also corresponds to something outside. Strzemiński's paintings are examples of the first movement. They were produced as almost sculpted objects made of canvas and thick paint that were devoid of any tensions. Just a serenity of movement of the eye on the surface. The forms employed in these series of works result from his studies in the physiology of seeing and especially the phenomenon of the afterimage.

Strzemiński was an officer in the Russian army during WWI, when he was heavily wounded. He consequently lost an arm, a leg, and sight in one eye. He needed to radically change his career and chose to become an artist amid the revolutionary Moscow artistic circles. This choice was probably driven partly by his map-drawing ability. He was serving as a sapper so these skills were acquired during military training. The

characteristic organic shapes are also probably an outcome of the time invested in maps. But they rely also on the forms that are burned on the retina for a brief moment once exposed to strong light. This makes an afterimage—the most minute form of memory—and supports the theory of visual consciousness on the physiological level.

The method was employed during WWII to bear testimony to the atrocities of Nazi occupation. In a number of series Strzemiński uses the organic shape to depict deportations and ruins of buildings. The people are barely recognizable and their bodies are disintegrating. The images are not evidence, but they are the testimony of a witness. They are solarized into the retina and the piece of paper serves to record the moment before it fades away. Yet Strzemiński does not seem to draw a particular event. In fact, he composes these works from templates that he repeats in different configurations. They cannot be used as forensic evidence, yet they still serve the purpose of describing the horrors of war. Herein lies the difference between the speed of news images and the rise in visual consciousness by other means. Ridnyi is a passionate reader of Strzemiński's theory and he succeeds in employing it in an unknown area. After all, the rules and methods of warfare have changed since the 1940s and so have the instruments that record their consequences.

Ridnyi sees the opportunity that art offers in slowing down, focusing not on the constant flow but instead on extracting an element that can be misplaced and, by this token, become a metaphor. It is the modernist montage, and even the purpose can be compared to the classics of modernist artistic propaganda pieces. What is novel here, however, is the determination to find ways of exposing things that cannot be seen. As we saw in the previously described projects, just like Wolf he composes constellations of objects and sensations from public and private realms that reach beyond the contents of individual ingredients. There is another aspect he shares with Strzemiński and Wolf: the role played by revisiting memories in raising political awareness. They allow the artist to connect the private and public realms in a way that activates memory as a transformative force to impose meaning upon the image of public space.

One more element is crucial and connected with Strzemiński's theory—the focus on the unseen. Ridnyi uses a whole range of vocabulary describing optics. It is striking when you juxtapose two of his works that deal with that topic: *Blind Spot* (a series started in 2014) and *Gradual Loss of Vision* (2017). A blind spot is the area of human vision that is not seen by either of the eyes, but instead, this hole is filled by information coming from the brain. That part of the image is not seen, in fact, but projected. Some of the works in the series reverse the relation

between seen and projected: while the background is obscured, it is the center of the field that bears the photographic image of destruction. Other pieces obscure the center, exposing the blind spot. This is how he is able to present that area as the keystone; it organizes the whole field despite being obscure. The artist fills in for the inability to see the consequences of conflicts. These works are also being exhibited in public space. In this context they work as a commentary on the local usage of space. *Gradual Loss of Vision* uses another method. The work was provoked by the special status of Donbas seized by Russians in 2014. Ridnyi explored the slow dissolution of the territory as a source of images. It became inaccessible to Ukrainians but also slowly disappeared from global news. The work includes other territories of similar status like Crimea, Abkhazia, South Osetia, Nagorno-Karabakh, and Transnistria. They are all blurry and out-of-focus. These maps are accompanied by a series of drawings that deal with optics and the problems with peripheral vision, as well as exercises that might help in regaining some visual faculty. While *Blind Spot* is quite direct in uncovering the obscure, *Gradual Loss of Vision* actually stages the inability to see. The work exposes the global blind eye towards the imperialist politics of Russia. Living in the age of google maps made people used to the idea that the representation of the whole globe is constantly available and can be inspected. Images produced by Ridnyi are dealing not with medical problems or technology's inability to reproduce; it deals with obscurity as a political concept and deception as its main method. Orientalism is another reason for this kind of blindness. The blurring of territories that were once part of the USSR brings this project close to the ancient practice of signifying wild areas on the map with the Latin phrase *hic sunt leones*—(here are lions)—one formula for all the unexplored and presumably dangerous places on the globe. This out-of-focus in Ridnyi's work is hence not only an indication of the blindness but also a general lack of interest in the politics of the region. The exercises in raising visual consciousness are becoming crucial, as blindness is becoming complicit. Ukrainian writer Volodymyr Rafeyenko is clear about that connection: "What is exceptional in what is happening now consists in this transparency. It's no longer possible to bury your head in the sand and not see. If you *do not* see the Russian atrocities, if you do not see Russia as an anthropological catastrophe, you are consciously not seeing it. In this way, you are also making a choice between good and evil."³

Strzemiński's eye injury set him on a path of inquiry into the afterimages and flatness of monocular vision. They resulted in the painful war images where fragmented bodies are burning themselves onto the retina. These are the requirements of bearing testimony to violence. In *Speck in the Eye* (2021) Ridnyi connects the microscopic images of the structures of photosensitive eye tissue with the so-called blind protests—violent

events that resulted in blindness of participants. The power takes away sight from those that protest against the current regimes: the loss of sight is the cost of being politically active.

