

## Index

**Chris Sharp**

Maja Vukoje's semi-autonomous paintings

In: Sandro Droschl (ed.), MAJA VUKOJE\_ *fuels 'n' frumps*.

Verlag für moderne Kunst, Wien, 2018.

English

**Chris Sharp**

Maja Vukoje's semi-autonome Bilder

In: Sandro Droschl (Hg.), MAJA VUKOJ\_ *fuels 'n' frumps*.

Verlag für moderne Kunst, Wien, 2018.

Deutsch

**Andreas Huber**

Maja Vukoje - *fuels`n`frumps*.

In: Thomas Ballhausen, Matthias Schmidt (Hg.), Triedere #16:

Traumaufzeichnungen. Sonderzahl-Verlag, Wien, 2017.

English

**Andreas Huber**

Maja Vukoje - *fuels`n`frumps*.

In: Thomas Ballhausen, Matthias Schmidt (Hg.), Triedere #16:

Traumaufzeichnungen. Sonderzahl-Verlag, Wien, 2017.

Deutsch

**Hemma Schmutz**

Galerie Martin Janda is showing Maja Vukoje's sixth solo exhibition between 11 Nov and 19 Dec 2015.

English

**Hemma Schmutz**

Die Galerie Martin Janda zeigt vom 11. Nov bis 19. Dez 2015 die sechste Einzelausstellung von Maja Vukoje.

Deutsch

**Christian Kravagna**

*The Holy and the Profane. Painting as Masquerade.*

In: Hemma Schmutz, Maja Vukoje (ed.), Maja Vukoje. Verlag für moderne Kunst, Nürnberg, 2012.

English

**Christian Kravagna**

*Das Heilige und das Profane. Malerei als Maskerade.*

In: Hemma Schmutz, Maja Vukoje (Hg.), Maja Vukoje. Verlag für moderne Kunst, Nürnberg, 2012.

Deutsch

Maja Vukoje's semi-autonomous paintings

Chris Sharp



The work of Maja Vukoje has evolved gradually and succinctly from large, complex figurative tableaux, reminiscent of the genre of history painting, to works of considerable simplicity, in which a single figure or motif is liable to occupy the ground of an entire painting. And yet for all their simplicity, her paintings have only broadened in terms of conceptual, thematic, and sociopolitical complexity, while pushing the debate of painting forward.

Indeed, Vukoje's recent works address some of the most urgent debates surrounding painting over the past few years, from claims of "Painting Beside Itself," as per David Joselit, to related issues of "semi-autonomy,"—a term I confess to having never entirely grasped until encountering these particular works. I would, and will argue that Vukoje's paintings propose one of the most clear and compelling demonstrations of *semi-autonomy* I have ever encountered.

But first of all, what are they? Painted primarily on burlap, Vukoje's paintings consist primarily of images that occupy the center of her canvas. Her subject matter ranges from fashion to artifact to materials goods and food stuffs to the history of abstraction itself. Motifs are applied in flat, collage-like form, superimposed upon another, on the surface of the canvas, and as such, are almost always devoid of space. Whether the imagery is composed of touristic tchotchkes and kitsch, such as in the painting *Smokey and Bunty* (2016)—a broken Greek vase above what looks like a leopard or some kind of animal skin pattern and aviator sun glasses— or pieces of fruit or, say, popsicles, it is all highly mediated.

Nothing here yearns for, or makes any claim toward originality, but instead, continually foregrounds the fact that it has already been seen somewhere else, be it in a photo, on line, in some type of ad for a product, or even in a shop somewhere; the images smack of déjà-vu to the point of fetishizing it. In this respect, their pared-down debt to Pop art as a visual strategy is undeniable. More specifically, when it comes to foodstuffs, images of foodstuffs are painted on the burlap bag in which they were transported (a sugar cube on a bag of sugar, or a coffee bean on a burlap bag used to transport coffee). The writing and logos originally printed on the bag (and painted over by the artist) tell us as much.

This language becomes especially interesting when considered vis-à-vis the language of Pop art advertisements—which is also appropriated—in that these are essentially the ingredients, as it were, of Pop art. What I mean is that this is quite literally the stuff of which it is composed. Thus, to a certain degree, these paintings could be seen as a post-colonial deconstruction of Pop art. Indeed, if the rise of the latter historically paralleled the end of the colonial project, then these works parallel and embody the post-colonial as a paradigm in that they analytically reflect the origins of these goods, as opposed to taking these origins for granted.

This is precisely what brings into play David Joselit's well-known discussion of "Painting Beside Itself." In the eponymous essay published in October 30, 2009, the historian and theorist poses the question, "How does painting belong to a network?" More specifically, he goes on to speak about what he calls "transitivity": *The Oxford English Dictionary* gives one definition of "transitive" as "expressing an action which passes over to an object." I can think of no better term to capture the status of objects within networks—which are defined by their circulation from place to place and their subsequent translation into new contexts—than this *notion of passage*.<sup>1</sup> In other words, transitivity is not only painting's assertion of interdependence within networks, but a relative rejection of the modernist notion of autonomy. Joselit's description of transitivity, as such, situates it in relation to the internet and within the legacy of institutional critique.

---

1 David Joselit, *Painting Beside Itself*. Pg 128. OCTOBER 130, Fall 2009. © 2009 October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology

In most of the examples he uses to illustrate his theory, the work he discusses references the specific architecture where it is being exhibited.

While Vukoje's painting is not necessarily concerned with architecture, it is nevertheless transitive in so far as it refers to an entire network in which the passage happens long before she makes her picture. If she presents sugar or coffee—staples of colonial exploitation—she does so in a way that depicts a cube of sugar with sugar itself on a burlap bag used to transport sugar, compactly and inevitably referring to the origins of the sugar itself. It is thoroughly lodged in a vast and complex network of material cultivation, circulation, and distribution, among which *passage* is the operative term. In a way, it is as if the painting were a provisional period to a long, meandering sentence about production.<sup>2</sup>

If the work has any link to institutional critique, it is by way of Marcel Broodthaers and his interest in colonialism and representation, although a handier reference, or literal counterpart to Vukoje's comparative abstractions might be the photography of Allan Sekula. The link to Sekula can be found in the simple fact that both bodies of work refer to the literal passage and circulation of material goods rather than in modes of representation. While a good deal of contemporary commerce might seem to be focused on so-called immaterial and affective labor, a great deal of what is traded in the world still requires systems of transportation and circulation and the attendant ideologies that undergird them (e.g., good old-fashioned historical materialism). Whatever the case may be, what is particularly interesting about Vukoje's transitivity is the extent to which it is independent of architecture.<sup>3</sup>

Transitive painting, which was initially created for and within a specific architectural context, is inevitably forced to forfeit a portion of its meaning the moment it leaves that context and enters another. The nexus of transitivity of which Vukoje's work is the site, is essentially unaffected by this, for the simple reason that the

---

2 This could also be a way to discuss the history of painting as well.

3 Of course, the arguable exception to this is the work OT, 2013 – 2016, which consist of six bifurcated, ge-ometric abstractions (think something between Blinky Palermo and Ellsworth Kelly) hung directly next to one another. While the works would seem to have been made for the specific length of the wall, they clearly predate the exhibition.

network to which it refers is materially contained within the painting itself. Hence its alleged (I allege) *semi-autonomy* (which happens on other levels, too). What she does, happens independently of immediate context, and thus affords the work a certain freedom, or even mobility.

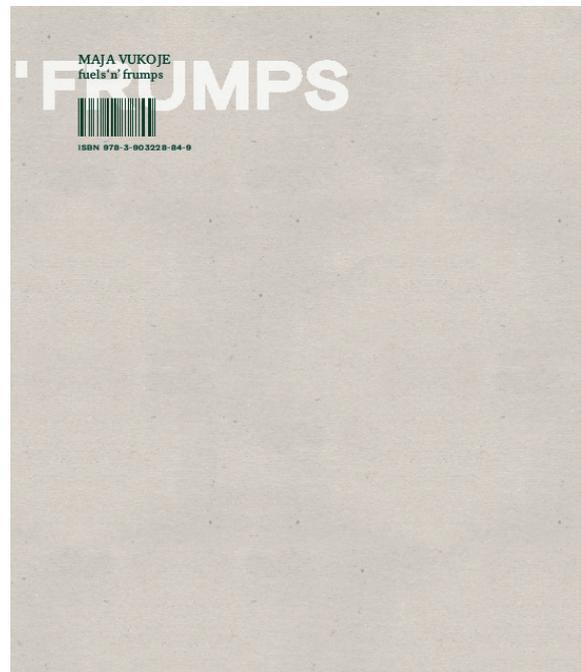
This mobility, however, depends on certain factors, which the work both acknowledges and engages with, to say the least. Paramount among these factors is (Western) art history and the history of abstraction. Explicitly referencing everything from gestural abstraction to geometric abstraction, the imagery of the work is always already lodged deep within another network, which, it just so happens, is anything but innocent or pure. To claim that the Bauhaus and abstract expressionism were, let's just say, guilty of colonial exploitation is more than a little farfetched, but given that they are, to a certain degree, the byproducts of their contexts (the West), and thereby complicit by association, their innocence cannot be argued for (but then again, the notion of innocence feels, at this point, as fanciful and antiquated as artistic genius—perhaps even more so).

While this deliberately and no doubt critically networked engagement with and dependence upon art history willfully moves the work away from modernist notions of autonomy (not to mention the innocence of autonomy), the work nevertheless asks to be dealt with and approached on its own terms. By no means simply critical containers of ideas or counterideological measures, these are finely and carefully crafted paintings. I would even go so far as to say that they are *beautiful*—in some cases, shamelessly so—I am thinking of the sugar cube, *Würfel* (2016), to name but one example. Painted using sugar, which is applied in a way so as to be semi-transparent, allowing the writing on the repurposed burlap bag to come through, the work is characterized by both a beguiling formal economy and simplicity.

That said, there's nothing gratuitous about this simplicity. Or, in other words, nothing here is by any means merely aesthetic. Nothing here is taken for granted, either on a formal or conceptual level. While every linguistic and material element informs the social and conceptual content of the work (as discussed above), these works also interrogate the nature of painting in virtually every respect;

not only in subject matter, but also in literal composition, in that the materials are never concealed, but rather revealed. Even the stretcher upon which the burlap is stretched is often visible while the original use of the burlap itself is perceptible. All of this is to say that the work is fully integrated in that there is ultimately no division or gap between form and content. The political character of Vukoje's practice is indivisible from the material and formal components of what she does.

Such an apparently simple and yet complex approach to contemporary painting offers a compelling way forward for the specific medium that is painting. Of course, it could be and has been abundantly argued that the medium is in crisis, troubled, even harried, but the same could be said of all contemporary, post-avant-garde art. Is not the nature of art fundamentally unmoored, continually in flux, and as such, ontologically unstable? While I take this instability for granted, I do not take painting, as a medium replete with a discourse that is thousands of years old, for granted. And with her unique and committed *semi-autonomy*, neither does Maja Vukoje.



Chris Sharp: Maja Vukoje's semi-autonomous paintings. In: Sandro Droschl (ed.), MAJA VUKOJE \_ *fuels 'n' frumps*. Verlag für moderne Kunst Wien, Wien 2018, pp. 37-39

ISBN 978-3-903228-84-9



## Maja Vukoje's semi-autonome Bilder

Chris Sharp

Die Arbeiten von Maja Vukoje haben sich sukzessive und in prägnanter Weise von vielschichtigen, figurativen Tableaus im Großformat, mit Anklängen an das Genre der Historienmalerei, hin zu Werken von bemerkenswerter Einfachheit entwickelt. Eine einzige Gestalt, ein einziges Motiv kann darin die ganze Bildfläche einnehmen. Trotz ihrer Einfachheit haben ihre Bilder aber hinsichtlich konzeptioneller, thematischer und soziopolitischer Vielschichtigkeit nur gewonnen, während sie gleichzeitig die Diskussion um die Malerei vorangetrieben haben.

In der Tat thematisieren Vukojes aktuellste Arbeiten einige der dringlichsten Debatten rund um die Malerei der letzten Jahre, von den Forderungen einer *Malerei neben sich* („Painting Beside Itself“) im Sinne David Joselits bis hin zu verwandten Fragestellungen die *Semi-Autonomie* betreffend – einen Begriff, den ich zugegebenermaßen nie völlig zu erfassen vermochte, ehe ich diesen so besonderen Bildern begegnete. Ich würde sogar behaupten, dass Vukojes Bilder eine der deutlichsten und überzeugendsten Veranschaulichungen dieser *Semi-Autonomie* liefern, mit denen ich jemals in Berührung gekommen bin.

Aber was sind ihre Bilder eigentlich? Vorwiegend auf Jute gemalt bestehen sie hauptsächlich aus Bildelementen, die in der Bildmitte angesiedelt sind. Ihre Motive reichen von Mode über Artefakte, materielle Güter, Lebensmittel bis hin zur Geschichte der Abstraktion selbst. Diese Motive sind flach und in collagenartiger Form auf der Juteoberfläche übereinander gelegt und als solche bar jeden Raums. Das gesamte Bildmaterial ist höchst medialisiert, gleichgültig ob es aus touristischem Tand und Kitsch wie in dem Bild *Smokey and Bunty* (2016) – eine zerbrochene griechische Vase mit einer Pilotenbrille über etwas, das wie ein Tiermuster, das eines Leoparden zum Beispiel, aussieht – aus Obststücken oder

sagen wir aus Stieleis besteht.

Nichts drückt hier die Sehnsucht oder gar die Forderung nach Originalität aus, sondern stellt ganz im Gegenteil den Umstand in den Vordergrund, schon einmal an anderer Stelle zu sehen gewesen zu sein, sei es auf einem Foto, Online, in einer Produktwerbung oder gar in irgendeinem Geschäft. Die Bildelemente haben den Beigeschmack eines Déjà-vu bis hin zu dessen Fetischisierung. Insofern ist ihre ansatzweise Anleihe bei der Pop Art als visuelle Strategie nicht zu leugnen. Insbesondere, wenn es sich um Nahrungsmittel handelt, deren Abbilder auf Jute-sack gemalt sind, in dem sie transportiert wurden (ein Zuckerwürfel auf einem Zuckersack oder eine Kaffeebohne auf einem Jutesack für Kaffeetransport). Schrift und Logos, die ursprünglich auf dem Sack gedruckt waren (und von der Künstlerin übermalt wurden), verraten einiges.

Diese Sprache wird besonders interessant, wenn man sie der Sprache der Pop-Art-Reklamen gegenüberstellt – die sich erstere ebenfalls angeeignet hat, und die gewissermaßen die Hauptbestandteile der Pop Art sind. Was ich damit sagen will ist, dass es sich hierbei buchstäblich um jenen (Roh-)Stoff handelt, aus dem er besteht. Somit können diese Bilder bis zu einem gewissen Grad als postkoloniale Dekonstruktion der Pop Art betrachtet werden. Verließ der Aufstieg der letzteren parallel zum Ende des kolonialen Projekts, so verlaufen diese Arbeiten in der Tat parallel zum postkolonialen Projekt und verkörpern dieses als ein Paradigma, insofern sie die Herkunft ihrer Güter analytisch reflektieren, anstatt sie für selbstverständlich zu halten.

