



Contemporaries

Nº 1

Martin Bilinovac

Eva Chytilek

Contemporaries

Nº 1

Martin Bilinovac
Eva Chytilek



Anelli-Monti Konrad

Vorwort	7
Tag 1	15
Die Unsicherheit kuratieren	
Tag 2	43
Vage, abgeschlossene Objekte	
Tag 3	67
Besonderheit rückwärts konstruieren	
Abbildungsverzeichnis	92
Biografien	94
Impressum	96

Vorwort

„In einem Buch gibt's nichts zu verstehen, aber viel, dessen man sich bedienen kann. Nichts zu interpretieren und zu bedeuten, aber viel, womit man experimentieren kann.“¹

Dieses Buch ist eine zweifache Premiere - der erste Titel, der im Verlag *Anelli-Monti Konrad* erscheint, und gleichzeitig die erste Ausgabe einer Publikationsreihe mit dem Titel *Contemporaries*, die sich mit dem Begriff des Zeitgenössischen in der bildenden Kunst und in unserer Gesellschaft im Allgemeinen beschäftigt.

Contemporaries - ZeitgenossInnen, denn die Verstrickungen unserer heutigen Gesellschaft sind mit dem Konzept der Zeitgenossenschaft wohl am ehesten zu fassen, in einer Gegenwart, die sich in erster Linie durch die allgemeine Verfügbarkeit von Informationen charakterisiert. Unsere Vergangenheit ist durch Aufzeichnungen, durch Zitate und Referenzen stets präsent, und die Zukunft beeinflusst durch die Simulation der Wahrscheinlichkeit bereits unsere Gegenwart. Die kritische Frage ist damit nicht mehr, was möglich ist, sondern wie wahrscheinlich etwas ist. Daraus ergibt sich, dass wir alle - als ZeitgenossInnen - im stetigen Dialog miteinander die Elemente der Gegenwart, dieser Zeit, die sich schon beinahe selbst überholt hat, zu Sinn ergebenden Einheiten zusammenfügen müssen, denn ganz ohne Sinn geht es nicht.

Was liegt also näher, als die Form des Gesprächs unter ZeitgenossInnen zu wählen, um dem relationalen Charakter zeitgenössischer Kunst gerecht zu werden, um der Diskussion um Ideen, Visionen, Weltanschauungen nachzuspüren, die letztendlich unsere Gesellschaft darstellen und kommende Entwicklungen vorwegnehmen. Denn Zeitgenossenschaft impliziert immer auch die Möglichkeit des persönlichen Kontakts, um Standpunkte und Überlegungen, aber auch Differenzen und Gegensätze zu kommunizieren. Hier sind es Eva

1 Gilles Deleuze &
Félix Guattari
Rhizom, 1977

Chytilek und Martin Bilinovac mit ihren elaborierten und unterschiedlichen Positionen, die ein exemplarisches Gespräch führen - auf der einen Seite Eva Chytileks sich Zuschreibungen entziehende Arbeiten, die sich in Skulpturen, Zeichnungen, Installationen, Videos und Fotografien manifestieren, und auf der anderen Seite Martin Bilinovacs hermetische Fotografien. Sie leben und arbeiten beide als bildende KünstlerInnen in Wien, haben einen gemeinsamen Freundeskreis, unterrichten beide an Kunstuniversitäten. Sie sind das, was man im näheren Sinn als ZeitgenossInnen bezeichnet.

Die Transkription ihrer Gespräche bildet die Basis dieses Buchs. Es sind Gespräche, die nicht auf einer fragenden und einer antwortenden Position aufbauen, sondern ein offenes Ende haben. In denen Platz ist für Missverständnisse, für aneinander Vorbeireden und für Uneinigkeiten. Es geht also nicht darum, einen Konsens zu finden. Am ersten Tag geht es um Kunst, das Kunstfeld und die Kunstproduktion im Allgemeinen, die beiden anderen Tage widmen sich spezifisch ihren Arbeiten. Die beiden ermöglichen so einen Einblick in ihre Arbeitsweise und geben die geistige Haltung wieder, aus der ihre Werke entstehen. Der daraus entstandene Text soll die Kunstwerke nicht erklären, sondern im besten Fall für das Gegenüber und das Publikum aufschließen. Das kann nicht unmittelbar passieren, sondern nur vermittelt, über Umwege - und unser Weg als Herausgeber ist es, den KünstlerInnen zuzuhören. Zu verstehen, was es zu verstehen gibt.

Eva Chytilek meint, dass sie, wenn eine ihrer Arbeiten fertig ist, gar nicht mehr so viel damit zu tun hat: „Sie ist dann da draußen in der Welt, man hat sie hinzugefügt. Damit ist etwas getan.“ Damit erscheint der Prozess des Abschließens einer Arbeit als einer der wichtigsten Momente künstlerischen Schaffens, er ermöglicht es, als handelndes Subjekt aufzutreten. Auch wenn die Aussage (wie immer artikuliert oder vermittelt) nur für einen Augenblick Richtigkeit beansprucht, ist sie nötig, um etwas zur Diskussion zu stellen, um der Welt etwas hinzuzufügen. Nur so kann ein Argument verhandelt, weiterentwickelt oder zurückgewiesen

werden. Und so ist es auch der Anspruch dieses Buches, der Publikationswelt etwas hinzuzufügen. Den momentanen Stand- oder Endpunkt einer Auseinandersetzung zweier ZeitgenossInnen mit ihren unterschiedlichen Zugängen vorzulegen. Ohne den Anspruch auf allgemeine Gültigkeit oder bis zur letzten Konsequenz durchdacht zu sein. Wir möchten etwas hinzufügen - eine Möglichkeit, über Kunst, kulturelle Phänomene und Prozesse, über unsere Zeitgenossen und unsere Gegenwart zu diskutieren.

„Wir wollen doch nichts anderes als ein wenig Ordnung, um uns vor dem Chaos zu schützen. Nichts ist schmerzvoller, furchteinflößender als ein sich selbst entgleitendes Denken, als fliehende Gedanken, die, kaum in Ansätzen entworfen, schon wieder verschwinden, bereits angenagt vom Vergessen oder in andere hineingestürzt, die wir ebenso wenig beherrschen.“²

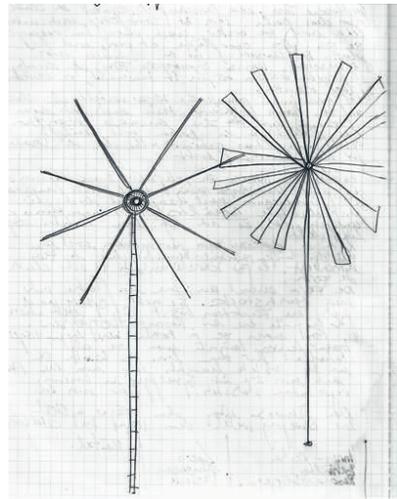
Maximilian Anelli-Monti &
Christian Konrad

2 Gilles Deleuze &
Félix Guattari
Was ist Philosophie?, 1982



Tag 1

**Die Unsicherheit
kuratieren**



E Du hast einmal gesagt, dass du lange Zeit gar nicht auf die Idee gekommen bist, dass das, was du tust, nämlich fotografieren, Kunst sein könnte. Und außerdem hast du gemeint, dass dieser Begriff damals etwas ganz Diffuses für dich gewesen sei. Kannst du dich erinnern, wann du eine Vorstellung davon bekommen hast, was Kunst für dich ist?

M Da ich als Kind für meine Zeichnungen immer Anerkennung bekommen habe und weil es im Umfeld meiner Eltern auch KünstlerInnen gegeben hat, bin ich schon relativ früh mit einer Vorstellung von Kunst in Berührung gekommen, die ich im Nachhinein als archaisch und romantisch beschreiben würde - Aktzeichnungen mit Kohle und Lammessen bei gemeinsamen Festen am Lagerfeuer. Ich habe auch früh zu fotografieren begonnen, das hatte für mich aber in erster Linie eine soziale Komponente: Freunde fotografieren, Erinnerungen festhalten ...

Erst im Zuge meiner einjährigen bildhauerischen Ausbildung in Graz habe ich mich bei der Dokumentation meiner Arbeiten gefragt, warum eigentlich die Fotografie, die mich immer schon begleitet hat, nicht zum Gegenstand meines künstlerischen Interesses werden soll. Kurz darauf habe ich meine erste Spiegelreflexkamera geschenkt bekommen, ein günstiges Fabrikat, Marke Fujica. Ich habe einen Schwarzweißfilm in der Kamera eingelegt und mich gefragt: Was ist ein künstlerisches Foto? Weil ich davor eigentlich immer gewusst habe, was ich fotografieren möchte und was ich von einer Fotografie erwarte. Und mit dieser Frage, die ich mir damals gestellt habe, war auf einmal alles weg ...

E Die Gewissheit ist verschwunden? Die Sicherheit?

- M Ja, genau! Was das soll ... Weshalb ich das mache ...
- E Würdest du sagen, dass du diese Frage – also was ein künstlerisches Foto eigentlich ist – für dich nun beantwortet hast?
- M Nicht wirklich. Da bin ich immer noch dran. Da gibt es nämlich einen großen Unterschied – zwischen meiner fotografischen Arbeit und deinen bildhauerischen, skulpturalen Werken, die sich stärker am Räumlichen orientieren. Und was ich damals aus dieser Verlegenheit heraus gemacht habe, war insofern gar nicht so blöd. Ich habe mein fotografisches Interesse auf Dinge gerichtet, die in einem Bezug zu mir stehen, etwa meine unmittelbare Umgebung. Weil ich eben das Gefühl hatte, dadurch ein Recht auf ihre Darstellung zu haben. Damit wurde der erste Gegenstand meines künstlerischen Interesses meine Heimatstadt.
- E Das heißt also, dass du eine Art Rechtfertigung gesucht und dich deshalb Dingen zugewandt hast, von denen du gedacht hast, dass du sie gut kennst oder tatsächlich gut gekannt hast? Das hat dich dann quasi autorisiert ...
- M Richtig. Ich habe versucht, mich dafür zu autorisieren. Ich musste irgendeinen Sinn generieren. Es geht nicht ganz ohne.



E Es geht auch jetzt nicht ganz ohne Sinn, oder? Die Sinnfrage stellt sich einem doch immer wieder. Und es gibt Phasen, in denen man darauf überhaupt keine Antworten hat oder einem diejenigen, die man schon mal gefunden hat, wieder abhandeln kommen. Dann sucht man weiter ...

Immer wieder versucht man, darauf eine Antwort zu geben. Irgendeine Form von Antwort, die für eine gewisse Zeit Gültigkeit besitzen muss, übereinstimmen muss. Sonst wird es irgendwann sehr schwierig, weiterzumachen. Und es ist ja gleichzeitig auch nur eine Konstruktion. Ich finde es schön, wie du rückblickend beschreibst, dass du durch die Beobachtung deiner nächsten Umgebung zu deiner Antwort gekommen bist. Du hast dir selbst ein Konstrukt gebaut, indem du dir gesagt hast: Das macht jetzt Sinn für mich. Das erlaubt es mir, das zu tun.

M Genau.

E Es ist schon interessant, wofür man sich entscheidet, wenn man sich diese Antworten selbst gibt und gleichzeitig so tut, als würden sie von ganz woanders herkommen ... von außen und nicht aus einem selbst.

M So als seien sie objektiv.

E Natürlich sind sie das nicht. Können sie ja gar nicht sein.

M Als nächsten Schritt habe ich dann einfache Geometrien untersucht. In diesen Darstellungen von damals finden sich keine Menschen. Das war eine sehr wichtige, aber unbewusste Entscheidung. Ich glaube, dass diese nicht bewussten Entscheidungen für die kreative Tätigkeit von ganz großer Bedeutung sind.

E Diese Reduktion, sich mit Geometrien und Raumdarstellungen zu beschäftigen, grundlegende Prinzipien zu untersuchen, um zu verstehen, wie die Dinge funktionieren - war das notwendig, um einen Anfang zu definieren, bei den unzähligen Möglichkeiten?

- M Ja, und ich glaube, das war instinktiv. Und ich habe sehr viele Jahre versucht, dorthin zurückzukehren. Aber man kann nicht zurück. Das Problem mit dem Zurückgehen ist die Schwierigkeit, zu rekonstruieren, was die Besonderheit an der Situation gewesen ist.
- E Ich glaube schon, dass man zurückgehen kann. Aber dann hast du eben alles dabei, was du mittlerweile an neuen Erfahrungen gesammelt hast. Das Wissen und auch die Dinge, die du gerne vergessen möchtest. Das wirst du nicht los. Selbst wenn du zurückkannst, ist es nicht mehr möglich, die Dinge auf die gleiche Art und Weise zu betrachten.
- M Während meiner Ausbildung tauchte immer wieder die Frage auf, was das bedeuten soll, was man da macht. Das war damals eine pädagogische Maßnahme, die mich in meiner kreativen Arbeit blockiert hat.
- E Ich empfinde diese Frage auch heute noch als unangenehm. Denn sie verlangt eine eindeutige Antwort. Ich finde, dass diese Frage der Kunst eigentlich nicht gerecht wird.
- M Irgendwie waren halt alle angestrengt auf der Suche nach Sinn. Und je mehr ich mich darauf eingelassen habe, umso schlechter wurde meine Arbeit.
- E Du meinst, du bist schlechter geworden, als du angefangen hast zu versuchen, möglichst nah an dem dran zu sein, von dem du behauptet hast, das es das wäre, was es ist.
- M Genau.
- E Da müssen vermutlich alle durch, in der Studienzeit. Komisch aber, dass du sagst, dass das dann eigentlich der prägendste Teil deiner Ausbildung war. So wie du das schilderst, klingt es, als ob man von einem relativ freien, vielleicht unbefangenen, aber nicht naiven Arbeiten zu etwas kommt, das dann buchstäblich wird, um danach selbst zu kapieren, dass das nicht der Weg ist.

