

FOR USE

Text **Andreas Schett**

E

An artist's first major catalogue is either an encyclopaedic compilation of their works to date enriched with symbolic capital, i.e. more or less discrete allusions to prestigious museums, galleries, prizes and awards, stipends, curators and authors, or it is an artist's book, that – extraordinarily airy-fairy and deliberately unclassifiable for a specialist audience – celebrates itself as an apparently self-satisfying work, and so is surreptitiously geared all the more hopefully to generating value on the art market.

A reputation-making gambit or noncompliance-chic – this book is neither of the above. It is the manual of an artist who has long reflected the mechanisms of art production and reception in his work. It is a friendly and openhearted invitation to viewers to permit themselves to be guided by a kind of instruction book through different, incompletely illustrated blocks of works and through a range of texts – polyphony instead of a monograph.

The main section of this handbook contains seven series of drawings; an appendix contains a number of further works (including works completed in collaboration with other artists) and an extensive interview with Moussa Kone. Each chapter begins with a text and one of the colours of the rainbow. Exhibition views are frequently provided between the individual drawings, yielding surprising associations. The finely dissected works lose much of their wealth of detail when reduced in size, which is why full-size detail views of the drawings are inserted bleeding off the page – and revealing the drawer's gaze to us.

D

Der erste große Katalog eines Künstlers ist entweder eine Enzyklopädie des bisherigen Schaffens, angereichert mit symbolischem Kapital: den mehr oder weniger dezenten Hinweisen auf die Hand voll namhafter Museen, Galerien, Preise, Stipendien, Kuratoren, Autoren. Oder es handelt sich um ein Künstlerbuch, das – merkwürdig versponnen und für einschlägiges Fachpublikum vorwiegend uneinordenbar – ein sich scheinbar selbst genügendes Werk zelebriert und damit unter der Hand erst recht wieder einen Kunstmarktwert zu generieren hofft.

Reputationsgerangel oder Verweigerungs-Chic – dieses Buch ist keines von beidem. Es ist das „Manual“ eines Künstlers, der die Mechanismen der Kunstproduktion und -rezeption in seiner Arbeit seit jeher reflektiert; eine freundliche und offenherzige Aufforderung an den Betrachter, sich von einer Art Gebrauchsanleitung durch unterschiedliche, unvollständig abgebildete Werkblöcke und mannigfaltige Texte geleiten zu lassen – Polyphonie statt Monographie.

Der Hauptteil dieses Handbuchs umfasst sieben Serien von Zeichnungen; ein Appendix beinhaltet etliche weitere Arbeiten (darunter auch Gemeinschaftswerke mit anderen Künstlern) und ein ausführliches Interview mit Moussa Kone. Jedes Kapitel beginnt mit einem Text und einer Farbe des Regenbogens. Zwischen den einzelnen Zeichnungen sind immer wieder Ausstellungsansichten abgebildet, wodurch sich überraschende Verknüpfungen ergeben. In ihrer Verkleinerung verlieren die feinziselierten Arbeiten einen Gutteil ihres Detailreichtums. Aus diesem Grund sind randabfallend immer wieder 1:1-Ausschnitte der Zeichnungen eingefügt – sie offenbaren uns den Blick des Zeichners.

PLACES TO RECALL

Text **Oona Lochner**

E

Everyday life is a theatrical performance, according to the findings made in 1959 by the social theorist Erving Goffman.¹ Life is a stage, and we know that we are being watched while we act out the different roles of the protagonists of our own invention. So, too, the figures in Kone's new drawings find themselves on the stage. They stand with trousers down and in front of silent prompter boxes, looking towards the faceless crowd that is their audience. Whereby the abyss of the stage pit is not only the borderline for the confrontation. Individual figures cross the threshold between the stage and the auditorium, and the audience itself provides a side-show in the galleries and boxes. While musicians from the orchestra pit flood onto the stage the audience in the stalls prepare for the accompanying performance, and their richly varied comedy replaces the polyphonics of the now silent instruments. The fourth wall of the stage space is transparent, also for the onlooker outside the image. For sometimes the onlooker looks down from the stage and sometimes she/he occupies the last row of the auditorium. Close behind a figure seen from the rear peering through the heavy curtain, she/he finds her/himself in an ambivalent place between, in front of, on and behind the stage.

Following the Dionysian cult, the theatre retained, in the form of its curtain the function of the temple threshold. As a dialectic motif of separating connections, the threshold mediates between two conflicting places. Following the anthropologist Arnold van Gennep, Walter Benjamin calls the ceremonial crossing from one symbolic order into another "Rites de passage" or "threshold experiences".² This change of identities – along the line of the theatre curtain that runs between front and back, performance and audience, seeing and being seen. So the viewer finds her/himself caught up in a circular movement between focal points and the identities associated with them. The ambiguity of this role is continued in the sculptural extension of the stage space in the drawing, too.

A screen taller than a man stands in the exhibition space as abbreviated theatre architecture on which the viewer sees a schematic audience. However, their faces are negative forms carved in wood so that the aspects of confrontation and permeability overlap. Through the faceless heads stepping out of the drawing, the viewers themselves become voyeuristic actors encircling one another.

Like other objects by Kone, for instance the *writing table (A&O)*, the motif for the screen stems from the formal vocabulary of drawing. Its three parts conform to the triptych drawings, the most recent of which conveys the connection between cultic threshold transgressions and theatrical role confusion. Here, too, the scene plays above all in the audience, behind the curtains of the boxes arranged in a semicircle, which transition into the shape of a temple as miniature stage architecture in the left panel of the drawing. On the stage, however, before the empty stalls, the last protagonist screws his role from his throat and leaves it in the company of other bodiless characters wandering around. Even though left behind by the actors as masks, in their mobile plasticity they ripen into independent figures, stepping as these out of the drawing and lining up in the temple-theatre architecture of the *etagere (house of heads)*.

A place to recall; a place, then, that serves to confirm one's own role, is the stage as much as it is the drawing and the exhibition for Moussa Kone. Both become permeable as a threshold between the artist and the audience, permitting the viewers to participate in the experience of simultaneously playing themselves while viewing.

D

Wir alle spielen Theater, befand 1959 der Interaktionstheoretiker Erving Goffman.¹ Das Leben ist eine Inszenierung, und wir wissen uns beobachtet, während wir die verschiedenen Rollen unseres selbst erfundenen Protagonisten ausagieren. Auch die Figuren Moussa Kones finden sich in seinen neuen Zeichnungen auf der Bühne wieder. Mit heruntergelassenen Hosen und vor stummen Souffleurkästen stehen sie der gesichtslosen Masse des Publikums gegenüber. Dabei ist der Abgrund des Bühnengrabens nicht nur Grenzlinie der Konfrontation. Einzelne Figuren überschreiten die Schwelle zwischen Bühne und Zuschauerraum, und das Publikum selbst wird zum Handelnden auf dem Nebenschauplatz der Ränge und Logen. Während Musiker aus dem Orchestergraben auf die Bühne strömen, setzen die Zuschauer im Parkett zur begleitenden Vorstellung an und ihr variantenreiches Lustspiel ersetzt die Vieltimmigkeit der nun verstummen Instrumente. Die vierte Wand des Bühnenraums ist durchlässig, auch für den bildexternen Betrachter. Denn mal blickt er von der Bühne hinab, mal besetzt er die letzte Reihe des Zuschauersaals. Dicht hinter einer Rückenfigur, die durch den schweren Vorhang späht, findet er sich wieder am ambivalenten Ort zwischen Vor-, Auf- und Hinter-der-Bühne.

In der Nachfolge des dionysischen Kultes bewahrt das Theater in seinem Vorhang die Funktionsweise der Tempelschwelle. Als dialektisches Motiv des trennenden Verbindens vermittelt die Schwelle zwischen zwei gegensätzlichen Orten. „Rites de passage“ oder „Schwellenerfahrungen“ nennt Walter Benjamin daher, in Anlehnung an den Anthropologen Arnold van Gennep, das zeremonielle Hinüberschreiten von einer symbolischen Ordnung in eine andere.² Dieser Wechsel der Identitäten – an der Linie des Theatervorhangs verläuft er zwischen Davor und Dahinter, Performanz und Beobachtung, Sehen und Gesehenwerden. So findet sich der Betrachter eingebunden in eine zirkuläre Bewegung zwischen Blickpunkten und den mit ihnen assoziierten Identitäten.

Fortgesetzt wird die Ambiguität seiner Rolle auch in der skulpturalen Erweiterung der gezeichneten Bühnenräume. Frei im Raum der Ausstellung steht ein übermannshoher Paravent als abgekürzte Theaterarchitektur, in der sich der Betrachter einer schematisierten Zuschauermenge gegenüber sieht. Doch deren Gesichter sind aus dem Holz geschnittene Negativformen, so dass sich auch hier Konfrontalität und Durchlässigkeit überlagern. Durch die aus den Zeichnungen herausgetretenen, gesichtslosen Köpfe hindurch werden die Betrachter selbst zu voyeuristischen, einander umkreisenden Darstellern.

Wie schon bei anderen Objekten Kones, etwa *writing table (A&O)*, so entstammt auch die Motivik des Paravents dem Formvokabular der Zeichnungen. Seine Dreiteiligkeit folgt den Triptychonzeichnungen, deren neueste ihrerseits den Zusammenhang von kultischem Schwellenübertritt und theatraler Rollenverwirrung nachempfindet. Auch hier spielt sich die szenische Handlung vor allem im Publikum ab, hinter den Vorhängen der halbkreisförmig angeordneten Logen, die als Bühnenarchitekturen en miniature zur Tempelform im linken Flügel der Zeichnung überleiten. Auf der Bühne hingegen, vor unbesetztem Parkett, schraubt sich der letzte Protagonist seine Rolle vom Hals und entlässt sie in die Gesellschaft anderer umherirrender, körperloser Personae. Obwohl von ihren Darstellern als Masken zurückgelassen, reifen sie in ihrer mobilen Plastizität zu eigenständigen Figuren aus, treten als solche aus der Zeichnung heraus und reihen sich ein in die Tempel-Theater-Architektur der *etagere (house of heads)*.

„A place to recall“, ein Ort also, der dazu dient, sich der eigenen Rolle zu vergewissern, ist die Bühne ebenso wie für Moussa Kone die Zeichnung und die Ausstellung. Als Schwelle zwischen Künstler und Publikum werden beide durchlässig und geben dem Betrachter so Anteil an der Erfahrung, im Moment des Beobachtens gleichzeitig sich selbst darzustellen.

¹ Erving Goffman: *The Presentation of Self in Everyday Life*, Penguin Books, London 1990.

² Walter Benjamin, *The Arcades Project* (Trans. by Howard Eiland and Kevin McLaughlin), Harvard University Press, Cambridge / Mass. & London 2002.

¹ Vgl. Erving Goffman, *Wir alle spielen Theater*. Die Selbstdarstellung im Alltag, 7. Aufl., München und Zürich 2009.

² Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, Gesammelte Schriften Bd. V / 1, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt / Main 1982, S. 617.

DIARY DRAWINGS



Text **Christa Benzer**

E

It almost looks as if Moussa Kone only needs one word to unravel his surreal imagery: *curriculum vitae* is the title of one of the 50 drawings from the series *diary drawings*, for example, which the artist began in the summer of 2009.

The drawing shows a, for Moussa typical, faceless crowd running for its life. This method, the taking of everyday words literally, plays a key role in Kone's works, as the artist usually engages with everyday socio-political topics and attempts to communicate these with a critical approach in his works: these include the uniform movement of the crowd, but also the processes of social conditioning that govern the radius of an individual's actions. That, as a result, one also often sees circus rinks in Kone's pictures where animals or dancers show their tricks, is connected with this basic interest of the artist's, who usually allows himself a week for each drawing.

In 2009, confronted with the task of completing a drawing per day, Kone created extra scope for himself by exchanging his otherwise thoroughly composed, conceptual approach for a flexible, experimental one. Greys are added to his drawings, which are usually restricted to black-and-white, as well as new cross-hatching techniques and, unusually for Kone's work, more colour.

The drawing *ham* would, for instance, have been a major breakthrough had the artist not conceived it as a diptych along with the drawing *so*: the former is a colourful wash of colours blending into one another, which one also sees in a far smaller form in the latter work, an otherwise black-and-white drawing. The colour drawing is presented in the latter as the page of a book being read by a man on a deserted island.

In Sanskrit Yoga, *ham* and *so* are thought of as the sounds of exhalation and inhalation, and while the artist is concerned here, too, with the inversion of dichotomies like inside and outside, before and afterwards, me and him, etc., with the introduction of colour into the image *lost in translation* his own perspective as an artist

is being addressed. Also conceived as a picture within a picture, this work shows a painter before his easel, on which he is drawing the forest that Kone has depicted with dense cross-hatching in an interpretation using somewhat lighter colours.