Genau das bringt David Joselits allseits bekannte Betrachtungen zur *Malerei neben sich* („Painting Beside Itself“) ins Spiel. Im gleichnamigen am 30. Oktober 2009 veröffentlichten Essay wirft der Historiker und Theoretiker folgende Frage auf: „In wieweit gehört die Malerei einem Netzwerk an?“ Genauer gesagt fährt er fort, über das zu sprechen, was er „Transitivität“ (transitivity) nennt: Das *Oxford Englisch-Wörterbuch* definiert „transitive“ (transitiv) als „eine Handlung ausdrückend, die in ein Objekt übergeht“. Ich kann mir keine geeignetere Formulierung vorstellen, um den Status von Objekten innerhalb von Netzwerken zu erfassen – die durch ihre Zirkulation von Ort zu Ort und ihrer daraus folgenden Übertragung in neue Kontexte definiert sind – als diesen *Begriff des Übergangs*.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> David Joselit, *Malerei neben sich*. Pg 128. OKTOBER 130, Herbst 2009. © 2009 Oktober Magazine, Ltd. und Massachusetts Institute of Technology

Mit anderen Worten gesagt ist Transitivity nicht allein die Unabhängigkeitsbehauptung der Malerei im Rahmen ihres Netzwerkes, sondern die jeweilige Absage an den modernistischen Begriff der Autonomie. Joselits Darlegung von Transitivity als solcher verortet diese in Beziehung zum Internet und im Rahmen institutioneller Kritik. In den meisten Beispielen, die er zur Veranschaulichung seiner Theorie benutzt, verweisen die Werke, die er bespricht, auf die spezifische Architektur, innerhalb derer sie ausgestellt werden.

Während Vukojes Malerei sich nicht unbedingt mit Architektur auseinandersetzt, ist sie trotzdem insofern transitiv, als sie auf ein ganzes Netzwerk verweist, in dem sich der *Übergang* ereignet, lange bevor sie ihr Bild schafft. Wenn sie Zucker oder Kaffee zeigt – Haupterzeugnisse der kolonialen Ausbeutung – so tut sie dies, indem sie einen Zuckerwürfel mit Zucker selbst darstellt, auf einem Leinensack, der für den Zuckertransport verwendet wird und dadurch klar und unmissverständlich auf die Herkunft des Zuckers selbst verweist. Der Zuckerwürfel ist sorgfältig eingebettet in ein riesiges, komplexes Netzwerk aus Anbau, Zirkulation und Vertrieb, zwischen denen *Übergang* der operative Begriff ist. In gewisser Hinsicht scheint es so, als stelle das Bild nur eine Übergangsphase vor einem langen, mäandernden Satz über die Produktion dar.<sup>2</sup>

Wenn in diesem Werk irgendein Bezug zu institutioneller Kritik festgemacht werden kann, dann mittels Marcel Broodthaers und seinem Interesse an Kolonialismus und Repräsentation, obwohl eine passendere Referenz oder vielmehr das buchstäbliche Gegenstück zu Vukojes vergleichenden Abstraktionen das fotografische Werk von Allan Sekula sein könnte. Die Verbindung zu Sekula manifestiert sich schon allein darin, dass beide *Œuvres* auf den buchstäblichen Übergang und die Zirkulation von materiellen Gütern Bezug nehmen und nicht auf deren Repräsentationsmodi. Während ein Großteil des gegenwärtigen Kommerzes auf die sogenannte immaterielle und affektive Arbeit ausgerichtet zu sein scheint, benötigt ein Großteil dessen, womit in dieser Welt gehandelt wird, nach wie vor Transport- und Zirkulationssysteme und die dazugehörige Ideologie, die diese untermauert (zum Beispiel der gute altmodische, historische Materialismus).

---

2 Dies könnte auch eine Möglichkeit sein, die Geschichte der Malerei zu diskutieren.

Wie dem auch sei, was besonders interessant an der Transitivität von Vukojes Werken ist, ist das Ausmaß, in dem sie von Architektur unabhängig ist.<sup>3</sup>

Transitive Malerei, die anfänglich für einen und innerhalb eines spezifischen architektonischen Kontextes geschaffen wurde, geht gezwungenermaßen in dem Moment eines Teils seiner Bedeutung verlustig, wo es diesen Kontext verlässt und einen anderen betritt. Das Geflecht der Transitivität, dessen Schauplatz Vukojes Werk ist, ist im Wesentlichen davon unbeeinträchtigt, da das Netzwerk, auf das es verweist, im Bild selbst materiell enthalten ist. Dies führt zu seiner (von mir) behaupteten *Semi-Autonomie* (die sich auch auf anderen Ebenen abspielt). Was Vukoje tut, passiert unabhängig von einem unmittelbaren Kontext und verleiht somit dem Werk eine gewisse Freiheit, vielleicht sogar Beweglichkeit.

Diese Beweglichkeit indessen hängt aber von bestimmten Faktoren ab, welche das Werk gelinde gesagt sowohl anerkennt als sich auch darauf einlässt. Von zentraler Bedeutung sind unter all diesen Faktoren die (westliche) Kunstgeschichte und die Geschichte der Abstraktion. In ihrem Verweis auf jegliche Form von Abstraktion – von gestischer bis hin zu geometrischer – zeigt sich die Bildsprache des Werkes immer schon tief in einem anderen Netzwerk verankert, welches nun einmal alles andere als unschuldig oder rein ist. Beispielsweise zu behaupten, das Bauhaus und der abstrakte Expressionismus seien schuld an der kolonialen Ausbeutung, ist zwar mehr als nur ein wenig weit hergeholt, aber da sie bis zu einem gewissen Grade Begleitprodukte ihrer Kontexte (dem Westen) sind und schon aufgrund ihrer Angehörigkeit mitschuldig sind, kann nicht für ihre Unschuld plädiert werden (Unschuld scheint hier aber wiederum so wirklichkeitsfremd und antiquiert wie das Künstlergenie – oder vielleicht sogar mehr noch als dieses).

Obwohl diese wohl überlegte und zweifellos kritisch vernetzte Beschäftigung mit und die Abhängigkeit von der Kunstgeschichte das Werk ganz bewusst

---

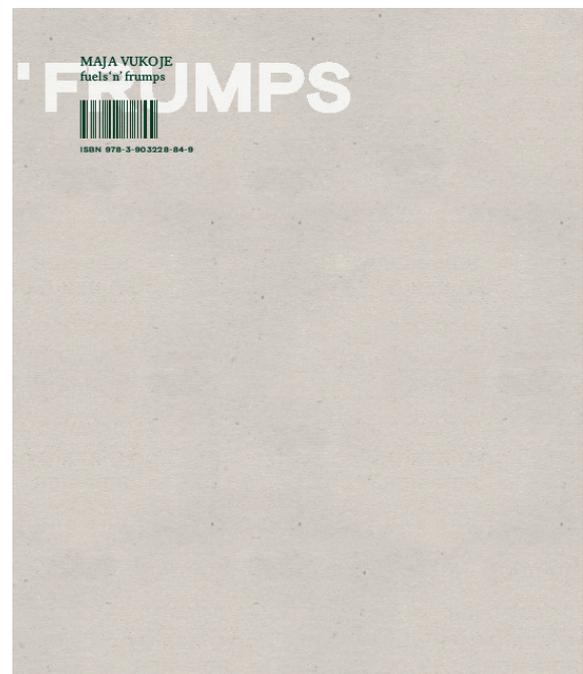
3 Natürlich ist die strenge Ausnahme hiervon die Arbeit OT, 2013 - 2016, die aus sechs gegabelten, geometrischen Abstraktionen (denken Sie etwas zwischen Blinky Palermo und Ellsworth Kelly) besteht, direkt nebeneinander gehängt. Während die Arbeiten anscheinend für die bestimmte Länge der Wand gemacht worden sein sollten, ist die Ausstellung schon vor der Ausstellung zu sehen.

von modernistischen Autonomievorstellungen wegrückt (ganz zu schweigen von der Unschuld der Autonomie), will es doch für sich selbst betrachtet werden. Es handelt sich keineswegs nur um kritische Ideenbehältnisse oder kontraideologische Maßnahmen, sondern um fein gearbeitete und sorgsam angefertigte Werke. Ich würde sogar so weit gehen und sagen, dass sie schön – in manchen Fällen unverschämt schön – sind, ich denke dabei an den Zuckerwürfel *Würfel* (2016), um nur ein Beispiel zu nennen. Diese Arbeit wurde unter Verwendung von Zucker gemalt, der in solcher Weise aufgetragen wurde, dass er semi-transparent ist und so die Schrift auf dem umfunktionierten Jutesack durchscheinen lässt. Das Bild zeichnet sich durch betörende formale Sparsamkeit und Einfachheit aus.

So gesehen ist in dieser Einfachheit nichts grundlos oder überflüssig gesetzt. Oder anders gesagt: Es gibt hier nichts, das auch nur irgendwie rein ästhetisch wäre. Sowohl auf der formellen als auch auf der konzeptuellen Ebene gilt hier nichts als selbstverständlich. Während jedes sprachliche oder materielle Element den sozialen und konzeptionellen Gehalt des Werkes prägt (wie oben erläutert), untersuchen diese Arbeiten auch das Wesen der Malerei in wirklich jeder Hinsicht; Nicht nur was die Motive betrifft, sondern auch in ihrer eigentlichen Komposition, indem die Materialien niemals verborgen, sondern vielmehr kenntlich gemacht werden. Sogar der Spannrahmen, auf den die Sackjute aufgespannt ist, ist oftmals sichtbar, während die ursprüngliche Verwendung des Sackes ebenfalls zu erkennen ist. All dies weist nachhaltig darauf hin, dass es sich hierbei um ein in sich abgestimmtes Werk ohne Trennung oder gar Kluft zwischen Form und Inhalt handelt. Das Politische an Vukojes künstlerischer Praxis ist untrennbar mit den von ihr bearbeiteten und kontextualisierten Materialien und formalen Fragestellungen verbunden.

Solch ein scheinbar einfacher und dennoch komplexer Zugang zur zeitgenössischen Malerei ist auf überzeugende Weise wegweisend für das spezifische Medium Malerei. Sicherlich kann behauptet werden, und es wurde auch schon zur Genüge behauptet, dass sich das Medium in der Krise befinde, verstört und gar verwüstet sei, aber genau dasselbe könnte von der gesamten zeitgenössischen, post-avantgardistischen Kunst behauptet werden. Ist nicht die Kunst grundsätzlich

frei von Festlegungen, stets im Fluss begriffen und ontologisch instabil? Während diese Instabilität in meinen Augen etwas Selbstverständliches ist, ist es die Malerei als ein Medium samt ihres Jahrtausende alten Diskurses ganz und gar nicht. In ihrem eigenständigen und engagierten Verständnis von *Semi-Autonomie* ist sich Maja Vukoje diesen Tatsachen mehr als bewusst.



Chris Sharp: Maja Vukoje's semi-autonome Bilder. In: Sandro Droschl (Hg.), MAJA VUKOJE \_ *fuels 'n' frumps*. Verlag für moderne Kunst Wien, Wien 2018, S. 32-35

ISBN 978-3-903228-84-9

## ***fuels 'n' frumps***

Maja Vukoje

Maja Vukojes Bilder sind vielfältige Schichtungen zeitlicher und räumlicher Situationen, Überlagerungen verschiedener kultureller und visueller Hybriditäten von hoher malerischer Komplexität.

Die Werke der 1969 in Düsseldorf geborenen, danach in Belgrad aufgewachsenen und nun in Wien lebenden Künstlerin thematisieren seit vielen Jahren eine archetypische Zeichensprache die – zum Themas des Heftes passend – Anschlüsse an ein kollektives Unbewusstes anbietet. Während man in früheren Werken von traumhaften Sequenzen und geisterartigen Wesen erfuhr, bilden die hier gezeigten, aktuellen und meist großformatigen Bilder verstärkt Objekte ab, die collageartig gesampelt und auf eine Weise zusammengesetzt sind, die für die Betrachter\_innen oftmals überraschend wirkt.

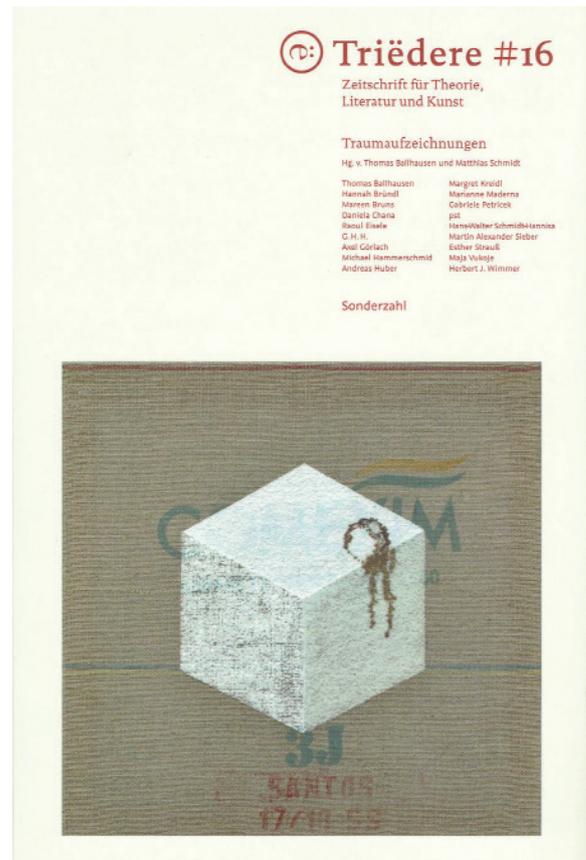
Was sieht man?

Beim Durchblättern der Seiten erkennt man Darstellungen von Gesichtern, die oft auf eine Maske oder Scheibe reduziert wirken; von Objekten, die als Platzhalter für Körperteile dienen (ein Rechteck als Rumpf, ein Handschuh als Hand); und exotische Früchte, die wie alienhafte Wesen erscheinen, deren sinnliche Oberfläche jedoch eher unser westliches, einseitiges Verständnis postkolonialer Ökonomie und die Ungleichheit von globalen Abhängigkeitsverhältnissen beschreibt (Kiwano).

Regenbogenfarbene Striche wirken wie Energieflüsse, durchziehen den Körper wie sichtbar gemachte Lebendigkeit, obwohl der Bildtitel BC 3000 lautet; ein leblos bleibendes Antlitz hingegen ist eine Reminiszenz an die Sammelwut der Moderne, die sich an Artefakten »primitiver« Völker ergötzte. Die Coolness eines Sun Ra lässt an Musik denken, aber mehr noch an Fragen afrofuturistischer Identität. Das Fremde bleibt in diesen Bildern auch befremdend.

Maja Vukojes Malerei thematisiert dabei den eigenen Malprozess: Die Arbeiten, die meist mit Acryl auf Leinwand ausgeführt sind, können auch signifikante Materialien wie Jutesäcke mit einbeziehen, um so auf den kolonialen Warenaustausch von Zucker und Kaffee zu verweisen. Die Künstlerin verschiebt damit den Fokus subtil auf die Rückseite des Bildträgers, die sie als durchscheinende in die Komposition einarbeitet; auf Vordergründe und Flächenhaftigkeit durch Techniken der Assemblage, zum Beispiel mittels Applizieren von Zucker; oder auf Hintergründe, die durch bewusst gesetzte Schatten und scheinbar fehlende Farbstellen inszeniert werden. Damit stellt sie spielerisch Fragen nach Spontaneität, Repräsentation und der formalen Erscheinung von Malerei.