- M Aber um das zu erkennen, bedarf es einer gewissen Selbstsicherheit: Es ist so, weil ich es so will. Natürlich möchte ich einen Austausch über meine Arbeit haben und über sie sprechen, es bringt mich jetzt aber nicht mehr so durcheinander. Weil ich jetzt eine Sicherheit habe, in dem, was ich tue. Denn ich weiß: Egal, wie ein Gespräch verläuft, es wird keinen Einfluss darauf haben, ob ich so weitermache oder nicht.
- E Aber ist so eine Sicherheit nicht auch eine Gefahr? Birgt diese Gewissheit, wenn sie zur Methode wird, nicht auch ein Risiko in sich? Das Risiko, dass man vor lauter Sicherheit so wenig zweifeln muss oder darf, dass man Grundlegendes nicht mehr infrage stellt? Egal, was einem an neuen Dingen oder Sichtweisen begegnet. Diese Form von Gewissheit zu haben oder auch zu suchen, das ist etwas, was ich für meine Arbeitsweise nicht so eindeutig behaupten kann.
- M Aber das wundert mich, weil du meiner Meinung nach in deiner Arbeit ein hohes Maß an Sicherheit zeigst.
- E Das ist eine interessante Ansicht.



- M Ich glaube, dass der Mensch im Allgemeinen ein starkes Sicherheitsbedürfnis hat. Es gibt keinen wirklichen Sinn, wir müssen ihn selbst generieren. Oder jemand anderer gibt ihn uns. Und mit dieser Frage sind wir immer konfrontiert, die ist gewaltig. Der Weltraum, der ist eisig kalt. Wir finden da Bedingungen vor, die alle sehr widersprüchlich sind. Das heißt, erst wenn man für sich selbst ein gewisses Maß an Sicherheit gefunden hat, ist man in der Lage, irgendetwas wirklich zu reflektieren. Weil man dann nicht mehr ständig damit beschäftigt ist, sich mehr oder weniger in Sicherheit zu bringen.
- E Meinst du, dass man für sich selbst nicht formulieren kann, dass die Unsicherheit auch eine Art von Qualität sein könnte?
- M Ja, der Zweifel erlangt dann eine Qualität, wenn man gewisse Bedingungen hergestellt hat, die man braucht, um diesen Widerspruch auszuhalten. Stichwort: Resilienz ...
- E Resilienz? Das klingt nach einer Krankheit ...
- M Es geht eher um Widerstandsfähigkeit. Als Beispiel: Ein Mensch mit einer traumatischen Vergangenheit begeht eben aus diesem Grund dieses oder jenes Verbrechen. Es gibt aber auch einen anderen Menschen, dem dasselbe passiert ist, der jedoch nicht straffällig wird. Für die Wissenschaft ist das kausal betrachtet ein großes Problem. Dieser Mensch wäre dann laut Bezeichnung resilient.
- E Das heißt, Resilienz ist eine Abweichung von kausalen Schlüssen?! Also das sind diejenigen, die sich durch besondere Hartnäckigkeit der wissenschaftlichen Kausalität entgegenstellen und den WissenschaftlerInnen somit Probleme machen, so dass man ein eigenes Wort für sie erfinden muss. Das ist ja auch eine etwas kuriose Vorstellung von Wissenschaft, oder? Man kann schließlich für alles Worte erfinden, ob man damit der Wahrheit näher kommt, ist eine andere Frage.

- M Das stimmt, das ist sogar eine sehr große Frage. Ich glaube, man muss bestimmte Bedingungen geschaffen haben, um dann solchen Dingen gegenüber misstrauisch zu sein. Ich glaube, zu misstrauen ist nicht einfach. Sobald man in etwas vertraut, beschäftigt man sich nicht mehr kritisch damit. Ich glaube, eine misstrauische Haltung dem Leben gegenüber zu haben, ist eine Voraussetzung für Resilienz - und somit auch für künstlerisches Arbeiten.
- E Ich finde, das Wort misstrauisch ist zu negativ besetzt. Zweifelnd oder fragend vielleicht - das trifft es meiner Meinung nach besser. Ich würde ungern von mir sagen, dass ich prinzipiell misstrauisch sein muss, um Kunst zu machen. Misstrauen ... das klingt nach einem abgeschlossenen Prozess, nach einer schon bestehenden Meinung, nach etwas Definitivem. Zweifel dagegen ... das klingt eher nach einem offenen Ende. Beim Misstrauen macht man den Fokus eng. Beim Zweifeln besteht die Möglichkeit, sich überraschen zu lassen. Ich bin eigentlich genau gegenteiliger Meinung, nämlich: Es geht nicht ohne Vertrauen. Und Zweifel und Vertrauen widersprechen sich für mich nicht.
- M Okay, vielleicht. Aber trotzdem: Ich finde, es gibt immer so eine Art Vertrauensfrage. Das bedeutet ja auch, dass etwas zuerst infrage gestellt werden muss, bevor man sich darauf einlässt. Somit sind Vertrauen und Misstrauen zwei Seiten einer Medaille. Ich glaube, dass du dir diese Vertrauensfrage in deiner Arbeit auch immer wieder stellst: Was ist das? Was zeigt das Objekt? Inwiefern verwehrt es sich dieser Zuschreibung?
- E Ja, stimmt, das ist sicherlich ein Thema - gegen ein „sicheres Wissen“ anzudenken.
- M Genau. Ich glaube, dass dieses Opponieren auch ein großer Bestandteil deiner Arbeit ist. Weil das ja Gegenstand der Betrachtung wird. Und deswegen hat es schon mit Misstrauen zu tun. Die Frage ist jetzt: Inwieweit kann man die künstlerische Arbeit oder die Wahrnehmung der Welt vom Sozialen trennen? Eine sehr persönliche Frage übrigens ...

E Das klingt, als schließt du von einer psychologischen Grundverfassung auf Kunst. Alles, was uns ausmacht, hat mit unseren Erfahrungen und unserer Geschichte zu tun. Ich glaube aber nicht, dass das im Endeffekt wichtig ist für die Wahrnehmung von Kunst. Für mich ist es nicht entscheidend, wenn ich deine Arbeit sehe, und umgekehrt möchte ich auch nicht, dass es für meine Arbeit entscheidend ist. Gleichzeitig will ich dann mit meiner Kunst irgendwie auch nichts mehr zu tun haben ...

M Warum?

E Weil ich mich bis zu einem gewissen Grad sehr intensiv damit auseinandersetze und irgendwann einmal froh bin, wenn dieser Prozess dann punktuell endet und die Sache rausgeht. Und ich mache ja ohnehin weiter. Es gibt Dinge, die beschäftigen mich sowieso weiterhin, die ziehen sich eben durch, sie bleiben Bestandteil meiner Gedankenwelt und meiner Überlegungen. Ich sehe es nicht so, dass alles an meiner Arbeit immer weiter an meine Person geknüpft sein muss - sie ist dann da draußen in der Welt, man hat sie hinzugefügt. Damit ist etwas getan. Und das ist mir auf eine Art und Weise genug. Ich bin sicherlich auch nicht die Person, die versucht, konsequent an einer Stilbildung zu arbeiten oder an etwas, was man eindeutig auf meine Person zurückführen kann. Obwohl das hinsichtlich des Erfolgs natürlich eine Strategie ist, die einleuchtend ist. Aber das ist etwas, was mich nicht sehr interessiert.

M Aber du triffst eine Auswahl.

E Das hört sich an, als wäre alles einfach so da, als müsste man nur auswählen. Na ja, vielleicht ist es manchmal so. Aber leider fühlt es sich oft nicht so an ...

M Konkreter gesagt: Was zeigst du? Diese Frage stellt ja jeder einmal.

E Nicht: Was zeigst du? Sondern: Was machst du? Oder? Das kann man sich auch ziemlich lange fragen, bevor man es macht.

- M Ich meine das Kuratieren der eigenen Arbeit ... Vielleicht könnte man dafür einen anderen Begriff finden als den Stil. Wie auch immer der heißen mag, das ist für mich auf jeden Fall ein Begriffspaar.
- E Was meinst du mit Kuratieren der eigenen Arbeit? Soll das heißen, du machst zehn Arbeiten und entscheidest dich dann, nur eine in die Welt hinauszulassen? Oder meinst du eine Art Schritt davor ...
- M Es gibt da so einen Schritt davor, und der ist meistens nicht so ...
- E Aber den ersten Schritt kann man ja oft nicht ausschließlich bewusst steuern. Oder es wäre sehr gewollt. Auch sein Interesse sucht man sich schließlich nicht nur selbst aus. Manches trifft auf einen ...
Man fühlt, dass da irgendwo ein Weg ist, auf dem es Sinn macht, weiterzugehen. Deshalb denke ich, dass ich nicht alles in meiner Arbeit eindeutig kuratieren kann, so wie die Arbeit anderer.
- M Na ja, aber das ist nicht das, was ich meine. Wie man das dann im weiteren Verlauf verwertet, ist ja wieder eine andere Frage. Aber man kuratiert sich schon selbst, man wählt aus. Ich zum Beispiel mache mehrere Arbeiten, zeige aber bei Weitem nicht alles, sondern überprüfe alles noch einmal nach gewissen Kriterien. Das Medium der Fotografie unterscheidet sich ja auch in der Herangehensweise grundsätzlich von anderen Medien, weil man mit der Gefahr der Beliebigkeit zu kämpfen hat - stärker als bei anderen Medien, zum Beispiel der Bildhauerei. Mir geht es schon darum: Wenn ich eine Ausstellung oder ein Portfolio vorbereite, dann müssen sich die Arbeiten durch die Auswahl gegenseitig bereichern. Da habe ich auch diesen Begriff eingeführt. Wo ist er denn jetzt, dieser Begriff ...
- E Natürlich bewertet man die eigene Arbeit ständig. Aber mit einem gewissen Abstand blickt man auch unterschiedlich auf das, was man gemacht hat ...

M Jetzt habe ich ihn gefunden: Suprasegmental! Damit ist etwas gemeint, was von der Zergliederung einer sprachlichen Äußerung in kleinere sprachliche Einheiten wie Silben, Morpheme und Phoneme nicht erfasst wird, weil es übergreifend ist. Das heißt also, dass der Sinn nicht nur an dieser einen Arbeit pickt, sondern dass am Ende alles irgendwie ein Gesamtes gibt. Mehr als die Summe der einzelnen Teile. Was ich erfahren musste, ist: Wenn sich die Dinge zu stark widersprechen, lässt die Konzentration nach. Und dass deshalb eigentlich genau dieses eine Gefühl, das ich jeweils zu erzeugen versuche - und das flächendeckender ist als die einzelne Arbeit -, dann Schaden nimmt. Und das ist eine kuratorische Tätigkeit.

E Aber schätzt du dein Gegenüber damit nicht schon auf bestimmte Art und Weise ein und versuchst, es ihm leichtzumachen? Du versuchst, ein sehr stimmiges Bild zu erzeugen. Von dem, was du bist und was du tust, was deine Kunst ausmacht. Das ist ja auch eine Strategie, die nicht gerade blöd ist, um Erfolg zu haben, aber man kann sie genauso gut hinterfragen. Wer sagt, dass das so sein muss? Woher kommt diese Überzeugung, dass das eine die Konzentration schwächt - ja, vielleicht bezogen auf ein bestimmtes Thema, aber vielleicht öffnet es dafür fünf weitere Sichtweisen, die sich auch gegenseitig bereichern. Damit will ich aber nicht sagen, dass nicht jeder versucht, Schlüssigkeit herzustellen. Vielleicht geht es nur darum, oder?

M Es hat etwas mit Verunsicherung zu tun.

E Genau. Aber kann die nicht Teil von Kunst sein? Also mich interessiert etwas oft gar nicht so, wenn es ganz sonnenklar ist.

M Nein, ich versuche, dass auch das Gegenstand meiner Arbeit ist. Ich kuratiere diese Unsicherheit.

E Ja, das ist etwas anderes. Es hat aber gerade so geklungen, als ob du versuchst, sie eher auszuschließen.

