

# essenbible

## **Positionen und Stimmen zur Kunst**

von Studierenden der Akademie der Bildenden Künste, der Universität für Angewandte Kunst, des Institutes für Philosophie der Universität Wien und der Universität für Musik und darstellende Kunst.

# Inhalt

<b>Das Ensemble der Kunst. Resonanz einer polyphonen Landschaft</b>	
Ensemble-Team .....	5
<b>Musikalischer <i>stream of consciousness</i></b>	
Alessandro Baticci .....	7
<b>Die angewandte Kunst denken! Eine Streitschrift.</b>	
Michael Berger .....	9
Daniela Brill Estrada .....	13
Alexander Chernyshkov .....	15
<b>Das musikalische Labor</b>	
Alejandro del Valle-Lattanzio .....	17
<b>Das Gesicht der Maschine. Einige Überlegungen zur maschinellen Ontologie und Ästhetik.</b>	
Camilo del Valle-Lattanzio .....	19
<b>AGREEMENT 2013</b>	
Ein Text (über eine Arbeit) von Simon Goritschnig .....	23
Cristobal Hornito .....	27
<b>Kunst und Markt</b>	
Julia Tirlor .....	31
Claudia Sandoval Romero .....	33
Helena von Niemand .....	35
<b>Das Ensemble</b> .....	37
<b>Wenn die Seele zur Arbeit geht... und die Chefin nicht mehr da ist.</b>	
Anonym .....	41



# Das Ensemble der Kunst. Resonanz einer polyphonen Landschaft.

**Ensemble-Team: Daniela Brill Estrada, Alejandro del Valle-Lattanzio, Camilo Del Valle-Lattanzio & Claudia Sandoval Romero**

Zweck dieser Publikation ist, wie der Titel es schon richtig verrät, ein Ensemble verschiedener Positionen und Stimmen von und zur Kunst unterschiedlicher Studierender der Akademie der Bildenden Künste, der Universität für Angewandte Kunst, des Institutes für Philosophie der Universität Wien und der Universität für Musik und darstellende Kunst zu schaffen. Zweck ist, einen interuniversitären Kommunikationsraum der Kunst zu etablieren.

Und das Resultat spricht von einem bunten Erfolg, dessen Wirkung sich aber auch jenseits dieser Publikation erstrecken soll. Die Kommunikation soll zustande kommen, im Werden verharren. Es geht nicht um ein statisches Mosaik, es geht um ein werdendes Bild. Wir haben dieses Dispositiv zustande gebracht, jetzt muss es sich weiter von alleine entfalten. Ferner zwingt uns schon das bloße Zusammenkommen dieser Texte, eine lebendige Interaktion zu schaffen, ein körperliches Ensemble zu bilden bzw. in Gang zu setzen.

Das, was eine Herde aus Stimmen ausmacht, sind Kräfte bzw. Resonanzen, die diese Mannigfaltigkeit aus Perspektiven verbindet. Und deswegen können wir von einem Erfolg sprechen, da man zwischen den verschiedenen Beiträgen dieser Publikation große Resonanzen wiederfinden kann.

Sogar bei jenen künstlerischen Stimmen, die sich in einer gewissen Weise präsentieren, kann man ein gemeinsames Interesse wiederfinden, nämlich ein Interesse für die Synthesis, das Zusammenbauen, das Labor, das Maschinelle, das Gemeinsame, usw. Es scheint, als würden alle Stimmen über einen Wunsch sprechen, sich mit anderen zu verknüpfen, zu assemblieren. Alle versuchen, sich selbst zu überwinden, größere Körper zu bilden. Und wir sind glücklich damit, diese Maschinerie in Gang gesetzt zu haben.

