

INTERVIEW

NINA SCHEDLMAYER & MOUSSA KONE

E

Nina Schedlmayer *Among your more recent works is the series en pointe, which is based on your engagement with ballet. How did you get involved with the subject?*

Moussa Kone *en pointe*, like the other blocks of work, builds on the works preceding it: in this case it was the diary drawings. At the time I was given access to a dance library, where I discovered themes that have preoccupied me for a long time. The ballet text books with their innumerable body positions reminded me of the handbooks for training animals that I'd read for the series *down the backstreets*. Circus animals are conditioned unnaturally to function appropriately under specific circumstances. Dance training also forms a kind of vocabulary that establishes a repertoire of moves for subsequent execution on the stage. Such conditioned patterns of movement determine our behaviour later and establish boundaries for us.

High-end dance requires enormous self-discipline although it appears so light and free of gravity. Were you interested in this tension?

This unity of contrary aspects is to be found in all of my drawings. It starts in the Indian ink drawings, with the opposites of black and white, filled and empty surface; in terms of technique it is expressed in the design with pen or even brush, and in terms of subject matter with dichotomies like, for instance, between nature and nurture/culture, man and animal, male and female. Whereby the borders are always flowing. In one drawing, for instance, I initially placed the figure in a standard position on the page, anywhere, and I arranged the composition by starting at the point where the tips of the toes touch the ground. The moment on the edge, where collapse threatens, where everything is falling apart although it still holds together, conveys this state of tension.

As an abstract painterly element the figure is integrated in the composition, like the basic shapes also used, the triangle, rectangle, square and circle, which also played a key role in Bauhaus imagery.

The drawing stretches beyond the limitations of the paper – or vice versa: the space around it penetrates it. Dancers use the standardised vocabulary they have been trained in in a similar manner to create entirely new spaces. Bauhaus had its own dance company, for instance Oscar Schlemmer's Triadisc Ballet.

Can the figures in these drawings also be read as parts of a machine?

The individual's body is the key to society, its gestures and actions dictate its function in the system. In the *en pointe* works, with its geometric axes the figure is the pivot for the whole composition. Behind this is the question of the extent to which one is

“functioning”, how useful is it to rely on conditioned patterns of behaviour, acquired knowledge and experience, and where the borders lie and the free space. There are no moral guidelines here as to whether overcoming these or their simple application would be better.

So it's about something like training to self-train?

I'd describe it as conditioning because the notion of training implies a hierarchical system where somebody else takes the responsibility. The term “conditioning” is better to describe the mutual relationship that one can expose oneself to.

A key aspect in some of the works is that you physically integrate the audience: in your installation resetting/phantasana (curtain falls), for example, the exhibition space becomes a circus ring where, on stools, one adopted the elephants' place in the drawing.

That was made specifically for the location, the exhibition space at a private university in Vienna. Normally, after the opening the students use the room for their breaks and there are chairs standing around. The furniture was removed for the duration of my show and animal training stools were set-up instead. The title *resetting* refers to that state of reflection – sitting on the stools – on one's own training, one's education. A transitional state after which the system reboots, as it were. The word *phantasana* combines the words “elephant”, “asana”, a yoga position, and “fantasy”. The physical impact should trigger an intellectual experience, a kind of de-training.

In the triptych a predella appears to mediate between the real space and the space of the drawing. Is this intentional?

It can be read as an extension of the perspective view but also as an independent level that leads away from the illusionary potential of the image, away from narration. The page condenses right here, it culminates in the flickering of the lines. It mediates between the more readily accessible depiction and shows what is behind it, the theory, the ideas, the abstraction, what is not immediately tangible.

With garden of venus (more than anything), a triptych is also at the focus of attention in pieces of silence.