- M Ich finde, dass man sich, sobald man anfängt, sich mit Kunst zu beschäftigen, auf ein sehr unsicheres Terrain be-
gibt. Aber genau das hat mich immer daran interessiert.
Deswegen bin ich auch gar nicht so auf der Suche, einen Stil
zu generieren, bei dem der Sinn dahinter der ist, dass
ich damit Erfolg habe. Das kann ja gar nicht der Ausgangs-
punkt meiner Überlegungen sein, weil das nicht befriedi-
gend ist. Ich glaube nicht, dass es viele Menschen gibt,
die das wirklich befriedigt.
- E Ich denke auch nicht, dass das jeder kann. Ich will es
beispielsweise nicht, aber ich glaube auch, dass ich es gar
nicht könnte. Weil ich mich viel zu sehr von dem ablenken
lassen würde, wo mich mein Interesse hinzieht, als mich auf
das konzentrieren zu können, wovon ich meine, das sollte
ich jetzt aus strategischen Gründen denken oder tun.
- M Erfolg ist interessanterweise eigentlich eine Ablenkung.
Jede Form von Erfolg ist eine Ablenkung. Und das ist eigent-
lich brutal. Viele Menschen reden sich ein, dass sie auf
der Suche nach Erfolg sind, und kapieren gar nicht, dass sie
sich mit diesem Vorhaben selbst aufhalten. Und das ist ein
großes Problem.
- E Erfolg ist ja auch Bestätigung.
- M Erfolg wird oft zum Selbstzweck. Das ist ja die Krux an der
Sache. Das Lob sollte sich eigentlich auf unsere Arbeit
beziehen. Und nicht darauf, wie und dass wir es geschafft
haben.
- E Ich glaube, das vermischt sich. Du kannst die Art von Er-
folg, wie du sie gerade beschrieben hast, irgendwann nicht
mehr von der Arbeit trennen. Niemand würde mehr zugeben,
dass es nicht um die Sache geht. Die allgemeine Meinung ist
ja die: Wenn sich etwas gut verkauft, dann ist es auch
gut. Das ist eine generelle Gleichsetzung, die vielleicht
punktuell infrage gestellt wird. Aber ich glaube, im Großen
und Ganzen ist die Legitimation dann trotzdem vorhanden.

M Weil der oder die Einzelne sich nicht mehr um die Relevanz der Arbeit kümmern muss, das ist ja das Angebot an die Person, das es zu gewinnen gibt, wenn man erfolgreich ist. Und das Interessante ist, dass der einfachste Mensch so vorgeht und gleichzeitig eben auch jede Jury. Das machen dumme Menschen und interessanterweise auch intelligente so, obwohl man meinen sollte, die würden das nicht so machen. Aber natürlich machen sie es so. Auf dieser Grundlage werden die meisten Entscheidungen getroffen. Was wieder darauf zurückzuführen ist, dass selbst einen Sinn zu generieren - oder in dem, was man da zu sehen bekommt, zu entdecken - im Grunde eine intellektuelle Höchstleistung ist, mit der viele Menschen grundsätzlich meistens überfordert sind.

Wir leben ja in einem System, der Demokratie, da gibt es halt ein paar Parteien - so viele sind es dann am Ende auch wieder nicht -, die generieren einen Sinn oder eine Haltung und versuchen damit, einen gewissen Teil der Gesellschaft zu repräsentieren. Und die Gesellschaft hat dann die Möglichkeit zu sagen: „Ja, okay, das ist meine Haltung.“

E Ja. Da schließe ich mich an, oder ich lehne sie ab.

M Genau. Aber selbst musst du dich ja nicht sehr um die Haltung kümmern.



- E Weiß ich nicht. Ich finde, in unserem Beruf schon.
- M Da gibt es ein wunderbares Buch von Ernst Kreuder, und zwar *Die Gesellschaft vom Dachboden*. Und das sind wir. Im Grunde genommen alle. Das umfasst für mich Leute, die ...
- E ... als dort noch die Dienstboten lebten oder als er zum Penthouse wurde?
- M Das ist eine Gesellschaft, das sind Leute, die sich da ...
- E ... Mäuse und Ratten, oder was? Marder?
- M Na, die stellen da etwas ganz Eigenes her, quasi ihren anarchistischen Zustand. Einen Balanceakt zwischen Phantasie und Wirklichkeit. Purster Eskapismus natürlich. Also mir macht das schon irgendwie Angst.
- E Was? Am Dachboden zu leben?
- M Dass ich als Individuum irgendeinen Sinn machen muss in dieser Gesellschaft, damit ich so eine Art Existenzberechtigung habe. Und Geld dafür bekomme. Eine Berechtigung, die für diese komische Gesellschaft auch noch quantifizierbar ist.
- E Ich meine, dass viele mit dieser Frage konfrontiert sind. Das ist ja schon ein großes Thema. Man muss erst einmal vor sich selbst rechtfertigen, dass man seine ganze Zeit damit verbringt, etwas zu tun, was vielleicht finanziell ruinös ist oder nicht einmal gesehen wird. Außer von einem kleinen Zirkel vielleicht, einer geschützten Welt in sich, die sich diese Wertschätzung entgegenbringt, aber als Parallelgesellschaft funktioniert.
- Ich glaube, dieses Gefühl, dass man sich ausliefert, um das kommt man wahrscheinlich gar nicht herum, wenn man anfängt. Wenn man sich entscheidet, das tatsächlich zu machen, Kunst zu machen. Ich finde, während des Studiums ist das was ganz anderes. Oder? Da ist dieser geschützte Rahmen, und der ist auch noch institutionalisiert. Danach wird's eigentlich komplizierter.

- M Was ich interessant fand. Ich habe nach einem klaren Gegenstand gesucht, mit dem ich mich intensiv beschäftigen kann. Wobei dieses Beschäftigen aber nicht gleich bedeutet, dass ich mich mit der Gesellschaft als Ganzes beschäftigen muss.
- E Also war auch etwas Eskapistisches an dieser Entscheidung.
- M Absolut. In allen anderen Berufen gibt's sofort eine ganz klare Festschreibung, ganz klare Anforderungen. Nur ist es mittlerweile so, dass gerade in unserer Zeit die Forderung extrem laut ist, dass Kunst auch politisch sein muss.
- E Meiner Meinung nach ist das ohnehin ein recht romantisches Bild vom Künstlerdasein - zu glauben, dass KünstlerInnen tatsächlich freier oder ganz zurückgezogen agieren können. Ich glaube, das kann man nicht auf Dauer. Und eigentlich machst du ja auch das Gegenteil: Du bemühst dich um Sichtbarkeit, du unterrichtest an einer Universität etc. Das sind alles Dinge, die dich in die Öffentlichkeit rücken und dich mit der Gesellschaft in Verbindung bringen. Und ohne diese vielen Dinge und Anlässe, ohne diese Netzwerke wäre das, was du tust, vielleicht gar nicht möglich.



M Du hast mit allem, was du sagst, vollkommen recht. Es ändert aber nichts daran, dass das mein natürlicher Instinkt war und es sich meiner Meinung nach schon von einem klassischen Beruf unterscheidet. Ein Beispiel: Die meisten können ja bis heute nicht sagen, was ein Künstler ist oder was Kunst ist. Und das finde ich im Grunde genommen deswegen hochinteressant und auch gut. Sehr gut eigentlich, dass das nicht so klar ist.

Und bezugnehmend auf das Verhältnis zur Gesellschaft: Idealerweise stößt man auf Verständnis oder zumindest auf Akzeptanz. Aber wenn man das nicht mit auf den Weg kriegt, weder das eine noch das andere, dann hat man besonders hart zu kämpfen. In verschiedenen Abstufungen haben alle KünstlerInnen damit zu schaffen. Also wirkliches Verständnis impliziert ja gleichzeitig, dass man was davon versteht. Es gibt da aber noch etwas anderes: Das bedeutet, dass man es zwar nicht versteht, aber dass man den anderen machen lässt. Vieles, was man so selbstverständlich hinnimmt, sind Dinge, die man von der Familie mit auf den Weg bekommen hat. Die ist ja die kleinste wirtschaftliche Einheit in der Gesellschaft, und so kommt man auch mit der restlichen Gesellschaft in Berührung. Die Geisteshaltung, die man als KünstlerIn zu leben versucht, kann sich aber sehr widersprüchlich zur eigenen Erziehung entwickeln. Wenn kein Verständnis oder keine Akzeptanz im nahen Umfeld vorhanden ist, dann entsteht schnell etwas Krankhaftes. Und das Krankhafte besteht interessanterweise nicht darin, dass man dem ablehnend gegenübersteht, sondern im Gegenteil, dass man sich besonders viel Mühe gibt, um diese Akzeptanz zu erreichen.

E Das Gefühl, dass man sich bemühen muss - das ist im Grunde kein Ansporn, das hat keinen positiven Effekt. Also ich glaube, diese grundlegenden Fragen nach einer Existenzberechtigung oder die Existenzangst ... Ich weiß nicht, ob das jemals ein produktiver Gedanke sein kann. Ja sicher, manche Leute behaupten, dass diese Art von Unsicherheit vielleicht ein Motor ist, aber ich empfinde das eigentlich nicht so, das ist eher ein Hindernis. Ich finde, da gibt es ganz andere Fragen, mit denen man sich beschäftigen kann.

- M Einen gewissen Widerspruch halten alle aus, aber wenn er zu stark wird, dann fangen wir schon an zu leiden.
- E Ich glaube, das ist auch ein Emanzipationsprozess. Wenn man die anderen nicht davon überzeugen kann, ihre Meinung zu ändern, muss man vermutlich bis zu einem gewissen Grad versuchen, sich innerlich von der Wichtigkeit ihrer Meinung loszusagen, sonst verzweifelt man. Wenn man das dann nicht schafft, sich innerlich diese Freiheit zu erobern, die einen das relativieren lässt, zumindest immer wieder, dann wird es sehr anstrengend.
- M Wie relativierst du das dann? Wenn du von so etwas betroffen bist?
- E Ich überlege gerade, ob es der Unwahrheit entspräche, zu sagen, dass ich eigentlich nicht oft damit konfrontiert bin. Ich nehme an, dass das dank meines Umfelds so ist ... oder vielleicht aufgrund der Tatsache, dass man sich in einem viel kleineren Kreis bewegt, als einem bewusst ist, nämlich unter Gleichgesinnten. Die meisten meiner Freunde sind selbst KünstlerInnen oder Leute, die irgendwie in diesem Bereich tätig sind. Auch bei meinem Job an der Universität wird die Arbeit nicht grundsätzlich infrage gestellt. Und dann sind da noch die Menschen, mit denen ich beruflich zusammenarbeite, für einen Wettbewerb oder einen Auftrag, die sind natürlich auch alle wertschätzend...
- M Aber ist es nicht auch so, dass gerade in Künstlerkreisen besonders viel über die Schwierigkeit der Existenz gesprochen wird?
- E Genau. Wir reden ja auch gerade darüber.
- M Also ich finde unser Gespräch für ein Gespräch unter Künstlern sehr vorbildlich, weil wir nicht nur jammern, oder? Da gib es ja diesen Spruch: Die reichen Menschen reden über Kunst und die KünstlerInnen sprechen übers Geld. Das ist

schizophren, das Ganze. Aber im Grunde genommen habe ich schon oft den Eindruck, dass wir sehr stark mit der Rechtfertigung für unser Tun und damit, was wir sind, beschäftigt sind.

E Natürlich fragt man sich manchmal, wo man steht. Auch wie man gesehen wird und wo man hin will. Und was die Chancen fürs eigene Tun sind und dafür, sich diesen Freiraum aufrecht zu erhalten, künstlerisch tätig zu sein. Also es geht schon um eine Vision, aber auch darum, wie das auf lange Sicht weitergeht und ob man davon leben kann.

Klar, man könnte auch jammern, wie du sagst, aber man braucht nicht weit zu schauen, um zu erkennen, dass es nicht nur schlecht ist. Das Einzige, was es vielleicht wirklich zu bejammern gilt, ist, dass wir als Interessengemeinschaft relativ schwach zusammenarbeiten und kooperieren, also dass wir keine sehr gute Lobby haben, was die eigenen Möglichkeiten, Chancen und Rechte angeht. Eine Sache, die mich schon ärgert, ist die, dass es ja immer wieder Anfragen zu Kooperationen zwischen Kunst und Wirtschaft gibt, und dabei ist die erste Annahme eigentlich immer die, dass man dankbar sein soll, dass man etwas machen darf. Auch ohne dafür bezahlt zu werden, soll man froh sein, irgendwo gezeigt oder abgedruckt zu werden, auch wenn es nur ein Kalenderblatt ist. Die Grundhaltung, dass es für eine kreative Leistung nicht unbedingt ein Honorar geben muss, ist weit verbreitet. Und wenn es doch eins gibt, sollte man zumindest sehr dankbar sein.

M Das liegt daran, dass wir KünstlerInnen uns schwer damit tun, unsere Leistungen zu beschreiben.

E Kunst wird solange als Hobby betrachtet, bis irgendjemand viel Geld damit verdient. Auch wenn das ein Irrtum ist: Ich glaube, wir sollten einfach nicht alles gratis tun. Aber es macht dann doch immer irgendjemand. Es findet sich immer einer, der eine Ausstellung macht, auch wenn die Transport- und Produktionskosten selbst zu bezahlen sind ...