Except for the drawing *lazy day*, where a sloth replaces the otherwise very elaborately constructed ornamental compositions, very few of the drawings imply anything about the artist's private life or state-of-mind on the day they were made. Instead, in an almost obsessive-looking manner, reflections on the different areas of life are expressed on a daily basis: among these are more banal matters such as food or even heartache (*herzschmerz*) as well as illnesses (*HIV* or meningitis, in *FSME*), or the relationship between the artist and the viewers.

Between the *megalomania of a draftsman* who has simply made his own (mass) audience, and other topics close to reality (including themes of particular significance in Austria such as *suppressing*, *remembering*, *forgetting*) emerge in the series, but also the most fantastical imaginings: *hundlinge* (Curs), for example, or *ilse-bilse*, who Kone depicts as a pair of giant twins.

At least for a couple of days over New Year, Kone liberated himself from the dominance of his figures and his, in general, not always easy, thoughts: the 7-part series *firework* was completed at the time, which almost counters the draftsman's practice of translation in showing what is usually meant by the title.

D

Fast scheint es, als würde Moussa Kone nur ein Stichwort brauchen, um seine surrealen Bildwelten zu entfalten: *curriculum vitae* titelt zum Beispiel eine der 50 Zeichnungen aus der Serie der *diary drawings*, die der Künstler im Sommer 2009 begonnen hat. Die Zeichnung zeigt eine für Kone typische gesichtslose Masse, die um ihr Leben läuft.

Als Methode spielt dieses Wortwörtlich-Nehmen von Alltagsbegriffen in Kones Arbeiten eine wichtige Rolle, immerhin sind es zumeist auch ganz alltägliche gesellschaftspolitische Themen, die der Künstler in seinen Arbeiten aufnimmt und kritisch zu vermitteln versucht: Dazu gehört einerseits die gleichförmige Bewegung der Masse, andererseits zählen aber auch die gesellschaftlichen Konditionierungsprozesse dazu, die den Aktionsradius des Individuums prägen.

Dass man auf Kones Bildern deswegen auch immer wieder Manegen sieht, auf denen Tiere oder auch TänzerInnen ihre „Kunststücke“ zeigen, hängt mit diesem grundlegenden Interesse des Künstlers zusammen, der sich für eine Zeichnung üblicherweise eine Woche Zeit gibt.

2009 mit der Vorgabe konfrontiert, eine Zeichnung pro Tag zu machen, hat sich Kone insofern wieder einen Freiraum geschaffen, als dass er seinen ansonsten durchkomponiert-konzeptuellen Zugang gegen einen flexibel-experimentellen eingetauscht hat. Zu den meist in schwarz-weiß gehaltenen Bildern kamen Grauwerte hinzu, neue Schraffurtechniken oder auch ein für Kones Arbeit unübliches Mehr an Farbe.

Die Zeichnung *ham* fiel etwa vollständig aus der Rolle, hätte sie der Künstler nicht als ein Diptychon konzipiert, zu dem auch die Zeichnung *so* gehört: Bei Ersterer handelt sich um ein buntes Ineinanderfließen von Farben, das man in weitaus kleinerer Form auch auf der zweiten, ansonsten in schwarz-weiß gehaltenen Zeichnung sieht. Das farbige Bild zeigt sich darauf als Seite in einem Buch, das ein Mann auf einer einsamen Insel liest.

Im Sanskrit Yoga steht *ham* und *so* für Ein- und Ausatmen und während es dem Künstler auch hier um die Verkehrung von Dichotomien wie Innen und Außen, Vorher und Nachher, Ich und Er etc. geht, wird mit dem Einbruch der Farbe in das Bild *lost in translation* zudem der eigene künstlerische Blickwinkel thematisiert: Ebenfalls als Bild im Bild konzipiert, sieht man darauf einen Maler vor seiner Staffelei, auf der dieser den von Kone mit dichten Schraffuren gezeichneten Wald mit etwas lichterem Farben interpretiert.

Bis auf die Zeichnung *lazy day*, auf der ein Faultier die ansonsten sehr aufwendig gebauten ornamentalen Kompositionen ersetzt, lassen nur wenige Blätter Rückschlüsse auf Privates oder die jeweilige Tagesverfassung des Künstlers zu. Vielmehr wird in einer fast obsessiv anmutenden Weise tagtäglich ein Nachdenken über die unterschiedlichsten Lebensbereiche zum Ausdruck gebracht: Banalere Dinge wie Essen oder auch *herzschmerz* gehören dazu genauso wie Krankheiten (*HIV* oder *FSME*) oder auch das Verhältnis zwischen dem Künstler und den Betrachtern.

Zwischen dem Größenwahn eines Zeichners (*megalomania of a draftsman*), der sich sein (Massen-) Publikum einfach selbst gemacht hat, und anderen realitätsnahen Themen (u. a. das für Österreich nicht gerade unwichtige verdrängen, erinnern, vergessen in *suppressing*, *remembering*, *forgetting*) tauchen in der Serie aber auch die fabelhaftesten „Imaginationen“ auf: *hundlinge* zum Beispiel oder auch *ilse-bilse*, die man bei Kone als riesenhaftes Zwillingspaar dargestellt sieht.

Über Silvester hat sich Kone von der Übermacht seiner Figuren und den insgesamt nicht immer ganz leichten Gedanken zumindest für ein paar Tage befreit: Entstanden ist zu der Zeit die 7-teilige Serie *firework* (Feuerwerk), die der Übersetzungspraxis des Zeichners beinahe entgegengesetzt das mit dem Begriff auch landläufig Bezeichnete zeigt.

PIECES OF SILENCE

Text **Rolf Wienkötter**

E

The pond that dominates the central image in Kone's tryptich *into the garden of venus (more than anything)* was originally full of life like an outdoor pool in the middle of summer. It comes from the painting *Fountain of Youth* by Lucas Cranach the Elder (Berlin, Gemäldegalerie). In Kone's work it is no longer any use for restoring youth, only for a melancholy sinking, however much the waiting 'Graces' on the edge of the pool simulate buoyancy. *pieces of silence* is what the artist calls the series of drawings that he presents in an expanded installation in the centre of which the triptych stands.

The silence in the title has nothing calming about it. Prototypical peace only appears in quotation mode: Botticelli's Venus enthroned on top of a garden temple, Michelangelo's David finds himself surrounded by rampant technology, both are reduced to blank signs and faceless – as Kone's figures always are. In their creative emphasis, the classical tradition and the Renaissance are perhaps not by chance rich sources for an art that adopts a markedly sceptical treatment of creative energy. The scenarios of sexual artistic potency are in the process of coming apart even if the phalluses are still standing erect here and there. The ejaculation leads seamlessly into withering and being felled; tree trunks soon become stumps. Michelangelo's tapped-into marble hero is more of an appendage as a source of fuel for the surrounding mass of machinery, and the Goddess of Love is leaking rather than radiating.

Kone's images have a narrative quality; recurring motifs reinforce this impression. The figures that appear are less protagonists, however, than passive observers whose proactive potential peters into self-referentiality, complete with a Narcissistic masturbatory

touch. The recurring incidence of peacocks might stand for this – directly in the work *just you and I (between us)*. The entropic basic tone of the motifs competes with the apparent complete control in the structure and execution of the drawings. They have a hint of the ritual parallel with a strong tendency towards surface. This is dictated by objects, like the multiple appearances of plank walling in-line with the image, but also the drawing style, which integrates ornamentation, such as the swirls of cloud inspired by Indian miniature painting, and the lack of shadow, plasticity and depth.

Conspicuous is the gaining of independence of unchanging homogenous cross-hatching that reaches its highpoint in entirely covering the predella of the triptych while remaining open to figurative interpretation as the foreground to the pond. Otherwise hard contrasts dominate the image, an alternation of positive and negative forms whose compositional character becomes explicit in *borderliner*, who threatens to throw away his own guarantee of visual existence. At the same time, he operates on the border of the two sheets of paper that are used for the picture, placing a focus on the way the work is made. The work *he is so yesterday (I am tomorrow)* shows how such a self-reflective strategy clashes with our expectation for consolidated images. The general thinning-out of the illusionary potential of drawing as a medium culminates in Kone's work at those points where the working process is abruptly interrupted, where the completion of the image is declined. The step into the real space appears paradoxical in this context or consistent as a leap into the theatrical – providing a suitable frame for Kone's dance with sobriety.

D

Das Becken, welches das Mittelbild von Kones Triptychon *into the garden of venus (more than anything)* dominiert, war ursprünglich belebt wie ein Freibad im Hochsommer. Es entstammt dem Gemälde *Der Jungbrunnen* von Lucas Cranach d. Ä. (Berlin, Gemäldegalerie). Bei Kone taugt es nicht mehr zur Verjüngung, nur zur melancholischen Versenkung, so sehr die kellnernden „Grazien“ am Beckenrand auch Beschwingtheit simulieren. *pieces of silence* nennt der Künstler die Serie von Zeichnungen, die er in einer übergreifenden Installation präsentiert und in deren Zentrum das Triptychon steht.

Die Ruhe, von der die Rede ist, hat nichts Beruhigendes. Das prototypisch In-Sich-Ruhende taucht nur im Modus des Zitats auf: Botticellis Venus thront über einem Gartentempel, Michelangelos David findet sich von wuchernder Technik umstellt, beide zu blanken Zeichen reduziert und gesichtslos wie immer bei Kones Figuren. Die klassische Tradition und die Renaissance in ihrer Schaffensempfase sind vielleicht nicht zufällig Fundgruben einer Kunst, die mit den schöpferischen Energien einen merklich skeptischen Umgang pflegt. Die Szenarien sexuell-künstlerischer Potenz zeigen sich im Abbau begriffen, auch wenn die Phalli da und dort noch stramm stehen. Das Ejakulieren mündet nahtlos ins Verwelken und Gefällt-Werden, aus Stämmen werden schnell Stümpfe. Michelangelos angezapfter Marmorheld ist mehr Anhängsel als Treibstoffquelle des ihn umgebenden Maschinendickichts, und die Liebesgöttin läuft eher aus, als sich zu verströmen.

Kones Bilder haben etwas Erzählerisches an sich; wiederkehrende Motive verstärken diesen Eindruck. Die auftretenden Figuren sind jedoch weniger Akteure als passive Beobachter, deren Handlungsmacht im Selbstbezüglichen versandet, narzisstisch-masturbatori-

sche Regungen inklusive. Der wiederkehrende Auftritt von Pfauen mag dafür stehen, in der Arbeit *just you and I (between us)* ganz unmittelbar. Der entropische Grundton im Motivischen konkurriert mit dem Bild völliger Kontrolle in Struktur und Ausführung der Zeichnungen. Sie haben einen Zug ins Rituelle, der mit einer starken Tendenz zur Fläche korrespondiert. Das geben Gegenstände vor, wie die mehrfach auftauchenden bildparallelen Bretterwände, aber auch der zeichnerische Stil, der Ornamentales integriert, wie die der indischen Miniaturmalerei entlehnten Wolkenranken, und auf Schatten, Plastizität und Tiefe verzichtet.

Hervorstechend ist die Verselbständigung einer gleichbleibend homogenen Schraffur, die im All-over der Predella des Triptychons ihren Höhepunkt erreicht, nicht ohne als Vordergrund des Beckens gegenständlich interpretierbar zu bleiben. Ansonsten bestimmen harte Kontraste das Bild, ein Wechsel positiver und negativer Formen, dessen bildkonstitutiver Charakter im *borderliner* explizit wird, der sich seine visuelle Existenzsicherung selbst wegzufügen droht. Gleichzeitig operiert er an der Grenze der beiden Blätter, aus denen das Bild zusammengesetzt ist, womit die Machart der Arbeit in den Blick gerät. Wie ein solcher selbstreflexiver Zug mit dem Verlangen unseres Sehens nach konsistenten Bildern kollidiert, belegt die Arbeit *he is so yesterday (I am tomorrow)*. Das generelle Ausdünnen der illusionistischen Potentiale des Mediums Zeichnung kulminiert bei Kone an denjenigen Stellen, wo der Arbeitsprozess abrupt abgebrochen, die Vollendung des Bildes verweigert wird. Der Übertritt in den Realraum mutet demgegenüber paradox an, oder aber konsequent, als ein Sprung ins Theaterhafte, der Kones Tanz mit der Ernüchterung einen passenden Rahmen schafft.

RESETTING / PHANTASANA (CURTAIN FALLS)



Text **Monika Schwärzler**

E

A circus trick is being performed in Moussa Kone's design for the arena. What remains undecided is what came first: the elephants throwing different coloured balls to one another with perfect coordination, or the ideal trajectory of these dots, whereby each elephant represents a starting point and an endpoint. The animal trainers responsible for the choreography operate with the convincing force of well-turned curves and artificially arched backs that seem sure of the audience's attention.

The group of youths participating in this exercise are sitting on the stalls to the right. Their authority figure, positioned right at the top of the tribune, guarantees the audience's attention and is keeping an eye on their eagerness to watch. The curtain will not fall as long as this figure stands there without moving, nor will any break bell ring. It is showtime – and class time – and as long as, in their elephantine asanas, the protagonists in the action demonstrate the victory of free-will over their own physical clumsiness, nobody leaves their seat without a valid excuse. Distinguished by his academic gown, the professor appears in the void between the housing blocks. These lend his outline monumentality and reflect his demand for order and conformity. As Magister ludi, though, he also sanctions the events on the stage and makes them acceptable for the curriculum.