Eine Skizze der polyphonen Landschaft dieses Ensembles könnte man folgendermaßen mittels einer Auflistung beschreiben:

das Experimentieren und das Gestalten eines privaten künstlerischen Labors aus unpersönlichen Elementen (Alejandro del Valle-Lattanzio); der Ausdruck einer Utopie eines inneren Lebens als Widerspiegelung eines sozialen Lebens (Alessandro Baticci); eine exhaustive Untersuchung und Belebung des Materials bzw. ein Sprechen-Lassen des Materiellen als musikalisches Experimentieren (Alexander Chernyshkov); eine Skizze einer perversen Arbeitsmaschinerie aus menschlichen Körpern (Anonym); ein Manifest zu einer neuen Art des Kino-Sehens bzw. zu einem neuen kinematographischen Empfinden (Cristóbal Hornito); ein Appell an eine Heirat zwischen Kunst und Wissenschaft als Genesung der Seele und des Körpers, das Umgestalten des Labors in einen Tempel (Daniela Brill Estrada); ein bildliches Sprechen des weiblichen Körpers (Helena von Niemand); eine Skizze einer nicht beobachtbaren Struktur des symbolischen Wertes der Kunst jenseits des Marktes (Julia Tirlor); ein problematisches Leben des Da-zwischens des Künstlers zwischen Kunst und Arbeit (Claudia Sandoval Romero); ein Appell an ein philosophisches Denken des Grundes der Gestaltung der angewandten Kunst jenseits des Spektakels (Michael Berger); eine künstlerisch-philosophische Untersuchung des Maschinellen der Natur bzw. des Natürlichen der Maschine (Camilo del Valle-Lattanzio); eine Übereinkunft des problematischen Selbst zwischen Reglementierung und Freiheit (Simon Goritschnig).

Montage, Labor, Tempel, Maschine, Kapital, Markt, usw.: alle sprechen über Synthesen, über Köper, die sich mal zusammenknüpfen, mal aber auch abstoßen. Es geht um dynamische Versammlungen, was eigentlich das universitäre Leben widerspiegelt. Wir studieren, um unsere körperlichen und geistigen

Grenzen zu erweitern, um uns mit anderen Menschen zu verknüpfen, um zusammen größere Körper zu bilden. Wir versuchen jetzt, die Grenzen der Universitäten zu überschreiten, die Grenzen der Disziplinen zu sprengen, um neue Körper dazwischen zu bilden, neue krebserrigende Maschinen zu gestalten, um neue Ausdrucksformen zu synthetisieren.

Das ist unser Projekt, das ist unser Ensemble.



Open call to participate in the printed magazine about art, "Ensemble", which aims to map and analyze what is being done in the field of art widely, within the city of Vienna.

We invite to produce texts that reflect about the methods and aims of producing art. This way, an analysis about the philosophical reflection on the art production will be compiled, and at the same time a debate about the place that art occupies in the contemporary society will be considered.

The main goals of "Ensemble" are: to improve a debate, as well as create a net of relations between the students of the Universities Bildende Kunst, Philo Uni Wien, Angewandte and Musik Uni. The release will take place at the Academy of Fine Arts, Vienna, in December.

Send your texts until October 20, in German or English, between 2 and 5 pages including images, to the email [ensemblemagazine@gmail.com](mailto:ensemblemagazine@gmail.com) [ensemblemagazine.tumblr.com](http://ensemblemagazine.tumblr.com)