- M Die Leute wissen ja oft nicht, wie viel Arbeit dahintersteckt. Was mir aufgefallen ist: Dass sich die Prinzipien, die sich aus Auftragsarbeiten ergeben, zu einem großen Teil auch auf meine künstlerische Praxis übertragen lassen. Ich habe absurderweise erst kommerziell arbeiten müssen, um das zu begreifen. Denn in der kommerziellen Arbeit wird alles, was du tust, auf Punkt und Komma beschrieben. Und wenn es nicht beschrieben wird, dann ist es nicht Gegenstand des Vertrages, und dann schaust du durch die Finger, wenn du Pech hast.
- E Du benennst also die Leistung anhand von Tätigkeiten, die du erbringst ... Aber in der Kunst ist das nicht so leicht. Die Sache ist schon komplexer, als einfach zu sagen: Ich leihe mir ein Auto, ich habe meine Fotoausrüstung dabei, ich bringe einen Assistenten mit, ich baue auf und so weiter. Das ist ja an ein handfestes Ergebnis gebunden, was bei der Kunst nicht unbedingt der Fall ist.
- M Wenn ich etwas nicht tun will, einfach weil der Benefit zu gering ist, ist meine Vorgehensweise folgende: Ich mache mir trotzdem die Mühe, meinem Gegenüber zu erklären, was das für mich konkret bedeuten würde und warum ich es nicht machen will. Ich teile ihm mit, dass ich den Transport tragen, dieses und jenes bezahlen müsste, spreche von meinen Rahmenkosten und so weiter ... Das ist eine Taktik, mit der ich sehr gute Erfahrungen gemacht habe. Meistens gibt es dann nämlich Geld, weil die Leute es einfach verstehen. Viele verstehen es nämlich vorher nicht. Aber insgesamt glaube ich, dass in der Gesellschaft sehr wenig Aufklärungsarbeit betrieben wird, was die Kunstproduktion betrifft.
- E Aber hat das Ganze nicht auch damit zu tun, dass man das eigentlich so gar nicht machen will? Wenn man alles erklären müsste, würde man zwangsläufig auf einer rein handwerklichen Ebene landen. Das kann ja auch nicht die Antwort sein. Glauben wir, die wir Kunst produzieren, selbst nicht, dass Kunst auch ohne Erklärungen auskommen kann,

auch so genug kann? Ohne dass man, weil es niemand versteht, sagen muss: Ich habe bei dieser Skulptur hier fünfzig Schweißnähte gemacht. Ich habe sie ja nicht einmal selbst gemacht, aber ich könnte es behaupten. Also wenn es das alles braucht, würde ich sagen, dass es vielleicht nicht funktioniert.

- M Ich stimme dir da zu, aber wenn ich eine Ausstellung mache und 4000 Euro für die Realisierung ausbehalte und dann ein bekannter Sammler kommt und sagt, er würde drei Arbeiten kaufen, zahlen würde er aber nur die Hälfte, weil er das immer so macht, dann kommt man halt schnell auf den physischen Wert zurück. Erschwerend kommt hinzu, dass die Systeme, in denen wir uns bewegen, so was von gestrig sind, und die KünstlerInnen sehr stark von Galerien abhängig sind - ein sehr feudales System.
- E Aber was gibt es für Optionen? Also was sind die Möglichkeiten? Vor Kurzem war ich bei einer Diskussion zum Thema Kunst und Wert, da sagte ein Galerist, dass ihm alle Leute über dreißig, die keine Galerienvertretung haben, leidtun. Dann sei quasi alles zu spät. Das Publikum hat irgendwie betroffen geschaut, weil das eine doch recht eitle Haltung war.
- M Genau das ist feudal.
- E Ja, und eine derartige Meinung übersieht auch, dass es viele Leute gibt, die sich geschickt und gern in Zwischenbereichen bewegen, was gut funktionieren kann. Wie „Kunst am Bau“-Projekte, die Teilnahme an Wettbewerben, eine Lehrtätigkeit, kuratorische Arbeiten, Buchprojekte oder im weitesten Sinn gestalterische Tätigkeiten. Also da gibt es ganz viele überlappende Zonen, die genauso spannend sind und dabei völlig außer Acht gelassen werden.
- M Vollkommen richtig, und ich glaube, dass dieser Galerist eine Haltung vertritt, die einen Großteil der Menschen, die Kunst schaffen, mehr oder weniger diskreditiert. Das

ist ja im Grunde ein Angriff. Wenn jemand sich zu so etwas aufschwingt, dann wäre die natürliche Reaktion die, wie man eben auf Aggression reagiert: Man schlägt zurück. Und dieses Zurückschlagen, das findet in unserem Bereich so selten statt.

- E Es gibt ja auch ein gewisses Abhängigkeitsverhältnis. Wenn du deine Arbeiten verkaufen willst, dann geht das auch gut ohne Galerie, aber eben nur bis zu einem gewissen Grad. GaleristInnen sind auch MeinungsbildnerInnen. Und bestimmen sehr stark mit, wessen Sichtbarkeit gefördert wird.
- M Ich habe vor Kurzem einen Artikel über den Düsseldorfer Galeristen Helge Achenbach gelesen, der die Aldi-Brüder um Millionen betrogen hat. In dem Bericht ist ein sehr süffisanter Satz gestanden, nämlich dass es keinen Bereich auf der Welt gibt, wo man so leicht berühmt werden kann wie in der bildenden Kunst. Weil es dafür eigentlich nur drei Galeristen, einen Kurator und einen Museumsdirektor braucht. Das fand ich gut, weil es den Punkt trifft. Wenn du aber zum Beispiel MusikerIn bist, dann müssen dich ja Millionen Menschen gut finden. Klar gibt's da auch eine Maschinerie. Aber im Grunde genommen läuft es auf etwas mehr Demokratisches hinaus.



E Na ja, berühmt zu werden ist ja auch relativ - du wirst dann vor allem in der Kunstszene berühmt. Die breite Masse kennt dich wahrscheinlich trotzdem nicht, oder eben nur unbedingt.

M Ja, aber dieser ganze Museumsbetrieb, der arbeitet schon ganz gut. Was die Bewusstseinsmachung betrifft, den Kanon, der erstellt wird. Wenn wir an die Kunst des 20. Jahrhunderts denken - jedem Menschen ist Paul Klee oder Gauguin ein Begriff.

E Posthum allerdings.

M Genau, und in dem Tempo werden die weitermachen. Das heißt also, in 100 Jahren wird's dann auch ein paar Namen von uns, von unseren Zeitgenossen geben, die dann geläufig sein werden. Aber die Entscheidung darüber trifft eine absolute Minderheit.

Eigentlich wird in erster Linie immer über Erfolg oder Nichterfolg verhandelt. Deswegen finde ich: Ein bisschen mehr Eskapismus könnte der Kunstproduktion gut tun. Es ist schon interessant, dass trotz der enormen Veränderungen und Möglichkeiten vieles im Kern einfach gleich geblieben ist. Seit ich das mache, hat es eigentlich wenig Veränderung gegeben, beispielsweise wie man Karriere macht. Hättest du vor zehn Jahren diese Stadt verlassen und würdest jetzt zufällig vorbeischaun ...

E ... doch, ein paar Institutionen haben zugesperrt. Oder sind weggezogen. Vor zwei Jahren die BAWAG P.S.K. Contemporary und die Generali Foundation, und vor Kurzem hat wieder eine Galerie geschlossen. Und jetzt die Diskussion um die TBA21 ... Wenn wir so über all die Bedingungen diskutieren wie wir jetzt, dann denke ich mir, man müsste sich viel stärker engagieren, also man könnte noch viele

andere Dinge tun, die wichtig sind. Und doch ist jeder ständig nur mit der eigenen Sache beschäftigt, man hängt in so vielen Dingen drinnen, und es gibt auch nie wirklich Pausen. So bewegt man sich zwischen diesen Widersprüchen, denn man muss schon ganz schön viel ausblenden, wenn man sich auf seine Arbeit konzentrieren will. Um sich auch vermeintlichen Dingen widmen zu können, die scheinbar für niemanden, außer für einen selbst vielleicht, genau in dem Moment, in dem man sie tut, relevant sind. Man setzt selbst einen Spielraum fest, der einen umschließt und der den Rahmen der Dinge beschreibt, denen man sich widmet. Sei es von außen betrachtet noch so absurd oder womöglich belanglos.

M Was mir schon in meiner Jugend aufgefallen ist, dass die Literatur der Moderne, mit der ich mich damals intensiv beschäftigt habe, unter widrigen Umständen entstanden ist. Die AutorInnen wurden teilweise politisch verfolgt, erlebten Kriege, ihre Familien wurden auseinandergerissen. Und viele konnten von ihrer Arbeit nicht leben. Das hielt sie aber nicht davon ab, ihre Haltung zu kultivieren, die ihnen dann vielleicht später zugute kam - weil sie in ihren späten Lebensjahren oder posthum dann doch noch anerkannt wurden.

Und deswegen glaube ich, dass es möglich ist, dass man einerseits nicht ständig über die Bedingungen reflektiert und dass das einen zugleich auch nicht davon abhält, die bestehende Norm zu kritisieren. Selbst dann, wenn niemand nach der eigenen Meinung fragt. Das ist es, was die Literatur des 20. Jahrhunderts so wertvoll für mich macht. Ich glaube einfach, dass es wichtig ist, als KünstlerIn eine Haltung zu haben.

E Alle Themen, über die wir gerade sprechen, kreisen darum, ob man als einzelner Mensch mit seinen Wünschen und seinem Bedürfnis nach Anerkennung wahrgenommen wird. Daran messen wir den Sinn und das Gelingen.

Jetzt hast du gerade ein Beispiel für eine Haltung gebracht, die einer viel weiter gefassten gesellschaftlichen und politischen Überzeugung entspricht. Unabhängig davon - oder auf jeden Fall nicht nur darauf beschränkt -, wie es einem selbst gerade damit geht. Also die eigene Tätigkeit als Teil eines größeren Ganzen betrachten.

M Genau, und wenn man das nicht tut, dann gibt man ein schlechtes Beispiel ab. Und ich habe mit vielen Leuten zu tun gehabt, die ein unglaublich schlechtes Beispiel abgegeben haben. Die große Leistung dieser vorhin genannten AutorInnen bestand eigentlich genau darin, trotz allem etwas Künstlerisches zu leisten. Gut davon leben konnten auch sie nicht.

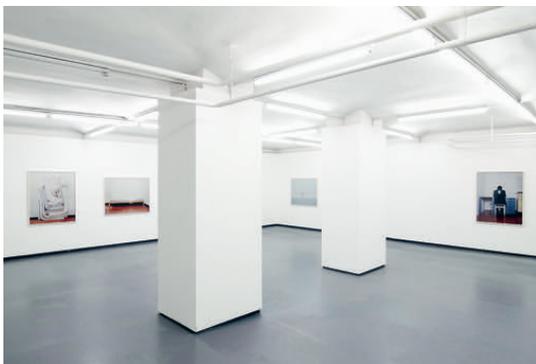
E Ja, es lag vermutlich noch viel mehr außer Reichweite damals, es war wahrscheinlich eher die Ausnahme. Wahrscheinlich hätten sie etwas anderes gemacht, wenn das der Motor gewesen wäre. Ich würde auch sagen, dass ich das, was ich tue, nicht mache, um davon zu leben. Also da würde ich auch etwas anderes machen. Ich mache das, weil mir noch nicht wirklich etwas anderes eingefallen ist, womit ich meine Zeit verbringen möchte, meine Lebenszeit.



- M Ich auch nicht. Bei mir hat es - obwohl das ja nicht gerade en vogue ist - persönliche Gründe gehabt, dass ich heute Kunst mache. Sozusagen therapeutische Gründe.
- E Ja, das hast du schon einmal erwähnt. Persönliche Gründe sind vielleicht sowieso bei jedem da, oder? Die Frage ist vielleicht nur, wie man „persönliche“ Gründe definiert. Also was sind „nicht-persönliche“ Gründe, um Kunst zu machen?
- M Die Schwierigkeit ist es ja eigentlich, aus etwas sehr Persönlichem etwas zu schaffen, was eine gewisse Gültigkeit über die eigenen Befindlichkeiten hinaus erzeugen kann. Das ist eine Kernaufgabe von Kunst: dem Individuum eine Chance einzuräumen, zu sich selbst zu finden. Aber das muss ich mir immer wieder vergegenwärtigen. Nur das schützt mich letztlich auch davor, dass ich nicht verzage und etwas mit der Welt teile.