The triptych is a form that allows many things to be related simultaneously. It is not read from left to right but starting from the centre, the levels overlap. The fence from the middle section of this work was executed as a paint stick mural throughout the entire gallery, the garden scenery became a walk-in drawing. The whole series contains motifs consisting of felled trees, trees being

transported and reworked, and the wooden planks. This continues until it reaches the object *tree/planks/bench*, which was conceived of as a bench consisting of loose planks held together by fetish-like leather straps. Here, too, it's about the transformation from one status to another and the associated constraints. The physical experience is key. That's why I install objects that can be used, furniture-like pieces with proportions appropriate to the human body. They develop from the drawings, like the screen in the series *places to recall*. The objects impact on the drawings, or vice-versa, in a cycle.

It's often unclear who is manipulating whom. You appear in one of the drawings as puppetmaster (love/hate), where you place figures from outside onto a chessboard-like stage. Are you the manipulator?

It shows how the creation of art functions, one is the creator of one's own world – of course, not without an ironic distance and a certain sense of melancholy as it's rather lonely out there. There's also the chess clock, which means that there's an opponent, that it's a competitive situation or, in a diluted version, playing against oneself.

Those series with a conceptual background differ greatly from the diary drawings, which only interconnect loosely in terms of content. These often show grotesque and macabre traits.

The *diary drawings* were a kind of place to withdraw to. The small format is quicker to work with and good for experimentation with new elements – without running the danger of ruining a week's work with one wrong line. A lot came out of it that led to independent series of drawings later. Two works that show a figure in front of an abstracted audience were the foundation stone for the whole show *places to recall*. Extensive research on the relationship between artists and the public was carried out between the two, the development of a concept, the production of the installation and many other steps in the process. The small drawings are very important to me, I often try to fit them in: a small work every day. Intended not only as a sketch but as finished work, but with plenty of room for experimentation.

Like the ballet dancers, you are very disciplined about your work, there aren't any smudges or drops. How do you proceed?

In the meantime I have good control of the medium. I can setup a working situation quickly at different of locations. I don't need much: a box of pens, erasers, a box of watercolours, brushes, Indian ink, the right paper and good lighting. I usually have a sketchbook with me, that's where I collect ideas, quickly jotted smudgily down. I always start a page with a pencil, then I draw in the outlines with Indian ink. The application of the ink takes

most of the time, filling in the surfaces by hand, the division into black and white. And discipline is certainly required. Two cups of coffee, and I can't draw a straight line anymore! And my wrists also need a break every now and then.

The penned shading in your drawings looks meditative – you can see that it is produced with a great deal of time and patience.

Of course there are a lot of times when you have to exercise patience. You plan to do something and you're aware that it'll take a certain amount of time until it's done. This phase requires pure manual work, creative input is incidental, to this extent you can switch off. The wave shapes are more fun to do than parallel cross-hatching – where the possibilities are limited. Then I can enjoy the results, that's the reward after an arduous journey. The shaded areas have a very particular haptic quality, you can feel the strokes of Indian ink with your fingertips, a raw velvety surface. Painstaking work and satisfaction balance each other out.

The penned shading is usually the same height.

That happens automatically, as a quasi-maximum stroke height on the page, stemming from the movement of the wrist on the paper. You often have to dunk the pen in the ink in-between, this generates a lively structure. Sometimes you get more ink and sometimes less, you apply different amounts of pressure and angle the nib differently. With the fine pen or Indian ink pen it would be too homogenous as a technique – the line would always have the same thickness. I find that too cold. I only use those for very small details, when even the classical crow quill is too thick.

Many of your works look unfinished, for instance where the shading ends abruptly, a pattern isn't continued or gaps show. Why is this unfinishedness important to you?

The drawings tend to be organised. Precision work with Indian ink means you need to have an overview all the time; once you've drawn a line you can't erase it anymore. The incomplete bits keep this compact system open, they're intended to challenge the viewer, they produce a certain “uncomfortable moment”. Like this, the drawing remains fragmentary, it questions its own secureness. The structure and the construction behind it remain visible, complete perfection is avoided in the final analysis.

You don't very often use colour. What significance does colour have, and what are your criteria for adding colour?

Colour is only applied as a complementary element to the Indian ink. That's why I often use the whole spectrum at the same time – the rainbow scale – as the other extreme. The watercolour is

brushed on in all its glory upon the logical substructure of Indian ink, with its proximity to writing and to theory; in this sense individual elements are emphasised, charged with emotion.