There is a scene in Harun Farocki's *Inextinguishable Fire* (1969) where the artist sits at the desk in front of the camera and attempts to make the viewer realize the scale of cruelty in war. He confirms the inability of a film to replicate that affect when he says: "When we show you pictures of napalm victims, you'll shut your eyes. You'll close your eyes to the pictures. Then you'll close them to the memory. And then you'll close your eyes to the facts."⁴ Images he mentions cannot be connected and form an active constellation working on the level of visual consciousness. Ridnyi points out that in the current mediascape, trigger warnings are having a similar effect of alienating the viewer from the violence represented by raw war footage. After the explanation, Farocki proceeds to burn his arm with a cigarette and states that a napalm burn cannot even be compared to that. Yet what he does points somewhere else than the immediate image and projects the gaze somewhere else in order to show what cannot be represented and hence also mediated. He exposes the alienation from the image just like Ridnyi unveils blindness.

- 1 Christa Wolf, *Accident. A Day's News*, trans. Heike Schwarzbauer and Rick Takvorian, (Chicago: The University of Chicago Press, 2011): 53.
- 2 Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*, (Cambridge, London: The MIT Press, 1994): 11.
- 3 *Writing Off Russia. Volodymyr Rafeyenko interviewed by Marci Shore*, "Project Syndicate" (accessed on June 16, 2023) <https://www.project-syndicate.org/onpoint/ukraine-war-impact-on-russian-writer-by-volodymyr-rafeyenko-and-marci-shore-2022-06>
- 4 Harun Farocki, *Nicht lösbares Feuer*, <https://www.youtube.com/watch?v=EnpLS4ct2mM> (accessed on August 11, 2023).

**Verdunkelt von Wolken
nicht löschtbaren Feuers**

Eine Frau arbeitet im Garten; sie kann sich nicht erklären, warum ihr ein Gedicht partout nicht einfallen will, das ihr schon die ganze Zeit durch den Kopf geht. Zwei Dinge dürften dafür ausschlaggebend sein: die Sorge um ihren Bruder, der sich gerade einer Gehirn-OP unterzieht, und die Nachrichten an diesem Morgen vom Unfall in Tschernobyl. Als der Anruf kommt und die Krankenschwester sie beruhigt, dass der Eingriff gelungen sei, fällt ihr die Strophe schließlich wieder ein. Erst jetzt bekommen die Leser*innen das vergessene Gedicht zu lesen:

War eine Wolke, die ich lange sah
Sie war sehr weiß und ungeheuer oben
Und als ich aufsah, war sie nimmer da.¹

Die Zeilen stammen aus Bertolt Brechts *Erinnerung an die Marie A.* aus dem Jahr 1920. Das Gedicht handelt von der Erinnerung an einen Kuss unter einem Pflaumenbaum. Die geschilderte Szene ist Teil eines Kurzromans von Christa Wolf mit dem Titel *Störfall. Nachrichten eines Tages*. Das Zusammenspiel dieser drei Elemente ist sehr dynamisch. Die Wolke signalisiert Gefahr und wird von der Erzählerin mehrmals mit Radioaktivität in Verbindung gebracht. Die gute Nachricht über den Zustand des geliebten Bruders löst die Erinnerung aus, dass die Wolke am Ende der Strophe verschwunden ist. Die Wolke steht also buchstäblich für den Gedächtnisverlust.

In *The District*, dem neuen Film von Mykola Ridnyi, gelangt eine andere Wolke zum Einsatz: eine künstlich generierte Tarnung, die den Blick des Protagonisten auf die vertrauten, durch die Raketenangriffe massiv zerstörten Plätze in Charkiw verschleiert. Der Künstler leitet die Filmarbeiten aus der Ferne. Außerstande, selbst hinzufahren, entsandte er die Filmcrew mit Anweisungen. Die im Film gezeigten Orte sind mit Erinnerungen assoziiert, die im Voiceover erzählt werden. Diese Geschichten verlagern die Bilder aus der öffentlichen Sphäre des Kriegsschauplatzes in die privatere Sphäre des Gedenkens.

Der Film lässt sich aber auch noch anders verstehen. Die Art und Weise, wie er gedreht wurde – das Auslagern des Blicks –, lockert das auktoriale Element auf. Anstelle der Anwesenheit des Künstlers begegnen wir einer vermittelten Sichtweise. Auslöser für die Erinnerungen des Künstlers sind Videoaufzeichnungen, die zuweilen wie eine forensische Beweissammlung gegen die Täter und die an der ukrainischen Bevölkerung begangene Gewalt wirken. Die verpixelten Wolken, die Bruchstücke von Gebäuden verhüllen, dienen der Tarnung der exakten Schauplätze. Diese Strategie soll es den Russen erschweren, die abgebildeten Bereiche zu identifizieren und das Ausmaß der Zerstörung einzuschätzen. Gleichzeitig wird mit dem Vertrieb der Videos und ihrer Verbreitung über die Angriffe berichtet. Unverwechselbare Merkmale

des Stadtbilds reichen aus, um die Orte wiederzuerkennen. Ein und dasselbe Bild verbirgt und enthüllt zugleich dieselben Dinge für all jene, die sie zu entschlüsseln vermögen. Es funktioniert wie eine Losung; diese Bilder lesen zu können unterscheidet den Freund vom Feind.