Shown on the other side of the triptych, to the left, there is something approaching a psychological Ur-scenario of imagining oneself back to a time before one's own existence. In this scenario one can observe oneself as an absentee, skiving, or succumb to feelings of nostalgia for a time when, in Rousseau's sense, nature was our only teacher, when we sat well-camouflaged in the trees with a front row view. In this world of open options, the directed gaze had not yet been invented – nor had compulsory attendance.

As a further bearer of hope in this stage play, a small mouse appears. It is the unexpected factor in the system, the gap, the little black mark on the leg of the stool, the elephant's fright during the ball game, and in this role it has the wherewithal to upset the whole event. The moment depicted in the drawings, however, is the moment before the escalation caused by the mouse's subversive activity, and shows the stools in their servile form and not as the free radicals they appear as in the appropriate preparatory sketches.

The actual danger for every aspiring disciplinarian emanates from the floor of the arena in Moussa Kone's drawing. What is essentially a backdrop presents itself as a zone of uninhibited, passionate and self-absorbed drawing, as a terrain of unwillingness to be representative and a refusal to illustrate. Moussa Kone draws without restraint but does not overdo it, coupling free-hand drawing with discipline. It remains a mystery how the explosiveness in this mode of drawing could go unnoticed by the authority figures in gowns – as a result of which error of judgement they expose their charges to this demonstration of unrestrained indulgement.

At Webster University – in the Th. K. Lang Gallery, for which *resetting/phantasana (curtain falls)* was originally developed – the drawn setting continues into the real space. Circus stools were provided as seating, and a matching curtain with a striped pattern that ran the full length of the glazed façade created a circus ring-like atmosphere. This de facto transformation of the gallery space into an arena adds topicality and poignancy to Moussa Kone's statement on the university context of his exhibition. One stool had been broken by the time the show was over. It could not stand up to the strain of the students' institutionally sanctioned contortions.

D

In der von Moussa Kone gestalteten Arena wird ein Dressurakt zum Besten gegeben. Unentschieden bleibt, was zuerst war, die Elefanten, die sich die farblich abgestuften Bälle in perfekter Ordnung zuwerfen, oder die Ideallinie dieser Punkte, die sich der Elefanten als Ausgangs- und Endpunkt bedient. Die für die Choreographie verantwortlich zeichnenden Dompteure arbeiten mit der Überzeugungskraft wohlgebogener Kurven und kunstvoll gebeugter Rücken, die Aufmerksamkeit des Publikums scheint ihnen sicher.

Die diesem Lehrstück der Disziplinierung beiwohnende Gruppe Jugendlicher hat auf der rechten Tribüne Platz genommen. Ihre Autoritätsfigur ist ganz oben auf der Tribüne platziert, sie garantiert die Aufmerksamkeit der Zuschauer und wacht über deren Aufnahmebereitschaft. Solange sie bewegungslos dort steht, wird der Vorhang nicht fallen und auch kein Pausenzeichen ertönen. Es ist Show- und Class-Time und solange die Protagonisten des Spiels in ihren Elefant-Asanas den Sieg des Willens über ihre leiblich-materielle Schwerfälligkeit demonstrieren, verlässt niemand unentschuldigt die Ränge. Ausgewiesen durch seine akademische Robe erscheint der Professor im Leerraum zwischen den Wohnblöcken. Diese verleihen seiner Gestalt Monumentalität und spiegeln seinen Anspruch auf Ordnung und Konformität wider. Als Magister Ludi autorisiert er aber auch das Geschehen auf der Bühne und macht dieses Curriculum-tauglich. Auf der anderen, der linken Seite des Triptychons ist so etwas wie eine psychoanalytische Ur-Szene des Sich-zurück-Imaginierens in eine Zeit, in der man noch nicht da war, ausgestellt. In diesem Szenario kann man sich selbst beim Fehlen, beim Schwänzen zuschauen oder sich dem nostalgischen Verlangen nach einer Zeit hingeben, da die Natur im Rousseau'schen Sinne noch unser einziger Lehrmeister war, wir noch gut getarnt in den Bäumen saßen und alles fußfrei war. In dieser Welt offener Optionen war das gerichtete Schauen noch nicht erfunden – und auch nicht die Anwesenheitspflicht.

Als weiterer Hoffnungsträger in diesem Schauspiel tritt auch eine kleine Maus auf. Sie ist das nicht Vorgesehene im System, die Lücke, der kleine schwarze Fleck am Bein des Hockers, die Angst des Elefanten beim Balleinsatz und hat in dieser Rolle das Zeug, die ganze Veranstaltung zu kippen. Die zeichnerische Bestandsaufnahme der Szene erfolgte jedoch vor dem Eskalieren der subversiven Umtriebe der Maus und zeigt auch die Hocker in ihrer servilen Gestalt und nicht als jene freien Radikale, als die sie in den entsprechenden Konstruktionszeichnungen aufscheinen.

Die eigentliche Gefahr für jeden Disziplinierungsanspruch geht jedoch von Moussa Kones Zeichnung des Bodens der Arena aus. Diese wesentlich tragende Fläche präsentiert sich als eine Zone enthemmten, lustvollen, selbstvergessenen Zeichnens, als ein Terrain des Ausagierens von Repräsentationsunwillen und Abbildungsverweigerung. Moussa Kone zeichnet sich aus, zeichnet aber nicht hinaus und paart somit Freihändigkeit mit Disziplin. Rätselhaft bleibt, wie das Explosive dieses zeichnerischen Duktus den Autoritäten im Talar verborgen bleiben konnte und welcher Fehleinschätzung zufolge sie ihre Zöglinge dieser Demonstration enthemmten Genießens aussetzten.

An der Webster University, für deren Th. K. Lang Gallery *resetting/phantasana (curtain falls)* erstmals entwickelt wurde, pflanzte sich die zeichnerische Inszenierung in den Realraum fort. Dressurhocker standen als Sitzmöbel zur Verfügung, ein entsprechender Vorhang mit Streifenmuster, der über die gesamte Fensterfront lief, verbreitete Zirkusatmosphäre. Durch diese De-facto-Verwandlung des Galerieraumes in eine Arena erhielt Moussa Kones Kommentar zum universitären Umfeld seiner Ausstellung noch zusätzliche Brisanz und Schärfe. Am Ende war ein kaputter Hocker zu beklagen. Er hatte den institutionellen Verrenkungsversuchen der StudentInnen nicht standgehalten.

DOWN THE BACKSTREETS (DEAD END / YOGA)

Text **Ursula Maria Probst**

E

Contemporary memorials do not usually rely on drawing as a medium. The large-scale 16-part series *down the backstreets (dead end/yoga)* by Moussa Kone is based on a study of animal training handbooks. In this series, Moussa Kone engages with the way circus animals are trained in comparison to the physical conditioning undergone in dance training and goes on to apply these to conditioning in a social context. He constructs a stage-like pictorial space with pen and ink that breaks with the objectives of central perspective and its processes for rationalising and regulating visual perception. A constant element is usually formed by flooring in a black and white striped design and reminiscent of a dancefloor from the legendary swing era. The Forum Stadtpark exhibition space became a stage in an installation produced in collaboration with the artist Corinne L. Rusch, where the black-and-white striped formations continued out of the drawings as a pattern adhered to the real floor. As Moussa Kone already expresses in the title for one of his exhibitions, he attempts to realise a kind of resetting of his drawings in real space.

The headline of a recent interview with the artist and media theorist Peter Weibel ran “Casting Shows are Universities for the Ambitious” (Castingshows sind Universitäten für Aufsteiger). Here Peter Weibel trenchantly emphasises how recognition and success are dependent on stage-compatibility and a readiness to employ selective training to embody precisely the type of person who fulfills the demands of social conditioning. According to the French sociologist Pierre Bourdieu, the individual’s history is socially determined in its most individual aspects and even in its sexual dimension. Social worlds and their processes of determination, the fraught relationship between psychology and sociology, between the individual and the collective, are transfigured and transformed in the meeting of animals and human beings, the creatural, brutish and intuitive in the drawings of Moussa Kone. The standard terminology of deconstruction becomes easy

to grasp as “de-training”. The slogan-like titles of the individual drawings trenchantly establish a referential context for their contents.

In *A&O (king alpha/queen omega)* a kind of spatial monumentalisation is achieved by figures with four arms crowned by the initials for alpha and omega posing on a front-facing horizontal block brandishing swords – as seen on war memorials – while conducting themselves as animal trainers for an act with tigers. The transfer of motifs in the arrangement, from being on a pedestal as four-armed figures positioned in copulation, arouses associations with the Indian goddess Kali, who stands for death and destruction but also for renewal in Hinduism. In Indian mythology, she embodies the wrath of Durga, from whose brow she stems, and fills the skies with her roars. The horizontal block forms the pedestal for the acrobatic tantric exploits of the four-armed figures as well as providing a frontal surface for an empty speech bubble. In another drawing, the monopoly on definition held by art experts is subjected to sceptical scrutiny. In *mirror, mirror on the wall ... (who is the artfairest of them all?)* Moussa Kone uses wordplay to show the extent to which fairness is relevant in art. Especially conspicuous are often the gestures and postures adopted by the faceless protagonists characteristic of Moussa Kone’s drawings, whose bodies he lets do the talking. At the same time there is a perceptible oscillation between the all-permeating strongly composed, content-based aspects to be felt along with that constructed moment of the design of stage sets, arenas or locations that makes the drawings the setting for a space of projection and imagination.

D

Mahnmale der Zeit bedienen sich üblicherweise anderer Medien als der Zeichnung. Der großformatigen, 16-teiligen Serie *down the backstreets (dead end/yoga)* von Moussa Kone liegt die Lektüre von Handbüchern der Tierdressur zugrunde. Moussa Kone hinterfragt in dieser Serie, wie die Dressur von Zirkustieren der körperlichen Konditionierung durch Tanztraining gleicht und wie diese sich wiederum auf gesellschaftliche Konditionierungsmaßnahmen übertragen lassen. Er konstruiert mit Feder und Tusche einen bühnenartigen Bildraum, der die Programmatiken der Zentralperspektive und deren Rationalisierungs- und Regulierungsprozesse visueller Wahrnehmungsabläufe aufbricht. Konstantes Element bildet meist ein in schwarz-weißen Streifen gestalteter Boden, der an ein Tanzparkett der legendären Swing-Ära erinnert. Zur Bühne wird der Ausstellungsraum im Forum Stadtpark in einer gemeinsam mit der Künstlerin Corinne L. Rusch produzierten Installation, indem sich die schwarz-weißen Streifenformationen aus den Zeichnungen als geklebte Musterung auf dem realen Boden fortsetzen. Wie Moussa Kone bereits im Titel einer seiner Ausstellungen ausdrückt, nimmt er so eine Art „Resetting“ seiner Zeichnungen im realen Raum vor.

Die Headline eines Interviews des Künstlers und Medientheoretikers Peter Weibel lautete unlängst „Castingshows sind Universitäten für Aufsteiger“. Damit kehrte Peter Weibel pointiert hervor, wie Anerkennung und Erfolg von Bühnentauglichkeit und von der Bereitschaft, durch gezieltes Coaching genau jenen Typus zu verkörpern, der gesellschaftliche Konditionierungsanforderungen erfüllt, abhängen. Laut des französischen Soziologen Pierre Bourdieu ist die individuelle Geschichte in ihren individuellsten Aspekten und sogar in ihrer sexuellen Dimension gesellschaftlich determiniert. Soziale Welten und deren Determinierungsabläufe, das angespannte Verhältnis von Psychologie und Soziologie, von Individuum und Kollektiv werden in den Zeichnungen von Moussa Kone im Aufeinandertreffen von Tier und Mensch, dem

Kreatürlichen, Animalischen und Intuitiven transfiguriert und transformiert. Gängige Terminologien der Dekonstruktion werden griffig zur „De-Dressur“. Schlagwortartig stellen die Titel der einzelnen Zeichnungen pointiert einen inhaltlichen Bezugsrahmen her.