Do the symbols Alpha and Omega, which appear frequently in your works, also represent a spectrum like the rainbow scale?

As a mythological couple, King Alpha and Queen Omega symbolise the tension between the beginning and the end, two extremes that incorporate everything else. The phallically tipped Alpha and Omega, which is open at the bottom, frequently occur as the crowns on male and female figures, or the letters are applied to clothing, like trademarks. Both are of equal value; the values found in biology – think of the term “alpha male” – are irrelevant here. The table object *writing table (A&O)* consists of an industrially produced folding trestle that has a profile like the letter Alpha. The complimentary Omega is made of hand-wrought steel. The surface of the desk is the connecting element, A and O are the supporting elements. The ritual aspect of creative work is core here. When you write on the desk you have the full spectrum of expressive possibilities at your feet, you sit down as a flexible mediator between a fixed start and a fixed end.

You frequently use art historical quotations. How do you find these?

I usually find them at random, at exhibitions or in books. Medieval illuminated books are particularly exciting, they’re a vast trove of wonderful and often very weird images. I use them out of a formal interest or interest in the content – e. g. Michelangelo’s David on the right panel of *garden of venus (more than anything)*, who has a pipe tapped onto his penis that ends in dense machinery. I wanted a classical muscular figure there as an allegory for a way of dealing with creative thinking and the cult of the genius, I wanted to abuse it somehow in the way I used it. Art historical quotations are also useful for such things, you can use them and their historical context to break-up the picture. There is also always a literary preoccupation with the subject matter in the background of the larger series.

You have engaged with the system of the art market in various projects, for instance the Art Critics Award, the libretto for Missing: Discourse and the Kunstklappe. What have you gleaned from this engagement?

A large plus point certainly lies in collaborating with others instead of always being alone in the studio. An engagement with the art market is inherent to the production of art: for whom is one producing, who can write about it, how do you measure the value when works are in a gallery, where must something be formulated more clearly, what can be concealed, what informa-

tion does one share in an interview? These questions are central to many works as a direct allusion to the viewer. I guess I’d call it a self-reflective body of work, the drawings along with the other projects.

The opera libretto is pretty concrete, I believe I recognise a number of protagonists in the Vienna art scene and institutions, like a roman à clef.

Of course it’s based on personal experiences; the central character moves through various art settings in the town of Muquay, and is searching for a serious engagement with art. There are some humorous encounters along the way. The proponents of different discourses are different species of animals. The artists are rodents, the collectors are sexy wildcats – only the critics have no particular characteristics, they are simply black-and-white animals. Which means they don’t belong to any one species – the only group that doesn’t!

D

Nina Schedlmayer *Zu deinen jüngeren Arbeiten zählt die Serie en pointe, deren Hintergrund eine Auseinandersetzung mit dem Ballett bildet. Wie bist du auf dieses Thema gestoßen?*

Moussa Kone *en pointe* baut wie die anderen Werkblöcke jeweils auf den vorhergehenden Arbeiten auf, in diesem Fall waren es die Tagebuchzeichnungen. Ich erhielt damals Zugang zu einer privaten Tanzbibliothek und entdeckte dort Themen, die mich schon länger begleiteten. Die Lehrbücher des Balletts mit den unzähligen Körperpositionen erinnerten mich an die Handbücher für Tierdressur, die ich für die Serie *down the backstreets* gelesen hatte. Zirkustiere werden künstlich darauf konditioniert, unter bestimmten Voraussetzungen entsprechend zu funktionieren. Auch das Tanztraining bildet so eine Art Vokabular, welches das Repertoire für die spätere Umsetzung auf der Bühne festlegt. Solche eingebrannten Muster bestimmen später das Handeln und setzen uns Grenzen.

Für den Spitzentanz ist einerseits enorme Disziplin nötig, andererseits erscheint er leicht und schwerelos. Hat dich diese Spannung interessiert?