Ridnyi setzt sie jedoch für etwas ganz anderes ein. Die nicht charakteristischen Ruinen eines Wohnbezirks werden durch eine Auswahl an Assoziationen mit bestimmten Situationen aus seiner Kindheit verortet, die er in dieser Gegend und in einem Land verbrachte, das Teil der in sich zusammenbrechenden Sowjetunion war und sich erst allmählich zum ukrainischen Staat transformierte. Dieses methodische Nebeneinanderstellen charakterisiert auch seine anderen Arbeiten. In *Regular Places* (2015/22) ist die Strategie eine ähnliche. Hier werden die Ansichten verschiedener Plätze von Charkiw ebenfalls mit einem Voiceover kommentiert – dem Lärm der Straßenkämpfe zwischen prorussischen Aktivist*innen und Befürworter*innen einer westlichen Orientierung des Landes. Die Kämpfe fanden parallel zu den in Kyiv beginnenden Maidan-Protesten von 2014 statt. Viele der für diesen Film gedrehten Straßen zeichnen sich durch keine Besonderheiten aus, der Künstler zeigt sie jedoch als Schauplätze, an denen die ursprüngliche Spaltung der Gesellschaft offensichtlich wird und es zu Gewalt kommt. 2022 fügt Ridnyi dieser Arbeit einen Anhang mit Bildern von denselben Orten in ihrem jetzigen Zustand hinzu. Die durch den russischen Angriffskrieg verursachte Zerstörung wird als Folge einer längeren Phase präsentiert, in der in der Region zu Hass angestiftet wurde.

Diese Vorgehensweise stützt sich auch auf Recherchen zur konfliktbeladenen politischen Geschichte der postsowjetischen Region. Ridnyi exponiert die *quid pro quos* der Propaganda. Im Kurzvideo *Monument* (2011–13) zeigt er, wie ein öffentliches Kunstwerk durch ein anderes ersetzt wird. Eine Kommunistengruppe wird demontiert und durch einen Engel ersetzt; auf dem Marktplatz der Werte ist alles gleichwertig mit allem anderen. Die Fanfaren einer Komposition von Michael Nyman kündigen eine heroische Veränderung an, doch das Auge gleitet ständig vom Sockel – dem Aufmerksamkeit und Schwerkraft garantierenden Objekt – zu den figuralen, für erweiterungsfähige Ideologien stehenden Objekten. Mehrere Sockelskulpturen sind modernistischen, abstrakten Formen nachempfunden. Irgendwo an der Wurzel dieser Erhöhungspraktiken befindet sich noch eine andere Tradition. *Temerari* (2020) ist das bislang vielleicht komplexeste Projekt. Der Film beruht auf der Geschichte von einem Besuch des Anführers der italienischen Futurist*innen Filippo Tommaso Marinetti in Lwiw im Jahr 1933. An zeitgenössischen Schauplätzen in der Ukraine und in Italien gedreht, springt er ständig zwischen der Glorifizierung von Gewalt und Krieg in den Schriften der futuristischen Dichter*innen und den Geschichten heute aktiver Neofaschist*innen hin und her, die die imperialistische

Politik Russlands unterstützen. Diese anachronistische Struktur stellt die Mächte bloß, die eine heroische Vergangenheit aktivieren, um die Spielregeln der Gegenwart zu unterwandern und neue Anhänger*innen für die nationalistische Sache zu gewinnen. „Temerari“ bedeutet „Teufelskerle“, eine Bezeichnung, die sinnbildlich für die Futurist*innen steht und den Kriegstreiber*innen von heute auch gefallen dürfte.