In *A&O (king alpha/queen omega)* kommt es zu einer Art räumlichen Monumentalisierung, indem mehrarmige Figuren, mit den Initialen von Alpha und Omega bekrönt, auf einem frontal quer gelagerten Quader posieren und wie bei Kriegerdenkmälern das Schwert schwingen, um gleichzeitig als Dompteure im Dressurakt von Tigern zu agieren. Der motivische Transfer im Arrangement von auf einem Sockel posierenden mehrhändigen Figuren in Kopulationsstellung erweckt Assoziationen mit der indischen Göttin Kali, die im Hinduismus für Tod und Zerstörung, aber auch Erneuerung steht. In der indischen Mythologie verkörpert sie den Zorn der Durga, aus deren Stirn sie entsprungen ist und sodann das Weltall mit ihrem Brüllen erfüllt. Der quergelagerte Quader bildet einerseits den Sockel für die akrobatische tantrische Darbietung der mehrarmigen Figuren und andererseits die Frontfläche für eine leere Sprechblase. Skeptisch einer Betrachtung unterzogen wird in einer weiteren Zeichnung das Definitionsmonopol kunstbetrieblicher Kompetenzen. In *mirror, mirror on the wall ... (who is the artfairest of them all?)* nimmt Moussa Kone ein Wortspiel auf, um zu zeigen, wie relevant Fairness in der Kunst ist. Besonders auffällig sind immer wieder die Gesten und Körperhaltungen der für die Zeichnungen von Moussa Kone charakteristischen gesichtslosen Protagonisten, deren Körper er sprechen lässt. Spürbar wird gleichzeitig eine Doppelschwingung, die einerseits stark von inszenatorischen, inhaltlichen Aspekten durchdrungen ist und andererseits durch das konstruktive Moment der Gestaltung von Bühnenvorrichtungen, Arenen oder von Settings die Zeichnung zum Austragungsort eines Projektions- und Imaginationsraumes macht.

CRISIS



Text **Karin Pernegger**

E

According to Beat Wyss, museums are “places of cultural cannibalisation” because “a museum exponent is a totem in the strict sense as defined by Sigmund Freud: the visual representation of a power structure that has been overcome and which is subsequently praised as a fetish in the form of art. Here we can admire what the dominant society had assimilated while acquiring legitimating power.”¹ The overcoming of this power also marks the beginning of a new development: “The beginnings of the museum are linked to the end of Absolutism. The Louvre in Paris, as the first of these new facilities, is created as an inventory of the revolutionary liquidation of the Bourbon monarchy. The last great museum complex of old Europe, the Kunsthistorisches Museum and the Naturhistorisches Museum in Vienna are the product of a monarchy in the phase of its own demise.”²

In his *Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors, and Architects* (1550) Giorgio Vasari ascribed the Gothic to the Goths instead of to the French. This purely subjective and not scientifically founded theory endorsed the Gothic period as their epoch for German art historians in the 19th century, and provided a boost to the national heritage. While with the advent of industrialisation the rails for the main train station in Cologne were laid at the foot of Cologne Cathedral – which had remained unfinished since the Middle Ages and was finally completed by 1880 as an emblem of this development. The more the architecture took shape the more clearly it reflected its dependence on Amiens Cathedral, rendering any further evidence redundant.³

Under the pressure of the major Soviet offensive in March 1945 Hitler did not move from the Reich Chancellery into the Führer’s bunker without taking works from his art collection with him from his private apartment and also organising, by phone, the future safeguarding of the collection following his eventual

death. In the cramped and windowless bunker landscapes hung opposite pictures of Frederick the Great, which subsequently provided lively dialogue partners for Hitler as the situation worsened. The dialogue with a painting, i.e. his identification with Frederick II of Prussia, became the last device with which to consolidate the belief – crumbling all around – in the final victory, and again highlights Hitler’s self-conception as a genius which stemmed from the art context.⁴ With a decent intervention into their presentation of the collection at the Haus der Kunst in Munich (2003) the Jewish art collector Ydessa Hendeles exaggerated this mad – from today’s perspective – view of Hitler’s with a gesture of humility captured in art. In 2001 she had the sculpture *Him* by Maurizio Cattelan kneel in front of an artificial wall behind which were the exhibition spaces where Hitler had once attempted to propagate his own ideological image of art nationally and around the world.⁵

In the sense of Jacques Rancière’s question as to whether art is resistant, he establishes that the consistence of the work has to resist wear and tear over the passage of time, although the act that produced it resists definition.⁶ According to the dictionary the word ‘crisis’ stems from ‘krisis’, which was generally used to describe a difficult and dangerous situation or the turning point of a development or a decisive situation. If one grasps a crisis as the basis for a decision among several possible variables that range in a context of the artistic process from the condition of the work to its potential for identifying with, then one understands that the artist has to deliberately create a work that is capable of emancipation as the power of the impersonal and of the non-human. He has to do this even though with every step he runs the risk that this impersonality of art mixes with another, with that of prose or the clichés of the world, from which no real barrier separates it.⁷

D

Im Sinne von Beat Wyss sind Museen „Stätten kultureller Kanibalisierung“, denn „ein musealer Gegenstand ist Totem im strikten Sinne von Sigmund Freud: Leitbild einer überwundenen Macht, das nachträglich als Fetisch in Kunstgestalt verehrt wird. [...] Hier können wir bewundern, was die herrschende Gesellschaft sich einverleibt hat, um legitimierende Kraft anzusetzen.“¹ Diese überwundene Macht setze aber auch den Beginn einer Entwicklung: „Der Anfang der Museen hängt zusammen mit dem Ende des Absolutismus. Das Louvre-Museum in Paris, als erstes dieser neuen Einrichtung, entsteht als Inventar einer revolutionären Liquidierung der Bourbonenherrschaft. Der letzte große Museumskomplex Alt-Europas, das Kunsthistorische und das Naturhistorische Museum in Wien, entsteht als Testament einer Monarchie im Stadium ihres Absterbens.“²

In seinen 1550 erschienen „Künstlerviten“ schrieb Giorgio Vasari die Gotik den Goten statt den Franzosen zu. Diese rein subjektive, nicht wissenschaftlich begründete Theorie bestärkte deutsche Kunsthistoriker im 19. Jahrhundert darin die Gotik als ihre Epoche und als nationale Aufwertung zu behaupten. Während mit den Gleisanlagen des Kölner Hauptbahnhofes die Industrialisierung zu seinen Füßen Einzug hielt, wurde der im Mittelalter nicht fertiggestellte Kölner Dom bis 1880 als Wahrzeichen dieser Entwicklung vollendet. Je mehr dessen Architektur Gestalt annahm, desto klarer spiegelte sie seine Abhängigkeit zur Kathedrale von Amiens wieder, womit jegliche weitere Beweisführung obsolet wurde.³

Unter dem Druck der sowjetischen Großoffensive im März 1945 zog Hitler von der Reichskanzlei in den Führerbunker, nicht ohne aus seiner Privatwohnung Werke seiner Kunstsammlung mitzunehmen, bzw. telefonisch den Verbleib derselben nach seinem möglichen Ableben zu regeln. In den beengenden und fensterlosen Bunkerräumen hingen gegenüber Landschaften Darstellun-

gen von Friedrich dem Großen, die infolge der sich zuspitzenden Lage zu lebendigen Gesprächspartnern Hilters wurden. Das Zwiegespräch mit einem Bild, bzw. seine Identifikation Friedrich wurde zum letzten Instrument, um den allorts bröckelnden Glauben an den Endsieg zu festigen, und unterstreicht nochmals, wie sehr Hitlers Selbstkonzept als Genie aus der Kunst hergeleitet war.⁴ Mit einem dezenten Eingriff in ihrer Sammlungspräsentation im Haus der Kunst in München 2003 überspitzte die jüdische Kunstsammlerin Ydessa Hendeles diese aus heutiger Sicht wahnhafte Vorstellung Hitlers mit einer in Kunst festgehaltenen Demutsgeste. Vor einer künstlich eingezogenen Wand, hinter deren Ausstellungsräumen Hitler einst sein ideologisches Bild der Kunst einer Nation, bzw. der Welt zu unterbreiten versuchte, ließ sie die 2001 gefertigte Skulptur *Him* von Maurizio Cattelan knien.⁵

Im Sinne seiner Fragestellung, ob die Kunst widerständig sei, stellt Jacques Rancière einerseits fest, dass „die Konsistenz des Werkes dem Verschleiß durch die Zeit“ widerstehen muss, doch „auf der anderen Seite widersteht der Akt, der es hervorgebracht hat, der Bestimmung durch den Begriff.“⁶ Laut Lexikon leitet sich die Krise vom griechischen „krisis“ (dt. Entscheidung) ab, was allgemein eine schwierige, gefährliche Situation, bzw. den Wendepunkt einer Entwicklung oder eine Entscheidungssituation beschreibt. Versteht man die Krise als Grundlage für die Entscheidung zwischen mehreren möglichen Variablen, die im Sinne des künstlerischen Prozesses vom Werkzustand bis hin zu dessen Identifikationspotential reicht, so versteht man, dass der Künstler „absichtlich ein Werk schaffen (muss), das in der Lage ist, sich als Kraft des Unpersönlichen und des Nichtmenschlichen zu emanzipieren. Er muss es tun, obwohl er mit jedem Schritt riskiert, dass diese Unpersönlichkeit der Kunst sich mit einer anderen vermischt, mit der Prosa oder den Klischees der Welt, von denen es keine wirkliche Barriere abtrennt.“⁷

¹ Beat Wyss, in: Holger Liebs, (ed), *Die Kunst das Geld und die Krise*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne 2009. Quoted in translation.

² Ibid. p. 79.

³ Hans Belting, *Die Deutschen und ihre Kunst*, Verlag C. Beck, Munich 1992, pp. 15 – 21.

⁴ Birgit Schwarz, *Geniewahn: Hitler und die Kunst*, Böhlau, Vienna – Cologne – Weimar 2009, pp. 301 – 304.

⁵ cf. the exhibition *Partners*, curated by Ydessa Hendeles, Haus der Kunst, Munich, 7 November 2003 to 15 February 2004.

⁶ Jacques Rancière, “Si l’art résiste à quelque chose?” Lecture given in 2004. The transcript was published in Geman: *Ist Kunst widerständig?* Merve Verlag, Berlin 2008, p. 7.

⁷ Ibid. p. 27.

¹ Beat Wyss, S. 78; in: Holger Liebs (Hg.), *Die Kunst, das Geld und die Krise*, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2009.

² ebenda S. 79.

³ vgl. Hans Belting, *Die Deutschen und ihre Kunst*, München, Verlag C. Beck, 1992, S. 15 – 21.

⁴ vgl. Birgit Schwarz, *Geniewahn: Hitler und die Kunst*, Wien, Köln, Weimar, Böhlau, 2009, S. 301 – 304.

⁵ vgl. die Ausstellung *Partners*, kuratiert von Ydessa Hendeles mit Werken aus ihrer Sammlung, Haus der Kunst, München, 7. November 2003 – 15. Februar 2004.

⁶ Jacques Rancière, *Ist Kunst widerständig?* Berlin, Merve Verlag, frz. 2004, dt. 2008, S. 7.

⁷ ebenda, S. 27.

EN POINTE (SWITCH LEGS, LEFT UP, AROUND, AND REACH)

Text **Fiona Liewehr**

E

Figure and ornament, line and surface, black and white, human and animal, nature and technology, art and critique – Moussa Kone engages with dichotomies, and simultaneously with their synthesis on both a formal level and in terms of the content. Notions of hierarchical relationships between discourse and the visual, outmoded ascriptions of artistic disciplines or role patterns have made way for a softening of binary structures where no one side is favoured over the other. This also applies in formal terms when Kone engages in his chosen full-time pursuit, drawing. Hard contrasts dominate the fine detailed execution of the Indian ink drawings. His artistic signature has strong characteristics and appears extremely individual, with painstakingly executed, systematically applied rows of penned cross-hatching structuring the image in black-and-white surfaces and completing the composition as a homogenous unity where no one part outweighs another.

In the 30-part series *en pointe*, faceless ballet dancers balance on simple, abstract, geometric shapes. The shapes executed in black and white are like circles that penetrate pointed triangles and are held in balance by rectangles, structuring the overall image with extreme precision – just like the ballerinas who insist on exercising perfect control over their bodies. They dance on elements with a geometric design reminiscent of Constructivist works, lurching into emptiness to instantaneously stabilise themselves, moving dangerously close to the edge of the abyss while never crossing it.

One shape never dominates the colour, size or geometric design of another; it can still emancipate itself from another shape and develop freely on the background. Kone treats his figures in the same way as one of his geometrical forms: always faceless, so depersonalised and anonymous, they become quasi abstract design elements. They subscribe to a shared whole where it is no longer to be ascertained whether the dancers' movements and poses are predetermined by the geometric structure or whether they themselves determine the colouring, design and position of the shapes.

The (mutual) interplay between the figurative and the abstract, between line and surface, between positive and negative shapes, between nature and nurture, always remains undecided.

Moussa Kone alludes here to discourses about human identity as a socially disciplined construct. He is interested in the way people “acquire a vocabulary”, subjecting themselves to a training of the body and codes of behaviour that conform to social and physical ascriptions and conventions. His absurd imagery always remains in an unattainable intermediary zone where categories of apparently real space, constructed and imagined identities, oscillate between views outwards and views inwards – as an act of self-questioning and self-perception.