Tag 2

**Vage, abgeschlossene
Objekte**



- M Wir haben das letzte Mal darüber geredet, wie ich eigentlich zur Fotografie gekommen bin. Die eigene Arbeit beschreibt ja irgendwie auch den persönlichen Handlungsspielraum.
- E Also du glaubst, dass das, was man macht, zugleich zeigt, was einem selbst möglich ist zu tun?
- M Ja. Wobei das ja alles trotzdem sofort ein hohes Maß an Komplexität erreicht. Das ist wie bei einem Schachspiel. Sind ja nur ein paar Felder ...
- E ... aber unzählige Möglichkeiten ...
- M Ich glaube, sich über die eigenen Bedingungen klar zu werden, ist für mich die effizienteste Möglichkeit, mit einer Arbeit weiterzukommen.
- E Wie meinst du das? Indem du dir darüber klar wirst, was deine persönlichen Möglichkeiten zu agieren sind? Die Bedingungen, die dir vorgegeben sind, ökonomisch, sozial etc. Die verschiedenen Ebenen deiner Bedingtheit? Und indem du dir darüber klar wirst, gibt dir das einen Rahmen, in dem du dich ...
- M ... in dem ich mich dann bewegen kann. Also zu Beginn war es eben so, dass der soziale Aspekt im Vordergrund stand. Zu dem Zeitpunkt konnte ich mir gar nicht vorstellen, dass es überhaupt einen anderen Rahmen geben könnte. Ich glaube, wenn man jung ist, dann gibt es überhaupt keinen anderen Rahmen als eben diesen sozialen. Den ich durch die Produktion dann auch erweitert habe. Der Zyklus *Diskrete Ansichten meiner Heimatstadt*, diese Architekturbeobachtungen in Graz, mit dem ich mich an der Schule für künstlerische Photographie Friedl Kubelka in Wien beworben habe, ist damals entstanden. Dieser Handlungsspielraum erschien mir dann aber schnell nicht mehr interessant. Dieses „Wer bin ich, wo komm ich her?“.

Sagen wir es einmal so: Dass ich das als Grundlage meiner künstlerischen Arbeit definiert hätte, wurde mir irgendwann zu wenig, und dann tauchte die Schwierigkeit auf, dass ich mir überlegen musste, womit ich mich überhaupt beschäftigen will. Mittlerweile bin ich von diesem sozialen Aspekt recht weit weggerückt. Jetzt geht es eher darum, dass ich die Bedingungen des Mediums Fotografie als Ausgangspunkt für meine Überlegungen hernehme.

- E Ist auch das eine bewusste Einschränkung, die du da machst? Wenn man den Ausgangspunkt der Arbeit so klar - in einem Satz - definieren kann, ist das dann eine bewusste Entscheidung im Vorfeld? Oder ist das eher eine Einschätzung des eigenen Tuns - im Nachhinein? Also, ich würde jetzt einmal behaupten, dass meine Arbeit bis zu einem gewissen Grad auch intuitiv verläuft. Nicht ausschließlich, das ist so ein Wechselspiel - zwischen einer Untersuchung, einem Interessensfeld, das man sich genauer anschaut, und auch Dingen, die man beobachtet oder die einen überraschen. Die Dinge, die ganz am Anfang standen - ich meine, bevor man das überhaupt zum ersten Mal definiert hat und mit der Zeit auch verfestigt -, ob man sich die ausschließlich aussucht, das weiß ich gar nicht ...
- M Ich bin mir auch nicht sicher. Also aussuchen tut man nicht, aber man ...
- E ... stößt an.
- M Genau. Das tut man immer.
- E Durchs Tun und durchs Denken. Man denkt sich das nicht zur Gänze im Vorfeld aus, es ist vielmehr ein Interesse, das man bemerkt, das man erkundet und dann auch benennt.
- M Ja, und für mich ist dieses Anstoßen so wichtig. Als Beispiel: Kannst du dich an meine Arbeit *Pantheon/Mond* erinnern?

E Ja, ich kann mich erinnern. Die hab ich erst vor Kurzem gesehen, in deinem Atelier.

M Ich finde, dass diese medienanalytischen Themen in der Fotografie schon etwas abgegrast sind. Die Kunst besteht aber eigentlich darin, ein interessantes Bild aus diesen Überlegungen, die es zu diesem Medium gibt, zu generieren. Das ist die große Schwierigkeit. Ich finde, es braucht diese Schwierigkeiten. Genau diese künstlerischen Widerstände sind es, die die Arbeit befördern. Das hat mit den Produktionsbedingungen dann gar nichts mehr zu tun.

E Das geht mir auch so, ja.

M Zu dieser Arbeit, zu diesen zwei Bildern, bin ich nur gekommen, weil ich Analogien aus der Sprache kenne, allen voran aus der Dichtung, die mich sehr interessieren. Das sind so Pseudokausalitäten. Zum Beispiel das Schwarz der Kohle und die Schwärze der Nacht.

E Metaphern, eigentlich. Oder ist das eine Kausalität?

M Na ja, also sprachlich und visuell tritt sofort eine Verbindung ein, aber de facto existiert die ja nicht. Das Schwarz der Nacht hat ja jetzt nichts mit dem Schwarz der Kohle zu tun. Vor allem, wenn man es weiterdenkt, dann könnte man sogar sagen, es gibt diese Schwärze in der Nacht gar nicht, weil das eher etwas mit unserer limitierten Wahrnehmung zu tun hat.

E Und auch mit dem inneren Bild, vielleicht.

□ Martin Bilinovac → 48
Pantheon, 2012
Fine Art Print, 100 x 70 cm

□ Martin Bilinovac → 49
Mond, 2012
Fine Art Print, 100 x 70 cm





M Ja, und das sind aber Sachen, die in der Dichtung und Literatur gut verhandelt werden. Daraus könnte man schließen, dass ein Medium wie die Fotografie, die eine Analogie zur vermeintlichen Wirklichkeit bildet, mehr oder weniger objektiv wäre. Das ist ja genau das, was der Fotografie eigentlich von Beginn an als Eigenschaft zugesprochen wird.

E Aber kann man nicht sagen „wurde“? Würdest du davon mittlerweile nicht eher in der Vergangenheit sprechen?

M Nein, würde ich nicht, weil ich meine, dass das Rezeptionsverhalten gegenüber der Fotografie letztlich noch immer erstaunlich unbefangen ist, bezogen auf den fraglichen Verweischarakter der Fotografie versus Realität. Wobei ich aber sagen muss, das ist vielleicht medientheoretisch interessant, aber es ist eigentlich auch ein alter Hut.

Aber wenn man es schafft, sich an diesen Widerständen des Mediums entlangzubewegen und aus diesen Fragestellungen ein Bild zu generieren, können interessante Arbeiten entstehen. Und im Fall von *Pantheon/Mond* ist es so, dass man, wenn man sich das eine Bild anschaut, einen durchleuchteten Körper sieht: die bewölkte Himmelsdecke. Dadurch, dass aber der Lichtunterschied vom Innen- zum Außenraum mehr als drei Blenden betrug, säuft der Innenraum ab, und durch die Form des Lochs entsteht dann ein Kreis. Und das bedeutet: Bei der Betrachtung von Bildern sehen wir viel mehr das, was wir glauben zu sehen, als das, was wir wirklich sehen. Um diese These zu verstärken, habe ich diesem Bild ein Bild des darauf folgenden Vollmondes in derselben Proportion gegenübergestellt. Mit dem kalkulierten Ergebnis, dass der Betrachter meint, einen Mond zu sehen.

Das ist natürlich interessant für mich. Weil sich diese beiden Darstellungen vollkommen unterscheiden: Das eine ist ein beleuchteter, das andere ein durchleuchteter Körper. Und durch die Assoziation der beiden Bilder entsteht der Glaube, dass es sich um eine Gewissheit handelt.

E Um eine falsche.

- M Und das finde ich schön. Ich habe zuerst einfach nur das Loch im Pantheon gesehen, und das hat mich an den Mond erinnert.
- E Das führt mich zu einer Frage, die ich mir notiert habe. Deine Arbeiten sind ja sehr durchkomponiert, und mich hätte eigentlich interessiert, ob sie schon im Vorfeld genau so in deiner Vorstellung existieren beziehungsweise wie viele davon zufällig entstehen. Viele deiner Arbeiten zeigen konkrete räumliche Situationen, die sehr konstruiert wirken. Manchmal liegen scheinbar mathematische Überlegungen zugrunde, also wie sich irgendwas spiegelt, wo Kanten verlaufen, wo Sichtbarkeit an Unsichtbarkeit grenzt. Hast du das fertige Bild von Anfang an vor Augen? Oder hast du nur eine vage Vorstellung? Und wie verläuft dieser Prozess zwischen der Idee und dem tatsächlichen Ergebnis?

M Meinen Arbeiten gehen immer visuelle Beobachtungen und Ideen voraus. Ich sehe Dinge, Räume etc. oft jahrelang an, ehe ich zu einer bestimmten Idee komme. Die eben erwähnte Arbeit hatte auch ein längeres Vorspiel. Drei Monate lang bin ich im Zuge eines Atelierstipendiums in Rom ca. ein- bis zweimal pro Woche ins Pantheon gegangen, ohne ein einziges Foto zu machen. Die Aufnahme entstand dann erst zwei Jahre später bei einem Kurzaufenthalt in Rom. Bei der Betrachtung des Lochs dachte ich an den Mond, und so bin ich dann auf die Idee gekommen.

Ich suche auch immer wieder nach einer Klammer innerhalb meines Entwicklungsprozesses. Die darf aber meiner Meinung nach nicht zu aufdringlich sein. Der kleinste Hinweis reicht oft aus, um diese Verbindung herzustellen. In dem Fall war es die Form. Bei anderen Arbeiten ist es zum Beispiel einfach nur der Parkettboden, der dann am Ende darauf schließen lässt, dass die beiden Arbeiten im selben Raum entstanden sind. Ich glaube aber, dass der Betrachter das nicht bewusst wahrnimmt, aber dass es natürlich etwas mit ihm macht. Zum Beispiel ein Gefühl der Enge verstärken. Da entsteht dann etwas Labyrinthisches, wenn man immer wieder Details aus demselben Raum verwendet.

E Ja, das hat eine psychologische Wirkung. Man hat das Gefühl, sich zu verlieren, obwohl das Universum deiner Bilder zugleich so übersichtlich erscheint. Man ist immer wieder irritiert, welche Sicht auf das Objekt gewählt wurde oder wo man selbst als Betrachter denn seinen Raum hat, also wo man sich selbst verorten soll.

M Genau.

E Obwohl es auf den ersten Blick meistens sehr alltägliche, vertraute Räume sind, nichts Monumentales.

M Ja, unspektakulär im Grunde. Aber darin liegt ihre Qualität, indem ich sie wie eine Bühne behandle und in ihnen etwas - oder sogar nur ihnen selbst - zu einer Aufführung ver helfe. Da wären wir dann wieder bei den Möglichkeiten der Fotografie. Das ist eine Sache - das Gefühl der Enge zu verstärken, zu monumentalisieren -, für die dieses Medium perfekt ist.

E Um noch einmal zu meiner Frage zurückzukommen ...

M Also bei der Serie *Spiegel I und II* ging es darum, dass man den Ort der Betrachtung nicht mehr findet. Und gleichzeitig um einen genauen Punkt, an dem diese Illusion gebrochen wird, indem dieser Spiegel einen Sprung hat. Das zweite Bild zeigt denselben Spiegel, nur aus einer anderen Perspektive fotografiert. Da war der Anspruch: diesen Spiegel so zu fotografieren, dass es keine Spiegelung des Betrachters gibt, das heißt, dass die Kamera nicht im Bild ist. Das eine ist einfach, weil der Blick von oben kommt. Der Einfallswinkel ist gleichzeitig der Ausfallswinkel. Licht dehnt sich immer ganz gerade, linear im Raum aus. Und nach demselben Prinzip funktioniert eben auch eine Spiegelung. Wenn man jetzt aber einen Spiegel frontal abfotografiert, dann geht das nicht, weil du dann diese

□ Martin Bilinovac →
Spiegel II, 2013
C-Print, 95 x 120 cm



Frontalität zeigt. Bei der Aufnahme *Spiegel II* habe ich die Spiegelung mit digitalen Bildbearbeitungsmöglichkeiten entfernt und das Bild aus mehreren Einzelbildern gestitcht. Das war also ein recht anspruchsvolles Projekt. Aber dann hat mich dieses Faktum einfach gestört, nämlich dass die Arbeit eine sogenannte Photoshop-Arbeit geworden ist. Dass man mit Bildbearbeitung mittlerweile alles machen kann, das wissen wir alle, und das macht es in meinen Augen auch ein wenig langweilig.

E Wie siehst du das generell? In Zeiten omnipräsenter digitaler Bildbearbeitung mit Effekten zu arbeiten, die nicht auf Photoshop beruhen? Ich meine, du benutzt natürlich Photoshop, aber es geht dir nicht um den Effekt. Du bewegst dich entlang eines schmalen Grates, mit der Erwartung, dass trotz der allgegenwärtigen Bildmanipulationen, die längst selbstverständlich geworden sind, eine Beobachtungsgabe vorhanden ist, die da einen Unterschied lesen kann. Oder traust du es den Bildern vielleicht zu, dass sie das irgendwie ausstrahlen, in sich tragen, aufgeladen sind mit einer Dichte, die sie unterscheidet von simplen Effekten?

M Einerseits traue ich es den Bildern zu, und andererseits nehme ich bewusst keine Rücksicht darauf, dass sich meine Bilder nicht schnell erfassen lassen.

E Das heißt, dir ist es egal, ob der Betrachter es unterscheiden kann?