Es ist wesentlich, diese Arbeiten als zwei Kapitel einer künstlerischen Forschung zu sehen, bei der es um die Voraussetzungen von Sichtbarmachung geht. Immerhin heißt sehen glauben. Der Zustand der heutigen Politik und die Entwicklung stets neuer Täuschungsmanöver überzeugen mich jedoch laufend vom Gegenteil – vielfach heißt sehen eben nicht glauben bzw. ist nicht sehen gleichbedeutend mit glauben. Im Zeitalter der sozialen Netzwerke, in dem jede*r Bilder aufnehmen und als forensische Beweismittel verbreiten kann, ist die Unterscheidung zwischen gefälschten und echten Bildern schwierig geworden. Ein Begriff, der sich in den aktuellen Debatten über die Glaubwürdigkeit der Bilder im Krieg als nützlich erweisen könnte, ist visuelles Bewusstsein. Er wurde von dem polnischen Avantgardemaler Władysław Strzemiński geprägt und findet sich in dem Buch *Die Theorie des Sehens*, einer Sammlung seiner Vorlesungen, die von Student*innen in den frühen 1950er-Jahren zusammengestellt und erst in der Tauwetterperiode nach dem Tod Stalins veröffentlicht wurde. Sein marxistischer Blick auf die Entwicklung der Kunst ist eng an den wirtschaftlichen und politischen Fortschritt gekoppelt. Die Abfolge der Konventionen in der Malerei hängt demnach mit der Einstellung zu den Dingen zusammen. So wurde das Ölgemälde erfunden, als ein Bedarf an detailgenauen Darstellungen der im Frühkapitalismus als wertvoll geltenden Waren aufkam. Kunstwerke sind somit Symptome dieser sich verändernden Modelle, sie können aber auch eine aktive Rolle spielen. Strzemiński tritt für einen dynamischen Realismusbegriff ein. Immer dann, wenn ein Repräsentationsmodell im Einklang mit der jeweiligen soziopolitischen Ordnung steht, ist das Ergebnis eine realistische Kunstform. Insofern lässt sich abstrakte Kunst im Spätkapitalismus auch als realistisch verstehen, d. h. als im Einklang mit dem aktuellen Stand der Dinge (*res*). Kunst kann für diese neuen Formen als Laboratorium fungieren und die Wahrnehmungsfähigkeit erweitern. Das ist der Moment, in dem sich das visuelle Bewusstsein als nützlich erweist. Es bezeichnet die Fähigkeit, die Welt im Einklang mit der aktuellen Epoche wahrzunehmen, und es wird durch Schulung erworben. Es ist die Macht, Beziehungen zu erkennen, die anderen verborgen bleiben.

Die Moderne in der Malerei steht unter dem Kennzeichen einer sukzessiven Verflachung der Bildfläche. Während der Horizont verkleinert wird und die Tiefe verloren geht, befindet sich ein Bild auf der aufgespannten Leinwand und wird zu einem komplizierten Bestandteil des

Objekts. Parallel zu dieser Tendenz öffnet sich der Raum für ein anderes Verfahren: „Die beiden Ebenen – die des Netzhaut-Feldes und die des Bildes – wurden jetzt als einander isomorph verstanden, wobei die Gesetze des Ersteren nicht nur die Logik des Letzteren, sondern auch seine harmonische Ordnung lieferten.“⁴² Ein Gemälde stellt nicht mehr dar, was sich außerhalb von ihm befindet, korrespondiert aber de facto mit etwas außerhalb. Die Gemälde von Strzemiński sind dafür beispielhaft. Als beinahe skulptierte, aus Leinwand und dicken Farbschichten hergestellte Objekte fehlt ihnen jegliche Spannung, sie erzeugen bloß eine ruhige Bewegung des Auges auf der Oberfläche. Zu den Formen in dieser Serie gelangte er über seine Studien der Physiologie des Sehens und insbesondere des Phänomens des Nachbilds.

Strzemiński nahm als Offizier der russischen Armee am Ersten Weltkrieg teil und wurde schwer verletzt. Er verlor einen Arm, ein Bein und erblindete an einem Auge. Dadurch sah er sich gezwungen, eine andere Karriere einzuschlagen, und schloss sich den revolutionären Moskauer Künstlerkreisen an. Zu dieser Entscheidung dürften ihn auch seine Fähigkeiten als Kartenzeichner bewogen haben, die er sich im Rahmen seiner militärischen Ausbildung als Pionier angeeignet hatte. Die für ihn typischen organischen Formen sind wahrscheinlich auch eine Folge dieser mit dem Zeichnen von Karten zugebrachten Zeit. Sie sind aber auch Ausdruck der Formen, die sich einen kurzen Moment lang in die Netzhaut einbrennen, wenn sie starkem Licht ausgesetzt ist. Sie erzeugen ein Nachbild – die winzigste Form von Gedächtnis – und unterstützen die Theorie vom visuellen Bewusstsein auf der physiologischen Ebene.

Die Methode wurde im Zweiten Weltkrieg angewandt, um Zeugnis von den Gräueltaten der Nazis während der Besatzung Polens abzulegen. In mehreren seiner Serien setzt Strzemiński die organische Form zur Darstellung von Deportationen und Gebäuderuinen ein. Die Menschen sind kaum erkennbar, und ihre Körper lösen sich auf. Die Bilder sind kein Beweismaterial, aber sie sind Aussagen von Augenzeugen. Sie sind in die Netzhaut solarisiert, und das Blatt Papier dient dazu, den Moment festzuhalten, bevor er verblasst. Dabei scheint Strzemiński jedoch kein spezifisches Ereignis zu zeichnen. Tatsächlich setzt er diese Arbeiten aus Vorlagen zusammen, die er in unterschiedlichen Konfigurationen wiederholt. Als forensische Beweise sind sie ohne Nutzen, sie erfüllen aber sehr wohl den Zweck, die Schrecken des Krieges zu beschreiben. Hierin liegt der Unterschied zwischen der Geschwindigkeit der Nachrichtenbilder und dem wachsenden visuellen Bewusstsein durch andere Mittel. Ridnyi ist ein leidenschaftlicher Leser der Theorie von Strzemiński und wendet sie erfolgreich in unbekanntem Terrain an. Immerhin haben sich seit den 1940er-Jahren nicht nur die Spielregeln und Methoden der Kriegsführung verändert, sondern auch die Instrumente, mit denen ihre Folgen aufgezeichnet werden.