call for papers ensemble



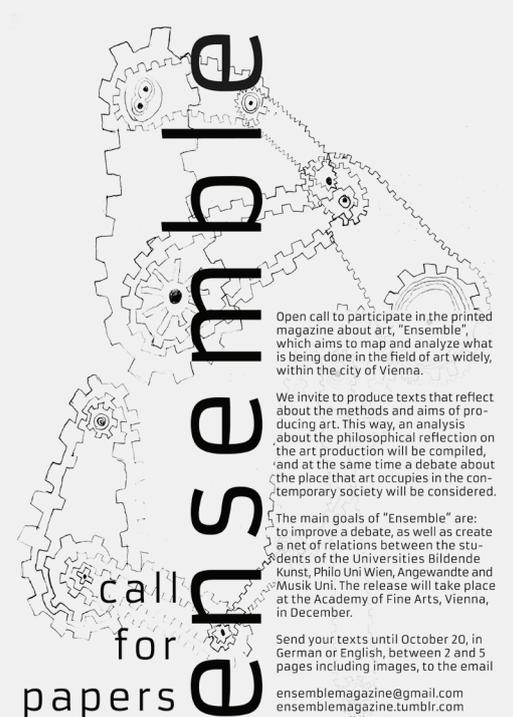
Open call to participate in the printed magazine about art, "Ensemble", which aims to map and analyze what is being done in the field of art widely, within the city of Vienna.

We invite to produce texts that reflect about the methods and aims of producing art. This way, an analysis about the philosophical reflection on the art production will be compiled, and at the same time a debate about the place that art occupies in the contemporary society will be considered.

The main goals of "Ensemble" are: to improve a debate, as well as create a net of relations between the students of the Universities Bildende Kunst, Philo Uni Wien, Angewandte and Musik Uni. The release will take place at the Academy of Fine Arts, Vienna, in December.

Send your texts until October 20, in German or English, between 2 and 5 pages including images, to the email [ensemblemagazine@gmail.com](mailto:ensemblemagazine@gmail.com) [ensemblemagazine.tumblr.com](http://ensemblemagazine.tumblr.com)

call for papers ensemble



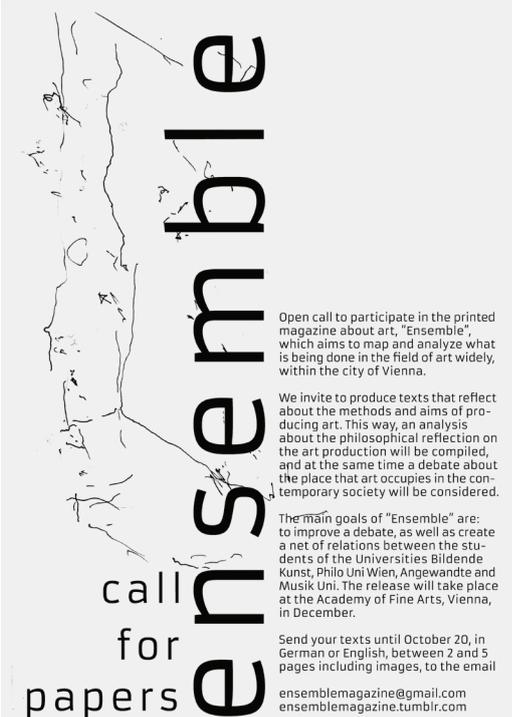
Open call to participate in the printed magazine about art, "Ensemble", which aims to map and analyze what is being done in the field of art widely, within the city of Vienna.

We invite to produce texts that reflect about the methods and aims of producing art. This way, an analysis about the philosophical reflection on the art production will be compiled, and at the same time a debate about the place that art occupies in the contemporary society will be considered.

The main goals of "Ensemble" are: to improve a debate, as well as create a net of relations between the students of the Universities Bildende Kunst, Philo Uni Wien, Angewandte and Musik Uni. The release will take place at the Academy of Fine Arts, Vienna, in December.

Send your texts until October 20, in German or English, between 2 and 5 pages including images, to the email [ensemblemagazine@gmail.com](mailto:ensemblemagazine@gmail.com) [ensemblemagazine.tumblr.com](http://ensemblemagazine.tumblr.com)

call for papers ensemble



Open call to participate in the printed magazine about art, "Ensemble", which aims to map and analyze what is being done in the field of art widely, within the city of Vienna.

We invite to produce texts that reflect about the methods and aims of producing art. This way, an analysis about the philosophical reflection on the art production will be compiled, and at the same time a debate about the place that art occupies in the contemporary society will be considered.