M Na ja, egal, das weiß ich nicht. Also, ich bin einmal die erste Instanz. Das kann ich wieder gut mit meinen *Spiegeln* erklären. Nachdem die Serie fertig war, habe ich sie in einer Ausstellung gemeinsam mit einer anderen Arbeit gezeigt, mit *Aventure*, einem Bild, das die Rückenansicht einer Person zeigt. Das ergab für mich eine Analogie. Ich

□ Martin Bilinovac →
Spiegel I, 2012
C-Print, 95 x 135 cm





finde nämlich, dass eine Spiegeloberfläche etwas mit einer Verweigerung zu tun hat. Indem der Spiegel immer alles nachäfft, was man ihm zeigt. Deswegen passte für mich die Arbeit mit der Rückenansicht so gut dazu. Auf jeden Fall war das soweit okay für mich und wurde auch so gezeigt. Dann aber ließ mich das nicht mehr los, dass ich diese Arbeit (*Spiegel I*) nur mithilfe digitaler Mitteln erstellen konnte. Ich überlegte mir, wie man das anders lösen könnte, und kam auf die Idee, es mit einer Großbildkamera zu versuchen. Und so weit aus dem Bild herauszushiften, also die Objektivebene von der Bildebene so stark zu verschieben, dass sich die Reflexion der Kamera außerhalb des Bildkreises befand. Dafür benötigte ich dann ein Superweitwinkelobjektiv, weil die Distanz zum Spiegel sehr kurz war. Nachdem ich die Aufnahme gemacht und die entwickelten Negative aus dem Labor abgeholt hatte, fiel mir sofort auf, dass der linke Teil des Negativs schon aus dem Bildkreis war, und ich verzweifelte total. Ich konnte zuerst drei Tage lang nicht mehr weitermachen, erst dann dachte ich mir, egal, ich scanne das trotzdem ein. Und stellte auf einmal fest, dass doch genau darin die Qualität der ganzen Arbeit liegt. Weil das Bild, das digital aufgenommen wurde, so ultraperfekt war, also perfekter als die Wirklichkeit sein kann. Und das analoge Bild verrät eigentlich seinen fotografischen Ursprung. In dem Moment hat diese Arbeit für mich überhaupt erst die Legitimation erfahren, die sie jetzt für mich hat. Ich hätte, glaube ich, dieses einzelne digitale Bild nicht mehr gezeigt. Das wäre kein fertiges Werk für mich gewesen.

E Aber das zweite kann nicht für sich allein stehen? Das ist wie eine Ergänzung für das erste?

M Genau, und umgekehrt. Also ich würde diese Bilder niemals einzeln zeigen, weil das eine das andere ergänzt. Und obwohl die Ähnlichkeit theoretisch so stark sein sollte,

□ Martin Bilinovac ←
Aventure, 2011
C-Print, 95 x 120 cm

ist sie es praktisch nicht. Also sie unterscheiden sich visuell stark voneinander. Da treten alle Unterscheidungsmerkmale zwischen der digitalen und der analogen Technik gleichzeitig zutage. In dieser Arbeit kristallisiert sich viel für die Fotografie insgesamt heraus. Das heißt, vieles bei mir ist Work in progress. Und es ist wichtig, dass man dabei sehr aufmerksam ist und auch dass man sich überraschen lässt.

E Das heißt, das Bild ist gar nicht so konkret vorhanden, wie man das vielleicht zuerst vermutet, wenn man deine Arbeiten anschaut.

M Genau. Überhaupt nicht.

E Also in diesem Fall war es eher das Motiv des Spiegels, das dich interessiert hat. Und dann beginnt der Prozess.

M Richtig. Und dann entsteht ein Fehler. Und am Ende erfährt die ganze Arbeit ihre Legitimität dank dieses Fehlers. Das heißt, wäre dieser Fehler nicht aufgetreten, dann wäre ich nie an den Punkt gekommen, an dem ich mit dieser Arbeit jetzt bin. Und das ist oft so. Zum Beispiel bei einem anderen Bild, bei *Landschaft Weiß*. Dabei wollte ich wirklich an die Grenzen des Sichtbaren in der Fotografie gehen. In der Fotografie spielt sich alles im Bereich der Tonwerte, des RGB-Farbraums zwischen null und 255, ab, das ist der sichtbare Bereich. Es ist so, dass ein Drucker zum Beispiel nicht über den Tonwert von 245 hinauskommt. Weil er an dieser Stelle keine Farbe, keine Pigmente mehr druckt. Das heißt, es würde nur mehr das reine Blatt Papier übrig bleiben. Und das war dann die Idee: eine Arbeit im Bereich des letzten Zipferls des Darstellbaren zu realisieren. Die Aufnahme entstand am Arlberg während eines Schneesturms. Sie beweist mir auch, dass Bilder zu sehen sich zu einem großen Teil in der Imagination abspielt.

□ Martin Bilinovac →
Landschaft Weiß, 2012
Fine Art Print, 100 x 70 cm



Zuerst erkennt man nichts, nur ein weißgraues Blatt Papier, dann erst sieht man die winzig kleinen Konturen - und daraus rekonstruiert der Betrachter eine große Landschaft, obwohl er die ja eigentlich nicht sieht. Wie du siehst, interessiert mich vor allem die Frage nach dem Sichtbaren und nach dem Unsichtbaren, und Metaphern sind mir dafür oft zu wenig. Ich will einfach ein Beispiel dafür finden.

E Ich denke, es geht auch darum, Vorstellungen, die sich vielleicht der Darstellung entziehen, doch für einen Moment möglich zu machen. Irgendwo habe ich auch etwas von dir gelesen, in einem deiner Texte oder Interviews, wo du über Schein und Sein sprichst und über die Verbindung zwischen den beiden. Du hast da eine Formulierung verwendet, dass das Sein sich hinter dem Schein oder in dem Schein versteckt, oder war es umgekehrt?

M Ja, die Stelle lautet so: „Mir geht es bei dieser Arbeit darum, einen Moment zu schaffen, in dem der Zustand des Seins mit dem des Scheins verschmilzt und beide gleichzeitig existieren.“ Ich finde es interessant, dass sich die heutige Gesellschaft und auch die aktuellsten philosophischen Bewegungen wieder mit dem Thema Realismus auseinandersetzen, auch wenn man jetzt den Zusatz „spekulativ“ hinzufügt. Dem ist vor allem die deutsche Romantik vorangegangen. Zum Beispiel Hegel. Wenn man diese Texte heute liest, sind die ja irgendwie auch total absurd. Da ist die ganze Zeit vom Sein und Schein und von solchen Dingen die Rede, unter denen man sich eigentlich konkret nichts mehr vorstellen kann. Also, dass nicht das Ding das Ding ist, sondern dass der Sinn, den das Ding hat, das Ding macht. Solche Überlegungen waren das. Das sind für mich Sachen, die sprachlich vielleicht noch fassbar sind, aber inwieweit das auf andere Bereiche übertragbar ist, ist fragwürdig. Ich fand diese Texte während meiner Studienzeit in Münster aber extrem inspirierend. Das hatte für mich ein gewaltiges lyrisches Potenzial, die Philosophie. Obschon die Philosophie ja immer versucht, sich oder etwas zu beweisen. Was ja das Gedicht nicht tut. Es ändert aber nichts daran, dass in ihr diese Lyrik steckt.

- E Man hat manchmal das Gefühl, dass du in deinen Arbeiten sehr wohl auch so etwas wie eine Beweisführung machst. Man könnte sagen, dass es bei deinem Interesse, dich mit Philosophie zu beschäftigen, darum geht, Vermutungen, die man empirisch nicht beweisen kann, als Behauptung in den Raum zu stellen. Ich denke da zum Beispiel an deine Arbeit *Kausal*.
- M Ja, bei diesem einen Bild ist es wirklich so. Das Kabel läuft hinter dem Spiegel weiter, und gleichzeitig gibt es diese Überschneidung mit der Spiegelung, so dass es scheint, als ob es an dieser Stelle miteinander verbunden wäre. Das heißt, dieses Bild ist ein Beispiel für einen unhaltbaren philosophischen Ausgangsgedanken, der mehr oder weniger gefunden ist, und so albern er sein mag, bis heute wirkt. Also diese Frage nach dem Sein. Aber trotzdem liegt in dem Versuch, etwas über das Sein zu sagen, ein ästhetisches Potenzial. Auch wenn wir zum Beispiel Philosophen oder Medientheoretiker wie Roland Barthes lesen. Ich glaube, dass Barthes für MedienwissenschaftlerInnen heutzutage eher eine historische Rolle spielt. Er hat ja auch viel Unsinn verzapft. Interessanterweise spielt er aber für die KünstlerInnen nach wie vor eine große Rolle. Weil: Wenn KünstlerInnen ein philosophisches Werk gelesen haben, dann *Die helle Kammer* von Roland Barthes.
- E Ja, weil sie es lesen mussten.
- M Aber warum geht immer noch so eine starke Faszination von diesem Buch aus? Ich habe das bei meinen Studierenden bemerkt. Weil dieser Text so ein ästhetisches Potenzial hat, und das liegt in seinen Übertreibungen.
- E Sicher, es ist schließlich auch interessanter, das ästhetische Potenzial für sich verwenden zu können.

□ Martin Bilinovac
Kausal, 2003
C-Print, 95 x 95 cm

→ 62



- M Und deswegen ist es ja diese sinnliche Qualität, die zum Beispiel die Romantik hat - die kann ein Künstler gut filtern. Da geht es oft um eine Stimmung. Dass man in eine gewisse Stimmung kommt. Und dann aus dieser Stimmung heraus etwas produziert. Als Beispiel dafür möchte ich meine Arbeit *Ikone I* und *II* nennen. Da könnte ich jetzt lange von Ikonografie sprechen und davon, dass das Göttliche innerhalb der Religion nicht darstellbar ist. Weshalb man als Lösung für diese Problematik innerhalb der Ikonenmalerei das Gold verwendet hat. Den goldenen Hintergrund, der das Göttliche beschreibt. Weil das eine reine Fläche beschreibt, also nichts Konkretes ist.
- E Und die Betrachter sogar blendet, also auch wieder zurückwirft, auf sich selbst.
- M Genau. Und das sind alles Dinge, mit denen ich arbeiten kann, aber das war nicht die Motivation, diese Arbeit zu machen, so wie ich auch glaube, dass die Ikonen selbst nicht aus dieser Motivation heraus gemacht worden sind. Es geht vielmehr um Schmerz, Tod und Leid. So ist diese Arbeit auch eher aus einem Gefühl der Traurigkeit heraus entstanden. Für die ich ein Bild schaffen wollte, und das ist halt sehr subjektiv, für den Betrachter in keinsten Weise lesbar. Weil es ja überhaupt keinen Hinweis darauf gibt. Trotzdem ist das der Ausgangspunkt der Arbeit.
- E Ja, aber trotzdem ist ja nicht alles, was man sich denkt, wenn man eine Arbeit macht, auch wenn es der Ausgangspunkt ist, notwendigerweise später in der Arbeit vorhanden oder spielt nachher noch eine Rolle. Und das ist auch gut so, glaub ich.

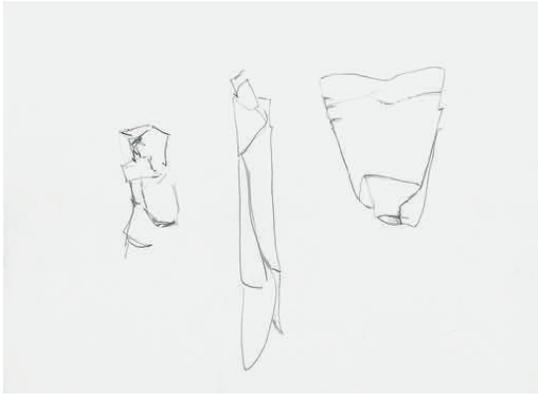
- Martin Bilinovac → 64
Ikone II, 2014
C-Print, 120 x 95 cm
- Martin Bilinovac → 65
Ikone I, 2014
C-Print, 95 x 120 cm





Tag 3

**Besonderheit rückwärts
konstruieren**



- M Das Erste, was ich von dir gesehen habe, das waren diese kurzen Videoclips, die du über einen Kasten gemacht hast. Das war eine starke Arbeit. Du hast aus dem Kasten heraus begonnen, Löcher zu bohren. Gleichzeitig war in diesem Kasten eine Lichtquelle installiert, wodurch für mich die Assoziation zu einem Sternenhimmel entstand. Dazu kommt noch dieses Geräusch, das den Ursprung dessen beschreibt, was da passiert, das Bohren. Deine Arbeiten geben oft relativ präzise Auskunft über die Art ihrer Entstehung. Aber gleichzeitig ändert das nichts daran, dass dieser assoziative Raum, der dann entsteht, in eine ganz andere Richtung geht.
- E Ja, das glaub ich auch. Ich habe heute auch über den Begriff der Präzision nachgedacht, beziehungsweise habe ich das Gefühl gehabt, dass es einen Moment gibt, oder ein Wort dafür, wo sich unsere Arbeiten treffen könnten. Vage. Dieser Begriff wird ja meistens genau als Gegensatz zur Präzision verwendet. Ich hab dann nachgelesen, was das Wort laut Duden genau bedeutet, und da stand etwas, das negativ konnotiert ist: ungenau, verschwommen, undeutlich, unpräzise. Aber eigentlich geht es für mich bei diesem Begriff um etwas ganz anderes, es geht um eine sehr präzise Unschärfe. Um ein Verschwimmenlassen der genauen Bedeutung, der genauen Zuschreibung und somit auch um die Frage nach der konkreten Funktion. Aber eben diese Unschärfe ist ja sehr wohl eine klar gezeichnete. Das ist ein Widerspruch in sich, der sich aber interessanterweise trotzdem vereinen lässt.
- M Ja, diesen Zustand in eine Art von Dauer zu versetzen, das ist das, was große Präzision erfordert. Das ist wie ein Perpetuum Mobile. Dass man etwas in eine Schwebelage bringt, in der es auch bleibt. Das ist ein Moment, das in deinen Arbeiten immer wieder auftaucht. Ich denke da zum Beispiel an deine Zeichnung mit der Treppe. Das ist ja auch ein interessantes Objekt, weil es gleichzeitig dieses Auf- und wieder Absteigende hat.