Ridnyi erkennt in der Kunst die Möglichkeit zur Verlangsamung – es geht nicht darum, das Augenmerk auf den permanenten Fluss zu legen, sondern eher darum, ein Element herauszuarbeiten, das in einen anderen Bereich übertragen und damit zur Metapher werden kann. Es handelt sich um eine an die Moderne angelehnte Montage, und auch die Absicht ist mit den Paradebeispielen der Propagandakunst der klassischen Moderne vergleichbar. Neu hingegen ist die entschlossene Suche nach Möglichkeiten, Dinge zu exponieren, die nicht gesehen werden können. Wie aus den zuvor beschriebenen Projekten hervorgeht, stellt er ähnlich wie Wolf Konstellationen aus Objekten und Empfindungen aus der öffentlichen und der privaten Sphäre zusammen, die über die Inhalte der einzelnen Bestandteile hinausgehen. Es gibt noch einen anderen Aspekt, der ihn mit Strzemiński und Wolf verbindet: die Rolle, die wiederaufgerufene Erinnerungen im Rahmen der politischen Bewusstseinsbildung spielen. Sie ermöglichen dem Künstler, die privaten und öffentlichen Räume so zu verbinden, dass das Gedächtnis als transformative Kraft aktiviert wird und dem Bild vom öffentlichen Raum Bedeutung auferlegt.

Ein weiteres Element ist von zentraler Bedeutung und ein Verbindungsglied zu Strzemińskis Theorie – der Fokus auf das Ungesehene. Ridnyi stützt sich auf ein umfassendes, die Optik beschreibendes Vokabular. Das fällt auf, wenn man zwei seiner dem Thema gewidmete Arbeiten nebeneinanderstellt: *Blind Spot* (eine 2014 begonnene Reihe) und *Gradual Loss of Vision* (2017). Ein blinder Fleck ist der Bereich des menschlichen Gesichtsfelds, der von keinem der beiden Augen gesehen wird; stattdessen wird diese Lücke mit Informationen aus dem Gehirn ausgefüllt. Dieser Bildabschnitt wird nicht gesehen, dafür aber projiziert. Manche der Arbeiten dieser Reihe kehren das Verhältnis zwischen Gesehenem und Projiziertem um: Während der Hintergrund verdeckt bleibt, befindet sich das fotografische Bild von der Zerstörung im Mittelpunkt des Felds. Andere Arbeiten verdunkeln das Zentrum und legen den blinden Fleck offen. So gelingt es ihm, diesen Bereich als den zentralen Bestandteil zu präsentieren; er ist zwar dunkel, ordnet aber das gesamte Feld an. Das Unvermögen, die Folgen von Konflikten zu sehen, wird vom Künstler ausgefüllt. Die Arbeiten werden auch im öffentlichen Raum ausgestellt. In diesem Kontext funktionieren sie als Kommentar zur lokalen Raumnutzung. *Gradual Loss of Vision* geht anders vor. Ausschlaggebend war der Status des 2014 von den Russen besetzten Donbas. Ridnyi erforschte die allmähliche Auflösung des Territoriums als eine Quelle von Bildern. Für die Ukrainer*innen wurde der Donbas unzugänglich, mit der Zeit verschwand er aber auch aus den Weltnachrichten. In der Arbeit enthalten sind andere Territorien von ähnlichem Status wie die Krim, Abchasien, Südossetien, Bergkarabach und Transnistrien. Sie alle sind verschwommen und unscharf. Begleitet werden diese Landkarten von Zeichnungen, die sich mit Optik und den

Problemen peripheren Sehens befassen, und von Übungen, die ein teilweises Wiedererlangen des Sehvermögens in Aussicht stellen. Während *Blind Spot* das Obskure ganz unmittelbar enthüllt, bildet *Gradual Loss of Vision* die Sehunfähigkeit ab. Die Arbeit prangert die globale Blindheit gegenüber der imperialistischen Politik Russlands an. Im Zeitalter von Google Maps haben sich die Menschen an die Vorstellung gewöhnt, dass die Repräsentation des gesamten Globus permanent verfügbar ist und jederzeit abgerufen werden kann. Die von Ridnyi produzierten Bilder drehen sich nicht um medizinische Probleme oder technologische Unfähigkeit bei der Darstellung, sondern um Obskürität als politisches Konzept und um Täuschung als seine primäre Methode. Orientalismus ist ein weiterer Grund für diese Art von Blindheit. Die verschwommene Abgrenzung der einst zur Sowjetunion gehörenden Territorien erinnert an die antike Praxis, wilde Gegenden auf der Landkarte mit dem lateinischen Ausdruck *hic sunt leones* – hier sind Löwen – zu bezeichnen, einer Formel für all die unerforschten und vermutlich gefährlichen Orte auf dem Globus. Die Unschärfe in Ridnyis Arbeit ist daher nicht nur ein Indiz für Blindheit, sondern auch für ein allgemeines Desinteresse an den politischen Verhältnissen in der Region. Die Übungen für eine visuelle Bewusstseinsweiterung werden in dem Moment maßgeblich, in dem sich Blindheit mitschuldig macht. Zu dieser Verkettung findet der ukrainische Schriftsteller Wolodymyr Rafejenko deutliche Worte: „Das Außergewöhnliche an den Geschehnissen besteht in dieser Transparenz. Es ist unmöglich geworden, den Kopf in den Sand zu stecken und nicht zu sehen. Wenn Sie die russischen Gräueltaten nicht sehen, wenn Sie Russland nicht als anthropologische Katastrophe ansehen, dann tun Sie das ganz bewusst nicht. Auf diese Weise treffen Sie auch eine Wahl zwischen Gut und Böse.“³