Der Surrealismus der Bilder, die als dezidierten Ausgangspunkt Paul Klees Vogelscheuche (1935) aus der Sammlung des MUMOK in Wien genommen haben, spielt mit einem deutlichen Bezug zum Unbewusstem, das gleichermaßen latente Bedeutungen aufzeigen wie aber auch verstören kann. Durch Maskerade und Verzerrungen, mit Verwirrung und Getäuscht-Werden nehmen wir an dieser im höchsten Maße sensitiven Welt teil.



Andreas Huber: Maja Vukoje - fuels`n`frumps. In: Thomas Ballhausen, Matthias Schmidt (Hg.), Triedere #16: Traumaufzeichnungen. Sonderzahl-Verlag, Wien, 2017, S.65-66

## **Maja Vukoje**

Opening: Tuesday, 11 November 2015, 7 pm  
Exhibition runs: 11 November – 19. December 2015

### **Galerie Martin Janda**

A-1010 Wien, Eschenbachgasse 11  
Tue–Fr 11 am–6 pm, Sat 11 am–4 pm

Galerie Martin Janda is showing Maja Vukoje's sixth solo exhibition between 11 November and 19 December 2015.

In her new group of works Maja Vukoje refines her interest in the West's relationship with eastern, African and Latin-American cultures, moving away from a formerly distinctly narrative approach to embrace the technique of collage or assemblage and more abstract representations. The artist is primarily interested in the global exchange of goods, persons and cultural artefacts and how these mutual relationships and "The Distribution of the Sensible" can be read and conceived. She links this exploration with an enhanced use of found or imitated materials and the expansion of the canvas into the space.

Inspired by Paul Klee's painting *Scarecrow* (1935) – which is part of the collection of the Museum of Modern Art in Vienna – in her new series of large-format paintings Vukoje creates a pictorial grammar consisting of heads, torsos and limbs which seem to suspend from the frame that shines through the transparent burlap of the canvas. Building on her series of ghosts, she conjures up avatars, fictional personae or revenants in her figurines that shift between materialisation and dematerialisation, skilfully staged by the use of various painting techniques and aesthetic strategies.

Vukoje shows texture in its entirety either as sprinkles of materiality or as imitation (textiles), combining sparkling and iridescent passages with matte and bleached ones, relief-like, shadow-casting elevations and opacity with the naked canvas that is treated from both sides. In the process, the textile structure of the burlap acts as a sieve through which colour is squeezed and pours out or bleeds through on the other side. The various techniques treat and use the canvas in a brilliant demonstration of a painting process, creating an object of an image, a projection screen the mechanisms and appearance of which are diverse, alterable depending on the incidence of light, and eventually remain enigmatic and not fully decipherable in its complex interaction. The "masterly" command over technique comes with a pinch of irony. It is a dense display that reflects and utilises the history of painting starting from action painting and the materialism of Alberto Burri and ranging to pop art's airbrush technique and hyperrealism.

The assembled and sampled motifs and subjects of the figurines stride out a little further to combine Chinese and African masks as well as abstract and ethnical patterns with narratives of mobility, fleeing and the search for identity, for example, in the figure of the American musician and founder of afrofuturism, Sun Ra, and his reversion to a constructed and imagined Egyptian past through masquerading in conjunction with glamour and an esoteric-syncretistic exaltation of one's own persona.

In her small-format works – which are directly painted unto burlap export bags, for example, for coffee – the artist compiles a calculated interplay between existing, already printed canvas and physical painting substances in the form of the traded products (coffee and sugar). The images touch upon the fact that the exchange of goods and the concomitant unequal distribution of profits yielded by these resources still determine global conditions.

Another variation of the West's relationship to its former colonies is expressed in the series of peeled fruits and vegetables. As exotic and once expensive products they reach the West on long trading routes, and in Maja Vukoje's painted stagings they are stripped off their protective skin before our eyes, revealing their shimmering and luminous flesh. They become objects of seduction and a relocated orientalism the main subject of which is no longer the human (female) skin but the sensuality of southern fruits visualised very aptly as early as in the 17th century Dutch still lifes. It seems nearly impossible to escape the power of attraction exuded by these images. In this way, the artist develops a skilful strategy to convey the mechanisms of projection on what we perceive as alien and exotic.

Hemma Schmutz

## **Maja Vukoje**

Eröffnung: Dienstag, 10. November 2015, 19:00 Uhr

Dauer der Ausstellung: 11. November bis 19. Dezember 2015

Galerie Martin Janda

A-1010 Wien, Eschenbachgasse 11

Di-Fr 13-18 Uhr, Sa 11-15 Uhr

Die Galerie Martin Janda zeigt vom 11. November bis 19. Dezember 2015 die sechste Einzelausstellung von Maja Vukoje.

In den neuen Werkgruppen entwickelt Maja Vukoje ihr Interesse für das Verhältnis des Westens zu östlichen, afrikanischen und lateinamerikanischen Kulturen weiter und führt dieses von einer vormals stärker erzählerischen Zugangsweise in eine Technik der Collage bzw. Assemblage und abstraktere Darstellungsweisen über. Der Künstlerin geht es dabei zuallererst um den globalen Austausch von Waren, Menschen und kulturellen Artefakten und wie diese gegenseitigen Beziehungen und die „Aufteilung des Sinnlichen“ gelesen und verstanden werden können. Sie verbindet diese Auseinandersetzung mit einem verstärkten Einsatz von gefundenen oder imitierten Materialien und der Erweiterung der Bildfläche in den Raum.

Angeregt von Paul Klees Bild *Vogelscheuche* (1935), das sich im Museum moderner Kunst in Wien befindet, entwirft sie in ihrer neuen Serie von großformatigen Malereien eine Bildgrammatik mit Kopf, Rumpf und Gliedmaßen, die auf dem durch die transparente Jute des Bildgrundes sichtbaren Rahmen wie aufgehängt erscheinen. Anknüpfend an ihre Serien von Geistern, lässt sie in ihren Figurinen Avatare, künstliche Personae bzw. Wiedergänger erscheinen, die zwischen Materialisierung und Entmaterialisierung changieren, geschickt in Szene gesetzt durch den spielerischen Einsatz einer Vielzahl von malerischen Techniken und ästhetischen Strategien.

Das Stoffliche wird in seiner Fülle entweder als materielles Einsprengsel oder als Imitation (Textilien) ins Bild gesetzt: Glänzende und irisierende Passagen werden mit matten und gebleichten kombiniert, reliefartige, schattenwerfende Erhöhungen und Opazität mit dem nackten Malgrund. Die Leinwand wird von beiden Seiten bearbeitet – die textile Struktur der Jute wird in diesem Prozess zu einem Sieb, durch welches die Farbe gequetscht wird und auf der anderen Seite hervorquillt oder durchblutet. Die unterschiedlichen Verfahren bearbeiten und verarbeiten die Bildfläche in einem bravourös vorgeführten Malprozess und lassen ein Bildobjekt, eine Projektionsfolie, entstehen, dessen Mechanismen und Erscheinungsformen vielfältig, durch Lichteinfall veränderbar und in seinem komplexen Zusammenspiel letztendlich rätselhaft und nicht endgültig entschlüsselbar bleiben. Die „meisterliche“ Beherrschung der Technik wird nicht ohne Ironie eingesetzt: eine dichte Vorführung, welche die Geschichte der Malerei vom Action Painting über den Materialismus eines Alberto Burri bis zur Airbrush-Technik der Pop-Art und des Hyperrealismus reflektiert und ausbeutet.

Die zusammengesetzten und gesampelten Motive und Sujets der Figurinen greifen noch weiter aus und kombinieren chinesische und afrikanische Masken und abstrakte und ethnische Stoffmuster mit Geschichten von Mobilität, Flucht und der Suche nach Identität: zum Beispiel in der Figur des afroamerikanischen Musikers und Begründers des Afrofuturismus Sun Ra und seiner Rückbesinnung auf eine konstruierte und imaginierte ägyptische Vergangenheit durch Maskerade in Verbindung mit Glamour und einer esoterisch-synkretistischen Überhöhung der eigenen Person.

In der Serie der kleinformatischen Bilder, die direkt auf Exportsäcke aus Jute z.B. für Kaffee gemalt sind, kommt es zu einem kalkulierten Zusammenspiel von bestehendem, bereits bedrucktem Malgrund und materiellen Malsubstanzen in Form der gehandelten Produkte (Kaffee und Zucker). Die Bilder sprechen so an, dass der Warenaustausch und die damit verbundene ungleiche Verteilung des Profites, den diese Ressourcen abwerfen, nach wie vor globale Verhältnisse bestimmen.

Eine weitere Variante des Verhältnisses des Westens zu den Ländern der ehemaligen Kolonien wird in der Serie der geschälten Früchte und Gemüse vorgeführt. Als exotische, vormals sehr teure Produkte gelangen sie auf langen Handelswegen in den Westen und werden in den malerischen Inszenierungen von Maja Vukoje vor unseren Augen ihrer schützenden Haut entledigt und lassen ihr schillerndes und leuchtendes Fleisch erkennen. Objekte der Verführung und eines verlagerten Orientalismus, der nicht mehr die menschliche (weibliche) Haut zum zentralen Thema hat, sondern die Sinnlichkeit der Früchte des Südens, die schon in den niederländischen Stillleben des 17. Jahrhunderts so treffend vor Augen geführt wurden. Es scheint schier unmöglich, sich der Macht der Anziehung dieser Bilder zu entziehen – die Künstlerin entwickelt somit eine geschickte Strategie, die Mechanismen der Projektion auf das Fremde und Exotische ins Bild zu setzen.

Hemma Schmutz

Christian Kravagna  
*The Holy and the Profane*  
*Painting as Masquerade*

In Maja Vukoje's most recent solo exhibition, two small photo-graphs entitled *Dornröschen – Dolly Duck* (2011, p.3 /p.113) hung between the artist's "typical" large-format canvases. One -photo showed a simple stool together with a picture of a spinning wheel drawn on the wall. In the other photo we could see the artist sitting on the same stool, now shifted further into the space. Rather than a spinning wheel, on the wall in the background is a drawing of the cartoon character Scrooge -McDuck; typical capitalist top hat on head and walking stick in hand. The character on the stool has adopted Scrooge's style of hat and walking stick position, and the way she -poses in her old-fashioned erotic get-up seems based on iconic photos of Liza Minelli in the film *Cabaret*. The show girl has replaced Scrooge's pince-nez glasses with a black mask; yet she has taken on something duck-like from him with a plastic beak on her nose. Whereas the first photo hinting at Grimm's fairy tale merely suggests the injury of the King's pubescent daughter at the spindle, causing her to fall into a hundred-year-long sleep, the figure in the other photo, staged as a mature woman, wears white gloves that do not necessarily match the rest of her outfit's lavish black, but, instead, remind us again of Sleeping Beauty's innocence. The white gloves -apparently protect Dolly Duck, the embodiment of a pop-culture version of self-determined, modern, female sexuality, from the bloody injuries of adolescence to which her predecessor in the fairy tale fell victim.

Yet the signs do not lend themselves to such an unambiguous reading. After all, in the transformation from a young victim of a curse (to which Sleeping Beauty's innocence fell prey) to a mature femininity, the price must also be paid of -fetishization of this femininity through Dolly's correspondence, in terms of motif, with Scrooge, who represents commodification of all relations. The cartoon character Dolly Duck (Engl. Dickie Duck) was founded in the 1960s as personification of an untamed teenage girl in the context of contemporary youth culture; through the title of this double photo, Vukoje plays with Dolly's contrast to the traditional Sleeping Beauty character, subjected to hierarchical relations of power and gender. However, the artist does not really resolve this opposition. When viewing these photos, our priority cannot be with unequivocally deciphering them. Not because of the idea of a fundamental indecipherability of artworks, but because gaining deeper insight into certain semantic levels might reveal more that is useful for the interpretation of -other works—with luck, even characteristic traits of the artists' oeuvre—than an "exhaustive" interpretation of a single work.

I have used an "atypical" work to point out a motif that runs throughout the artist's "typical" works. This motif cannot be grasped in a single word; at best, it can be identified by a chain of terms: embodiment, personification, role play, and self-staging. In the double photo described, a critical and liberating performative gesture responds to an archetypal image cloaked in narrative convention (the fairy tale). However, this performative gesture

contributes more to pointing out new contradictions than seamlessly resolving old ones. Embodiment of a role is a performative reaction to the normality-clad fate of subjects in particular (in this case, gendered) power relations and is simultaneously a reference to a continuation of the story in a new guise.

An initial glance at Vukoje's recent painting makes evident, first of all, that most of these figural compositions in landscape or architectural surroundings are pictures that cannot be assigned to any specific local or social milieu. Human characters appear as ghostly beings or dream-like apparitions, such as the girls overgrown with lichen and frost flowers in *Marias* (2009, p.32), or the figures balancing in a swampy -forest of tree stumps in *Wetland* (2007). The characters are almost always missing a physical density that would identify them as part of the material world. They are semitransparent or meld with their surroundings; they have wings, like in *-Dottore* (2009); or are encircled by aureoles or auras, as in *Cinderella Favela* (2009, p. 11). All of these characteristics indicate that the figures are located in transcendental planes rather than quotidian environments. What is also undoubtedly noticeable is the fact that the iconography of a great part of this painting comes from a "Black" context. This is obvious from the protagonists' skin color, the details of their clothing, and the vegetation around them. Many motifs in Maja Vukoje's images are, in fact, based on photos that she took in the Caribbean, for example, at the Carnival (Mardi Gras) in Trinidad and -Tobago. Although this localization of certain motifs may seem to contradict the previous assertion of ambiguity regarding regional and social milieus in the scenes in the paintings, it is necessary to add, along with reference to the figures' doubtful reality character, that in the creation of the works, images based on personal observation are often combined with found (on the internet) images or self-produced ones from different regions and contexts. As will become evident, this process of combining heterogeneous visual building blocks is a central aspect of Vukoje's art, also in terms of content.

First, however, the pressing question arises of what interest a Central European artist has in the Caribbean. After all, this region is one of the world's most heavily afflicted by stereotypical images; from tropical fantasies to "uninhibited joie de vivre." Vukoje is interested in a specific constellation of cultural practices in this region, which can be seen as exemplary for the meaning of performative actions in a spectrum between role play and ritual, based on the two-part photo work described. Vukoje's artistic interest in religious, spiritual, and ritual manifestations of Afro-American cultures from Brazil, Haiti, and Cuba entrenches her in a tradition that extends back to the 1920s, through writer Hubert Fichte and -filmmaker and dancer Maya Deren. Although such a line can possibly be traced, at the same time it is necessary to emphasize that involvement with Haitian Vodou, Cuban Santería, and Brazilian Candomblé arises from a variety of motivations and can take just as many forms in its realization. Among the first -European artists to deal more closely with these practices was the group emerging from French Surrealism around Georges Bataille's Parisian journal *Documents*, which countered Primitivism in early-twentieth-century avant-garde art with an anti--idealistic and revolutionary position (passion). Their "ethno-graphic Surrealism," as James Clifford<sup>1</sup> would later call it, which was informed by psychoanalysis,

among other things, found in Vodou's magical rituals an excellent reference for a critique of modernism's rationalism and a contemporary cultural critique of suppressed irrational practices in modern -European culture. As Michel Leiris wrote in 1929, "Occult -science, with its tremendous armament of symbols turns like a great instinctive power of protest against this -intellectualism that cuts off half of what a human is."<sup>2</sup> -Motifs of practicing the "impossible," going beyond oneself, and (erotic) transgression of borders as an everyday revolution, find nourishment in the study of Afro-Caribbean cultures. Texts and -images from the surreal-ethnographic context are also carried by male (sexual) fantasies, which contain a fair amount of sexualized violence, regardless of the insights they offer in connection with erotic and religious fetishisms, which we also find, in part, in Maja Vukoje's work.