His drawings are narrative without being illustrative, they pose questions without answering them. They frequently seem unfinished, alluding to what Jean-François Lyotard described as “unpresentable” they seem to “... make visible that there is something which can be conceived and which can neither be seen nor made visible.”¹ “My drawing is like an open system. Some drawings would be too beautiful if I were to finish them. But it often doesn't take any more to complete the drawing in one's mind”,² says Kone. He sees his method of drawing as being related to writing to the extent that “in your mind you have already formulated what you are going to write before you write it.”³ In fact, Kone's drawings have nothing expressive and spontaneous about them, nothing automatised or random. He researches meticulously and compiles archives of images, scouring literary, art historical or popular culture sources. Motifs and compositions are freed of their context, often compiled as collages on the computer and then painstakingly executed in Indian ink. Like this, Kone creates conceptual images in an almost ritualised process that provide the viewer with puzzles that she/he attempts to solve with symbolic interpretations.

D

Figur und Ornament, Linie und Fläche, Schwarz und Weiß, Mensch und Tier, Natur und Technik, Kunst und Kritik – Moussa Kone interessiert sich für Dichotomien und zugleich für deren Überwindung und Versöhnung auf formaler wie inhaltlicher Ebene. Auffassungen von hierarchischen Verhältnissen zwischen Diskurs und Visuellem, überkommene Festschreibungen künstlerischer Disziplinen oder Rollenmuster sind einer Aufweichung von binären Strukturen gewichen, in der keine Seite gegenüber der anderen favorisiert wird. Dies gilt auch in formaler Hinsicht, wenn Kone seiner Hauptbeschäftigung als Zeichner nachgeht. Harte Kontraste bestimmen die fein und detailreich ausgeführten Tuschezeichnungen. Seine künstlerische Handschrift erscheint dabei extrem charakteristisch und individuell, wenn akribisch ausgeführte, systematisch aneinander gereichte Federschraffuren das Bildfeld in schwarze und weiße Flächen strukturieren und zu einem homogenen Ganzen schließen, in dem kein Teil das andere überwiegt.

In der 30-teiligen Serie *en pointe* balancieren gesichtslose BalletttänzerInnen auf abstrakten, einfachen geometrischen Grundformen. Die in schwarz-weiß ausgeführten Formen, wie Kreise, die spitze Dreiecke durchdringen und selbst wieder von Rechtecken im Gleichgewicht gehalten werden, strukturieren – ebenso wie die in exakter Körperbeherrschung verharrenden Balletteusen – in extremer Präzision das Bildfeld. Sie tänzeln auf Elementen, die in ihrem geometrischen Gestaltungsprinzip an Werke des Konstruktivismus erinnern, taumeln ins Leere, um sich zugleich wieder abzustützen, begeben sich gefährlich nahe an die Grenze zum Abgrund, um sie gleichzeitig nie zu überschreiten.

Nie beherrscht eine Form in Farbe, Größe oder geometrischer Gestalt eine andere, noch kann sie sich von ihr emanzipieren und frei auf dem Grund entwickeln. Kone behandelt seine Figuren wie eine seiner geometrischen Formen: Stets gesichtslos und dadurch entpersonalisiert und anonymisiert, werden sie gleichsam zum abstrakten Gestaltungselement. Sie schreiben sich in ein gemeinsames Ganzes ein, in dem nicht mehr auszumachen

ist, ob die Bewegungen und Posen der TänzerInnen vom geometrischen Konstrukt determiniert sind oder ob sie selbst die Farbe, Gestaltung und Lage der Formen bedingen. Das (Wechsel-)Spiel zwischen figurativ und abstrakt, zwischen Linie und Fläche, zwischen positiven und negativen Formen, Natur und Kultur bleibt stets unentschieden.

Moussa Kone berührt damit Diskurse über die Identität des Menschen als gesellschaftlich diszipliniertes Konstrukt. Ihn interessiert, wie Menschen sich ein „Vokabular antrainieren“, sich einer Dressur des Körpers und Verhaltens nach sozialen und physischen Ein- und Festschreibungen unterwerfen. Seine absurde Bildwelt bleibt stets in einem nichtfassbaren Zwischenbereich, in dem die Kategorien von vermeintlich realem Raum, konstruierten und imaginierten Identitäten, Außensicht und Blick nach Innen – als Akt von Selbstbefragung und -wahrnehmung – oszillieren.

Seine Zeichnungen sind narrativ, ohne illustrativ zu sein, stellen Fragen, ohne sie zu beantworten. Oft wirken sie unvollendet, um auf ein, wie Jean-François Lyotard es ausdrückte, „Nicht-Darstellbares“ zu verweisen, scheinen „sichtbar zu machen, dass es etwas gibt, das man denken, nicht aber sehen oder sichtbar machen kann.“¹ „Mein Zeichnen ist wie ein nicht geschlossenes System. Manche Zeichnungen wären allzu schön, würde ich sie vollenden. Aber um die Zeichnung im Kopf fertigzudenken, braucht es oft gar nicht mehr“², sagt Kone. Er sieht seine Methodik des Zeichnens dem Schreiben verwandt, „in dem Sinn, dass das, was du niederschreibst, sich vorher schon in deinen Gedanken formuliert hat.“³ Tatsächlich haben Kones Arbeiten nichts Expressives und Spontanes, nichts Automatistisches oder Zufälliges. Sorgsam recherchiert er und legt Bildarchive an, durchstöbert literarische, kunsthistorische oder populärkulturelle Vorlagen. Motive und Kompositionen werden von ihrem Kontext befreit, oft am Computer als Collage zusammengestellt und dann mit Akribie in Tusche ausgeführt. So schafft Moussa Kone auf fast rituellem, bewusstem Weg Denkbilder, die dem Betrachter Rätsel aufgeben, die er durch symbolhafte Interpretation zu lösen trachtet.

¹ Jean-François Lyotard, “Answering the Question: What Is Postmodernism?”, translated by G. Bennington & B. Massumi, in: *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge. Theory and History of Literature*, Volume 10, University of Minnesota Press, Minneapolis 1984, p. 78.

² Moussa Kone in an interview, from: Johanna Hofleitner, “Geschichten aus der Feder”, in: *Die Presse, Schaufenster*, 19.6.2009, p. 32.

³ Moussa Kone in an interview, from: Michael Huber, “Geistesblitze, gebannt mit Feder und Tusche”, in: *Kurier*, 2.2.2010, p. 26.

¹ Jean-François Lyotard, „Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?“, in *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne Diskussion*, hg. v. Wolfgang Welsch, Weinheim 1988, S. 193–203.

² Moussa Kone in einem Interview, nach: Johanna Hofleitner, „Geschichten aus der Feder“, in: *Die Presse, Schaufenster*, 19.6.2009, S. 32.

³ Moussa Kone in einem Interview, nach: Michael Huber, „Geistesblitze, gebannt mit Feder und Tusche“, in: *Kurier*, 2.2.2010, S. 26.

ART CRITICS AWARD

Text **Erwin Uhrmann**

E

The *Art Critics Award (ACA)*, a prize for art criticism, puts a 180° turn on the usual relationships of appraisal and is based on an evaluation of art critics' work by artists. The prize, invented by Moussa Kone, does not serve as an act of revenge on the critics. The *ACA* is a venture about the way art criticism should be according to those at the receiving end, and whether, in Oscar Wilde's sense (*The Critic as Artist*, 1888), it is more than merely text production.

Accordingly, since its inception the *ACA* has explored the structures within which criticism is produced, the different conditions under which critics work, especially the economical and production-specific framework. The prize, which had been awarded three times by 2010, is based on a comprehensive 3-month observation of the relevant media. Contributions on contemporary art in and from Austria were filtered for assessment from numerous German language media. A different focus is placed on each period of observation, from art magazines to daily newspapers and online media. For the additional *Junior Art Critics Award*, aspiring critics were asked to submit reviews in an open call. The complete texts were presented anonymously to a seven person jury of international artists, which changes for each prize, as the basis for appraisal.

An art project that engages with art criticism also requires the production of theory. In 2007 the *ACA Lesebuch*, the *ACA* reader, was produced. At workshops held at art colleges (in Vienna, Linz and Karlsruhe) the students engaged with relevant texts. One of the participants, Lavinia Neff, even became the prize-winner in the Junior category for 2008. The conditions of the production of art criticism, its future and the differences from other forms of

criticism as well as the frequently parallel role of the protagonists in this arena were investigated in several panel discussions held with critics, scientists, artists and journalists.

That every piece of art criticism follows specific rules was shown by the jury in 2007 when the prize was split into categories for daily newspapers and for magazines. The 3000 euro prize money was shared by the journalists Brigitte Borchhardt-Birbaumer and Matthias Dusini. The *Junior ACA* was won by Rolf Wienkötter; his first published articles in cooperating art magazines have enabled him to have a good start as a critic. The extent to which criticism not only provides a precise analysis of the artwork but also expands the way the work is regarded was one of the key criteria for the jury in 2008. First prize went to the theorist Sabeth Buchmann (full details available online at www.artcriticsaward.com). In 2010 the jury awarded the main prize to the curator Susanne Neuburger, and the Junior prize to Milena Dimitrova.

In 2007 the artists on the jury were Thomas Baumann, Matthias Herrmann, Anna Jermolaewa, Constanze Ruhm, Markus Schwander, Andrea van der Straeten and Silke Wagner. In 2008 the critics' work was appraised by Nikolaus Gansterer, Clemens Krauss, Dorit Margreiter, Ursula Mayer, Markus Schinwald, Andrea Thal and Jun Yang. The jury for 2010 consisted of Carola Dertnig, Christian Egger, Andreas Fogarasi, Daniel Hauser, Katrin Plavcak, Florian Pumhösl and Corinne L. Rusch.

From 2007 to 2010 the *Art Critics Award* was organised in a cooperation between the Verein Kunstwerft artists association and basis wien, an art documentation facility.

D

Der *Art Critics Award (ACA)*, ein Preis für Kunstkritik, kehrt die üblichen Beurteilungsverhältnisse um 180 Grad um und lässt die Arbeit von Kunstkritikern durch Künstler bewerten. Als Racheaktion an den Kritikern dient der von Moussa Kone erfundene Preis nicht. Vielmehr ist der *ACA* ein Versuch darüber, wie Kunstkritik im Sinne der Beurteilten sein soll und ob Kunstkritik im Sinne von Oscar Wilde (*Der Kritiker als Künstler*, 1888) mehr als nur Textproduktion ist.

Der *ACA* untersuchte deshalb von Anfang an jene Strukturen, in denen Kritik entsteht, die unterschiedlichen Rahmenbedingungen, besonders die ökonomischen und produktionstechnischen, in welchen Kritiker arbeiten. Als Grundlage für den Preis, der bis zum Jahr 2010 drei Mal vergeben wurde, diente jeweils eine umfassende dreimonatige Medienbeobachtung. Beiträge über zeitgenössische Kunst in und aus Österreich wurden dabei aus zahlreichen deutschsprachigen Medien gefiltert. In jedem Durchgang wurden unterschiedliche Schwerpunkte gesetzt, von Kunstmagazinen bis zu Tageszeitungen und Online-Medien. Für den zusätzlichen *Junior Art Critics Award* konnten sich angehende Kritiker im Rahmen einer Ausschreibung bewerben und Rezensionen einreichen. Die gesammelten und anonymisierten Texte wurden einer siebenköpfigen, internationalen Künstlerjury, die für jeden Preis wechselte, als Beurteilungsgrundlage vorgelegt.

Ein Kunstprojekt, das sich mit Kunstkritik beschäftigt, verlangt auch nach Theorieproduktion. Im Jahr 2007 entstand das *ACA Lesebuch*. In Workshops an Kunstuniversitäten (Wien, Linz, Karlsruhe) setzten sich Studierende mit Texten auseinander. Eine der Teilnehmerinnen, Lavinia Neff, wurde gar selbst Siegerin in der Junior, Kategorie 2008. Die Produktionsbedingungen von Kunst-

kritik, deren Zukunft und die Unterschiede zu anderen Kritikformen sowie die oft gleichzeitig ausgeübten Rollen der Akteure in diesem Feld wurden in mehreren Podiumsdiskussionen mit Kritikern, Wissenschaftlern, Künstlern und Journalisten ausgelotet.

Dass jede Kunstkritik eigenen Gesetzmäßigkeiten unterliegt, zeigte die Jury im Jahr 2007, indem sie den Preis in die Kategorien Tageszeitung und Magazin splittete. Die 3000 Euro Preisgeld teilten sich die Journalisten Brigitte Borchhardt-Birbaumer und Matthias Dusini. Den *Junior ACA* gewann Rolf Wienkötter, seine ersten Veröffentlichungen in kooperierenden Kunstmagazinen ermöglichten ihm einen guten Start als Kritiker. Inwieweit eine Kritik die künstlerische Arbeit nicht nur präzise analysiert, sondern den Blick darauf zusätzlich erweitert, war ein wesentliches Kriterium für die Juroren 2008. Der Hauptpreis ging an die Theoretikerin Sabeth Buchmann (Jurybegründungen: www.artcriticsaward.com). 2010 entschied sich die Jury für die Kuratorin Susanne Neuburger, den Junior-Preis erhielt Milena Dimitrova.