The main goals of "Ensemble" are: to improve a debate, as well as create a net of relations between the students of the Universities Bildende Kunst, Philo Uni Wien, Angewandte and Musik Uni. The release will take place at the Academy of Fine Arts, Vienna, in December.

Send your texts until October 20, in German or English, between 2 and 5 pages including images, to the email [ensemblemagazine@gmail.com](mailto:ensemblemagazine@gmail.com) [ensemblemagazine.tumblr.com](http://ensemblemagazine.tumblr.com)

call for papers ensemble



## **Musikalischer *stream of consciousness***

Alessandro Baticci,  
Universität für Musik und darstellende Kunst

Ich verstehe das musikalische Schaffen einerseits als eine introspektive Arbeit, in der man das eigene Ich ständig erkennt und somit zu einem höheren Grad des Bewusstseins gelangt. Andererseits aber (und vielleicht auch deswegen!) muss die Komposition, in meiner Auffassung, auch eine kritische Auseinandersetzung mit der Welt, in der wir leben, zeigen. Dafür finde ich die marxistische Basis-Überbau-These sehr treffend; die Kunst spiegelt nämlich die gesellschaftlichen Verhältnisse wider und kann Tendenzveränderungen schnell auffangen und dadurch die Welt, in der man lebt, beeinflussen. In einer globalisierten Welt, wo Orientierungslosigkeit und Zweifel herrschen, wo technischer Fortschritt das menschliche Leben determiniert, beschäftige ich mich primär, als nostalgischer Humanist, mit dem Menschen und seiner Natur.

Dieses Interesse ist gleichzeitig auch eine kritische Gegenposition zu einer Musik – die zeitgenössische – die meiner Meinung nach die Beziehung zu den Menschen, durch die hohe Komplexität ihrer Sprache und ihrer strukturellen Überlegungen, verloren hat. Diese Musik hat, aufgrund der strukturellen Organisation und

der strengen Festlegung aller Parameter, ihren intuitiven Charakter verloren und sich dadurch dem allgemeinen Verständnis verschlossen. Ich versuche also Musik nur durch die Verfolgung meines inneren Instinktes zu komponieren, ohne eine strukturierte Vorgehensweise zu benutzen, sondern nur von der Utopie getrieben, dass man das rationale Denken und unsere Erfahrung, bzw. speziell unsere musikalische Erziehung und unser kulturelles Umfeld, wenn auch nur teilweise, während der kompositorischen Arbeit ausschalten kann.

Das Ergebnis ist ein musikalischer *stream of consciousness*; die musikalischen Gedanken überlappen und interpolieren sich auf eine natürliche Art, so wie es in unserem Kopf ständig passiert. Das faszinierende an dieser Arbeitsweise ist (und das ist auch der Grund, weshalb ich diese bevorzuge), dass sich beim Komponieren verschiedene Muster ergeben und einige Teile sich automatisch wiederholen, womit eine hörbare Form entsteht, die jedes Mal anders ist und Klänge und Gesten zu einer musikalischen Einheit zusammenfasst.

Diese Kompositionsart erfordert aber, sei es um instrumentale oder elektronische/elektroakustische Musik zu komponieren, eine bestimmte Vorarbeit. Im Falle der elektroakustischen Musik beginne ich immer mit aufgenommenen Klängen.