E Bei dieser Arbeit ging es mir darum, diese Wendeltreppe in die Fläche zu kippen, damit sie zu einem Muster wird. Und dieses sich dadurch, wie jedes Muster, unendlich wiederholen könnte. In seiner Zweidimensionalität. Und trotzdem sieht man diese Darstellung der dritten Dimension in der Zeichnung und auch verschiedene Richtungen, wobei nicht ganz klar ist, wohin sich diese Linien bewegen oder wo sie sich eigentlich treffen und wo sie überhaupt nicht zusammenpassen. Obwohl ich denke, dass die Treppe an sich als Zeichen weniger interessant ist, also dieses Hin- und Her, als die Kreisbewegung, die mich interessiert, also das, was diese Treppe im Grundriss darstellt, nämlich eine Kreisform.

M Diese Modifikationen tauchen bei dir immer wieder auf. Ich denke da auch an den Kasten, der keine Türen hat, der eigentlich wie ein Sockel ist.

E Du meinst diese Sockelarbeit, die aus Türen gebaut ist.

M Genau.

E Ich habe sicherlich ein prinzipielles Interesse daran, Verhältnisse zwischen Dingen, Materialien und Zuschreibungen auszuloten. Aber auch diese Verschiebung zwischen etwas sehr Konkretem und etwas viel abstrakter Lesbarem interessiert mich.

M Dafür fällt mir ein Beispiel aus den *Wörtern* von Sartre ein: Der Protagonist geht in einem Park spazieren und sieht eine Wurzel. Diese Wurzel beeindruckt ihn tief, und dann sagt er, dass das Wort Wurzel für das, was er gerade sieht, völlig unzureichend ist. Das Wort beschreibt eine Funktion, aber es sagt am Ende über genau diese Wurzel nichts aus. Also dieses Wort kann dieses Ding, das er da sieht, nicht beschreiben. Es steht in keinem Ein-

□ Eva Chytilek →
Ohne Titel (Treppe), 2012
Arbeitsskizze





klang miteinander. Die Welt der Dinge und die Welt der Wörter sind also im Existenzialismus nicht im Einklang miteinander. Das heißt, dass wir ständig damit beschäftigt sind, Dingen Zuschreibungen zu verpassen. Und sobald wir die festgemacht haben, hat das etwas unglaublich Beruhigendes auf uns. Aber im Grunde genommen ist gar nichts damit geklärt. Weil die Welt trotzdem rätselhaft ist. Dafür eine Metapher zu finden, eine Skulptur zu machen oder ein Bild entstehen zu lassen, das kann auf jeden Fall ein starkes künstlerisches Motiv sein. Deine Arbeit mit den Türen ist sicher ein gutes Beispiel dafür. Man sieht das Objekt zwar, man kann um es herumgehen, aber was seine unmittelbare Bestimmung betrifft, dazu kann man eigentlich nichts sagen. Und trotzdem ist es da.

E Ja. Das sehe ich auch so. Wobei ich das aber auf keinen Fall als Metapher bezeichnen würde. Sondern als etwas, das dadurch, dass es da ist, genau dieselbe Realität und Wirklichkeit beansprucht.

M Wie etwas anderes, das ja schon Zuschreibung erfahren hat?

E Ja, und das unterscheidet sich dann eigentlich nicht mehr.

M Ich habe mir vorhin in deinem Katalog nochmals die Arbeit mit dem Titel *Wandfragment* angeschaut und wollte dich fragen, wie du auf die Form gekommen bist.

E Ich glaube, an dieser Arbeit lassen sich ein paar Punkte ganz gut formulieren, die beschreiben können, wie meine Herangehensweise ist. Mir ging es dabei darum, ein Konstruktionsprinzip sichtbar zu machen und es von der ursprünglichen Materialität, die damit in Verbindung steht, in eine andere zu übersetzen. Auf den ersten Blick sieht es ja vielleicht wie ein Vorhang aus, tatsächlich leitet sich diese Form aber von einem anderen architekto-

□ Eva Chytilek ←
Ohne Titel, 2008
Holz, Türbürste, Lack, 90 x 42 x 42 cm

nischen Element ab. Und zwar von der Wabenstruktur - als Referenz auf das Innere einer Trennwand. Diese Struktur wird oft verwendet, um Ausstellungswände, also stabile, mobile Wände zu bauen, es entspricht also deren Innenleben.

M Und wie wird das dann verbaut?

E Die Wabe dient ja an sich einfach als architektonisches Element, weil sie Stabilität erzeugt und dabei sehr leicht ist. Meine Arbeit besteht eigentlich aus den unsichtbaren Elementen eines Objekts, die eine rein konstruktive Funktion haben und einer inneren Logik folgen. Sie spannt neben dem physischen zugleich auch einen gedanklichen Raum auf, weil sie eine vorgegebene Situation stark verändert. Während eine Ausstellungswand normalerweise dazu da ist, den Blick zu versperren, ihn auf etwas anderes zu lenken oder eine Sichtachse zu verändern, macht diese Installation eigentlich das Gegenteil: Sie verunklärt, würde ich sagen. Indem sie bei der Durchsicht eine Überlagerung und Unschärfe erzeugt. Zugleich ist es der Status des Objekts, der mich interessiert, nämlich dass es eigentlich nicht wirklich ein Objekt ist, das man abgeschlossen betrachten kann. Also man schaut es an, aber man kann es nicht ohne diesen Umraum betrachten, weil es sich mit diesem durch seine Transparenz überlagert. Außerdem besteht die Arbeit aus Aluminium, aus dem die einzelnen Segmente mit dem Laser gecuttet wurden. Das heißt, die Oberfläche reflektiert, entzieht sich also auch so immer wieder dem Blick. Ich wollte in diesem Raum etwas formulieren, was eigentlich mehr auf ein Beziehungsgefüge zwischen den Arbeiten, dem Objekt und dem Raum hinweist als auf sich selbst. So würde ich das festhalten. Man kann es natürlich auch einfach als einen Vorhang betrachten und daran vorbeilaufen ... Auch das gefällt mir.

□ Eva Chytilek →
Ohne Titel (Wandfragment), 2012
Aluminium, Maße variabel



- M Also, was ich spannend an der Arbeit gefunden habe, ist, dass sie im Grunde genommen etwas aufnimmt, was innerhalb der Kunst seit über 100 Jahren nach wie vor State of the Art ist - die Idee des White Cube. Bei dem es darum geht, dass dieser Raum mehr oder weniger verschwindet. Gleichzeitig wertet er die Objekte, die darin gezeigt werden, auf. Das heißt, es wird mit Unsichtbarkeiten gearbeitet. Auch in dem Fall ist die Museumsarchitektur darauf ausgerichtet. Der Boden ist grau, die Deckenbeleuchtung gibt ein indirektes weißes Licht ab, das sich über eine ziemlich große Fläche spannt und dazu führt, dass die Dinge fast schattenlos ausgeleuchtet werden. Und das nimmt das Objekt eigentlich auch auf, weil es auf eine ähnliche Art und Weise wie dieser Raum selbst funktioniert.
- E Genau, dadurch entwickelt sich natürlich eine Eigenständigkeit, durch diese Übersetzung in ein sehr fragiles Material. Es bekommt auch etwas Ephemeres - durch die Oberfläche, in der sich das Licht bricht. Und zugleich nimmt es Bezug auf diese ganz konkrete räumliche Situation. Auf die Art und Weise, wie sich so ein Ausstellungsraum zusammensetzt, wie Wände funktionieren, also auf Dinge, die, wie du sagst, unsichtbar sein sollten. Das war dieses Zwischenstadium, das mich interessiert hat - ein Objekt zu schaffen, das eine Art Kommunikation eröffnet, das eine Eigenständigkeit hat, sich aber zugleich nicht mehr von diesem System lösen lässt.
- M Ich verstehe, das ist mir auch bei den Ausstellungsansichten aufgefallen.
- E Ja, da passiert auch etwas Interessantes in der fotografischen Übersetzung ins Bild ...
- M Es macht sich eigentlich wirklich nur über hauchzarte Tonwerte sichtbar.
- Eva Chytilek →
Ohne Titel (Wandfragment), 2012
Aluminium, Maße variabel



- E Graustufen und Verläufe.
- M Ja, das schrammt schon fast an dem Nichtsichtbaren vorbei.
- E Richtig. Und ich würde sagen, dass bei meiner Arbeit eigentlich immer der Versuch mitspielt, den Raum, in dem etwas gezeigt wird, grundlegend mitzudenken. Es sind natürlich unterschiedliche räumliche Situationen, mit denen man konfrontiert ist, und jede hat andere Bedingungen, aber sie sind nie gleichgültig. Es geht also immer um einen Zustand des Dazwischenseins, der vielleicht manchmal deutlicher und manchmal weniger deutlich ist. Aber das ist auf jeden Fall etwas, was mich interessiert, etwas, was ich erreichen will, und zugleich möchte ich Dinge machen, die sich diesen räumlichen Situationen temporär einschreiben.
- M Diese Arbeit hat eine Struktur, die fast etwas von einer Zeichnung hat.
- E Ja, fast wie ein Entwurf. Wie ein Gedanke eines Entwurfs. Etwas, das sich vielleicht in einem Zustand befindet, der sich verändern kann oder in Entwicklung ist. An Dingen, die in einem Raum vorübergehend zum Stillstand kommen, interessiert mich eigentlich immer auch der Moment, dass sie woanders etwas anderes sein könnten und sich mitverändern, mitverschieben. Obwohl viele meiner Arbeiten raumspezifisch entstehen, sehe ich sie nicht unbedingt als abgeschlossene Objekte, die nur hier in dieser Form vorkommen können. Manche Elemente, die ich verwende, beschäftigen mich weiter und können durchaus eine andere Form, Dimension oder Maßstäblichkeit bekommen, wenn ich sie mit anderen räumlichen Situationen in Verbindung bringe oder versuche, eine Übersetzung vorzunehmen.
- M Ich finde es schön, dass diese Kriterien vom Raum übernommen werden, und interessant, wenn man bedenkt, wo diese Kriterien eigentlich herkommen. Die moderne Architektur hat einen ihrer Ursprünge in einer Krankheit, der Tuberkulose. Das heißt, dass es bei diesen ersten Architekturen, die dieses Prinzip aufgenommen haben, um eine Art Durch-

lässigkeit ging, und auch darum, dass möglichst viel Licht in einen Raum eindringen konnte. Am Ende wurden diese Aspekte der Funktionalität eigentlich zum Inbegriff einer ganzen Ästhetik.

E All diese Formen sind auch Teil eines öffentlichen Bewusstseins. Eines Wissens, oft vielleicht auch eines unbewussten Wissens. Ohne dass man notwendigerweise tatsächlich ihre Ursprünge oder ihren Entstehungsprozess kennt, gibt es eine Vertrautheit mit diesen Dingen. Ich denke aber, dass keine Form rein aus dem Zweck entsteht. Ich glaube, dass auch in scheinbar ganz funktionalen Entscheidungen und Aspekten eine Vorstellung zum Ausdruck kommt ... Vorstellungen von abstrakten Begriffen ... Konzepte und Ideen, die sich in konkreten Formen unserer Umgebungswelt, in Gegenständen, die wir benützen, in Architektur, Innenarchitektur, Design festschreiben, im Material. Und die dann wie Codes funktionieren. Insofern sehe ich das auch als Material, mit dem ich arbeite, an. Bei der Beschäftigung mit meiner Arbeit gibt es immer wieder auch Gedanken an eine mögliche Funktion oder einen hypothetischen Gebrauch. Die Idee davon wird oft zu einem Kriterium für formale Entscheidungen.

M In jeden Fall nimmt es sehr viel von diesem Raum auf.

E Ja. Es nimmt auf, es verneint ihn aber auch in gewisser Weise. Ich würde sagen, es bleibt in Schwebelage, wenn auch in einer bewusst gewollten Schwebelage, in einer konstruierten Vagheit. Den Begriff hatten wir ja vorhin auch schon.

M Das spinnst du ja auch bei der Arbeit *Horizont* weiter. Dass etwas eine Materialität haben kann, die durch die Umgebung und oder das Licht entweder fast verschwindet oder viel stärker, als das Objekt in Wirklichkeit ist, in Erscheinung treten kann.