Strzemińskis Augenverletzung veranlasste ihn, Nachbilder und die Flachheit der einäugigen Sicht zu ergründen. Das Ergebnis waren schmerzliche Kriegsbilder, bei denen sich fragmentierte Körper in die Netzhaut einbrennen. Solcherart sind die Voraussetzungen, um Gewalt zu bezeugen. In *Speck in the Eye* (2021) verbindet Ridnyi die mikroskopisch kleinen Bilder der Strukturen des lichtempfindlichen Augengewebes mit den sogenannten blinden Protesten – gewalttätigen Ereignissen, die das Erblinden der Beteiligten zur Folge hatten. Die Macht nimmt jenen die Sehkraft, die gegen das Regime protestieren: Der Verlust der Sehkraft ist der Preis für den politischen Aktivismus.

In Harun Farockis Film *Nicht löschesbares Feuer* (1969) sitzt der Künstler an einem Schreibtisch und versucht, den Zuschauer*innen das Ausmaß der Grausamkeiten des Kriegs bewusst zu machen. Er bestätigt, dass ein Film außerstande ist, diese Wirkung zu replizieren, wenn er sagt: „Wenn wir Ihnen ein Bild von Napalm-Verletzungen zeigen, werden Sie die Augen verschließen. Zuerst werden Sie die Augen vor den Bildern

verschließen. Dann werden Sie die Augen vor der Erinnerung daran verschließen. Dann werden Sie die Augen vor den Tatsachen verschließen.“⁴ Die Bilder, von denen er spricht, können nicht verbunden werden und eine aktive Konstellation bilden, die auf der Ebene des visuellen Bewusstseins funktioniert. Ridnyi verweist darauf, dass die Trigger-Warnungen unserer heutigen Medienlandschaft eine ähnliche Entfremdung der mit Kriegsbildern konfrontierten Zuschauer*innen herstellen. Farocki drückt als Nächstes eine brennende Zigarette auf seinem Unterarm aus und sagt, dass eine Verbrennung mit Napalm nicht annähernd damit vergleichbar sei. Doch das, was er da tut, verweist nicht auf das unmittelbare Bild, sondern auf etwas anderes, es projiziert den Blick woanders hin, um zu zeigen, was dargestellt und folglich auch vermittelt werden kann. Er exponiert die Entfremdung vom Bild, so wie Ridnyi Blindheit zum Vorschein bringt.

Aus dem Englischen übersetzt von Jacqueline Csuss.

- 1 Christa Wolf, *Störfall. Nachrichten eines Tages*, Berlin, Weimar: Aufbau Verlag, 1987, S. 61.
- 2 Rosalind Krauss, *Das optische Unbewusste*, übers. v. Hans Harbort und Andreas Stuhlmann, Hamburg: Philo Fine Arts, 2011, S. 24–26.
- 3 „Writing Off Russia. Volodymyr Rafejenko interviewed by Marci Shore“, Project Syndicate, <https://www.project-syndicate.org/onpoint/ukraine-war-impact-on-russian-writer-by-volodymyr-rafejenko-and-marci-shore-2022-06> (Zugriff am 16. Juni 2023).
- 4 Harun Farocki, *Nicht löschesbares Feuer*, <https://www.youtube.com/watch?v=EnpLS4ct2mM> (Zugriff am 11. August 2023).

Anna Remešová is based in Prague and works as an editor for the Czech online art magazine *Artalk*. She studied art theory and history at the Academy of Arts, Design and Architecture in Prague and is an occasional curator and organizer, mainly interested in the institutional conditions of art in the context of contemporary politics and society. She is currently a Ph.D. candidate at the Academy of Fine Arts in Prague, where she focuses on the history of the Náprstek Ethnographic Museum and its permanent display.

Daniel Muzyczuk is chief curator at Muzeum Sztuki in Łódź. From 2008 until 2011, he was a member of the curatorial team at the Center of Contemporary Art (CoCA) in Toruń. He has curated numerous projects, including *Sounding the Body Electric* (with David Crowley), Muzeum Sztuki and Calvert 22, London, 2012–2013; *Through the Soundproof Curtain. The Polish Radio Experimental Studio* (with Michał Mendyk), ZKM, Karlsruhe, 2019. Muzyczuk also served as cocurator of Konrad Smoleński's exhibition in the Polish Pavilion at the 55th Venice Biennale (with Agnieszka Pindera). His upcoming book is entitled *Twilight of the Magicians* (Spector Books). He is a member of the experimental music project Grupa Budapeszt.