Im Jahr 2007 bestand die Künstlerjury aus Thomas Baumann, Matthias Herrmann, Anna Jermolaewa, Constanze Ruhm, Markus Schwander, Andrea van der Straeten und Silke Wagner. 2008 wurden die Kritiker von Nikolaus Gansterer, Clemens Krauss, Dorit Margreiter, Ursula Mayer, Markus Schinwald, Andrea Thal und Jun Yang beurteilt. Die Jury 2010 bestand aus Carola Dertnig, Christian Egger, Andreas Fogarasi, Daniel Hauser, Katrin Plavcak, Florian Pumhösl und Corinne L. Rusch.

Der *Art Critics Award* wurde von 2007 bis 2010 in einer Kooperation des Vereins Kunstwerft und der Kunstdokumentationsstelle basis wien durchgeführt.

MISSING: DISCOURSE

Text **Brigitte Borchardt-Birbaumer**

E

On the opera libretto *Missing: Discourse* by Moussa Kone (concept, drawing), Erwin Uhrmann (concept, text), Martin and Dietmar Haltrich (composition) and Dominik Portune (guest author for the role of Herta von Tannwipp):

At the end, all of the protagonists lie under the earth as skeletons, Viennese-style: the artists are on a layer above the curators/art managers and critics – in an archaeological sense, or perhaps even in a psychological one analogous to Sigmund Freud’s methodology. But who still takes such an approach?

The phantom discourse, allegedly as a dancer under a shaman’s cloak, has disappeared, was not to be caught, the reality has moved into fiction like the animals and people in the whole libretto melt into hybrid characters – only the artistic ego Hannes Sabian remains Leonardo’s ideal figure for mankind in the cosmos, a lonely independent operator. That artists are shown as more rodent than genius, gallery owners as cold-blooded reptiles, curators as pachyderms, collectors as wild cats, and that critics’ thinking is represented by black and white animal skins – and the audience remains undefined and unclear like frogs in mud – also reminds one of the Viennese tradition of behavioural research, even if it is wittily described in the libretto as the arthistoric concept of Mundus Inversus.

The crossing of the species in a scathing manner and in teamwork becomes a principle here, and every species in the art scene is exposed for what it is. None of the mockery is missing with regard to long opening speeches by self-overestimating curators, theory madness is distinguished by a meaningless list of hip words, trend-madness among critics and party-goers, dubious de-

cisions in the distribution of grants and exhibition policy are all exposed to satirise, and the tiresome mix of private and public is laid bare. The media-mad artists – in their hardly helpless sliming and New York desires – become victims knocked out on the stage, injured by a ladder to the head during a long-awaited performance during the Performance Night at a museum. Despite all the truth, the fairytale-like character is preserved that is reminiscent of Italo Calvino’s *Nonexistent Knight*, with the sought-after discourse, which is personified and evasive under its cloak. Perhaps in passages also a little reminiscent of the highly ironic stage play *Art* by Yasmina Reza.

This emerging generation of artists has, unlike the egomanics who came before, mastered democratic interaction; bundled knowledge-exchange makes heavy fare of this raw material, which reminds one of the physiognomical comparisons between man and animals found in early-modern times in the work of Angelo Poliziano and Giambattista della Porta, and above all in the work of Vienna-based anthropologist Johann Caspar Lavater: here Moussa Kone adds the penguinness of the critic Herta von Tannwipp and the poisonous frog-philosophers with bloated throats to the people with heads like those of sheep or donkeys. A king cobra tie is on the prowl, looking for fundamentals.

Moussa Kone’s view into other branches of artistic career led, *inter alia*, to the co-founding with Erwin Uhrmann of a prize for art critique, which is not awarded by theorists or other critics but by a jury of artists.

It is a pleasant coincidence, even if it does not appear merely coincidental, that I like penguins.

D

Zum Opernlibretto *Missing: Discourse* von Moussa Kone (Konzept, Zeichnung), Erwin Uhrmann (Konzept, Text), Martin und Dietmar Haltrich (Komposition) und Dominik Portune (Gastautor für die Rolle Herta von Tannwipp):

Am Ende liegen alle Protagonisten sehr wienerisch als Skelette unter der Erde: Die Künstler kommen über der Kuratoren-, Kunstmanager- und Kritikerschicht zu liegen. Archäologisch gesehen oder vielleicht auch psychologisch, in alter Parallele zu Sigmund Freuds Methode. Aber wer hat noch mit dieser Auflösung zu tun?

Das Phantom Diskurs als mutmaßlicher Tänzer unter einem Schamanenmantel ist entwischt, war nicht zu fassen, die Realität ist in Fiktion übergegangen, wie die Tiere und Menschen im ganzen Libretto zu Mischcharakteren verschmelzen – nur das Künstlereggo Hannes Sabians bleibt Leonardos Idealfigur des Menschen im Kosmos, einsame Ich-AG. Dass Künstler aber weniger Genies als Nagetiere sind, Galeristen kaltblütige Reptilien, Kuratoren Dickhäuter, Sammler Raubkatzen, Kritikerdenken dem schwarz-weißen Tierfell entspricht und das Publikum unbestimmt schwammig bleibt wie Frösche im Schlamm, lässt zusätzlich an Wiens Verhaltensforschungstradition denken, wenn es auch im Libretto als kunsthistorischer Topos der „verkehrten Welt“ launig beschrieben wird.

Bissig wird hier im Teamwork die Überschreitung der Gattungen zum Prinzip und jede Spezies der Kunstszene entlarvt, es fehlt nichts an Ätze über lange Eröffnungsreden und sich selbst überschätzende Kuratoren, Theoriewahn wird durch die sinnlose Aufzählung von Modeworten ausgezeichnet, Mitläufergeilheit von Kritikern und Partyvolk, fragliche Entscheidungen der Stipendi-

envergabe und der Ausstellungspolitik aufs Korn genommen, die leidige Mischung von privat und öffentlich bloß gelegt. Die medieneilen Künstler werden in ihren gar nicht so hilflosen Anbiederungen und New-York-Sehnsüchten zu Betroffenen, die dann auf der Bühne, während des ersehnten Auftritts in der Performance Nacht, in einem Museum von einer Leiter am Kopf verletzt zu Boden gehen. Trotz aller Wahrheit bleibt der liebevolle Märchencharakter erhalten, der beim so gesuchten, aber als ummantelte Person entschlüpfenden Diskurs an Italo Calvinos *Der Ritter, den es nicht gab* denken lässt, vielleicht taktweise auch ein wenig an das hochironische Bühnenspiel *Kunst* von Yasmina Reza.

Diese junge Künstlergeneration ist, anders als die Egomanen davor, perfekt im demokratischen Zusammenspiel, gebündelter Wissensaustausch macht schärfere Kost aus diesem Stoff, der auch an die frühneuzeitlichen Physiognomie-Entsprechungen von Mensch und Tier bei Angelo Poliziano, Giambattista della Porta und vor allem den in Wien tätigen Anthropologen Johann Caspar Lavater denken lässt: Menschen, die sich in der Kopfform von Schaf und Esel annähern, schließt Moussa Kone hier die Pinguinart der Kritikerin Herta von Tannwipp oder die Giffrosch-Philosophen mit aufgeblähter Gurgel an. Eine hülsenhafte Krawattenkönigskobra treibt ihr Unwesen auf der Suche nach dem Wesentlichen.

Moussa Kones Blick in andere künstlerische Berufsfelder führte auch dazu, mit Erwin Uhrmann einen Preis für Kunstkritik ins Leben zu rufen, den nicht Theoretiker oder Kritikerkollegen, sondern eine Künstlerjury bestimmt.

Es ist eine schöne, wenn auch nicht zufällig anmutende Parallele, dass ich Pinguine mag.

VIVOS VOCO / MORTUOS PLANGO / FULGURA FRANGO (CHAWORO)

Text **Kurt Kladler**

E

With regards to the freedom of speech and thought, since the Middle Ages, there has been a mutual interrelationship between the jester and power. This enforces the idea of a correlation between authenticity and truth, attributes that artists like to claim for themselves and their art. The prerequisite for this, however, appears to be that they are also ascribed the jester's role – jesters who are allowed to say anything to the powerful without fear of retribution. This even includes truths that ought to be suppressed. Lamentable in this constellation is less the clichéd role of the jester and more an increasingly clear repressive tolerance coupled with the insignificance of everything maintained by the jester's art – and everything that claims to be art.

As the customer is boss in the cultures which have shaped what the contemporary notion of art is, it hardly appears surprising that the forces that now have to be fended off using artistic means are cash and an addiction to intellectual pleasures. In the Middle Ages the carnivalesque topsy-turvy world of the jester was just supposed to show a travesty of this best of all possible worlds so wisely organised by God. We have swapped sides in the present day so that today the world appears to be part of the large game of pleasure and pastime, a carnival open all year round. The artist-jesters are now ascribed a different role in this back-to-front world, they have to be SERIOUS, if possible even showing that we are actually living in the worst of all possible worlds because if it were just a fraction worse – and this danger always looms – it could soon cease to exist altogether. As could everything that has been conceived and made for perpetuity in numerous studios in the midst of tempests of inspiration and thinking, lit by flashing thoughts and the lightning bolt of pending fame.

To ensure that eternity does not arrive too soon, and the refinements of the reshaping of the energy from flashes of thought not only noisily powers revolving centrifuges undermining meaning, but also so that the potential cultural heritage of all humanity can condense, the telephone is ringing.

What?
The telephone?
Which telephone?!

Well, that telephone whose ring tone amplifier is a jester's stick. Moussa Kone conceived it as a lightning conductor for flashes of thought. "A motor inside the pedestal moves the jester's stick rapidly in jerky movements from left to right for a number of seconds when it's dialled-up and controlled remotely from my mobile phone. It makes a sweet melody chime from bronze bells that swirl in the exhibition space. They announce those moments when I am developing a new artistic idea. The title of the work is a medieval saying frequently engraved onto church bells, it is supposed to protect against being struck by lightning during storms. Here it makes the jester's stick into a lightning conductor for inspiration." (Moussa Kone in a conversation with the author, 2010)

Incidentally, I should like to mention that these bells do have a sweet melodic chime. Not a siren's howl nor a brazen alarm sound from speakers with the company's logo etched into them, as are familiar from various Hollywood films where we readily accept that dauntless heroes and heroines almost single-handedly save the world. It comes as no surprise when artists also play the fool to stall the advent of eternity for us. And the best of them use a form of irony to do this that allows the very things to be sneered at which they themselves have to take all too seriously on their mission: megalomaniac artistic dreams and the compulsion to be creative. These are the complementary attributes of the carnival world, where we compensate for powerlessness with hedonism and where a lack of thought is celebrated vociferously.

D

Im Hinblick auf die Freiheit des Wortes und der Gedanken sind seit dem Mittelalter Narrentum und Macht wechselseitig aufeinander bezogen. Dies bestärkt jene Idee der Übereinstimmung von Wahrhaftigkeit und Wahrheit, die KünstlerInnen gerne für sich und ihre Kunst beanspruchen. Die Bedingung scheint allerdings zu sein, dass ihnen damit auch die Rolle von Narren zugewiesen wird. Narren, denen erlaubt ist, ohne Strafe zu fürchten, den Mächtigen alles sagen zu dürfen. Zumal auch das, was als unterdrückte Wahrheit verschwiegen werden müsste. Beklagenswert ist in dieser Konstellation weniger das Rollenklischee des Narren als vielmehr die deutlich werdende repressive Toleranz und die Belanglosigkeit all dessen, was narrenkünstlerisch behauptet wird und sich überhaupt als Kunst behaupten lässt.

Da in jenen Gesellschaften, in denen das heute dominierende Kunstverständnis geprägt wurde, der Kunde König ist, scheint es kaum verwunderlich zu sein, dass die Mächte, derer man sich nun mit künstlerischen Mitteln erwehren muss, das Geld und die intellektuelle Vergnügungssucht sind. Im Mittelalter sollte die karnevalesk verkehrte Narrenwelt lediglich das Zerrbild der durch göttliche Ordnung so weise eingerichteten Besten aller möglichen Welten zeigen. In unserer Gegenwart haben wir die Seiten gewechselt, so dass heute die Welt Teil des großen Vergnügungsspiels und Zeitvertreibs, ein an allen Tagen des Jahres veranstalteter Karneval zu sein scheint. Den Künstlernarren kommt in dieser spiegelverkehrten Welt nun eine andere Rolle zu, sie müssen mit ihrer Kunst ERNST machen, womöglich sogar aufzeigen, dass wir in der schlechtesten aller möglichen Welten leben, denn, wäre sie auch nur um einen Deut schlechter, und die Gefahr besteht sekundlich, könnte es sie vielleicht bald gar nicht mehr geben. Auch das nicht, was in zahlreichen Ateliers für die Ewigkeit erdacht und gemacht wurde, mitten in Inspirations- und Denkgewittern, erhellt von Gedankenblitzen und dem Wetterleuchten künftigen Ruhmes.

Damit die Ewigkeit nicht zu früh anbricht und die Raffinesen der Umformung von Gedankenblitzenergien nicht nur lärmend

rundlaufende Sinnentleerungszentrifugen betreiben, sondern auch in potentiell Kulturgut der gesamten Menschheit künstlerisch verdichtet werden können, läutet zuweilen das Telefon.