Leiris describes the role that clothing and staging play in the efforts "to tear the ties that morality, rationality, and customs impose upon us."<sup>3</sup>

If there is one preoccupation that must be placed towards the fore of human activity in all its diversity, it is disguise. From simple adornment, and the liking for magnificent clothing and uniforms, to theatrical masks and costumes, carnival mummery, the frippery of clowning, women's makeup and the penitent's cowl, to totemic ornamentation, tattooing and painting – it certainly looks as if man, scarcely having become conscious of his own skin, had the urgent desire to change it and rush head first into a thrilling metamorphosis that allowed him, through the wearing of another skin, to breach his own boundaries.<sup>4</sup>

Here, Leiris detects an anthropological constant, as it were, yet he does so to point out its social repression and display its potential for protest. Let's take a moment to oppose these nearly one-hundred year old considerations with Vukoje's -*Cinderella Favela*. We see a black person—actually, only a head and hints of an upper body—in a pose of reverie, eyes closed, head stretched upward before a meager dwelling of -bamboo, tin, and sections of wall; a few pots and troughs indicate that the atrium must function as kitchen and washroom. The -motif defining the picture is the reddish-black painterly cloud surrounding the person (whose gender is unclear). The cloud seems to elevate him or her to a different sphere away from the squalor-enveloped hut. In a literal interpretation, the -pictorial maelstrom, which has a leaf-shaped inner pattern, could be considered a dress, flung wide by ecstatic movements of the body. We are at least equally justified in seeing a physical movement in the cloud, whose concentration and energetic power result in a temporary dissolution of the every-day existence of this person within a spiritual dimension. It is hard not to get the impression that the swirling dress or the red aura also create a protective wall of sorts capable of protecting the brittle house, open to the filth of its surroundings, as a private sphere, at least for a moment. The motif of the red cape can be found again, somewhat hidden on the wall in the background, on a (Mexican) bullfight poster that Vukoje integrated into the scene. We thus see an example of an Afro-American transfiguration through dance and trance against the backdrop of a European ritual exported to America through colonialism. The title of the painting, *Cinderella Favela*, on the other hand, connects the motif of social advancement from a lower position to the

Cinderella fairy tale in which the excluded stepdaughter's transformation to king's son's bride is dependent on her self-staging. She has been forced by familial power structures into the dirt (the ash) and hard work, and has to rely on a supernatural gift, a ball gown, from the tree at her mother's grave.

What Leiris describes as occult powers protesting against reigning norms has an eminent political meaning in the -history of Afro-American religions and cults as an expression of resistance against power relations under the conditions of slavery. Although avant-garde currents, such as those around Leiris, had at least latent anti-colonialist leanings, they had little interest in the political history of those cultural -practices that were, for them, mainly a reservoir of their own revolutionary interests. The advantage that artists like Maja Vukoje have today over the historical avant-garde is the possibility to fall back on extensive academic and literary knowledge of the Caribbean's religious syncretisms and cultural hybridizations. This is not to say that these contemporary artistic references to particular phenomena are any less driven by subjective interests. However, in contrast to the European artists of the 1920s and 1930s, who had to contribute their own part to the scientific study of the cultural practices that fascinated them for whatever reason, today's generation of artists faces the opposite problem. They have to draw their own conclusions from the comprehensive anthropological, literary, and religious and cultural studies knowledge, which has reserved a unique position for the area in question in recent thinking about culture.

What is this paradigmatic significance of Afro-American cultures in Latin America and the Caribbean? From the beginning of slave-trade-based colonial societies, transcultural practices developed at all levels in the contact zones of these regions from the meeting of various European, African, and indigenous languages, religious ideas, and forms of cultural expression. Creole languages arose from European vocabularies and African grammatical structures. African deities melded with Catholic saints to form syncretic belief systems. Music, dance, and culinary traditions all experienced their own processes of transculturation. Whereas colonial era science and public discourse, based on concepts of "race" and a nation-based version of culture, downgraded such processes of creolization as dialect, degeneration, or incomplete adaptation to white "norm" culture, in the mid-twentieth century they were seen in a new light. Authors such as Fernando Ortiz (Cuba), Gilberto Freyre and Arthur Ramos (Brazil), and Édouard Glissant (Martinique) all investigated, with different focuses, processes of cultural translation and exchange, in terms of their creative dimensions, and also their function within the affected population groups' struggle to survive, quest for liberty, and resistance. Since the relevant processes proved to be extremely complex, dynamic, and are still unfinished today, the concepts derived from their studies, such as "Créolité" and "Transculturation," were able to capture a central position in the political context of decolonization, as well as in the theoretical revision of the concept of culture in postcolonial thought. In the context of later globalization discourses, the Caribbean example, shaped by a very specific history, would become a model of culture as a process of permanent change based on the conditions of the (thoroughly antagonistic) contact of ideas, sign systems, and practices originating from

different sources, adapted and interpreted by particular groups in accordance with their local conditions and social necessities. Creolization, the experience and examination of which led Édouard Glissant to develop a “poetics of multitude,” cannot simply be described as a -mixture of diverse elements, but rather, as emergence of something new, and, mainly, unforeseeable. The sites of American creolization offer indicators of what is currently happening on a world scale. For Glissant, the Caribbean islands were a laboratory of creolization. “The creolization, which is taking place in neo-American, and which is spreading to the other parts of America, operates everywhere in the world. I would thus claim *that the world is creolizing*.”<sup>5</sup> Glissant differentiates between “old-established cultures,” whose version of identity is formed by an originating myth, a common root, an ancestral line; and “complex cultures,” whose identity results from lines of connection that include other cultures. Whereas creolization in the latter cultures, for example, on the Caribbean islands, takes place “practically before our eyes,” creolization of old-established cultures “took place a very long time ago.”<sup>6</sup>

It would seem appropriate to view several of Vukoje’s paintings against the backdrop of such considerations. One of the few paintings by Vukoje that makes do without any figures at all is *Drums* (2011, p.83). Roughly three quarters of the picture surface is covered by the motif of a pile of oil drums whose colors, stains, and rust spots, together with the repetition of their geometric form, lend the picture a painterly character, leaning toward abstract. On the one hand, *Drums* is a painting about painting, as the oil drums seen from the side bring to mind a color palette, which corresponds with the raw canvas in the upper quarter of the picture that has been only lightly whitewashed. Yet in the context of other paintings by the artist, which are more narrative and symbolically saturated, one wouldn’t view *Drums* as being exclusively self reflective. Since the references to the painting’s base and methods are integrated in the figurative motif as conditions of representation, the oil drums can also be brought into a relationship with artistic forms of expression. In fact, *Drums* is based on a photo that Vukoje took in Port of Spain in Trinidad, and thereby points to one of the central aspects of transculturation of artistic expression under the conditions of Caribbean slave societies. Since the slaves were forbidden to drum on African instruments, due to their association with a rebellious insistence on African identity and also their possible use as a tool of communication destabilizing the existing relations of power, “...other percussive devices had to be found, like the empty oil drums that led to the development of the West -Indian steel bands.”<sup>7</sup> Through “Castrol,” which appears on several of the drums, Vukoje links the historical material and social conditions of the origins of Afro-Caribbean music with the economic foundations of today’s industrial Trinidad.

*Drums* is undoubtedly the “most abstract” of Vukoje’s paintings on the motif complex of transculturation. It is probably also the one that least changes the photographic model in its painterly translation, and is, all the same, capable of evoking political and cultural history. The wall constructed by the pile of oil drums in *Drums* can be understood as a reflection of the wall that separates painting from its objects, and also connects it with them. Going back now to the concept of creolization, brought into play by Glissant as an identity that establishes from lines of connection rather than the version whereby it evolves

from a single root—“an arrogant and deadly [one], which ... Western cultures have mediated to the world”<sup>8</sup>— we can continue with a work whose combination of motifs and visual fragments renders it more significant for Vukoje’s recent painting. *Mobile* (2011, p. 19) shows us a view of a vehicle from behind. Various bags are piled up into a high tower on its loading bed. Three figures sit at the top of the pile. The load of the ramshackle vehicle is held together and not-quite-upright by means of ropes. The picture composition, based on the construction of slightly tilting vertical of the load and horizontal of vegetation and power lines, confronts the vehicle’s mobility, heading to the depths, with its instability. The photo used as model here is from an image of the Congo found on the internet, which is supplemented with two inter-ventions in terms of motif. Whereas the packing material of the piled up bales, from the photo, is ambiguous in terms of origins and identification of its content, the artist has integrated in several sacks in collage form as photographic projections from different sources. Upon closer inspection they can be identified as U.S.-American sugar sacks and Mexican birdfeed. This “-globalization” of the Congolese scene is completed by the woman at the top of the tower who in contrast to the other two (male) figures, does not originate from the -starting -motif. The woman, with hat, earrings, chain, lace-hemmed dress, and a fan-like tuft of feathers in her hand, serves in terms of picture composition as a balancing weight to the threatening leftward tilt of the overloaded vehicle. As though the figure of the woman alone were not enough to stabilize the load, her tuft of feathers/fan held to the right is kept in deep black, in the sense of a compensational color emphasis, whereby the powerful yellow of the top bit of the fan engages, for its part, in a compositional power play with the like--colored canister in the bottom section of the picture. These details of the visual composition seem significant as they are closely interwoven with the meaning in Vukoje’s paintings. The figure of the woman that is mounted into the Congolese photo is from the Afro-Caribbean Santería religio-cultural context. She is historically linked with the sugar sacks—the Cuban sugar economy was long controlled by the U.S.—along with the Central African region of today’s two Congos. As Miguel Barnet demonstrates, the richly diverse religious practices of Cuban Santería, along with their West-African sources in Yoruba culture, are fed mainly by the rituals brought by slaves from the diverse cultures of the Congo basin (in Cuba, called Congos) and fused with Catholic ideas in terms of content: “This imagination and creativity [among the Congo sects] allowed intensive syncretic processes to arise in Cuba.”<sup>9</sup> *Mobile* can therefore be viewed as a picture of a transatlantic history, economy, and culture in which past and present combine.<sup>10</sup> A picture that comprehends the creolization of the Caribbean as more than a laboratory of transculturation, pointing also to the role of the region as a laboratory of global capitalism, first and foremost, in the sugar industry.

At this point, it is necessary to recall that Vukoje, in contrast to the surrealist group quoted above, or artists such as Maya Deren, is not interested in an ethnographic survey of syncretic practices. The fact that her self-made or found photo-graphs used as a starting point for many of the paintings are often based on the Caribbean Carnival actually demonstrates her interest in performative acts of disguise and transformation that have already taken a public character. These acts do, indeed, reflect strategies of border crossing and personification of transcendent phenomena, as practiced in the initiated circle of the cult rituals. At the same time, they already depict representations of the same. The

ambition of many modernist artists to penetrate “other cultures” is filtered in Vukoje’s works through her interest in their public spectacle. This approach enables a perspective on ritual forms of transformation that, although starting from their strategies of enabling other existences, does not attempt to grasp them in their specific, cultural essence, but instead, in painterly associations arising from both political and personal motivations, to link them with a view of other regions and their social transformations.

Whereas a painting such as *Mobile* operates in close conjunction with the historical reality of colonialism, the global economy, and transcontinental cultural transfer despite or precisely because of its interventions in the original photograph, other works go one step further toward what one can identify together with Glissant as worldwide creolization. Mentioned here are three recent paintings that relocate motifs from the Caribbean Carnival to a post-Yugoslavian ambiance. These paintings can offer a hint at how and why a Central-European (Serbian-Austrian) artist dedicates herself to Afro-American cultural hybridization and the potential it holds for transformation. *Minotauri* (2010, p.28) places four black figures (perhaps children) with bull masks and spears in the snowy landscape of a dilapidated section of Belgrade. It is as though the oversize masquerade of the figures tries to block the -penetrating gaze of beholders with a wall of signs and -weapons—ultimately, with little success. Another image, *Satelitas* (2010, p.16), projects two young black girls in elaborately decorated costumes into the center of a fragment of urban landscape along the riverbank in Belgrade, between nature and civilizational trash. The image’s horizontal center is defined by a narrow walkway, which appears to have a provisional pallet base. The girls have chosen to stop for a while there, more occupied with themselves than their surroundings. In light of the girls’ decorative appearance, which presents a clear contrast to their filthy surroundings, the plank over the water can be seen as a type of runway offering a platform for transcending the profane world. A satellite dish reflected in the water in the background, contrasting the plastic trash in the foreground, refers to the virtual presence of diverse worlds, as depicted by the Caribbean Carnival figures on Belgrade’s riverbanks in *Satelitas*. At a quasi-fantastical level, Vukoje refers here to radical urban transformations in post-Yugoslavian society, between modernist urban planning models and informal forms of building. We encounter two motif-based details in *Satelitas* that should prompt us to pause for a moment before taking a closer look at the next picture. The red rubber glove collaged into the foreground of the picture is noticeable among the trash floating on the water’s surface. The glove is a common motif in Vukoje’s works. Whereas it enters several images in its glamorous, even fetishized version, here it stands for disposable products and dirty (women’s) work. Equally striking are the sneakers on the walkway next to the smaller girl, with her feminine net stockings. Juxtaposed here are staged feminine elegance and youthful urban mobility. Looking back briefly at the female Santería character in *Mobile*, we find there and in several other pictures the sneaker as a symbol of the possibility to leave one’s socially and culturally assigned position through real or imaginary migration. Viewing the girls, aged somewhere between childhood and young adulthood, and the sneaker on the narrow walkway between the shores together with other paintings allows us to link the scene on the shores of the Danube in Belgrade with the rite-of-passage motif, which runs throughout Vukoje’s

oeuvre. This motif can be seen in conjunction with paintings such as *Wolfen* (2006, p.27), where a group of children with white-painted faces must find their way in a landscape with wolves; or *Marias*, where a group of girls in white gowns (based on a confirmation scene) run toward a thicket of ice crystals while being illuminated by warm evening light from a section of woods behind them; or, also in *Dornröschen – Dolly Duck*, the first works discussed.