Dieses Vereinen von gegensätzlichen Aspekten findet man in all meinen Zeichnungen. Das beginnt bei Tuschezeichnungen mit dem Gegensatz zwischen Schwarz und Weiß, zwischen Fülle und Leere; technisch äußert er sich in der Gestaltung mit Feder oder aber Pinsel, und auf einer inhaltlichen Ebene in Dichotomien wie etwa jenen zwischen Natur und Kultur, Mensch und Tier, männlich und weiblich. Wobei die Grenzen immer fließend sind. So habe ich etwa in einer Zeichnung die Figur in einer Standardhaltung zuerst auf das Blatt gesetzt, irgendwohin, und ausgehend von dem Punkt, an dem die Zehenspitzen den Boden berühren, die Komposition arrangiert. Der Moment an der Kippe, in dem einerseits alles auseinanderfällt, der Absturz droht, sich aber dennoch zusammenfügt, übersetzt diesen Status der Anspannung.

Die Figur ist als abstraktes Gestaltungselement in die Komposition eingebunden, ähnlich wie die ebenso verwendeten Grundformen Dreieck, Rechteck, Quadrat, Kreis, die auch in der Formensprache des Bauhauses eine wichtige Rolle spielten.

Die Zeichnung dehnt sich über die Grenzen des Blattes hinweg aus – oder vice versa: Der Raum rundherum dringt in sie ein. Ähnlich nutzen auch Tänzer ihr antrainiertes, standardisiertes Vokabular, um darüber hinaus wieder neue Räume zu schaffen. Im Bauhaus gab es eine eigene Tanzkompanie, etwa Oskar Schlemmers Triadisches Ballett.

Kann man die Körper in diesen Zeichnungen auch als Teil einer Maschinerie lesen?

Der Körper des Einzelnen ist der Schlüssel zur Gesellschaft, seine Gesten und Handlungen bestimmen die Funktion im System. In den *en pointe*-Blättern ist die Figur mit ihren Geometrieachsen der Angelpunkt der Gesamtkomposition. Dahinter steht die Frage, inwieweit man selbst „funktioniert“, wie sinnvoll es ist, erlernten Mustern, Wissen und Erfahrung zu vertrauen, und wo die Grenzen und Freiräume liegen. Dabei gibt es keine moralische Anleitung, ob die Überwindung oder die einfache Anwendung dessen besser wäre.

Es geht also um so etwas wie Erziehung zur Selbsterziehung?

Ich würde es als Konditionierung beschreiben, denn der Begriff Erziehung lässt auf ein hierarchisches System schließen, in dem jemand außerhalb von einem selbst Verantwortung übernimmt. Der Terminus der Konditionierung beschreibt besser das wechselseitige Verhältnis, dem man sich selbst aussetzen kann.

Ein wichtiger Aspekt mancher Arbeiten ist, dass du das Publikum körperlich einbezieht: In deiner Installation resetting / phantasana (curtain falls) etwa wurde der Ausstellungsraum zur Manege, und man nahm auf Stühlen den Platz dressierter Elefanten aus der Zeichnung ein.

Das war spezifisch für diesen Ort gemacht, den Ausstellungsraum einer Privatuniversität in Wien. Normalerweise stehen dort nach der Eröffnung Sitzmöbel herum und die Studenten nutzen den Raum für ihre Pause. Für die Dauer meiner Show wurden die Möbel entfernt und stattdessen Dressurhocker aufgestellt. Der Titel *resetting* bezog sich auf den Zustand, in dem man, sitzend auf den Hockern, über seine eigene Ausbildung reflektiert. Ein Schwellenzustand, nach dem man das System wieder neu hochfährt. *phantasana* wiederum ist eine Zusammensetzung aus den Worten Elefant, Asana, dem Wort für eine Stellung im Yoga, und Phantasie. Über das körperliche Wirken sollte sich eine geistige Erfahrung einstellen, eine Art „De-Dressur“.

Beim Triptychon scheint eine Predella zwischen realem und zeichnerischem Raum zu vermitteln. Entspricht dies deiner Absicht?