Die Eigenschaften der Klänge können sehr unterschiedlich sein, wobei ich Klänge der Naturphänomene bzw. Klänge, die vom Menschen stammen (Atemgeräusche, Geräusche von Zähnen, Knochen, Haut, Haaren, wahrnehmbare Geräusche von Organen, usw.) oder durch menschliche Kraft produziert worden sind (Instrumente, Objekte, Materialien, die bewegt, geschleudert, gerieben werden, usw.), bevorzuge. Dabei ist der hörbare Gestus und die freigesetzte Energie, sowie der wahrnehmbare Raum, in dem sich die Bewegung abspielt, sehr wichtig. Diese Betonung auf menschliche Handlung stellt eine tiefe Verbindung zwischen Musik und Zuhörer her; letzterer kann sich nämlich beim Zuhören wiedererkennen, neu entdecken, sich sogar schämen oder verabscheuen, wodurch eine dialektische Beziehung zwischen Individuum und Musik aufgebaut wird, die die Grundlage zur Wahrnehmung von Kunst ist.

Im Falle von instrumentaler Musik, die der symbolischen Ebene der Partitur untersteht, habe ich eine spezielle Notation entwickelt, um Musik sehr schnell aufschreiben zu können. So wie ein Stenograf, der in kurzer Zeit möglichst viele Informationen aufnehmen muss, so habe ich eigene Abkürzungen und Symbole entwickelt, die mir das Notieren der Musik fast in *real-time*, und somit das schnelle „Notieren“ meiner musikalischen Intuitionen ermöglichen.

Diese Notation spielt aber auch eine zweite wichtige Rolle; sie überlässt nämlich den Musikern großen Spielraum für Interpretation. Ich versuche also nicht eine Partitur zu schaffen, die den Musikern Spielanweisungen gibt, die sie blind verfolgen müssen, sondern versuche einen Weg anzugeben, der vom Instrumentalisten mit großer Freiheit gestaltet werden kann. Dadurch erstrebe ich, dass die musikalische Intuition des Musikers, mehr als seine Treue zur Partitur, im Vordergrund erscheint, denn damit wird die symbolische Ebene der notierten Klänge als eine Wiederbelebung der in der Musik erfassten Gedanken übersetzt, und somit meine ursprüngliche Intuition rückerstattet.



# Die angewandte Kunst denken! Eine Streitschrift.

Michael Berger,  
Universität Wien

*Noch nie einen Pinsel in der Hand gehabt, ein hölzernes Körpergefühl und beim kreativen Arbeiten mehr eine Gefahr für sich als eine Bereicherung für die Welt. Kunst findet für den theoretischen Geist am Schreibtisch statt; in langen Nächten und dicken Büchern, in Museen, bei Performances als Teil eines fragwürdigen Publikums, hinter schützenden Mauern aus Begriff und Werk.*

Wenn sich unsereins der Kunst widmet, dann eben nicht etwa des Kunsterstellens wegen, sondern aus einem ganz profanen Interesse am Menschen. Denn der menschliche Trieb zur Gestaltung entzieht sich auf den ersten Blick der biologischen Notwendigkeit unseres Daseins und wird so für die Philosophie zu einem zentralen Problem.

Zentral, weil die Gestaltung nicht bloß Selbstbefriedigung einer Wohlstandsgesellschaft sein kann, sie ist nicht humaner Schabernack oder unwichtiger Appendix, begleitet sie uns doch schon seit dem Erwachen des Menschen vor tausenden von Jahren auf Schritt und Tritt durch unseren Alltag. Allen Unkenrufen zum Trotz also, über alle historisch nachvollziehbaren Veränderungen hinweg; die Gestaltung ist kaum vom Mensch-Sein wegzudenken.

*Das ist auch nicht das Ziel des theoretischen Geistes.  
Nicht **wegdenken**, sondern **denken** der Kunst sollte es sein.*

Um der Frage nach dem Menschen näher zu kommen, nehmen wir also zunächst mal sie, die moderne Kunst mit ihrer glanzvollen Aura, auf unseren geistigen Seziertisch. Eifrig betrachten wir sie, denken im Kreise um sie herum, während sie sich in unserer Aufmerksamkeit sonnt. Immer leichter und selbstbewusster wurde sie im vergangenen Jahrhundert, warf ihr Objekt schon längst über Bord, entsagte sich jeglicher funktionalen Verpflichtung und will niemandem mehr außer sich selbst genügen. In dieser noch neuen, strahlenden Kunstwelt schließlich, hat das alltägliche Zeug, wie Funktion und Gebrauch, keinen Zutritt und wird des Platzes verwiesen.