*Siedlung 1, Nr. 7* (2011, p.12) shows one of Vukoje's typical -diaphanous figures, fusing with its surroundings. Again, it is about a Carnival representation, in this case, a young man in the guise of a sailor. The constellation of figure and -structural environment recalls the painting *Cinderella Favela* in some way. The strictly orthogonally structured architecture here, how-ever, does not come from a "favela," but instead, a neighbor-hood on the coast of Montenegro, where Belgradians, bypassing bureaucracy, developed it for their holidays in the 1970s, and which is partially abandoned today. The -building number 7 is obviously one of the abandoned buildings, as evident by the taped and broken window panes and mail stuck in the door frame. The holy and the profane, as we have encountered it in different combinations in *Cinderella Favela*, *Satelitas*, and *Mobile*, takes a position in *Siedlung 1, Nr. 7*, which perhaps approximates the iconography of Western art history more so than other works; with a phantom-like appearance located between inside and outside and the nearly altar-like architecture. Nonetheless, a simultaneous articulation of a threshold or barrier (here, the closed house; in *Minotauri*, the masks/signs; in *Drums*, the wall of drums; in *Cinderella Favela*, the whirling dress; in *Mobile*, the tower on the truck) and an inward movement in terms of perspective is representative of a large part of Vukoje's painting. With his sailor costume, the young man has donned a cosmopolitan-flair -masquerade and he seems capable of overcoming the threshold of the closed doors. In Vukoje's paintings, striding through spaces and overcoming borders is associated with a transformation of the subject, whereby disguise appears as a metaphor for a change of identity. This applies to subjects, but also -societies and cultures, which is referred to by the relocation of Caribbean Carnival figures in (post-)Yugoslavian surroundings. The differentiation between "complex" and "old-established" cultures takes on a specific meaning against the backdrop of recent history in Yugoslavia. It is certainly no coincidence that -Fernando -Ortiz harked back to the Carnival concept. Ortiz first coined the term "transculturation" in 1940 in his history of Cuba, which he understood as a permanent process of "de-culturation" and "neo-culturation" resulting from various migratory flows.<sup>11</sup> -Ortiz described the transculturation of Cuban society and culture on the basis of the allegorical "dialogue between Lent and Carnival" from a medieval Spanish cleric and communicated the dispute of contradictory characters in his counterpoint relationship between tobacco and sugar, two products presenting opposites in every aspect that shaped his country. As -Fernando Coronil explains, "[b]y constructing a playful masquerade of tobacco and sugar, Ortiz links the fetish to the poetic and transgressive possibilities of the carnevalesque."<sup>12</sup> In Glissant's original French text he uses the term "cultures composites" in his description of the Caribbean island's "archipelagian thinking," its "complexity," that is, its multiplicity and relations to other cultures. Maja Vukoje takes up these "transgressive possibilities of the carnevalesque" in her painterly compositions of motifs from various picture sources in order to see such "mixed cultures"— also in places

where they were suppressed, in the end, by “old-established” ones, for example in the scenes of Belgrade and Montenegro.<sup>13</sup>

Until now, I have viewed Maja Vukoje’s paintings mainly at the level of motif, and in this, considered painting processes and design principles only to the extent necessary for the reading of the motifs. For a thorough examination of the artistic work, as such, painting methods must be granted at least equal consideration, however, I will not make good on that at this point. Instead, I would like to conclude with a few observations on the reflection on painting, per se, in Vukoje’s works.

Whereas the paintings that I mentioned are characterized by hybrid techniques combining photographic projections; elements of visual and material collage; diverse roller, spray, and printing techniques, etc., with “classical” painting techniques to thereby arrive at a parallel of the representational level in the content of the representation, there is—especially, most recently—a group of paintings focussing on an -analytical confrontation with the possibilities and problems of representation as such. Based on the example of *Drums*, we have already established that Vukoje considers the stacked drums as color palettes, in addition to their historical-cultural meaning, which shifts the representational medium into view. At the same time, the pile of drums erects a barricade to seeing, as though painting were also a barrier for the interested gaze at the world. The idea of painting as a window to the world was established in the Renaissance; in early twentieth century modernism this window was smashed and the idea of concrete painting developed. A picture like *Drums* seems to be located right at the border between these two opposing notions of painting. It poses the question of how painting can deal with reality and at the same time take its own reality seriously. In other words: what and how much threatens to be lost when a particular emphasis is given to the respective -other side. *Drums* is the first picture whose image is not applied on a white painting surface, as hitherto customary. Instead, it is painted on a raw canvas and applied with photographic foils. One of the most recent paintings, *Billboard* (2011, p.84), goes one step further in its reflection on the medium of painting. Here, the untreated raw canvas takes up the majority of the picture surface. The material medium is literally at the center of the picture. At the same time, the untreated canvas represents the surface of a poster wall. At the level of object, the poster wall is empty, at the level of picture, it represents a poster wall. Beyond that, there is not much to see: merely, a section of the wall construction and a bit of landscape that remains undifferentiated, kept in gray tones, like the sky, from which a wan sunlight falls from behind onto the poster wall. In several places light shines through holes in the poster wall: “holes” forming at the level of painterly reality from the application of a few paint daubs rather than from voids.

*Billboard* is particularly interesting when seen in the context of Vukoje’s “hybrid” paintings on transculturality, border transgression, and identity change. The way in which *Billboard* contemplates the materiality of painting in relation to its -illusionism recalls a central debate in mid-twentieth-century art and art theory. Modernist art theory, represented mainly by Clement Greenberg, saw the “essence” of all artistic genres in the reflection of what “is unique and irreducible in each particular art.”<sup>14</sup> Self-definition, that is,

determination of what is one's own and the greatest possible distinction from everything that is not one's own, was proclaimed a central responsibility of the individual arts. For painting as the *leit* medium of modernist art theory, this meant reduction to its "essential" characteristics of flatness and purely visual experience, and exclusion of the representational, sculptural, and narrative. Worthy of note historically is the fact that this radical discourse of "purity" of the arts became dominant in precisely the same years that, as we have seen, a new concept of creolization, transcultural, and syncretism began to spread in other areas. Whereas in these areas, concepts of territorial identity and -national or ethnic self-containment of culture were discarded in favor of motifs of blending and the creation of something new from the melding of diverse elements, modernist art theory was battling, in the name of a purity dictate, the "mistakes" that accrued through blending, and attempted to secure "legitimate borders" between the arts.<sup>15</sup>

The painting by Maja Vukoje, with its connection of "-hybrid" artistic methods and its motif-based individual border crossing and cultural syncretism, is obviously at the other end of the spectrum of possible concepts of painting. After three decades of modernism critique, that alone, is nothing unusual. Less obvious is her recourse to fundamental controversies of the possibilities and borders of the medium in works such as *Billboard*, the picture of an "empty" image, which through the methods of illusionism, ponder on flatness and "pure seeing." In a further picture from the most recent production—which, at eight meters long, is also the largest—Vukoje employs other means to link her own artistic practice with the history of modern art. *G.E.A.K.* (2011, pp.40/41) shows the detail of a long, shop front display window close by the artist's studio. Similar to the poster wall in *Billboard*, the display window in *G.E.A.K.* deals with display techniques for presenting products or -services. At the top border of the picture one reads the name of the institution "Gesellschaft für Energie-Arbeit und Kunst" (-Society for Energy, Work, and Art). Although we do not know what these words refer to in their original context, they are closely related to the artist's field of production and several of her themes. Vukoje replaces the exhibited objects with different ones for the painting. The most prominently placed object is a large picture by Willem de Kooning. Other than that, we see a small, pre-Columbian sculpture; a small sculpture by Max Ernst; a contemporary work by Simon Starling (in detail and altered), which has to do with Vukoje's central masquerade motif; a photograph of a chair from Vukoje's studio glued into the middle of the picture (the same chair as in *Dornröschen – Dolly Duck*); and a Bonsai. Even though de Kooning's abstract expressionism seems to represent the cited concept of pure painting, Greenberg categorizes his painting as "homeless representation," as "mannerisms," and thereby downgrades it in comparison to "radical" painters such as Jackson Pollock.<sup>16</sup> As though emphasizing the label of "mannerisms," Vukoje chose a picture by de Kooning from his last year of production. Is this a coded reference to a complaint that one could have, depending on their stance, of the artist's own refined or virtuoso painting? The sculpture by Max Ernst and the pre-Columbian sculpture provide a reference to the confrontation mentioned -earlier of the Surrealists with non-European cultures based on the example of Michel Leiris. The photo from Vukoje's studio with the little bird under the stool brings this surrealist aesthetic—downgraded by Greenberg as "literary and antiquarian"<sup>17</sup>—into the current context of her own production. One could now argue at length about the meaning

of these objects and their relationship to one another. Instead, I will conclude with a motif in *G.E.A.K.* that has not yet been mentioned: Namely, the hand covered by a glittering glove, which juts forth from a curtain, like in a Vaudeville or Music Hall show. Similar to the sneakers, which stand for a (border crossing) physical mobility, the glove is also a common motif in Vukoje's work, although with a greater spectrum of meaning: from a sign of "lowly" jobs (rubber glove) through to glamorous accessory of temporary transformation. Here, in any case, in its glittery version, with an emphatically camp gesture it directs the gaze to modernist and contemporary artworks. In a certain correspondence with the carnevalesque practices of identity switch as public representation of an individual quest for spiritual transgression in Vukoje's paintings, here, the glove points to art's stage presence and its strivings to transgress the profane plane and change the socially entrenched. Works, such as *G.E.A.K.* and *Billboard*, along with several other pictures that have not been mentioned here, dealing with fundamental questions of artistic representation and its art-historical genealogy, at the end of this detailed examination of Vukoje's oeuvre, seem to compete, in a way, with my analytical efforts. However, I consider these self-reflexive images more in the sense of an inner dialogue between the fragility of *Sleeping Beauty* and the sovereignty of the diva, as brought into play by *Dornröschen – Dolly Duck* and further pursued in Vukoje's painterly interpretation of portraits of women music stars, such as Diana Ross and Astrud Gilberto, in a separate work group.

1. James Clifford, "On Ethnographic Surrealism," in *ibid.*, *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge, MA and London: Harvard University Press 1988.

2. Michel Leiris, "Das 'Museum der Hexer,'" in *ibid.*, *Das Auge des Ethno-graphen*. (Ethnologische Schriften vol. 2), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, p. 255.

3. Michel Leiris, "Le 'caput mortuum' ou la femme de l'alchimiste," in *Documents*, vol. 2, no. 8, 1931.

4. *Ibid.*

5. Édouard Glissant, *Kultur und Identität. Ansätze zu einer Poetik der Vielheit*, Heidelberg: Wunderhorn 2005, p. 11.

6. *Ibid.*, p. 18.

7. Amiri Baraka, *Blues People: Negro Music in White America*, New York: William Morrow and Company 1999, p. 27.

8. Glissant, *Kultur und Identität*, p. 19.

9. Miguel Barnet, *Afro-Cuban Religions*, Princeton, New Jersey: Markus Wiener Publishing 2001, p. 83.

10. Here, one could cite extensive material on the joint history of the Congo region and Cuba, the significance of Cuban music in the two Congos during decolonization through to the introduction of Cuban revolutionaries in the former Belgian Congo.

11. Fernando Ortiz, *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar*, Durham, London: Duke University Press 1995.

12. Fernando Coronil, "Introduction to the Duke University Press Edition," in Ortiz, *Cuban Counterpoint*, p. xxvii.

13. Glissant himself refers to the call for a peace conference organized by Yugoslavian Roma in Sarajevo 1995, a text in which he finds the term creolization in connection with the demand for a "pluri-cultural civil -society" rather than the division into territories in former Yugoslavia. -Glissant, *Kultur und Identität*, pp. 44–47.

14. Clement Greenberg, "Modernist Painting," in *ibid.*, *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4, Chicago: University of Chicago Press 1995, p. 86.

15. Clement Greenberg, "Towards a Newer Laocoon," in *ibid.*, *The Collected Essays and Criticism*, vol. 1, p. 23

16. Clement Greenberg, "After Abstract Expressionism," in Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4.

17. Clement Greenberg, "Surrealist Painting," in *The Collected Essays and Criticism*, vol. 1, Greenberg, p. 226.



Christian Kravagna: The Holy and the Profane. Painting as Masquerade. In: Hemma Schmutz, Maja Vukoje (ed.), Maja Vukoje. Verlag für moderne Kunst, Nürnberg, 2012, pp. 71–78

ISBN 978-3-86984-301-8

Christian Kravagna  
*Das Heilige und das Profane*  
*Malerei als Maskerade*

In der jüngsten Einzelausstellung von Maja Vukoje hingen zwischen den großformatigen Leinwänden im „typischen“ Stil der Künstlerin zwei kleinformatige Fotografien mit dem -Titel *Dornröschen – Dolly Duck* (2011, s.3 /s.113). Eine davon zeigt neben einem einfachen Hocker das an die Wand gezeichnete Bild eines Spinnrades. Auf dem anderen Foto sehen wir auf demselben Hocker, der nun etwas weiter in den Raum gerückt ist, die Künstlerin sitzen. Anstelle des Spinnrades befindet sich an der Wand im Hintergrund eine Zeichnung der Comicfigur Dagobert Duck mit seinem typischen Kapitalistenzylinder auf dem Kopf und dem Gehstock in der Hand. Die auf dem Hocker Sitzende hat von ihm die Art der Kopfbedeckung und die Haltung des Gehstocks übernommen und posiert in ihrer altmodischen erotischen Aufmachung in einer Art, die den bekannten Bildern von Liza Minelli aus dem Film *Cabaret* nachempfunden scheint. Dagoberts Augengläser hat das Varietégirl durch eine schwarze Maske ersetzt, doch etwas Entenartiges hat sie durch einen Plastikschnabel auf der Nase von ihm übernommen. Während in dem ersten, auf Grimms Märchen anspielenden Bild die Verletzung der pubertierenden Königstochter an der Spindel, wodurch diese in einen hundertjährigen Schlaf fällt, nur verschlüsselt angedeutet ist, trägt die im anderen Foto als reife Frau inszenierte Person weiße Handschuhe, die nicht unbedingt zum lasziven Schwarz ihres übrigen Outfits passen, sondern noch einmal an die Unschuld Dornröschens erinnern. Offensichtlich ist Dolly Duck, die Verkörperung der populärkulturellen Variante einer selbstbestimmten modernen weiblichen Sexualität, durch die weißen Handschuhe geschützt vor den blutigen Verletzungen der Adoleszenz, denen ihre Vorgängerin im Märchen zum Opfer gefallen war.

Doch so eindeutig lassen sich die Zeichen nicht lesen. Denn die Transformation vom jugendlichen Opfer eines Fluchs, dem Dornröschens Unschuld anheim fiel und dessen psycho-logischen Deutungen wir uns hier nicht näher widmen, zur erwachsenen Weiblichkeit hat durch Dollys motivische Korrespondenz mit Dagobert, dem Vertreter der Kommodifizierung aller Beziehungen, auch den Preis einer Fetischisierung dieser Weiblichkeit zu zahlen. Auch wenn die Comicfigur Dolly Duck (engl. Dickie Duck) in den 1960er Jahren als Personifikation der ungezähmten Teenagergöre im Kontext der zeitgenössischen Jugendkultur erfunden wurde und Maja Vukoje durch den Titel dieser Doppelfotografie auf den Gegensatz zu dem -überlieferten Dornröschen als einer hierarchischen Macht- und Geschlechterverhältnissen unterworfenen Gestalt anspielt, löst sie diesen Gegensatz nicht wirklich auf. Wenn wir diese Fotografien betrachten, kann es uns nicht darum gehen, sie eindeutig zu dechiffrieren. Nicht unter Bezug auf die Idee einer grundsätzlichen Undechiffrierbarkeit von Kunstwerken, sondern weil die Einsicht in bestimmte Bedeutungsebenen für das Lesen anderer Arbeiten – mit Glück sogar charakteris-tischer Züge des Gesamtwerks der Künstlerin – vielleicht mehr erschließt als die „vollständige“ Deutung einer Arbeit.

Ich habe eine „untypische“ Arbeit herangezogen, um auf ein Motiv hinzuweisen, das die „typischen“ Arbeiten durchzieht. Dieses kann nicht mit einem Wort benannt werden, sondern bestenfalls mit einer Kette von Begriffen: Verkörperung, Personifikation, Rollenspiel und Selbstinszenierung. In der -beschriebenen Doppelfotografie wird ein in narrative Konvention gekleidetes archetypisches Bild (des Märchens) durch eine performative Geste beantwortet, die kritisch ist und befreienden Charakter hat, jedoch letztlich mehr dazu beiträgt, neue Widersprüche anzuzeigen als alte bruchlos aufzulösen. Die Verkörperung einer Rolle ist hier performative Reaktion auf das in Normalität gekleidete Schicksal von Subjekten in bestimmten (hier vergeschlechtlichten) Machtverhältnissen und gleichzeitig Hinweis auf die kritisch zu befragende Fortsetzung der Geschichte unter anderen Vorzeichen.