Mykola Ridnyi is an artist, filmmaker, and curator. He was born in Kharkiv in 1985 and lives and works in Kyiv and Berlin. Currently he is a fellow of the Berlin Senate Department for Culture and Europe's Artistic Research Grant Program. He studied at the National Academy of Design and Art in Kharkiv, where he graduated in 2008. He was a founding member and participant of SOSka group and SOSka gallery-lab (2005–2012), a Kharkiv-based art collective and artist-run space. Ridnyi's curatorial project *Armed and Dangerous* (2017–2021) prompted him to develop a platform for collaboration between Ukrainian moving-image artists and filmmakers. In 2022–23, he curated several Ukrainian film and video art screening programs at DAAD Galerie, Berlin; MAXXI, Rome; Museum Folkwang, Essen; and the National Gallery, Sofia.

His installations, photography, and films were presented at a number of institutions and festivals, including the Albertinum, Dresden; the Museum of Contemporary Art Arlington; Transmediale at HKW, Berlin; the Museum of Modern Art, Warsaw; Bonniers Konsthall, Stockholm; and *All the World's Futures* at the 56th Venice Biennale (2015).

Anna Remešová lebt in Prag und arbeitet als Redakteurin für das tschechische Online-Kunstmagazin *Artalk*. Sie studierte Kunsttheorie und -geschichte an der Akademie für Kunst, Design und Architektur in Prag und ist gelegentlich als Kuratorin und Organisatorin tätig, wobei sie sich hauptsächlich für die institutionellen Bedingungen der Kunst im Kontext der aktuellen Politik und Gesellschaft interessiert. Derzeit ist sie Doktorandin an der Akademie der bildenden Künste in Prag, wo sie sich mit der Geschichte des Ethnographischen Museums Náprstek und dessen Dauerausstellung beschäftigt.

Daniel Muzyczuk ist Chefkurator am Muzeum Sztuki in Łódź und war von 2008 bis 2011 Mitglied des Kurator*innenteams am CoCA in Toruń. Er kuratierte zahlreiche Projekte, darunter *Sounding the Body Electric* (mit David Crowley), Muzeum Sztuki und Calvert 22, London, 2012–2013; *Durch den schalldichten Vorhang. Das Experimentalstudio des Polnischen Rundfunks* (mit Michał Mendyk), ZKM, Karlsruhe, 2019. Muzyczuk war auch Ko-Kurator von Konrad Smoleńskis Ausstellung im polnischen Pavillon auf der 55. Biennale von Venedig (mit Agnieszka Pindera). Sein demnächst erscheinendes Buch trägt den Titel *Twilight of the Magicians* (Spector Books). Er ist Mitglied des experimentellen Musikprojekts Grupa Budapeszt.

Mykola Ridnyi ist Künstler, Filmemacher und Kurator. Er wurde 1985 in Charkiw geboren und lebt und arbeitet in Kyiv und in Berlin. Derzeit ist er Stipendiat des Berliner Künstlerischen Forschungsprogramms der Berliner Senatsverwaltung für Kultur und Europa. Er studierte an der Nationalen Akademie für Design und Kunst in Charkiw, wo er 2008 abschloss. Er war Gründungsmitglied und Teilnehmer der Gruppe SOSka und des SOSka gallery-lab (2005–2012), eines Kunstkollektivs und artist-run space in Charkiw. Ausgehend von seinem kuratorischen Projekt *Armed and Dangerous* (2017–2021) begann Ridnyi, eine Plattform für die Zusammenarbeit zwischen ukrainischen Bewegtbildkünstler*innen und Filmemacher*innen zu entwickeln. In den Jahren 2022–23 kuratierte er mehrere Screening-Programme ukrainischer Film- und Videokunst in der DAAD-Galerie in Berlin, dem MAXXI Rom, dem Museum Folkwang Essen und der Nationalgalerie in Sofia.

Seine Installationen, Fotografien und Filme wurden in zahlreichen Institutionen und auf Festivals präsentiert, darunter im Albertinum, Dresden, im Museum of Contemporary Art Arlington, auf der Transmediale im HKW, Berlin, im Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warschau, in der Bonniers Konsthall, Stockholm, und in *All the World's Futures* auf der 56. Biennale in Venedig (2015).

This book is published on the occasion of Mykola Ridnyi's exhibition at the Secession, September 15 – November 12, 2023.

Publisher:

Secession

Editor:

Bettina Spörr

Publication manager:

Tina Lipsky

Series design concept:

Sabo Day

Graphic design:

Sabo Day

Rosen Eveleigh

Photo credits:

Mykola Ridnyi

© Ewa Sapka Pawliczak & Muzeum Sztuki, Łódź (p. 27)

Texts:

Daniel Muzyczuk

Anna Remešová

Mykola Ridnyi

Translations:

Jacqueline Csuss

Gerrit Jackson

Copyediting & proofreading:

Charlotte Eckler (English)

Johannes Payer (German)

Printed & produced by:

Medienfabrik Graz

Print run:

400

The series *Speck in the Eye* by Mykola Ridnyi was realized within his fellowship at Künstlerhaus Büchsenhausen, Innsbruck, in 2021. The poster intervention *Facing the Wall* was produced during the residency of Quadriennale di Roma in 2022.

Intervention by the artist:

Mykola Ridnyi's artistic intervention consists of a series of postcards showing eight images – videostills from his new film *The District*, a personal exploration of his memories of the largely destroyed district of North Saltivka in Kharkiv, the district where he lived during his school years.