Wie?
Das Telefon?
Welches Telefon?!

Nun ja, jenes Telefon, dessen Klingeltonverstärker ein Narrenstab ist. Moussa Kone hat ihn als Gedankenblitzableiter konzipiert. „Angewählt und ferngesteuert von meinem Mobiltelefon aus bewegt ein Motor im Inneren eines Podestes den Narrenstab mit meinem Konterfei schnell und ruckartig nach links und rechts, für die Dauer weniger Sekunden. Dabei erklingt die süße Melodie der herumgewirbelten Bronzeglöckchen im Ausstellungsraum. Sie kündigt von den Momenten, in denen ich eine neue künstlerische Idee entwickle. Der Titel der Arbeit ist ein mittelalterlicher Bannspruch, oft graviert in Kirchenglocken, er sollte bei Unwetter vor dem Einschlag schützen.“ Hier macht er den Narrenstab zu einem Blitzableiter für Inspiration.

Ich möchte nur ganz beiläufig auf die „süße Melodie“ dieses Glöckchenschellens hinweisen. Kein Sirenengeheul und kein vorlautes Alarmgeläute aus Lautsprechern, in die Firmenlogos eingraviert sind, so, wie wir es aus diversen Hollywoodproduktionen kennen, bei denen wir dann auch bereitwillig akzeptieren, dass beherzte Heldinnen und Helden die Welt fast im Alleingang retten. Was wundert's, wenn KünstlerInnen sich auch zum Narren machen, um die Ewigkeit für uns noch etwas hinzuhalten. Und die Besten verwenden dafür eine Form der Ironie, durch die auch das belächelt werden kann, was sie selbst während ihrer Mission oft allzu ernst nehmen müssen: künstlerische Allmachtsphantasien und Kreativitätszwang. Es sind dies die komplementären Attribute der Karnevalswelt, in der wir Ohnmacht durch Hedonismus kompensieren und in der Gedankenlosigkeit johlend gefeiert wird.

KUNSTKLAPPE & COLLECTION OF STOLEN ART

Text **Ulli Seegers**

E

The *Mona Lisa* is one of the most famous works in art history. Paradoxically, Leonardo da Vinci's masterpiece first became an art icon as a result of its absence: the headline on the theft in the international gazettes of 22.8.1911 made the enigmatically smiling 'Gioconda' a star over night. The loss, it appears, aroused attention as a deviation from the norm. The same effect resulted when, on the night of the 10th to the 11th May 2003, a golden salt cellar was stolen from the Kunsthistorisches Museum in Vienna. Soon, every child knew of the 'Saliera', which had previously only been remembered by students of art history as a mannerist work by the exalted Florentine Benvenuto Cellini. The shock over the brazen robbery was all the greater as the museum director said in a first commentary that the loss was valued at about fifty million euros. What, though, is art worth – in abstract and in material terms? How is value created? No doubt the display of an item in the context of a museum raises its significance. The museum or white cube exponent is clearly detached from the everyday situation and visibly defined as extraordinary. Alongside this, there are the exorbitant market prices brought in by individual works at international auctions. Bids in 3-figure-millions take one's breath away, being almost awe-inspiring, and stand in no logical relationship to the material character of the artwork. It is not surprising that reports of new record highs also awakens the interest of potential wrongdoers. Art theft appears to confirm the supposed value of an object ex negativo, making such thefts a part of the art system and cultural practice. Through its theft, the artwork is removed from the public or private collection, or from appropriation, and gains the status of the sought and the missing. The mass media-spread and multiplied wanted ads are also always manifestations, through the display of the pain of loss, of the symbolical value of the object concerned. The growth in leaps of publicity in the media for the missing object frequently far exceeds the significance of its former public accessibility as part of a museum collection. From this perspective the art theft adds dynamism to the mechanisms of production, distribution,

circulation and consumption. An object secured in a particular collection is 'liberated' by its theft, and subsequently illegally re-introduced into the cycle of supply and demand. The channelling of stolen goods into the market, though, is risky for the criminal as they are in danger of being caught and arrested when they offer somebody their haul.

This is where the *Kunstklappe* (Art Hatch) comes into play. It was developed by Moussa Kone and Erwin Uhrmann under the immediate impact of the spectacular 'Saliera' robbery, and was in operation from 2004–2007. Based on the 'baby hatch', art thieves could drop stolen artworks anonymously into an adapted basement window on Myrthengasse, Vienna, and temporarily also in Cologne during the spring of 2006 at any time of day or night. Even if the person who stole the famous salt cellar famously did not make use of this opportunity to unload his stolen goods discretely and pursued the ransom money instead (which promptly led to his arrest), a total of 45 objects were deposited in the two art hatches. Presumably these anonymous deposits were not all stolen goods and the items found by the two initiators in the softly lined container behind the hatch were clearly not all artworks. Decisive, however, was the appeal for the return of items and a call to action for people perhaps troubled by a guilty conscience, people whose fear of being caught was so great that they preferred not to run the risk of fencing their stolen goods, or people who wanted to promote the cycle of art objects by passing items on. Independent of status and appearance, each of the deposited objects was carefully analysed, scientifically documented and catalogued. This work involved extensive research to identify possible owners, including recourse to lost property information from the police or the private Art Loss Register, an international database for stolen artworks. A number of victims were, in fact, found so that individual works could be returned to their original owners. Several exciting stories surround the objects that emerged, and parts of the research unearthed a true art crime story! For

instance, there is a sculpture that was stolen from the grounds of a closed psychiatric facility in Italy which was accompanied by an anonymous letter of confession. Another success was the return of two baroque angels that had been stolen from a small church in the Waldviertel during a procession back in 1972. Also worth mentioning is the return of a small wooden crown from Crown Prince Rudolf's cradle that had been broken off and stolen about 20 years ago, and which could subsequently be returned to the Hofmobiliendepot in Vienna. A complete overview of all the objects deposited is available online (www.moussakone.com/collection/sammlung.htm). No wonder Moussa Kone and Erwin Uhrmann were awarded a Medal of Honour in 2009 from the Lower Austrian Chief of Police for their *Kunstklappe*. Even if the art flap proved to be a useful tool for the return of stolen art it was primarily conceived as an art project. It is no coincidence that the two artists have brought out a patent and a copyright on their idea. Precisely because, in contrast to most private services, they did not link any financial rewards to the return of the stolen art this delineation seems particularly clear. Neither finder's reward nor a commission are the motive but the circulation of the artworks and, in the final analysis, the deconstruction of the art system. What is shown is that objects are perceived as being of particular intrinsic value by virtue of having been presented as art in a specific context. Kone and Uhrmann apply this very mechanism when they declare all of the objects deposited in the *Kunstklappe* to be art by adding them to their Sammlung Gestohlener Kunst (Collection of Stolen Art) and inventorising them scientifically in this context. Accordingly, the *Kunstklappe* becomes an art generator that fundamentally reflects the process of becoming art. The Sammlung Gestohlener Kunst is a mobile archive for the documentation of all items deposited in the art hatch, and as such it is also the depot for those objects which could not be returned as the original owners have yet to be found. An index card catalogue for in situ research, an online database as well as an integrated monitor provide an overview of the origins

or current whereabouts of the objects and the circumstances of their emergence. The professional-looking archive chest, complete with a lockable barred door, integrated neon lighting and a smoke detector, provides a public display for the items while housing its contents securely. It leaves no doubt as to the sincerity and diligence of its designers. At the same time, it looks like an installation in the museum-like context of an extended collection: the collection of stolen art becomes a form of art, and as such is itself suitable for integration in the next largest collection. The cycle of the art system has closed the circle again for a moment, restarting the interplay of inclusion and exclusion, of presence and absence, of sought and found, hunter and quarry. However, for the moment of the exhibition of the Sammlung Gestohlener Kunst there is temporarily a kind of equilibrium, a suggestion of a memory beyond time that only vaguely remembers the turmoil of the art system.

D

Die Mona Lisa gehört zu den berühmtesten Werken der Kunstgeschichte. Zu einer Ikone der Kunst wurde das Meisterwerk von Leonardo da Vinci paradoxerweise erst durch seine Abwesenheit: Die Schlagzeile über den Diebstahl in den internationalen Gazetten vom 22. August 1911 machte die geheimnisvoll lächelnde „Gioconda“ über Nacht zum Star. Der Verlust, so scheint es, befördert als Abweichung von der Norm die Wahrnehmung. Derselbe Effekt stellte sich ein, als in der Nacht vom 10. auf den 11. Mai 2003 ein goldenes Salzfass aus dem Kunsthistorischen Museum in Wien gestohlen wurde. Bald kannte jedes Kind die „Saliera“, die bislang nur Kunstgeschichtsstudenten als manieristisches Werk des exaltierten Florentiners Benvenuto Cellini in Erinnerung geblieben war. Das Entsetzen über den dreisten Diebstahl war umso größer, als der Museumsdirektor in einem ersten Kommentar verlautbarte, es handle sich um einen Schaden in Höhe von etwa fünfzig Millionen Euro. Was aber ist der Wert von Kunst – im ideellen wie im materiellen Sinne? Wie entstehen Werte? Zweifellos hebt die Präsentation eines Objektes im musealen Kontext dessen Bedeutung. Das im Museum oder im „white cube“ exponierte Werk ist deutlich vom Alltäglichen abgegrenzt und sichtbar als Außergewöhnliches definiert. Daneben sind es die exorbitanten Marktpreise, die für einzelne Werke auf internationalen Auktionen erzielt werden. Zuschläge bei dreistelligen Millionensummen machen sprachlos, ja beinahe ehrfürchtig, stehen sie doch in keinem nachvollziehbaren Verhältnis zur materiellen Beschaffenheit des Kunstwerks. Es erstaunt nicht, dass die Meldung immer neuer Rekordsummen auch kriminelle Begehrlichkeiten weckt. Der Kunstdiebstahl scheint die unterstellte Wertigkeit eines Gegenstandes ex negativo zu bestätigen und ist damit sogar Teil des Betriebssystems ‚Kunst‘ bzw. der kulturellen Praxis. Durch den Diebstahl wird das Werk der öffentlichen oder privaten Sammlung bzw. Aneignung entzogen und in den Status des Gesuchten und Vermissten überführt. Die massenmedial verbreiteten und multiplizierten Suchanzeigen manifestieren über den bekundeten Schmerz des Verlustes immer auch die symboli-

sche Wertigkeit des Objektes. Die sprunghaft gewachsene mediale Öffentlichkeit des verschwundenen Gegenstandes übersteigt die Bedeutung seiner früheren öffentlichen Zugänglichkeit als Teil einer Museumssammlung oft bei weitem. So verstanden dynamisiert der Kunstdiebstahl die Mechanismen von Produktion, Distribution, Zirkulation und Konsumtion. Ein in einer bestimmten Sammlung festgesetztes Objekt wird durch Diebstahl „freigesetzt“ und anschließend dem Kreislauf von Angebot und Nachfrage illegalerweise wieder zugeführt. Das Einschleusen von Hehlerware in den Markt jedoch ist für die Kriminellen riskant, laufen sie doch ständig Gefahr, über das Feilbieten ihrer Beute überführt und gefasst zu werden.