Man kann es als perspektivische Verlängerung lesen oder aber auch als eigenständige Ebene, die wegführt vom illusionistischen Potential des Bildes, weg von der Narration. An dieser Stelle verdichtet sich das Blatt, es kulminiert im Flimmern der Linien; vermittelt zwischen der leichter zugänglichen Abbildung und macht anschaulich, was dahinter steht, die Theorie, die Ideen, das Abstrakte, das nicht unmittelbar Begreifbare.

Bei den pieces of silence steht mit dem garden of venus (more than anything) auch ein Triptychon im Mittelpunkt.

Das Triptychon ist eine Form, in der man vieles gleichzeitig erzählen kann. Man liest es nicht von links nach rechts, sondern von der Mitte ausgehend, die Ebenen überlagern sich. Der Zaun aus dem Mittelteil dieser Arbeit wurde als Wandarbeit mit Lackstiften in die gesamte Galerie übertragen, die Gartenszenerie wurde zur begehbaren Zeichnung. In der ganzen Serie finden sich Motive von gefällten, abtransportierten und verarbeiteten Bäumen und eben Holz. Das reicht bis zu dem Objekt *tree/planks/bench*, das als Bank gedacht ist und aus losen Brettern besteht, zusammengehalten von fetischhaften Lederspanngurten. Auch hier geht es um die Transformation von einem Status in einen anderen sowie die damit verbundenen Zwänge. Wichtig ist die körperliche Erfahrung. Aus diesem Grund installiere ich benutzbare Objekte, möbelhafte Stücke, die in einer einfachen Relation zur menschlichen Dimension stehen. Sie entwickeln sich aus den Zeichnungen heraus, wie etwa der Paravent in der Serie *places to recall*. In einem Kreislauf wirken die Objekte zurück auf die Zeichnungen oder umgekehrt.

Oft ist unklar, wer wen manipuliert. In einem der Blätter erscheinst du selbst, als puppetmaster (love/hate), wo du Figuren von außen auf eine schachbrettartige Bühne setzt. Bist du selbst der Manipulator?

Daraus wird deutlich, wie Kunstschaffen funktioniert, man selbst Erschaffer seiner eigenen Welt ist – freilich nicht ohne ironische Distanz und eine gewisse Melancholie, dort draußen ist man ja eher einsam. Außerdem gibt es diese Schachuhr, man hat folglich einen Gegner, ist in einer Kampfsituation oder, etwas abgeschwächt, in einem Spiel mit sich selbst.

Jene Serien, die konzeptionell angelegt sind, unterscheiden sich stark von den diary drawings, die inhaltlich nur lose zusammenhängen. Diese weisen oft groteske und makabre Züge auf.

Die *diary drawings* waren eine Art Rückzugsgebiet. Aufgrund des kleinen Formats kann man schneller arbeiten und Neues ausprobieren – ohne Gefahr zu laufen wegen eines falschen Strichs eine Woche Arbeit zu verlieren. So ist vieles entstanden, was später zu eigenständigen Serien geführt hat. Zwei Blätter, die eine Figur vor einem abstrahierten Publikum zeigen, waren der Grundstein für die gesamte Ausstellung *places to recall*. Dazwischen liegt eine ausgiebige Recherche zum Verhältnis zwischen Künstler und Publikum, die Entwicklung eines Konzeptes, die Produktion der Installationen und viele weitere Arbeitsschritte. Die kleinen Zeichnungen sind sehr wichtig für mich, ich versuche sie immer wieder zwischendurch einzufügen: jeden Tag eine kleine Arbeit. Nicht nur als Skizze, sondern als fertiges Blatt angelegt, aber mit viel Freiraum zum Experiment.

Du bist, ähnlich wie die BalletttänzerInnen, sehr diszipliniert in der Ausführung deiner Arbeit, schließlich sind sie frei von Klecksen oder Spritzern. Wie gehst du vor?