Ein erster Blick auf die Malerei von Maja Vukoje der letzten -Jahre macht zunächst deutlich, dass es sich bei den -meisten dieser Figurenkompositionen in landschaftlichen oder archi-tektonischen Umgebungen um Bilder handelt, die keinen eindeutigen lokalen oder gesellschaftlichen Milieus zugeordnet werden können. Menschliche Figuren treten als geister-hafte Wesen oder traumartige Erscheinungen auf, so die von Flechten oder Eisblumen überwucherten Mädchen in *-Marias* (2009, s.32) oder die in einem sumpfigen Wald auf Holz-strüngen -balancierenden Figuren in *Wetland* (2007). Den -Figuren fehlt fast immer eine körperliche Dichte, die sie als Teil der materiellen Welt ausweisen würde. Sie sind semitrans-parent, sie verschmelzen mit ihrer Umgebung, sie tragen -Flügel, wie in *-Dottore* (2009), sie sind von Strahlenkränzen oder -Auras umgeben, wie in *Cinderella Favela* (2009, s.11). Alle diese -Eigenschaften deuten auf die Situierung der Gestalten weniger in alltäglichen Lebens-welten als in transzendenten Ebenen hin. Was zweifellos auch bald auffällt, ist die Tatsache, dass die Ikonografie eines großen Teils dieser Malereien einem „Schwarzen“ Kontext entstammt. Die Hautfarbe der ProtagonistInnen sowie Details ihrer Bekleidung und ihrer vegetabilen Umgebung machen dies deutlich. Tatsächlich basieren viele Motive in Maja -Vukojes Bildern auf Fotografien, die die Künstlerin in der Karibik aufgenommen hat, unter anderem beim Karneval in Trinidad und Tobago. Wenn diese Lokalisierung einzelner Motive der oben behaupteten Uneindeutigkeit der lokalen oder gesellschaftlichen Milieus der Bildszenen zu widersprechen scheint, so muss – neben dem Hinweis auf den zweifelhaften Realitätscharakter der Figuren – ergänzt werden, dass die auf eigener Beobachtung beruhenden Bild-bestandteile in der Ausführung der Bilder oft mit (im -Internet) gefundenen oder selbst produzierten Bildern aus anderen Regionen und Zusammenhängen kombiniert werden. Wir werden sehen, dass dieses Verfahren der Kombination von heterogenen Bildbausteinen zu den auch inhaltlich zentralen Aspekten von Vukojes Kunst zählt.

Zunächst drängt sich jedoch die Frage nach der Art des Interesses auf, das eine mitteleuropäische Malerin heute der Karibik entgegenbringt, handelt es sich dabei doch um eine jener Regionen der Welt, die am stärksten von Klischeebildungen zwischen Tropenfantasien und „ausgelassener Lebens-freude“ betroffen sind. Vukojes Interesse gilt einer spezifischen Konstellation kultureller Praktiken in diesem Raum, die als exemplarisch

für die anhand der beschriebenen zweiteiligen Foto-arbeit herausgearbeitete Bedeutung performativer Handlungen in einem Spektrum zwischen Rollenspiel und Ritual verstanden werden kann. Mit ihrem künstlerischen Interesse an religiösen, spirituellen und rituellen Erscheinungsformen der afroamerikanischen Kulturen zwischen Brasilien, Haiti und Kuba steht Maja Vukoje in einer Tradition, die über den Schrift-steller -Hubert Fichte und die Filmemacherin und Tänzerin Maya -Deren bis in die zwanziger Jahre des letzten Jahrhunderts zurückreicht. Auch wenn sich eine solche Linie nachzeichnen -ließe, muss doch zugleich betont werden, dass sowohl die jeweiligen Motivationen der Auseinandersetzung mit haitianischem Voudou, kubanischem Santería oder brasilianischem Candomblé als auch die Formen ihrer Umsetzung stark differieren. Zu den ersten europäischen Künstlern, die sich näher mit diesen Praktiken beschäftigten, gehörte die aus dem französischen Surrealismus hervorgegangene Gruppe um die von Georges Bataille herausgegebene Pariser Zeitschrift *Documents*, die dem Primitivismus in der Kunst der Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts eine antiidealistische und revolutionär gesinnte Position (Leidenschaft) entgegenstellte. Ihr unter anderem durch die Psychoanalyse informierter „ethnografischer Surrealismus“, wie James Clifford ihn später nannte,<sup>1</sup> fand in den magischen Ritualen des Voudou eine ausgezeichnete Referenz für die Kritik am Rationalismus der westlichen Moderne und die kulturkritische Aufwertung von unterdrückten irrationalen Praktiken in der modernen europäischen Kultur selbst. „Gegen diesen Intellektualismus“, schrieb Michel Leiris 1929, „der den Menschen um eine Hälfte seiner selbst beschnitt, wendet sich, wie eine große unwillkürliche Kraft des Protests, die Okkulte Wissenschaft mit ihrem gewaltigen Gerüst von Symbolen.“<sup>2</sup> Das „Unmögliche“ praktizieren, Aus-sich-Herausgehen, die (erotische) Grenzüberschreitung als Revolutionen des Alltags sind Motive, die durch das Studium afrokaribischer Kulturen Nahrung finden. Die Texte und Bilder aus dem surrealistisch-ethnografischen Kontext sind auch von männlichen (Sexual-)Fantasien getragen, die ungeachtet ihrer Einsichten in die Verbindung von erotischen und religiösen Fetischismen, die wir zum Teil auch in Maja -Vukojes Arbeit wiederfinden, ein gehöriges Maß an sexualisierter -Gewalt beinhalten.

Leiris beschreibt, welche Rolle Verkleidung und Inszenierung bei dem Bestreben spielen, „die Bande zu zerreißen, die die Moral, der Verstand und die Sitten einem auferlegen“<sup>3</sup>:

„Wenn es eine Tätigkeit gibt, die unter den unzähligen menschlichen Aktivitäten an eine der ersten Stellen -gerückt werden muss, so ist es jedenfalls die der Verkleidung. Von dem einfachen Schmuck an [...] über die Theater-masken und -kostüme, die Karnevalsvermummungen [...], das Schminken der Frauen [...] bis hin zu den Totemverkleidungen und den Tätowierungen und Bemalungen sieht es ganz so aus, als ob der Mensch, kaum dass er sich seiner Haut bewusst geworden ist, nichts Eiligeres zu tun hatte, als sie zu wechseln und sich mit dem Kopf voran in eine erregende Metamorphose zu stürzen, die es ihm durch das Anlegen einer anderen Haut erlaubte, seine eigenen -Grenzen zu durchbrechen.“<sup>4</sup>

Leiris konstatiert hier quasi eine anthropologische -Konstante, jedoch um auf ihre gesellschaftliche Verdrängung hinzu-weisen und ihr Protestpotenzial herauszukehren.

Stellen wir diesen fast hundert Jahre alten Überlegungen für einen Moment das Bild *Cinderella Favela* von Maja Vukoje gegenüber: Vor einer ärmlichen Behausung aus Bambus-, Blech- und Mauerteilen, deren Atrium offensichtlich als Küche und Waschräum fungiert, worauf einige Töpfe und Tröge hinweisen, sehen wir eine Schwarze Person – eigentlich nur den Kopf und angedeuteten Oberkörper – in einer entrückten Pose, die Augen geschlossen, den Kopf nach oben gestreckt. Das bildbestimmende Motiv ist die rot-schwarze malerische Wolke um die (in ihrer Geschlechteridentität nicht eindeutige) Person, durch die diese in eine andere Sphäre als die ihrer von diversem Schmutz umgebenen Hütte enthoben scheint. Buchstäblich gelesen, könnte der malerische Wirbel, der in sich blattförmig gemustert ist, als das durch ekstatische Körperbewegung weit ausladende Kleid verstanden werden. Mit mindestens ebenso viel Recht sehen wir in der Wolke eine körperliche Bewegung, aus deren Konzentration und energetischer Kraft eine temporäre Auflösung der alltäglichen Existenz dieser Person in einer spirituellen Dimension resultiert. Der Eindruck ist kaum zu vermeiden, dass das wirbelnde Kleid beziehungsweise die rote Aura auch eine Art Schutzwand errichten, die zumindest für einen Augenblick das brüchige, zur verschmutzten Umgebung hin offene Haus als Raum der Privatsphäre zu schützen vermag. Das Motiv des roten Tuches findet sich etwas versteckt auf einem (mexikanischen) Stierkampfplakat an der Wand im Hintergrund wieder, das Vukoje in die Szene integriert hat. So sehen wir hier vielleicht das Beispiel einer afroamerikanischen Transfiguration in Tanz und Trance vor dem Hintergrund eines europäischen Rituals, das mit dem Kolonialismus nach Amerika exportiert wurde. Der Titel des Bildes *Cinderella -Favela* setzt wiederum das Motiv des sozialen Aufstiegs aus einer untergeordneten Stellung mit dem Aschenputtel-Märchen in Verbindung, in dem die Verwandlung der ausgegrenzten Stieftochter in die Braut des Königssohns auf eine Selbstinszenierung des von den familiären Machtstrukturen in den Schmutz (die Asche) und die harte Arbeit gedrängten Mädchens auf das übersinnliche Geschenk eines Ballkleides aus dem Baum am Grab der Mutter angewiesen ist.

Was Leiris mit der Kraft des Okkulten als Protest gegen vorherrschende Normen beschreibt, hat in der Geschichte der afroamerikanischen Religionen und Kulte eine eminent -politische Bedeutung als Ausdruck des Widerstands gegen die Herrschaftsverhältnisse unter den Bedingungen der Sklaverei. Auch wenn avantgardistische Strömungen wie die von Leiris' Umfeld zumindest latent antikolonialistisch gesinnt waren, kümmerten sie sich doch wenig um die politische Geschichte jener kulturellen Praktiken, die ihnen vor allem als ein Reservoir ihrer eigenen revolutionären Interessen galten. Was KünstlerInnen wie Maja Vukoje heute den historischen Avantgarden voraushaben, ist die Möglichkeit, auf ein breites akademisches und literarisches Wissen über die religiösen Synkretismen und kulturellen Hybridisierungen der Karibik zurückzugreifen. Damit soll keineswegs gesagt sein, dass diese heutigen künstlerischen Bezugnahmen auf bestimmte Phänomene weniger von subjektiven Interessen geleitet wären. Aber im Unterschied zu den europäischen KünstlerInnen der 1920er und 30er Jahre, die ihren eigenen Teil zum wissenschaftlichen Studium der sie aus welchen Gründen auch immer faszinierenden kulturellen Praktiken beitragen mussten, steht eine heutige Künstlergeneration vor dem geradezu gegenteiligen

Problem. Sie muss aus dem reichhaltigen anthropologischen, literarischen, religions- und kulturwissenschaftlichen Wissen, das dem in Frage stehenden Raum mittlerweile eine einzig-artige Stellung im neueren Denken über Kultur eingeräumt hat, ihre eigenen Schlüsse ziehen.

Worin besteht diese paradigmatische Bedeutung der afroamerikanischen Kulturen in Lateinamerika und der Karibik? Seit den Anfängen der auf Sklavenwirtschaft basierenden Kolonial-gesellschaften entwickelten sich in den Kontaktzonen dieser Regionen aus dem Zusammentreffen verschiedener europäischer, afrikanischer und indigener Sprachen, religiöser Vorstellungen und kultureller Ausdrucksformen transkulturelle Praktiken auf allen Ebenen. Aus europäischen Wortschätzen und afrikanischen grammatikalischen Strukturen entstanden Kreolsprachen. Afrikanische Gottheiten verschmolzen mit katho-lischen Heiligen zu synkretistischen Glaubenssystemen. Musik, Tanz und Küche erfuhren ihre je eigenen Prozesse der Transkulturation. Wurden solche Prozesse der Kreolisierung von den Wissenschaften und den öffentlichen Diskursen der Kolonialepoche, die auf dem Konzept der „Rasse“ und der nationalen Verfassung des Kulturbegriffs beruhten, als -Dialekte, Degenerationen oder unvollkommene Anpassung an die weiße Normkultur diskreditiert, rückten sie um die Mitte des 20. Jahrhunderts in ein neues Licht. Autoren wie Fernando Ortiz (Kuba), Gilberto Freyre und Arthur Ramos (Brasilien) oder Édouard Glissant (Martinique) untersuchten mit unterschiedlichen Schwerpunkten die kulturellen Übersetzungs- und Austauschprozesse sowohl in ihren schöpferischen Dimensionen als auch in ihrer Funktion für den Überlebenskampf, das Freiheitsstreben und den Widerstand der betroffenen Bevölkerungsgruppen. Da sich die entsprechenden Prozesse als äußerst vielfältig, dynamisch und bis in die Gegenwart unabgeschlossen erwiesen, konnten die aus ihrem Studium abgeleiteten Konzepte wie „Créolité“ und „Transkulturation“ im politischen Kontext der Dekolonisation sowie in der theoretischen Revision des Kulturbegriffs im postkolonialen Denken eine zentrale Stellung erobern. Das karibische Beispiel, geprägt von einer sehr spezifischen Geschichte, wurde im Zusammenhang späterer Globalisierungsdiskurse zu einem Modell von Kultur als Prozess des ständigen Wandels unter den Bedingungen des (durchaus konfliktreichen) Kontakts von Vorstellungen, Zeichensystemen und Praktiken, die diversen Quellen entstammen und durch bestimmte Gruppen gemäß ihren lokalen Gegebenheiten und sozialen Notwendigkeiten adaptiert und interpretiert werden. Die Kreolisierung, aus deren Erfahrung und Deutung Édouard Glissant eine „Poetik der Vielheit“ entwickelte, ist nicht einfach als Mischung des Diversen zu beschreiben, sondern als Entstehung des Neuen und vor allem des Unvorhersehbaren. Die Orte der amerikanischen Kreolisierung sind Kennzeichen dessen, was heute im Weltmaßstab geschieht. Die karibischen Inseln gelten -Glissant als Laboratorien der Kreolisierung. „Die Kreolisierung, die in Neo-Amerika stattfindet und die auf die anderen Anteile Amerikas übergreift, wirkt auch überall auf der ganzen Welt. Ich -behaupte also, dass die Welt sich kreolisiert.“<sup>5</sup> Glissant unterscheidet zwischen den „alteingesessenen Kulturen“, deren Auf-fassung von Identität sich um einen Ursprungsmythos, um eine gemeinsame Wurzel, eine Stammlinie bildet, und den „komplexen Kulturen“, deren Identität aus Verbindungslinien resultiert, die den Anderen mit einschließen. Während in den letzteren, etwa auf den karibischen Inseln, die Kreolisierung

„praktisch vor unseren Augen“ stattfindet, hat die Kreolisierung der alteingesessenen -Kulturen „vor sehr langer Zeit stattgefunden.“<sup>6</sup>

Es scheint mir naheliegend, einige Bilder von Maja Vukoje vor dem Hintergrund solcher Überlegungen zu betrachten. Eines der wenigen Bilder Vukojes, das ohne Figuren auskommt, ist *Drums* (2011, s.83). Etwa drei Viertel der Bildfläche werden vom Motiv eines Stapels von Ölfässern eingenommen, deren Farben, Flecken und Roststellen zusammen mit der Wiederholung ihrer geometrischen Form dem Bild einen malerischen und tendenziell abstrakten Charakter verleihen. Einerseits ist *Drums* ein Bild über Malerei, denn die von der Seite gesehenen Ölfässer erwecken den Eindruck einer Farbpalette, die mit der nur locker getünchten rohen Leinwand im oberen Viertel des Bildes korrespondiert. Doch im Kontext anderer Bilder der Künstlerin, die narrativer und mit Zeichen gesättigt sind, wird man *Drums* nicht ausschließlich als selbstreflexiv betrachten können. Da die Bezüge auf Malgrund und Malmittel als Voraussetzungen der Repräsentation hier in das gegenständliche Motiv integriert sind, lassen sich auch die Ölfässer mit künstlerischen Ausdrucksformen in Verbindung bringen. Tatsächlich basiert *Drums* auf einem Foto, das Maja Vukoje in Port of Spain in Trinidad aufgenommen hat, und verweist damit auf einen der zentralen Aspekte der Transkulturation künstlerischen Ausdrucks unter den Bedingungen der karibischen Sklaverei-gesellschaften. Da den Sklaven das Schlagen afrikanischer Instrumente verboten wurde, weil damit ein widersetzliches Beharren auf afrikanischer Identität und auch ihre mögliche Nutzung als bestehende Herrschaftsverhältnisse destabilisierende Kommunikationswerkzeuge verknüpft wurden, „mussten -andere schlagzeugartige Instrumente erfunden werden, wie zum Beispiel leere Ölfässer, die zur Entwicklung der westindischen ‚Steel Bands‘ führten.“<sup>7</sup> Mit dem Firmennamen „Castrol“, der auf einigen Fässern in *Drums* aufscheint, verknüpft Vukoje die historischen materiellen und sozialen Entstehungsbedingungen der afrokaribischen Musik mit den ökonomischen Grundlagen des heutigen industrialisierten Trinidad.