Hier setzt die *Kunstklappe* an, die von Moussa Kone und Erwin Uhrmann unter dem unmittelbaren Eindruck des spektakulären „Saliera“-Diebstahls entwickelt und in den Jahren 2004–2007 unterhalten worden ist. Analog zur Babyklappe konnten Kunsträuber in der Wiener Myrthengasse, sowie im Frühjahr 2006 zeitweilig auch in Köln, rund um die Uhr anonym gestohlene Kunstwerke in ein umfunktioniertes Kellerfenster einwerfen. Wenngleich der Dieb des berühmten Salzfasses diese Möglichkeit, sich unbemerkt seiner „heißen Ware“ zu entledigen, bekanntlich ungenutzt ließ und stattdessen die Lösegeldforderung vorantrieb (was prompt zu seiner Verhaftung führte), wurden insgesamt 45 Objekte in die beiden Kunstklappen eingeworfen. Vermutlich handelte es sich bei diesen anonymen Eingaben nicht in allen Fällen um Hehlerware und ganz offensichtlich waren es nicht immer Werke der Kunst, die von den beiden Initiatoren in dem weich gepolsterten Behälter hinter der Klappe gefunden worden sind. Entscheidend war vielmehr der Aufruf zur Rückgabe und das konkrete Handlungsangebot an diejenigen, die vielleicht das schlechte Gewissen plagte, die aus Furcht entdeckt zu werden lieber auf das Risiko des Weiterverkaufs verzichteten oder an die, die den Kreislauf der Kunst durch die Weitergabe von Objekten wieder anstoßen wollten. Unabhängig von Status und Aussehen wurde jeder abge-

gebene Gegenstand sorgfältig analysiert, wissenschaftlich dokumentiert und katalogisiert. Daran schlossen sich umfangreiche Recherchen zur Identifizierung möglicher Eigentümer an, wobei auch auf Verlustinformationen der Kriminalpolizei oder des privaten Art Loss Registers, einer internationalen Datenbank für gestohlene Kunst, zurückgegriffen wurde. Tatsächlich konnten einige Geschädigte ausfindig gemacht werden, so dass einzelne Werke bald an die rechtmäßigen Eigentümer ausgehändigt werden konnten. Viele spannende Geschichten ranken sich um die aufgetauchten Objekte und teilweise wurde die Recherche zu einem wahren Kunstkrimi! So gab es beispielsweise eine Skulptur, die von einem geschlossenen Psychiatriegelände in Italien gestohlen worden war und der ein anonymes Bekennersreiben beilag. Ein schöner Erfolg war auch die Rückgabe von zwei barocken Engeln, die bereits 1972 während einer Prozession aus einer kleinen Kirche im Waldviertel entwendet worden waren. Erwähnenswert ist auch der Einwurf einer kleinen Holzkrone, die zur Wiege des Kronprinzen Rudolf gehört, vor etwa 20 Jahren wohl mutwillig abgebrochen und gestohlen worden war und nun an das Hofmobiliendepot in Wien zurückgegeben werden konnte. Eine genaue Übersicht über alle abgegebenen Objekte ist online verfügbar (www.moussakone.com/collection/sammlung.htm). Kein Wunder, dass Moussa Kone und Erwin Uhrmann 2009 für ihre *Kunstklappe* mit einer Ehrenmedaille durch den niederösterreichischen Landespolizeikommandanten ausgezeichnet worden sind. Selbst wenn sich die *Kunstklappe* damit als nützliches Instrument für die Rückgabe gestohlener Kunst erwiesen hat, so versteht sie sich doch primär als Kunstprojekt. Nicht von ungefähr haben sich die beiden Künstler ihre Idee auch patent- und urheberrechtlich schützen lassen. Gerade weil sie im Gegensatz zu den meisten anderen privaten Anbietern keinerlei finanzielle Interessen mit der Rückgabe gestohlener Kunst verbinden, erscheint diese Abgrenzung besonders geboten. Nicht Finderlohn und Kommission sind das Motiv, sondern die Zirkulation der Kunstwerke und letztlich die Dekonstruktion des Kunstsystems selbst. Es zeigte sich näm-

lich, dass Gegenstände bereits durch die Präsentation in einem bestimmten Kontext als Kunst und damit als besondere Wertobjekte wahrgenommen werden. Kone und Uhrmann wenden eben diesen Mechanismus selbst an, wenn sie sämtliche Gegenstände, die in der *Kunstklappe* abgelegt worden sind, durch die Aufnahme in ihre Sammlung gestohlener Kunst (*Collection of Stolen Art*) zur Kunst erklären und als solche auch wissenschaftlich erfassen. Die *Kunstklappe* wird auf diese Weise zu einem Kunstgenerator, der im Vollzug auch den Entstehungsprozess von Kunst in grundsätzlicher Hinsicht mitreflektiert. Die Sammlung gestohlener Kunst ist als mobiles Archiv für die Dokumentation sämtlicher abgegebener Stücke auch Hort derjenigen Objekte, die bislang keinem Eigentümer zugeordnet und damit nicht zurückgegeben werden konnten. Ein Zettelkatalog zur Recherche vor Ort, eine Online-Datenbank sowie ein eingebauter Bildschirm veranschaulichen die Herkunft bzw. den Verbleib der Objekte und die Umstände ihres Wiederauffindens. Der mit einer Gittertür verschließbare und mit Leuchtstoffröhren und Rauchmelder professionell ausgestattete Archivschrank stellt die aufgetauchten Stücke öffentlich zur Schau und sichert das Gesuchte; er lässt keinen Zweifel an der Ernsthaftigkeit und Sorgfalt der Urheber. Gleichzeitig erscheint er als Rauminstallation im musealen Kontext eines erweiterten Sammlungsgefüges: Die Sammlung gestohlener Kunst wird ihrerseits zur Kunstform und ist als solche auf Integration in eine nächstgrößere Sammlung hin angelegt. Der Kreislauf des Systems „Kunst“ hat sich für einen Moment wieder geschlossen, auf dass das Prinzip von Inklusion und Exklusion, von Anwesenheit und Abwesenheit, von Gesucht und Gefunden, Jäger und Beute wieder von Neuem beginne. Für den Moment der Ausstellung der Sammlung gestohlener Kunst jedoch stellt sich vorübergehend eine Art Äquilibrium ein, eine Ahnung eines überzeitlichen Gedächtnisses, das sich an die Betriebsamkeiten des Kunstsystems nur schwach erinnert.

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 einer 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!

BIOGRAPHY

Moussa Kone (*1978, Scheibbs, Austria) lives and works in Vienna and Berlin. He studied at the University of Applied Arts in Vienna, Austria. He has had solo exhibitions and taken part in group shows for instance at Charim Gallery, Vienna, Kunstraum Innsbruck, Georg Kargl Fine Arts, Vienna, Strabag Art Forum, Vienna, Charim Ungar Contemporary, Berlin, Art Cologne New Positions Programme, stadtgalerie schwaz, Forum Stadtpark, Graz, Red Gate Gallery Studios, Beijing, RCM Museum, Nanjing, Galerie 5020, Salzburg, Galerie im Traklhaus, Salzburg, Essl Collection, Klosterneuburg, Kunstpavillon, Innsbruck, Künstlerhaus Dortmund. He co-founded the artist association Kunstwerft and realized art projects in Austria and Germany.

BIBLIOGRAPHY

Catalogues Bianca Regl; Robert Muntean (ed): *Heroes of Today*, Kerber Artbooks, Leipzig, 2010 / Kunsthalle Wien (ed): *Wem gehört die Stadt? Wien – Kunst im öffentlichen Raum seit 1968*, Verlag für moderne Kunst Nürnberg, 2009, p. 240 / *Strabag Art Foundation* (ed): *Strabag Art Award International*, Vienna, 2009, pp. 22–27 / *K wie Kunst, Kardinal-König-Kunstpreis Salzburg 2009*, Müry Salzmann Verlag, Salzburg – Vienna, 2009, pp. 34–35 / *Quart Heft für Kultur Tirol*, No. 14/2009, Haymon Verlag, Innsbruck, pp. 4 ff. / Lioba Reddeker (ed): *Art Critics Award Lesebuch*, basis wien, 2007 / Gabriele Schor (ed): *Held together with water, Art from the Sammlung Verbund*, Hatje Cantz, Ostfildern, 2007, p. 382 / Christiane Krejs; Zuo Jing (ed): *Potential Dialogue*, RCM Art Museum Beijing, 2006, pp. 99–102 / Edition Sammlung Essl: *hot spots*, Klosterneuburg, 2005, pp. 132–143

Selected articles Fiona Liewehr: “Moussa Kone, Zeichnerischer Grenzgang”, *Parnass* 3/2010, pp. 82–85 / Christa Benzer: “Angsthasen und Rampenschweine”, *Der Standard*, 23 December 2010, p. 12 / Michael Huber: “Geistesblitze, gebannt mit Feder und Tusche”, *Kurier*, 2 February 2010, p. 26 / Matthias Klos: “Mengenlehre für den Kunstbetrieb”, *www.artnet.de*, 22 April 2010 / Nicole Scheyerer: “Das schwarz-weiße Ornament der Eierschädel”, *Falter Stadtzeitung Wien*, 4/2010, p. 36 / Wolfgang Pichler: “Zeichensprache”, *www.artmagazine.cc*, 7 February 2010 / Manisha Jothady: “Entrée, Echappé, Frappé”, *Falter Stadtzeitung Wien*, 3/2010, p. 31 / Christiane Meixner: “Tiger im Tank”, *Tagesspiegel Berlin*, 9 January 2010, p. 26 / Ariane Grabher: “Fein gezeichnet, wild gestrichelt”, *Kultur, Zeitschrift für Kultur und Gesellschaft*, No. 7/2010, pp. 72–73 / Johanna Hofleitner: “Moussa Kone, Geschichten aus der Feder”, *Die Presse*, Schaufenster, 19 June 2009, pp. 30–33 / Michaela Knapp: “Wilder Stricher”, *the gap Magazin für Popkultur*, No. 093, February 2009, pp. 20–23 / Martin Zolles: “Diebstahl mit Fragezeichen”, *the gap Magazin für Popkultur*, No. 092, December 2008 – January 2009, pp. 42–43 / Brigitte Borchhardt-Birbaumer: “Bildsprung – dunkle Metapher – Eigentümlichkeit”, *Aktuelle Phantasmagorien* in: Agnes Husslein-Arco (ed): *Phantastischer Realismus*, Belvedere, Wien, 2008, p. 39 / “Moussa Kone: Art Critics Award – Keine Rache der Künstler”, *Informationsdienst Kunst*, 8 March, 2007, No. 372, p. 18 / Anne Katrin Feßler: “Kunstkritik ‘verkehrt’: Künstler bewerten Journalisten”, *www.derstandard.at*, 27 November 2006 / Almuth Spiegler: “Rettung für reuige Räuber”, *art – Das Kunstmagazin*, No. 4, April 2006, p. 113 / Marion Leske: “Die Kunstklappe, ein Angebot für reuige Langfinger”, *Kunst Zeitung*, No. 115, March 2006, p. 4 / Roman David-Freihsl: “Der Saliera-Dieb hätte es nicht weit gehabt zur Kunstklappe”, *Der Standard*, 28/29 January 2006, p. 9 / Jürgen Raap: “Wien: Kunstklappe”, *Kunstforum International*, No. 178, November 2005 – January 2006, p. 431 / Peter Ortman: “Kunst statt Babies – Deutschlands erste Kunstklappe”, *die tageszeitung*, 24 January 2006 / “Moussa Kone: Was in der Kunstklappe landet”, *Informationsdienst Kunst*, No. 344, 2 February 2006, p. 21 / Georgina Adams: “Gallery offers amnesty to art thieves”, *The Art Newspaper*, International Edition. Vol. XIV, No. 156, March 2005 / Eberhard Rathgeb: “Die Klappe”, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30 October 2004, No. 254, p. 33

AUTHORS

Christa Benzer is an art critic living in Vienna.

Brigitte Borchhardt-Birbaumer is an art critic, curator and university lecturer. She was awarded the Art Critics Award in 2008.

Kurt Kladler studied psychology and philosophy, and has authored a range of sociological studies on the art and the culture sector. After initial teaching experience, he ran a gallery in Zurich and worked as an art critic. Assistant manager of Charim Galerie Wien since 2002.

Fiona Liewehr is an art historian, curator and writer living in Vienna. Studied art history in Vienna, Salzburg and Hamburg. Trained in commercial science. She curated, inter alia, exhibitions such as This is happening, [scene missing], Feedbackstage, Richard Artschwager, Carol Bove, and David Maljkovic. Publications on classical modernism and contemporary art. Co-founder of dreizehnterjanuar, a platform for free interdisciplinary theatrical and cultural productions.

Oona Lochner is an art historian and cultural scientist living in Berlin.

Karin Pernegger born in 1973 in Brügge, Belgium, currently lives and works in Krems. Numerous exhibitions and publications engaging with contemporary art. Freelance curator since 1999, Head Curator at the Kunstforum Montafon in Schruns from 2003–2006, ran the Stadtgalerie Schwaz in Tyrol from 2005–2010, Curator at the Kunsthalle Krems in Lower Austria since 2010.

Ursula Maria Probst is an art historian, freelance curator and art critic, and has realised projects and organised artistic interventions in public space in Vienna, Melk, London, Shanghai, Mexico City and Istanbul. She has curated projects in Vienna at Fluc, the K/Haus Wien and the Kunstraum Niederösterreich. Co-initiator of the performance collective Female Obsession. She lives and works in Vienna.

Nina Schedlmayer studied art history; her thesis was on art literature under the Nazi regime. Since 2003 she has been working as a freelance art critic and journalist (profil, artmagazine.cc, Camera Austria and numerous other print and online media). Lives in Vienna.

WEBSITES

Monika Schwärzler teaches Art with an emphasis on Visual Culture at the Webster University Vienna Campus (www.webster.ac.at).

Andreas Schett born in 1971, grew up in Inner-villgraten, East Tyrol. Trumpet player, founder of and and composer for the band *Franui*, communication designer and cultural producer. Founder and proprietor of *Circus. Büro für Kommunikation und Gestaltung* (since 1996, www.circus.at). Editor in chief of the cultural journal *Quart Heft für Kultur Tirol*. Co-proprietor of the label *col legno* (since 2006).

Ulli Seegers is an art historian and theorist at Kassel University; from 2001–2008 she was business manager of the Art Loss Register GmbH in Cologne; she has published extensively on art and modern and contemporary theory.

Erwin Uhrmann is a writer and runs the public relations department at the Essl Museum. He is co-founder of the Verein Kunstwerft, where he has participated in numerous projects. Lives in Vienna.

Rolf Wienkötter is a text worker, critic and art mediator living in Vienna.

www.moussakone.com
www.artcriticsaward.com
www.missingdiscourse.com
www.kunstklappe.com