Mittlerweile hab ich das Material gut im Griff. Ich kann mir an unterschiedlichen Orten recht schnell einen Arbeitsplatz einrichten. Es braucht dazu nicht viel – eine Schachtel voller Stifte, Radiergummis, einen Aquarellkasten, Pinsel, Tusche, das richtige Papier, gutes Licht. Ein Skizzenbuch habe ich meistens mit dabei, darin werden Ideen gesammelt, schnell und dreckig notiert. Ein Blatt lege ich grundsätzlich mit Bleistift an, danach führe ich die Outlines mit Tusche aus. Einen großen Teil nimmt dann das Inking, das manuelle Ausfüllen der Flächen ein, die Einteilung in Schwarz und Weiß. Und Disziplin ist sicher notwendig. Zwei Tassen Kaffee, und kein gerader Strich ist mehr möglich! Zudem braucht auch das Handgelenk immer wieder eine Pause.

Die Schraffuren in deinen Zeichnungen erscheinen meditativ – man sieht ihnen an, dass sie mit viel Zeitaufwand und Geduld hergestellt wurden.

Man muss sich schon oft in Geduld üben, klar. Du nimmst dir etwas vor und weißt, es wird seine Zeit dauern, bis es fertig ist. In dieser Phase ist reines Handwerk gefragt, die Kreativität eher nebensächlich; insofern kann man tatsächlich abschalten. Das Wellenförmige macht noch mehr Spaß als reine Parallelschraffur in horizontalen Linien – die Möglichkeiten sind dabei begrenzt. Das Ergebnis kann ich dann genießen, es ist eine Belohnung nach einem mühsamen Weg. Die schraffierten Flächen haben ja eine ganz besondere Haptik, man kann mit den Fingerkuppen die Tuschestriche erfühlen, eine samtig-raue Oberfläche. Anstrengung und Befriedigung halten sich die Waage.

Die Schraffuren haben meist dieselbe Höhe.

Das ergibt sich automatisch, quasi als maximale Schrifthöhe aus der Bewegung des Handgelenks am Papier heraus. Zwischendurch muss man die Feder immer wieder ins Tuschefässchen tauchen, daraus resultiert eine lebendige Struktur. Mal hat man mehr, mal weniger Tusche erwischt, man drückt unterschiedlich stark auf, setzt anders an. Mit dem Fineliner oder Tuschestift wäre dies zu technisch-homogen – es entstünde immer exakt dieselbe Linienstärke, das ist mir zu kühl. Die verwende ich nur für ganz kleine Details, wenn auch die klassische Rabenfeder nicht mehr fein genug ist.

Viele deiner Arbeiten erscheinen unvollendet, etwa wenn die Schraffur abrupt endet, ein Muster nicht fortgesetzt wird, Leerstellen sich abzeichnen. Warum ist dir dieses Unfertige wichtig?

Die Zeichnungen haben eine Tendenz zur Ordnung. Das exakte Arbeiten mit Tusche macht es notwendig, einen ständigen Überblick zu haben: Ein einmal gesetzter Strich kann nicht mehr ausradiert werden. Die unfertigen Stellen halten dieses kompakte System offen, sollen eine Herausforderung an den Betrachter sein, ein gewisses unangenehmes Moment beinhalten. So bleibt die Zeichnung fragmentarisch, stellt ihre eigene Sicherheit in Frage. Struktur und Konstruktion dahinter bleiben ersichtlich, das Perfekte wird letztendlich jedoch verweigert.

Du verwendest selten Farbe. Welche Bedeutung hat sie, und nach welchen Kriterien setzt du sie ein?

Farbe wird nur als komplementäres Element zur Tusche eingesetzt. Deswegen verwende ich oft das gesamte Spektrum gleichzeitig, die Regenbogenskala, als das andere Extrem. Auf dem logischen Unterbau der Tusche mit ihrer Nähe zum Schriftlichen und der Theorie wird die Aquarellfarbe in all ihrer Pracht aufgepinselt, einzelne Elemente werden in diesem Sinne hervorgehoben, emotionalisiert.

Stehen die Symbole Alpha und Omega, die sich in deinen Arbeiten immer wieder finden, auch für ein Spektrum, ähnlich wie die Regenbogenskala?