*Drums* ist zweifellos das „abstrakteste“ Bild Vukojes zu dem Motivkomplex der Transkulturation. Es ist wahrscheinlich auch das Bild, das in seiner malerischen Übersetzung einer fotografischen Vorlage die geringste Veränderung vornimmt und dabei dennoch politische und kulturelle Geschichten zu evozieren vermag. Die Mauer, die *Drums* mit dem Stapel der Ölfässer aufbaut, kann als Reflexion jener Wand verstanden werden, die die Malerei von ihren Gegenständen trennt, aber auch mit ihnen verbindet. Nehmen wir den mit Glissant ins Spiel gebrachten Gedanken der Kreolisierung als einer Identität, die sich nicht aus der einzigen Wurzel begründet – „eine arrogante und tödliche Auffassung, welche die [...] westlichen Kulturen der Welt vermittelt haben“<sup>8</sup> –, sondern aus den Verbindungslinien, wieder auf, so lässt sich mit einem Bild fortfahren, das in seiner Kombination von Motiven und Bildfragmenten für Maja Vukojes Malerei der letzten Jahre signifikanter ist. *Mobile* (2011, s.19) zeigt uns ein von hinten gesehenes Fahrzeug, auf dessen Ladefläche diverse Säcke zu einem hohen Turm gestapelt sind, auf dessen Spitze wir drei Figuren sitzen sehen. Das Ladegut des derangierten Autos wird mit Hilfe von Stricken zusammen und gerade noch in der Senkrechten gehalten. Die Bildkomposition, basierend auf dem Gefüge der leicht geneigten Vertikale der Ladung und den Horizontalen der Vegetation und der Stromleitungen, konfrontiert die in die Tiefe gerichtete Mobilität des

Fahrzeugs mit seiner Labilität. Die fotografische Vorlage basiert in diesem Fall auf einem im Internet gefundenen Bild aus dem Kongo, das durch zwei motivische Eingriffe ergänzt wurde. Während das Verpackungsmaterial der aus der Vorlage übernommenen aufgetürmten Ballen in seiner Herkunft und Bezeichnung des Inhalts unklar bleibt, hat die Künstlerin einige Säcke als foto-grafische Projektionen aus anderen Quellen collageartig integriert, die bei genauer Betrachtung als US-amerikanische Zuckersäcke und mexikanisches Geflügelfutter zu identifizieren sind. Diese „Globalisierung“ der kongolesischen Szene wird abgeschlossen durch die weibliche Figur auf der Spitze des Turmes, die im Gegensatz zu den beiden anderen (männlichen) Figuren nicht dem Ausgangsmotiv entstammt. Die mit Hut, Ohrring, Kette, spitzengesäumtem Kleid und einem fächer-artigen Federbusch in der Hand feierlich gekleidete Frau dient bildkompositorisch als ausgleichendes Gewicht zur bedrohlichen Linksneigung des überladenen Fahrzeugs. Als wäre die Figur der Frau allein nicht ausreichend stabilisierend, ist ihr nach rechts gehaltener Federbusch/Fächer im Sinne einer ausgleichenden Farbgewichtung tief schwarz gehalten, wobei das kräftige Gelb des oberen Fächerstücks wiederum im kompositorischen Kräftespiel mit dem gleichfarbigen Kanister im unteren Bildteil steht. Es scheint mir wichtig, auf solche -Details der Bildgestaltung einzugehen, da sie in Maja -Vukojes Bildern eng mit den inhaltlichen Setzungen verschränkt sind. Die in das kongolesische Bild montierte Frauenfigur entstammt dem religiös kulturellen Zusammenhang der afrokubanischen Santería. Sie steht sowohl mit den Zuckersäcken in historischer Verbindung – die kubanische Zuckerökonomie wurde lange Zeit von den USA kontrolliert – als auch mit der zentralafrikanischen Region der heutigen beiden -Kongos. Wie Miguel Barnet darlegt, speist sich die variantenreiche religiöse Praxis der kubanischen Santería, neben ihren westafrikanischen Quellen in der Yoruba-Kultur, vor allem aus den von Sklaven aus den diversen Kulturen des Kongobeckens (in Kuba „Congos“ genannt) mitgebrachten und mit katholischen Vorstellungsinhalten verschmolzenen Riten: „Phantasie und Kreativität lassen bei den Congo-Sekten die intensivsten synkretistischen Prozesse in Kuba entstehen.“<sup>9</sup> *Mobile* kann daher als Bild einer transatlantischen Geschichte, Ökonomie und Kultur aufgefasst werden, in dem sich Vergangenheit und Gegenwart verbinden.<sup>10</sup> Ein Bild, das die Kreolisierung der Karibik nicht nur als das Laboratorium der -Transkulturation begreift, sondern auch auf die Rolle der Region als Laboratorium des globalen Kapitalismus, vor allem in der Zucker-industrie, hinweist.

An dieser Stelle muss daran erinnert werden, dass Maja Vukoje im Unterschied zu der oben zitierten Surrealistengruppe oder zu KünstlerInnen wie Maya Deren nicht an einer ethnografischen Erfassung der synkretistischen Praktiken inte-ressiert ist. Dass sich ihre selbst produzierten oder angeeigneten Fotografien als Ausgangspunkt vieler Bilder meist auf den (karibischen) Karneval stützen, demonstriert vielmehr ihr Interesse an performativen Akten der Verkleidung und Verwandlung, die bereits einen öffentlichen Charakter angenommen haben. In diesen Akten spiegeln sich zwar Strategien der Grenzüberschreitung und der Personifikation von transzendenten Erscheinungen, wie sie in den eingeweihten Zirkeln der kultischen Rituale praktiziert werden, doch stellen sie bereits Repräsentationen derselben dar. Das Bestreben vieler KünstlerInnen der Moderne, in die „anderen Kulturen“ einzudringen, ist in Vukojes Arbeiten gefiltert durch das Interesse

an ihrem öffentlichen Schauspiel. Dieser Zugang ermöglicht eine Perspektive auf rituelle Formen der Verwandlung, die zwar von ihren Strategien der Ermöglichung anderer Existenzen ausgeht, diese jedoch nicht in ihrer spezifischen kulturellen Essenz zu erfassen sucht, sondern sie in sowohl politisch als auch persönlich motivierten malerischen Assoziationen mit einem Blick auf andere Regionen und deren gesellschaftliche Transformationen verbindet.

Während ein Bild wie *Mobile* trotz oder gerade wegen seiner Interventionen in die fotografische Bildvorlage nahe an den historischen Realitäten von Kolonialismus, globaler Ökonomie und transkontinentalem Kulturtransfer operiert, gehen -andere Bilder einen Schritt weiter in Richtung dessen, was man mit Glissant als die weltweite Kreolisierung bezeichnen könnte. Hier seien drei jüngere Bilder erwähnt, die Motive aus dem karibischen Karneval in (post-)jugoslawischem Ambiente neu lokalisieren. Diese Bilder können einen Hinweis darauf geben, wie und warum sich eine mitteleuropäische (serbisch-österreichische) Künstlerin afroamerikanischen kulturellen Hybridisierungen und ihren transformativen -Potenzialen zuwendet. *Minotauri* (2010, s.28) stellt vier Schwarze Figuren (vielleicht Kinder) mit Stiermasken und Lanzen in die verschneite Landschaft eines ruinösen Teils von Belgrad. Wie mit einer Mauer aus Schildern und Waffen widersetzt sich die überdimensionierte Maskerade der Gestalten – letztlich mit wenig Erfolg – dem eindringenden Blick des Betrachters. Ein anderes Bild, *Satelitas* (2010, s.16), projiziert zwei junge Schwarze Mädchen in reich dekorierten Kostümen ins Zentrum eines urbanen Landschaftsfragments vom Flussufer in Belgrad zwischen Natur und Zivilisationsmüll. Die horizontale Mitte des Bildes bestimmt ein Steg, der provisorisch auf Paletten fundiert scheint, auf dem sich die Mädchen, mehr mit sich selbst als mit ihrer Umgebung beschäftigt, niedergelassen haben. Angesichts der herausgeputzten Mädchen, die in einem deutlichen Kontrast zu ihrer verdreckten Umgebung stehen, lässt sich das Brett über das Wasser im Sinne eines Laufstegs lesen, der eine Plattform zur Transzendierung des Profanen anbietet. Eine -Satellitenschüssel, die sich im Hintergrund im Wasser spiegelt und zu dem Plastikmüll im Vordergrund im Kontrast steht, verweist auf die virtuelle Präsenz diverser Welten, wie sie in *Satelitas* durch die karibischen Karnevalsfiguren am Belgrader Flussufer repräsentiert wird. Auf einer quasi phantastischen Ebene bezieht sich Maja Vukoje hier auf radikale urbane Transformationen in der postjugoslawischen Gesellschaft zwischen modernistischen Planungsmodellen und informellen Bau-formen. In *Satelitas* begegnen wir zwei motivischen Details, die uns veranlassen sollten, noch einen Moment zu verharren, bevor wir das nächste Bild ins Auge fassen. Auffallender Bestandteil des auf der Wasseroberfläche schwimmenden Mülls ist der im Vordergrund ins Bild collagierte rote Gummihandschuh. Der Handschuh ist ein häufiges Motiv in Vukojes Arbeiten. Während er in einigen Bildern in seiner glamourösen bis fetischistischen Version auftritt, steht er hier für das Wegwerfprodukt und die (von Frauen -geleistete) Drecksarbeit. Ebenso auffallend sind die Turnschuhe, die das kleinere Mädchen mit seinen auf Weiblichkeit machenden Netzstrümpfen neben sich auf dem Steg stehen hat. Inszenierte weibliche Eleganz und jugendliche urbane Mobilität stehen hier nebeneinander. Blicken wir kurz zurück auf die weibliche Santería-Figur in *Mobile*, finden wir auch dort, wie in einigen anderen Bildern, die Turnschuhe als Symbol der Möglichkeit,

die sozial und kulturell zugewiesene Verortung durch reale oder imaginierte Migration zu verlassen. Betrachten wir die altersmäßig zwischen Kindheit und Jugend angesiedelten Mädchen und die Turnschuhe auf dem schmalen Steg zwischen den Ufern neben Bildern wie *Wolven* (2006, s.27), auf dem eine Gruppe von Kindern mit weiß -geschminkten -Gesichtern sich in -einer -nebeligen Landschaft mit Wölfen orientieren muss, oder *-Marias*, auf dem eine Mädchengruppe in weißen Umhängen (die Vorlage stammt aus einer Firmungsszene) aus dem Hintergrund vom warmen Abendlicht eines Waldstücks beschienen wird, während sie auf ein Dickicht aus Eisflechten zuläuft, so können wir die Szene am Belgrader Donauufer mit dem Motiv des Übergangsritus verbinden, das Vukojes Arbeiten durchzieht. (Unter anderem in dem eingangs betrachteten *Dornröschen – Dolly Duck*.)

*Siedlung 1, Nr. 7* (2011, s.12) zeigt uns eine der für Maja -Vukojes Malerei typischen diaphanen Figuren, die mit -ihrem Umraum verschmelzen. Wieder handelt es sich um eine Karnevals-inszenierung, in diesem Fall um einen jungen Mann in Gestalt eines Seemanns. Die Konstellation von Figur und baulicher Umgebung erinnert in gewisser Weise an das Bild *Cinderella Favela*. Die streng orthogonal strukturierte Architektur stammt hier jedoch nicht aus einer „Favela“, sondern aus einer heute teilweise verlassenem Siedlung an der montenegrinischen Küste, die Leute aus Belgrad in den 1970er Jahren unter Umgehung der Bürokratie zu Ferienzwecken angelegt haben. Die Hausnummer 7 ist offensichtlich eines der verlassenem Gebäude, worauf die verklebten und/oder gebrochenen Fensterscheiben sowie die in den Türrahmen gesteckten Postsendungen hinweisen. Das Heilige und das Profane, wie wir es in *Cinderella Favela*, *Satelitas* und *Mobile* in nicht identischen Kombinationen angetroffen haben, nimmt mit der zwischen Innen und Außen angesiedelten phantomartigen Erscheinung und der geradezu altarartigen Architektur in *Siedlung 1, Nr. 7* eine Stellung ein, die der Ikonographie der westlichen Kunstgeschichte vielleicht näher kommt als andere Arbeiten. Repräsentativ für einen großen Teil von Vukojes Malerei ist jedoch die gleichzeitige Artikulation einer Schwelle oder Barriere (hier das verschlossene Haus; in *Minotauri* die Masken/Schilder; in *Drums* die Mauer aus Fässern; in *Cinderella Favela* das wirbelnde Kleid; in *Mobile* der Turm der Lasten) und einer perspektivischen Tiefenbewegung. Mit dem Seemanns-kostüm hat der junge Mann eine mit Weltläufigkeit assoziierte Maskerade angelegt und er scheint imstande, die Schwelle der geschlossenen Türe zu überwinden. Das Durchschreiten von Räumen und -Überwinden von Grenzen ist in Vukojes Bildern an die Verwandlung der Subjekte gebunden, wobei die Verkleidung als Metapher eines Identitätswandels auftritt. Dieser betrifft Subjekte, aber auch Gesellschaften und Kulturen, worauf die Re-Lokation von karibischen Karnevalsfiguren in (post)jugoslawischen Umgebungen hinweist. Die von Édouard Glissant thematisierte Unterscheidung zwischen „komplexen“ und „alteingesessenen“ Kulturen nimmt vor dem Hintergrund der jüngsten Geschichte Jugoslawiens eine spezifische Bedeutung an. Es ist wohl kein Zufall, dass Fernando Ortiz, der 1940 als erster den Begriff der „Transkulturation“ geprägt hat, in seiner Geschichte Kubas, die er als permanenten Prozess der aus den diversen Migrationsbewegungen resultierenden „De-Kulturationen“ und „Neo-Kulturationen“ begreift, auf den Karneval rekurrierte.<sup>11</sup> Ortiz beschrieb die Transkulturation der kubanischen Gesellschaft und Kultur in Anlehnung an den allegorischen „Dialog zwischen der Fastenzeit und dem Karneval“

eines spanischen Geistlichen aus dem Mittelalter und übertrug diese Kontroverse zwischen gegensätzlichen Charakteren in seine kontrapunktische Beziehung zwischen -Tabak und Zucker, den beiden in jeder Hinsicht gegensätzlichen Produkten, die sein Land prägten. „By constructing a playful masquerade of tobacco and sugar“, schreibt Fernando Coronil, „-Ortiz links the fetish to the poetic and transgressive possibilities of the carnevalesque.“<sup>12</sup> Wenn Glissant in seiner Beschreibung des „archipelischen Denkens“ der karibischen -Inseln von den „komplexen“, also von Vielheit und Relationen zu anderen getragenen Kulturen spricht, gebraucht er im französischen Original den Ausdruck „cultures composites“. Maja Vukoje greift in ihren malerischen Kompositionen von Motiven aus diversen Bildquellen auf diese „transgressiven Möglichkeiten des Carnevalesken“ zurück, um – wie in den Belgrader und montenegrinischen Szenarien – solche „gemischten Kulturen“ auch dort zu sehen, wo sie zuletzt von den „alteingesessenen“ verdrängt worden waren.<sup>13</sup>

Ich habe Maja Vukojes Bilder bisher vor allem auf der -Motiv-ebene betrachtet und dabei malerische Verfahren und -Gestaltungsprinzipien nur in dem Ausmaß berücksichtigt, als dies für die motivische Lektüre notwendig war. Den malerischen Mitteln müsste mindestens ebenso große Aufmerksamkeit gewidmet werden, wollte man das künstlerische Werk als solches einigermaßen gründlich untersuchen. Ich werde das an dieser Stelle nicht mehr nachholen.