*Aus den Augen, aus dem Sinn.*

Mehr über den Menschen wollen wir nun erfahren, wenn wir die Kunst mit den scharfen Instrumenten unserer Vernunft betrachten. Warum gestaltet der Mensch seine Umwelt? Was für eine Rolle spielt diese Gestaltung in der Menschwerdung? Wie entwickeln wir uns und die Gestaltung und was zeigt diese Entwicklung? Zeichnet die Gestaltung den Mensch als Menschen aus? Oder die Kultur als Kultur?

*Und?  
Haben wir uns etwa erhofft, eine Antwort von der Kunst zu kriegen?  
Haben wir uns etwa erhofft, die Kunst zu verstehen?*

Die gestellten Fragen mit der Kunst zu beantworten, dürfte schwieriger sein als gedacht, denn seit die schöne Kunst vor einem Jahrhundert ihre Alltäglichkeit verlassen hat, gibt sie uns stinkfroh immer wieder andere Antworten auf unsere Fragen; sie ist keck, widerborstig, unverblümt und scheint nur einer Regel zu folgen: keiner Regel zu folgen. Die bleiernen Schuhe des Objekts und dessen Funktion können uns nicht mehr als Anker dienen, sie ist mal hier, mal da, vom Verstande kaum zu fassen, ihre Fragen, ihre Antworten: unverständlich.

*Doch was ist mit den bleiernen Schuhen?*

Die angewandte Kunst hingegen, jetzt sich selbst überlassen, hat andere Kämpfe zu führen; gegen das Kapital, gegen die reine Funktion, gegen den ideologischen Missbrauch. Müde von diesen Anstrengungen, legte sie das Funkeln ab und überließ der Kunst im letzten Jahrhundert die große Bühne. Sie will nicht herumgereicht werden wie ein Neugeborenes und entzieht sich lieber dem Scheinwerferlicht, als in Museen und Galerien gegen ihren Willen festgehalten zu werden.

Abseits des Spektakels der schönen Kunst, formulierte sich in diesen ästhetischen Hinterhöfen des Alltags über die Jahre hinweg eine sehr differenzierte gestalterische und theoretische Auseinandersetzung mit dem Menschen. Die angewandte Kunst übernahm, ohne dass wir Philosophen und Philosophinnen, noch immer beschäftigt mit der schönen Kunst, es bemerkt hätten, eine wichtige Rolle in unserer Zeit. Die Trennung von Kunst und Gebrauch im letzten Jahrhundert hat nicht eine leere Hülle, reine Funktionen oder schmucklose Formen zurückgelassen, sondern der angewandten Kunst im Schatten des „*l'art pour l'art*“ die Freiheit geschenkt.

*Freiheit von wegen! Geknechtet vom Kapital,  
unterdrückt von der Funktion, missbraucht von der Gesellschaft!*

Die Aufgaben, die sie in ihrer Freiheit zu bewältigen hat, sind in der Tat enorm und fordern diese immer wieder aufs Neue heraus. Von diesen Aufgaben ausgehend, wurde sie von den wenigen Denkern und Denkerinnen, welche sich mit ihr beschäftigt haben, zu definieren versucht. Es wurde vorgeschlagen, sie aufgrund ihrer technischen Eigenschaften zu charakterisieren, manche betonten deren Abhängigkeit vom Markt

und sahen eine absolute Unterordnung unter das Kapital, wiederum andere probierten, sie an die Grundlagen der Soziologie, oder, wenn es sein muss, an eine Semiotik- oder Kommunikationstheorie zu knüpfen. Von allen diesen Versuchen der Reduktion blieb ein Verständnis für bloß eine Seite des Phänomens übrig; die angewandte Kunst wurde immer nur so ins Scheinwerferlicht gerückt, damit die jeweilige These Sinn machte.