King Alpha und Queen Omega als mythologisches Paar symbolisieren die Spannung zwischen dem Anfang und dem Ende, zwei Extreme, die alles andere beinhalten. Das phallische, spitze Alpha und das nach unten offene Omega sind deswegen oft Kronen der männlichen oder weiblichen Figuren, oder die Buchstaben sind als Applikationen auf Kleidungsstücken angebracht, wie Markennamen. Beide sind gleichwertig, die Wertigkeiten aus der Biologie – wenn man etwa an den Begriff „Alphamännchen“ denkt – spielen da keine Rolle. Das Tischobjekt *writing table (A&O)* besteht zum einen aus einem industriell gefertigten Klappbock, der in seiner Ansicht den Buchstaben Alpha formt. Das Gegenstück des Omega ist aus Stahl handgeschmiedet. Die Oberfläche des Schreibtisches ist das Verbindungsglied, A und O sind die tragenden Stützen. Hier steht der rituelle Aspekt des kreativen Arbeitens im Zentrum. Beim Schreiben auf dem Tisch liegt einem mit dem Alphabet das ganze Spektrum an Ausdrucksmöglichkeiten zu Füßen, man selbst nimmt Platz als flexibler Mittler zwischen einem starren Anfang und Ende.

Du verwendest häufig Zitate aus der Kunstgeschichte. Wie stößt du darauf?

Ich treffe meistens zufällig darauf, in Ausstellungen oder Büchern. Mittelalterliche Buchilluminationen sind besonders spannend, ein Riesenfundus an herrlichen und oft sehr schrägen Bildern.

Ich ziehe sie aus formalem oder inhaltlichem Interesse heran – so etwa den David von Michelangelo im rechten Flügel von *„arden of venus (more than anything)“*, der an seinem Penis durch ein Rohr angezapft wird, das im Maschinendickicht endet. Da wollte ich eine klassische muskulöse Figur, als Sinnbild eines Umgangs mit schöpferischen Gedanken und dem Geniekult, irgendwie missbräuchlich verwenden. Für solche Dinge eignen sich dann kunsthistorische Zitate, man kann mit ihnen und ihrer Story brechen. Im Hintergrund der größeren Serien steht außerdem stets eine literarische Beschäftigung mit den Themen.

Du hast dich in verschiedenen Projekten, etwa dem Art Critics Award, dem Libretto missing: discourse und der Kunstklappe, mit dem Betriebssystem Kunst beschäftigt. Was hast du daraus gewonnen?

Ein großer Pluspunkt ist sicher die Zusammenarbeit mit anderen Personen, man ist nicht mit sich alleine im Studio. Die Auseinandersetzung mit dem Kunstbetrieb ist dem Kunstschaffen ja inhärent: Für wen produziert man, wer kann darüber schreiben, wie bemisst man den Wert, wenn Arbeiten in die Galerie kommen, wo muss man etwas deutlich ausformulieren, was kann man verbergen, welche Informationen gibt man in einem Interview preis? Bei vielen Arbeiten stehen diese Fragen ganz konkret im Mittelpunkt, als direkter Hinweis an die Betrachter. Ich würde es schon ein selbstreflexives Schaffen nennen, egal ob in der Zeichnung oder in den anderen Projekten.

Das Opernlibretto ist recht konkret, man vermeint auch einige Protagonisten des Wiener Kunstbetriebes und Institutionen darin zu erkennen, wie in einem Schlüsselroman.

Natürlich baut es auf persönlichen Erfahrungen auf; die Hauptfigur bewegt sich durch diverse Kunstschauplätze der Stadt Muquay und sucht die ernsthafte Auseinandersetzung mit der Kunst. Dabei gibt es humorvolle Begegnungen. Die diversen Diskurstypen sind unterschiedliche Tiergattungen.

Die KünstlerInnen sind Nagetiere, die SammlerInnen sexy Raubkatzen – nur die KritikerInnen haben keine besondere Auszeichnung, sie sind einfach nur schwarz-weiße Tiere.

Dafür sind sie gattungsunabhängig – und das als einzige Gruppe!