Each book contains one randomly selected motive, like a shared memory.

© 2023 Secession, Mykola Ridnyi, the authors, the photographers and Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König, Köln

All photographs of the drawings by Władysław Strzemiński:

© Ewa Sapka Pawliczak & Muzeum Sztuki, Łódź

Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König
Ehrenstraße 4
D - 50672 Köln

Distribution:

Buchhandlung Walther König
Ehrenstraße 4,
D - 50672 Köln
Tel: +49 (0) 221 / 20 59 6 53
verlag@buchhandlung-
walther-koenig.de

ISBN 978-3-7533-0524-0

Printed in the EU

All rights reserved. No part of this book may be reproduced in any form without written permission by the editor or the publisher. The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the Internet at <http://dnb.d-nb.de>.

In case individual copyright holders are not cited, please contact the publishers.

Exhibition sponsor:



Secession

Exhibition by Mykola Ridnyi

Curator:

Bettina Spörr

Installation crew:

Miriam Bachmann

Hans Weinberger

Andrei Galtsov

with

Tristan Giessler

Desiree Palmen

Alex Pasch

Christian Rasser

Christoph Voglbauer

Marit Wolters

Marton Zalka

and others.

The exhibition program is conceived by the Board of the Secession.

Board of the Association of Visual Artists Secession

President:

Ramesch Daha

Vice-presidents:

Barbara Kapusta

Nick Oberthaler

Secretary:

Michael Part

Treasurer:

Axel Stockburger

Members:

Ricarda Denzer

Philipp Fleischmann

Wilfried Kühn

Ulrike Müller

Lisl Ponger

Sophie Thun

Anna Witt

Jun Yang

Auditors:

Thomas Baumann

Susi Jirkuff

Management:

Annette Südbeck

Curators:

Jeanette Pacher

Bettina Spörr

Annette Südbeck

Junior curator:

Christian Lübbert

Gallery managers:

Miriam Bachmann

Hans Weinberger

Facility manager, audiovisual

engineering:

Andrei Galtsov

Publication manager:

Tina Lipsky

Public relations:

Julia Kronberger

Marketing:

N. N.

Visual concept, graphic design

Secession:

Sabo Day

Archive:

Tina Lipsky

Hessam Samavatian

Art education

coordination:

Verena Österreicher

Art education:

Paul Buschnegg

Grzegorz Kielawski

Sophia Rohwetter

Accounting:

Monika Vykoukal

Shop management:

Gabriele Grabler

Assistant to the

management:

Kathrin Schweizer

Administrative

assistant:

Albert Warpechowski

Visitor service:

Mario Heuschöber

Niklas Hofstetter

Anita Husar

Fiona Idahosa

Liana Isakhanyan

Nakale Lefaza-

Botowamungu

Gloria Linares-

Higuera

Carmen Linares

de Schubert

Robert Rendina

Sabine Schlemmel

Björn Schwarz

Wei Ling Zheng

Cleaners:

Emine Koza

& Firma Simacek

Web design:

Treat Agency

The Board of the Secession would like to thank the Friends of the Secession for supporting the project with their research.

Board of the Friends of the Secession

President:

Sylvie Liska

Vice-president:

Gabriela Gantenbein

Treasurer:

Dr. Primus Österreicher

Members:

Sandra Bär Heuer

Ramesch Daha

Mafalda Kahane

Benedikt Ledebur

Tassilo Metternich-

Sándor

Jacqueline Nowikovsky

Franz Seilern

Stefan Weber

Patrons of the Friends of the Secession

Sandra Bär Heuer

Martin Böhm – Dorotheum

Susanne Breiner Wojnar

KR Anton Feistl

Roman & Margot Fuchs – Sammlung Fuchs

Dr. Burkhard & Gabriela Gantenbein

DI. Manuel Hajek – Vasko & Partner Ingenieure

Dr. Christian Hauer

Franziska & Christian Hausmaninger

Felicitas Hausner

Alexander Kahane

Louis & Mafalda Kahane

Dr. Christoph & Bernadette Kraus – Kraus & Kraus Family Office

Franz Krummel & Mira Kloss-Zechner

Marie-Eve Lafontaine – Kahan Art Foundation

Maria Lassnig Foundation

Ronald & Jo Carole Lauder

Dr. Robert & Sylvie Liska

Hema Makwana & Felix Wolfmair

Barbara Mechtler-Habig & Roland Mechtler

Galerie Meyer Kainer

Thomas Moskovics – Bank Winter & Co

Dr. Arend & Brigitte Oetker

Galerie Thaddaeus Ropac

Markus Schafferer

Franz Seilern

Stefan Stolzka – SLE Schuh GmbH

Stefan Szyszkowitz – EVN AG

Stefan & Elisabeth Weber

Wiener Städtische Versicherungsverein


Otto Ernst Wiesenthal – Hotel Altstadt Vienna

Katharina Wruss

Main Sponsor

ERSTE 





freunde
der
secession

secession

Vereinigung bildender Künstler*innen

Wiener Secession

Friedrichstraße 12

1010 Vienna

www.secession.at