Womit ich abschließen möchte, sind einige Beobachtungen zur Reflexion der Malerei in Vukojes Bildern. Während die von mir erwähnten Bilder gekennzeichnet sind durch hybride Verfahren, die fotografische Projektionen, Elemente der Bild- und Materialcollage, diverse Roll- und Spray- und Abdrucktechniken etc. mit „klassischen“ Maltechniken verbinden und so eine Analogie der Darstellungsebene mit den Darstellungsinhalten erreichen, gibt es – gerade in jüngster Zeit – eine Gruppe von Bildern, deren Fokus auf einer analytischeren Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten und Problemen der Repräsentation selbst liegt. Wir haben schon am Beispiel von *Drums* festgestellt, wie Vukoje die aufgeschichteten Fässer neben ihrer historisch-kulturellen Bedeutung auch als Farbpalette auffasst und so das Medium der Darstellung in den Blick rückt. Zugleich errichtet der Fässerstapel eine Barrikade, als ob die Malerei dem interessierten Blick auf die Welt auch ein Hindernis wäre. In der Renaissance wurde die Idee der Malerei als Fenster zur Welt etabliert, in der Moderne des frühen 20. Jahrhunderts wurde dieses Fenster zugeschlagen und die Idee der konkreten Malerei entwickelt. Ein Bild wie *Drums* scheint sich exakt an der Grenze zwischen diesen gegensätzlichen Auffassungen von Malerei anzusiedeln. Es wirft die Frage auf, in welcher Weise die Malerei von Wirklichkeit handeln und zugleich ihre eigene Wirklichkeit ernst nehmen kann, oder anders ausgedrückt, was und wie viel mit einer bestimmten Gewichtung auf der jeweils anderen Seite verloren zu gehen droht. *Drums* ist das erste Bild, dessen Image nicht, wie bisher üblich, auf einen weißen Malgrund aufgetragen, sondern auf die rohe Leinwand gemalt und mit fotografischen Folien appliziert wurde. Eines der allerneuesten Bilder, *-Billboard* (2011, s.84), geht in der Reflexion der Malerei noch einen Schritt weiter. Hier nimmt die unbearbeitete rohe Leinwand den größten Teil der Bildfläche ein. Der materielle Träger steht buchstäblich im Zentrum des Bildes. Zugleich repräsentiert die unbearbeitete

Leinwand die Fläche einer Plakatwand. Auf der gegenständlichen Ebene betrachtet, ist die Plakatwand leer, auf der Bildebene stellt sie eine Plakatwand dar. Darüber hinaus ist nicht viel zu sehen, nur ein Teil der Konstruktion der Wand und ein Stück nicht weiter differenzierter Landschaft, ebenso in Grautönen gehalten wie der Himmel, aus dem ein fahles Sonnenlicht von hinten auf die Plakatwand fällt. An einigen Stellen scheint das Licht durch Löcher in der Plakatwand hindurch. „Löcher“, die auf der Ebene der malerischen Wirklichkeit nicht durch Fehlstellen, sondern durch Auftragen weniger Farbflecken entstehen.

*Billboard* ist von besonderem Interesse, wenn man das Bild im Zusammenhang mit Vukojes „hybriden“ Bildern zu Transkulturalität, Grenzüberschreitung und Identitätswechsel sieht. Wie *Billboard* über die Materialität der Malerei in Beziehung zur ihrem Illusionismus reflektiert, erinnert es an eine -zentrale Debatte in der Kunst und Kunsttheorie in der Mitte des 20. Jahrhunderts. Die modernistische Kunsttheorie, vertreten vor allem durch Clement Greenberg, sah das „Wesen“ jeder künstlerischen Gattung in der Besinnung darauf, was „in jeder einzelnen Kunst einzigartig und irreduzibel ist.“<sup>14</sup> Als zentrale Aufgabe der einzelnen Künste wurde ihre Selbstdefinition, also die Bestimmung des Eigenen und die möglichst vollständige Ausgrenzung alles Uneigentlichen, proklamiert. Für die Malerei als Leitmedium der modernistischen Kunsttheorie bedeutete dies die Reduktion auf ihre „essenziellen“ Eigenschaften, die Flächigkeit und die rein optische Erfahrung, und den Ausschluss des Figurativen, des Plastischen und des Narrativen. Historisch bemerkenswert ist die Tatsache, dass dieser -radikale Diskurs der „Reinheit“ der Künste genau in jenen Jahren dominant wird, als in anderen Bereichen, wie wir gesehen haben, ein neues Denken der Kreolisierung, des Transkulturellen und der Synkretismen Platz greift. Während dort Auffassungen von der territorialen Identität und der nationalen oder ethnischen Geschlossenheit von Kultur zugunsten von Motiven der Vermischung und der Entstehung des Neuen aus der Verschmelzung des Diversen verabschiedet werden, bekämpft die modernistische Kunsttheorie im Namen eines Reinheitsgebotes die „Verfälschung“, die durch Vermischung entsteht, und versucht, die „legitimen Grenzen“ zwischen den Künsten zu sichern.<sup>15</sup>

Die Malerei von Maja Vukoje steht mit ihrer Verbindung von „hybriden“ künstlerischen Verfahren und ihren Motiven individueller Grenzüberschreitung und kultureller Synkretismen offensichtlich am anderen Ende des Spektrums möglicher Konzepte von Malerei. Nach drei Jahrzehnten Modernismuskritik ist allein daran nichts Außergewöhnliches. Was weniger auf der Hand liegt, ist ihr Rekurs auf grundsätzliche Kontroversen zu den Möglichkeiten und Grenzen des Mediums in Arbeiten wie *Billboard*, dem Bild eines „leeren“ Bildes, die mit den Mitteln des Illusionismus über die Flächigkeit und das „reine Sehen“ nachdenken. In einem weiteren Bild aus der jüngsten Produktion – es ist mit acht Metern Länge auch das größte – setzt Maja Vukoje andere Mittel ein, um ihre eigene künstlerische Praxis mit der Geschichte der modernen Kunst zu verbinden. *G.E.A.K.* (2011, s.40/41) zeigt den Ausschnitt einer lang gezogenen Schaufensterfront aus der unmittelbaren Umgebung des Ateliers der Künstlerin. Wie bei der Plakatwand in *Billboard* handelt es sich bei den Schaufenstern in *G.E.A.K.* um Displaytechniken zur Präsentation von Produkten oder Dienstleistungen. Am oberen Rand des Bildes liest man

den Namen der Einrichtung „Gesellschaft für Energie-Arbeit und Kunst.“ Diese Worte stehen dem Produktionsfeld der Künstlerin und einigen ihrer Themen durchaus nahe, auch wenn wir nicht wissen, worauf sie sich im originalen Kontext beziehen. Für das Bild hat Vukoje die ausgestellten Objekte durch andere ersetzt. Das am prominentesten platzierte ist ein großformatiges Bild von Willem de Kooning. Außerdem sehen wir eine kleine präkolumbianische Skulptur, eine kleine Skulptur von Max Ernst, eine zeitgenössische Arbeit von Simon Starling (im Ausschnitt und abgeändert), die mit dem bei Vukoje zentralen Motiv der Maskerade zu tun hat, eine ins Bild geklebte Fotografie eines Hockers aus Vukojes Atelier (derselbe wie in *Dornröschen – -Dolly Duck*) sowie einen Bonsai. Auch wenn der Abstrakte Expressionismus de Koonings die zitierte modernistische Auffassung von reiner Malerei zu vertreten scheint, so wurde seine Malerei von Greenberg als „heimatlose Gegenständlichkeit“ kategorisiert, als „Manier“ beschrieben und damit gegenüber „radikalen“ Malern wie Jackson Pollock abgewertet.<sup>16</sup> Wie um das Etikett der Manier zu betonen, hat Maja Vukoje ein Bild de Koonings aus seinem letzten Schaffensjahr ausgewählt. Handelt es sich hierbei um eine verschlüsselte Referenz auf eine Vorhaltung, die man, je nach Einstellung, ihrer eigenen raffinierten oder virtuosen Malerei machen könnte? Die Skulptur von Max Ernst und die präkolumbianische Plastik weisen Bezüge zu den weiter oben am Beispiel von Michel Leiris ins Spiel gebrachten Auseinandersetzungen der Surrealisten mit außereuropäischen Kulturen auf. Das Foto aus Vukojes Atelier mit dem kleinen Vogel unter dem Hocker zieht diese surrealistische Ästhetik – von Greenberg als „literarisch und antiquarisch“ herabgestuft –<sup>17</sup> in den aktuellen Kontext der eigenen Produktion. Nun könnte man über die Bedeutung dieser Objekte und deren Beziehung zueinander lange räsonieren, doch möchte ich schließen mit einem bisher nicht erwähnten Motiv in *G.E.A.K.*, nämlich der in einen glitzernden Handschuh gekleideten Hand, die wie in einem Variététheater hinter einem Vorhang hervorragt. Wie die Turnschuhe, die für eine (grenzüberschreitende) physische Mobilität stehen, ist auch der Handschuh ein häufiges Motiv in Vukojes Arbeit, allerdings mit einer größeren Bandbreite an Bedeutungen, vom Zeichen der „niedereren“ Arbeit (Gummihandschuh) bis zum glamourösen Accessoire der temporären Verwandlung. Hier jedenfalls lenkt er in seiner Glitterversion mit betont gezielter Geste den Blick auf Kunstwerke der Moderne und der Gegenwart. In einer gewissen Übereinstimmung mit den karnevalesken Praktiken der Identitätswechsel als öffentlicher Darstellung spiritueller Transgressionsbestrebungen des Individuums in Maja Vukojes Bildern zeigt der Handschuh auf die Bühnenpräsenz der Kunst und deren Bestrebungen, das Profane zu überschreiten oder das gesellschaftlich Festgefügte zu verändern. Arbeiten wie *G.E.A.K.* und *Billboard* sowie einige andere, hier nicht aufgeführte Bilder zu grundsätzlichen Fragen der künstlerischen Repräsentation und ihrer kunsthistorischen Genealogie scheinen am Ende dieser relativ ausführlichen Betrachtung von Vukojes Arbeit in eine gewisse Konkurrenz zu den analytischen Bemühungen des Autors zu treten. Ich verstehe diese selbstreflexiven Bilder allerdings mehr im Sinne eines inneren Dialogs zwischen der Verletzlichkeit von *Dornröschen* und der Souveränität der Diva, der durch *Dornröschen – Dolly Duck* ins Spiel gebracht und in Maja Vukojes malerischer Interpretation von Porträts weiblicher Musikstars wie Diana Ross und Astrud Gilberto in einer eigenen Werkgruppe weiter verfolgt wurde.

1. James Clifford, „On Ethnographic Surrealism“, in: ders., *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge, -Massachusetts und London: Harvard University Press 1988.
2. Michel Leiris, „Das ‚Museum der Hexer‘“, in: ders., *Das Auge des Ethno-graphen*. (Ethnologische Schriften Bd. 2), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 255.
3. Michel Leiris, „Das ‚caput mortuum‘ oder die Frau des Alchemisten“, in: ders., *Das Auge des Ethnologen*, 262.
4. Ebd., S. 259.
5. Édouard Glissant, *Kultur und Identität. Ansätze zu einer Poetik der Vielheit*, Heidelberg: Wunderhorn 2005, S. 11.
6. Ebd., S. 18.
7. Amiri Baraka, *Blues People. Von der Sklavenmusik zum Bebop*, Freiburg: Orange Press 2003, S. 42.
8. Glissant, *Kultur und Identität*, S. 19.
9. Miguel Barnet, *Afrokubanische Kulte*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 84.
10. Man könnte hier reichhaltiges Material zur verbundenen Geschichte der Kongoregion und Kubas anführen, von der Bedeutung der kubanischen Musik in den beiden Kongos während der Dekolonisation bis zu den Ein-sätzen kubanischer Revolutionäre im ehemals belgischen Kongo.
11. Fernando Ortiz, *Cuban Counterpoint: Tabacco and Sugar*, Durham, London: Duke University Press 1995.
12. Fernando Coronil, „Introduction to the Duke University Press Edition“, in: Ortiz, *Cuban Counterpoint*, S. xxvii.
13. Glissant selbst bezieht sich auf den Aufruf zu einer von jugoslawischen Roma veranstalteten Friedenskonferenz in Sarajewo 1995, einen Text, in dem er den Begriff der Kreolisierung im Zusammenhang der Forderung nach einer „plurikulturellen Zivilgesellschaft“ statt Aufteilung der -Territorien in Ex-Jugoslawien wieder findet. Glissant, *Kultur und Identität*, S. 44–47.
14. Clement Greenberg, „Modernistische Malerei“, in: ders.: *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, hg. von Karlheinz Lüdeking, Berlin: Verlag der Kunst 1997, S. 267.
15. Clement Greenberg, „Zu einem neueren Laokoon“, in: Greenberg, *Essenz der Moderne*, S. 71.
16. Clement Greenberg, „Nach dem Abstrakten Expressionismus“, in: Greenberg, *Essenz der Moderne*, S. 319f.
17. Clement Greenberg, „Surrealistische Malerei“, in: Greenberg, *Essenz der Moderne*, S. 85.



Christian Kravagna: Das Heilige und das Profane. Malerei als Maskerade. In: Hemma Schmutz, Maja Vukoje (Hg.), Maja Vukoje. Verlag für moderne Kunst, Nürnberg, 2012, S. 50–59