□ Eva Chytilek → 80, 81
Horizont I & II, 2010/11
Metall, Polyesterfäden,
ø je 92 cm





E Ja, diese Arbeiten, *Horizont I & II*, die in der Ausstellung *double u* gezeigt wurden, haben mich besonders in dieser Situation interessiert - weil dort ja auch das *Wandfragment* installiert war. Weil sie gewisse Ähnlichkeiten aufweisen. Der Horizont ist ja eigentlich etwas, was eine ganz klare Trennung zwischen dem, was wir sehen, zwischen Erde und Himmel bezeichnet. Eine klare Linie, die aber in Wirklichkeit natürlich keine ist.

Die Objekte definieren einen Ausschnitt, genauso wie ich eben etwas fokussiere und das immer nur in einem bestimmten Bereich temporär machen kann. Insofern stellt es einen Zusammenhang und gleichzeitig einen Widerspruch zur Arbeit *Wandfragment* dar. Diese klare Linie, die durch die Materialität auch verneint wird. Sie kann sehr deutlich erscheinen, aber das ganze Objekt, so wie es da im Raum platziert ist, kann sich auch scheinbar komplett in diesen hinein auflösen. Auf dieser Fotografie im Katalog sieht man es auch sehr stark. Die geschlossene Kreisform erscheint dann einerseits durchlässig, aber auch die Farbflächen innerhalb, die wiederum auf den Raum dahinter Bezug nehmen.

M Bei der Arbeit *Cover* hat das Objekt ja eine ganz klare Funktion. Dass diese Kiste für den Kunsttransport gedacht ist. Gleichzeitig verleihst du ihr durch diesen farbigen Eingriff eine starke Bedeutung. Ich finde, dass sich deine Arbeiten auch gut in Flächen beschreiben lassen. Dass diese Übersetzung von Dreidimensionalität in einen zweidimensionalen Raum Gegenstand vieler deiner Objekte ist. So als ob das im Vorfeld schon mitgedacht worden wäre.

- Eva Chytilek →
Cover, 2012
Transportkiste, Acrylfarbe,
94 x 120 x 22 cm

- Eva Chytilek → 84
Ohne Titel, 2014
Stahl, Holz, Pastellpigment, 175 x 75 x 72 cm





- E Ich würde schon sagen, dass diese Entscheidungen, die ich da treffe, auch immer etwas mit einer Räumlichkeit und auch mit Relationen und Situationen und Beziehungsgefügen zwischen Objekten und deren Zuschreibung zu tun haben. Das, was du beschreibst, liegt aber auch sehr stark an dem Foto, das man davon macht. Es ist abhängig davon, wie man etwas abbildet, und es gibt prinzipiell eine Verschiebung, wenn man eine räumliche Arbeit fotografiert.
- M Dich interessiert also auch das Modulieren?
- E Ja, mich interessiert das Potenzial dieser Dinge, die in einer überlieferten Form vorhanden sind. Dieses aufzugreifen, aber gleichzeitig auch zu verunklären, zu modulieren und auszudehnen ...
- M ... und mit Ähnlichkeiten zu arbeiten.
- E Genau, und mit Ähnlichkeiten zu arbeiten, wobei es dabei weniger um einen Vergleich geht, als darum, eine Ausdehnung zu erzeugen oder einfach einer Situation gerecht zu werden. Die immer anders ist, die veränderbar ist und nicht festgeschrieben werden kann.
- M Ja, das ist etwas Suchendes.
- E Das kann genauso gut was Behauptendes sein.
- M Du findest die Dinge ja nie so.
- E Eben. Deshalb ist es nichts Suchendes. Ich mache sie.
- M Du machst sie. Das heißt, man könnte zusammenfassen, dass dich eigentlich das Produzieren mehr interessiert als das Interpretieren.

E Das eine schließt ja das andere nicht aus. Mich interessiert der Prozess des Zusammenfügens von verschiedenen Parametern mehr, und natürlich ist es immer ein Verdichten. Auch wenn konkrete Überlegungen mit intuitiven Entscheidungen zusammentreffen, ist das ja kein willkürlicher Akt, den ich da mache. Natürlich ist es der Prozess, um den es geht. Das interessiert mich viel mehr. Wenn es fertig ist, dann ist es fertig. Da stecken dann viele mögliche Stränge drinnen, die man lesen kann, oder eben nicht. Wie gesagt: Es gibt nicht nur eine mögliche Bedeutung, auf die ich hinarbeite. Eigentlich interessiert mich tatsächlich das Gegenteil.

M Was ich spannend finde, ist, dass es ja einen Bedeutungsstress gibt, wenn man Kunst produziert. Wenn Leute in ein Museum gehen, müssen sie danach das Gefühl haben, etwas ganz Großartiges erfahren zu haben.

E Weil sie Eintritt gezahlt haben ...

M Und das bezeichnet Boris Groys als Bedeutungsstress.

E Das ist schon ein interessantes Moment. Alles, was wir tun, spielt ja ein Stück weit auch damit, dass wir als menschliche Wesen allen Dingen ständig Bedeutung beimessen müssen, wollen oder es auch einfach unbewusst tun. Es ist ja auch Teil der künstlerischen Arbeit, mit diesem Bewusstsein umzugehen. Dass immer alles in Beziehung zu etwas gesetzt wird. Dass es immer eine Entsprechung oder einen Versuch einer Entsprechung gibt, der man in der eigenen Arbeit manchmal zu entkommen sucht. Mit diesem Spannungsfeld zu arbeiten - es einerseits zu enthebeln, es auszudehnen oder dem auch zu widersprechen -, das ist Teil der künstlerischen Arbeit, ganz allgemein, würde ich sagen ...

□ Eva Chytilek →
Ohne Titel, 2014
Metall, pulverbeschichtet, 320 cm, ø 180 cm



M Richtig. Wir sind eben in diesem Zirkus drinnen. Und da gibt's halt verschiedenste Dompteure und Katzen, die so in der Gegend herumspringen müssen. Apropos: Kennst du *Bartleby* von Herman Melville?

E Den Schreiber? Ja ...

M Da gibt's diesen einen Satz, den er immer wieder sagt und der lautet: „Ich möchte lieber nicht!“

E Genau. „I would prefer not to.“

Abbildungsverzeichnis
Biografien
Impressum

Tag 1

- 16 Ausstellungsansicht, *Exposure Solo II*,
Martin Bilinovac, Fotogalerie Wien, 2011 
- 16 Eva Chytilek: *Ohne Titel (Skizze)*, 2010
Bleistift auf Papier, 19 x 25 cm 
- 21 Eva Chytilek: *Der fünfte Stuhl*, 2008 
Vier Holzstühle, je 82 x 50 x 45 cm
- 28 Ausstellungsansicht, *Im Inneren der Stadt*,
Martin Bilinovac, Magazin Vienna, 2010 
- 30 Eva Chytilek: *Platzhalter*, 2009
Möbelfragmente, Polster, Klebeband, 92 x 48 x 15 cm 
- 36 Ausstellungsansicht, Martin Bilinovac
Akademie Graz, 2014 
- 39 Eva Chytilek: *Tropic Alliance*, 2015
Fine Art Print, 50,4 x 38 cm 

Tag 2

- 44 Ausstellungsansicht, *Exposure Solo II*,
Martin Bilinovac, Fotogalerie Wien, 2011 
- 48 Martin Bilinovac: *Pantheon*, 2012
Fine Art Print, 100 x 70 cm 
- 49 Martin Bilinovac: *Mond*, 2012
Fine Art Print, 100 x 70 cm 
- 53 Martin Bilinovac: *Spiegel II*, 2013
C-Print, 95 x 120 cm 
- 55 Martin Bilinovac: *Spiegel I*, 2013
C-Print, 95 x 135 cm 

56 Martin Bilinovac: *Aventiure*, 2011
C-Print, 95 x 120 cm 

59 Martin Bilinovac: *Landschaft Weiß*, 2012
Fine Art Print, 100 x 70 cm 

62 Martin Bilinovac: *Kausal*, 2003
C-Print, 95 x 95 cm 

64 Martin Bilinovac: *Ikone II*, 2014
C-Print, 120 x 95 cm 

65 Martin Bilinovac: *Ikone I*, 2014
C-Print, 95 x 120 cm 

Tag 3

68 Eva Chytilek: *Ohne Titel*, 2010
Bleistift auf Papier, 22 x 28 cm 

71 Eva Chytilek: *Ohne Titel (Treppe)*, 2012
Arbeitsskizze 

72 Eva Chytilek: *Ohne Titel*, 2008
Holz, Türbürste, Lack, 90 x 42 x 42 cm 

75 Eva Chytilek: *Ohne Titel (Wandfragment)*, 2012
77 Aluminium, Maße variabel 

80 Eva Chytilek: *Horizont I & II*, 2010/11
81 Metall, Polyesterfäden, ø je 92 cm 

83 Eva Chytilek: *Cover*, 2012
Transportkiste, Acrylfarbe, 94 x 120 x 22 cm 

84 Eva Chytilek: *Ohne Titel*, 2014
Stahl, Holz, Pastellpigment, 175 x 75 x 72 cm 

87 Eva Chytilek: *Ohne Titel*, 2014
Metall, pulverbeschichtet, 320 cm, ø 180 cm 

Eva Chytilek

* 1981, lebt und arbeitet in Wien

seit 2013 Universitätsassistentin, Lehrtätigkeit an der
Universität für angewandte Kunst, Transmediale Kunst

2010 Gründung des Kunstvereins MAGAZIN
www.magazinvienna.com

Ausbildung

2005 Universität für angewandte Kunst Wien, Studium der
-2010 Bildhauerei und neue Medien
2000 Akademie der bildenden Künste Wien, Studium der
-2005 Szenographie
2003 Studium an der Hochschule für Bildende Künste, Hamburg

Einzelausstellungen

2016 *Ghost Ride The Wip*, Galerie 5020, Salzburg
2015 *Tropic Alliance*, artstripe no.15, accenture, Wien
2012 *double u*, Startgalerie, MUSA, Wien
2010 *They disappeared into complete silence*, Universität für
angewandte Kunst Wien
2008 *Intérieur*, Kunstverein das weisse haus, Wien

Gruppenausstellungen (Auswahl)

2016 *Wir Wegbereiter*, Ausstellungsarchitektur, mumok, Wien
2015 *random thoughts of a daily light*, Kunstverein
das weisse haus, Wien
2014 *From inner to outer Shadow*, Österreichisches
Kulturforum Istanbul
Hier steht ein Sessel, Traklhaus, Salzburg
Hier und Jetzt - Hic et Nunc, section.a & Kunst im
öffentlichen Raum Niederösterreich, Stift Klosterneuburg
In der Kubatur des Kabinetts, Fluc, Wien

Martin Bilinovac

* 1981 in Graz, lebt und arbeitet in Wien und Linz

seit Lehrbeauftragter für Fotografie
2010 an der Kunstuniversität Linz
seit Workshops an der Schule für künstlerische Photographie
2013 Friedl Kubelka, bei Anja Manfredi

Ausbildung

2009 Kunstakademie Münster
Postgraduate bei Daniele Buetti
2008 Universität für angewandte Kunst Wien, Diplom bei
Gabriele Rothemann
2005 Bauhaus-Universität Weimar, Fakultät Gestaltung
2002 Schule für künstlerische Photographie Friedl
Kubelka Wien

Einzelausstellungen

2015 *Idiot Heart*, O.T. Wien
2014 *Martin Bilinovac*, Akademie Graz
2013 *Martin Bilinovac*, Vesch Wien, kuratiert von Martin
Vesely in der Perspektive der Fotografie
2011 *Exposure Solo II*, Fotogalerie Wien
Solo - Martin Bilinovac, Fotoforum West, Innsbruck
2010 *Im Inneren der Stadt*, Magazin Vienna
2008 *Innen und Außen*, Universität für angewandte Kunst, Wien
2007 *Kausal*, Museum auf Abruf: Startgalerie, Wien

Gruppenausstellungen (Auswahl)

2013 *21 Posters by 21 Artists*, Magazin Vienna
Archäologie?!, Salzburgmuseum
2012 *Junge Römer*, The Lust Gallery, Wien
Hair, Hair, Hospiz Galerie Bregenz
Fêtes des Wiener, Brot-Hilger Kunsthalle Wien
2011 *Raumfahrten II*, Oberösterreichischer Kunstverein, Linz
Stimuli, Noveltower Stilwerk Shop 21, Wien
Bring your own beamer, Magazin Vienna

Herausgeber:
Maximilian Anelli-Monti & Christian Konrad

Gestaltung:
Christian Konrad

Lithografie:
Maximilian Anelli-Monti

Lektorat:
Rosemarie Konrad

Fotonachweis:
Maximilian Anelli-Monti (S. 13), Bert Houbrechts (S. 30),
Michael Michlmayr (S. 16, 28, 44); alle anderen Abbildungen:
Martin Bilinovac, Eva Chytilek

Druck:
Gerin, A-2120 Wolkersdorf

Verlag:
Anelli-Monti Konrad OG
Herminengasse 8/12
A-1020 Wien
www.anellimontikonrad.at

© 2016
Anelli-Monti Konrad and the artists

Printed in Austria

ISBN 978-3-9504327-0-1

Dank an:
Sandra Hochstätger, Ahu Dural, Marlene Ropac, Michael Höpner,
Tina und Antonia

Mit freundlicher Unterstützung von:

BUNDESKANZLERAMT  ÖSTERREICH