*Das Scheinwerferlicht jedoch täuscht,  
es schattet immer ab, was unangenehm ist.*

Deshalb muss die Vielseitigkeit der angewandten Kunst ernster genommen werden. Ihre Reduktion hat uns nicht viel weitergebracht als darauf hinzuweisen, dass sie gleichzeitig auf mehreren Ebenen Relevanz für den Menschen besitzt. Sei es eine ökonomische, semiotische, funktionale, kulturelle Relevanz. Gleichzeitig landeten wir in einer Sackgasse, versuchten wir sie wieder dem Spektakel der Kunst anzuhängen. Wollen wir den Menschen wirklich verstehen, so kommen wir nicht umhin, neben der Kunst auch mal das Gesamtphänomen der angewandten Ästhetik auf unseren geistigen Seziertisch zu zerren.

*Eine Forderung.*

Denn die Philosophie darf sich nicht so einfach von der Kunst verführen lassen. Es ist doch gerade die Philosophie, die dem Spektakel nicht verfallen will, es ist doch gerade sie, die anstelle des Spektakels die Bedingungen desselben befragen möchte. Ist es nicht die Philosophie, die in der Lage ist, nicht nur die Oberfläche zu erklären, sondern den Grund, auf dem die Oberfläche beruht?

*Ist es denn nicht die Philosophie,  
die innehält und fragt, wieso überhaupt?*

Also sollten Philosophinnen und Philosophen auf die Knie gehen und untersuchen, auf welchen Boden die Füße derer treten, die der Kunst nachjagen, zu welchem Takt die Schritte verhalten, durch welche Gebäude der Kunst nachgejagt wird, an welchen Plätzen sie ihren Bewunderern ein Schnippchen schlägt, mit welchen Geräten sie eingefangen und aufgezeichnet werden soll, in welchen Hochglanzmagazinen und Museen die Trophäen ausgestellt werden und auf welchen Sesseln sich die Jagenden, müde von der Kunstjagd, zur Ruhe setzen.

So würden wir die Dinge befragen, die uns nicht nur an verregneten Sonntagen im Museum begegnen, sondern Werke, die uns zum Teil seit dem ersten Erblicken der Welt, seit dem ersten Ertasten und Anhören tagtäglich begleiten, mit denen wir uns ernähren, und schützen vor der rohen Natur, die uns auszeichnen und voneinander abgrenzen, mit denen wir spielen und uns ausdrücken, mit welchen wir erfahren und weiterkommen und uns in einer Welt zurechtfinden, von welcher wir mit der schönen Kunst zu entfliehen versuchen.

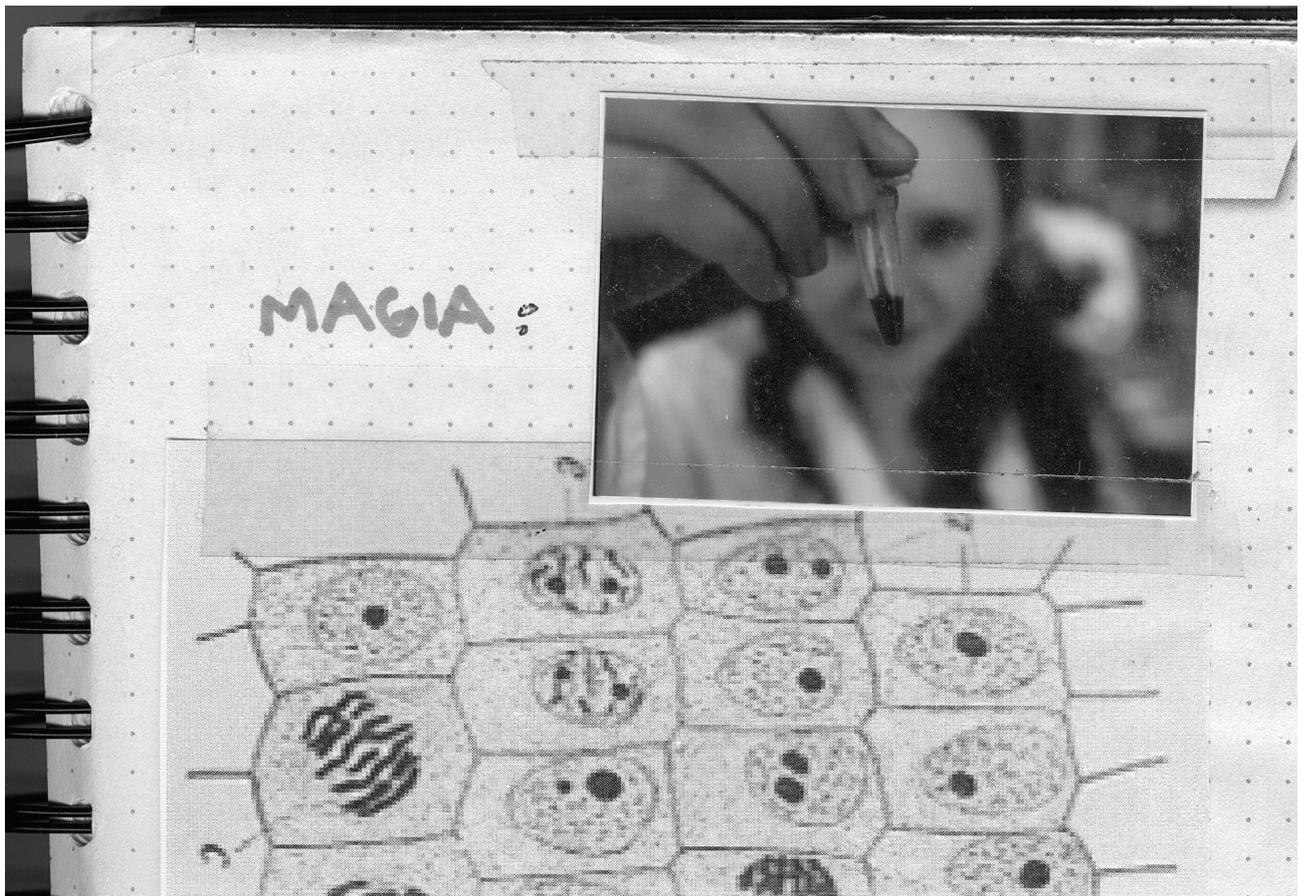
*Film  
Radio  
Literatur  
Architektur  
Möbeldesign  
Textilgestaltung  
Industriedesign  
Illustration  
Typografie  
Fotografie  
Grafik  
etc.*

Befragen wir die Architektur, die uns schützt, das Design der Gegenstände, mit welchen wir uns umgeben, die Fotografien, mit denen wir uns dokumentieren, die Musik, mit der wir uns ausdrücken, die Mode, mit welcher wir uns gegenüber anderen positionieren, die Literatur, mit der wir der Welt entfliehen, die Sprache, derer wir uns in fast jedem Augenblick bedienen:

*Was ist der Mensch  
im Lichte dessen, dass wir uns und  
unseren Alltag nach ästhetischen Grundsätzen gestalten?*



Fotografien aus der Serie  
„Ästhetische Hinterhöfe des Alltags“, 2012



**Daniela Brill Estrada,  
Universität für Angewandte Kunst**

Over the last few years I have been working with the space between art and science to create my artwork. I believe there is a place where these disciplines combine and become one. Although I have always been interested in biology and medicine, combining them with my artwork first came to mind when I was diagnosed with MS (multiple sclerosis) and I had the idea of healing it through art.

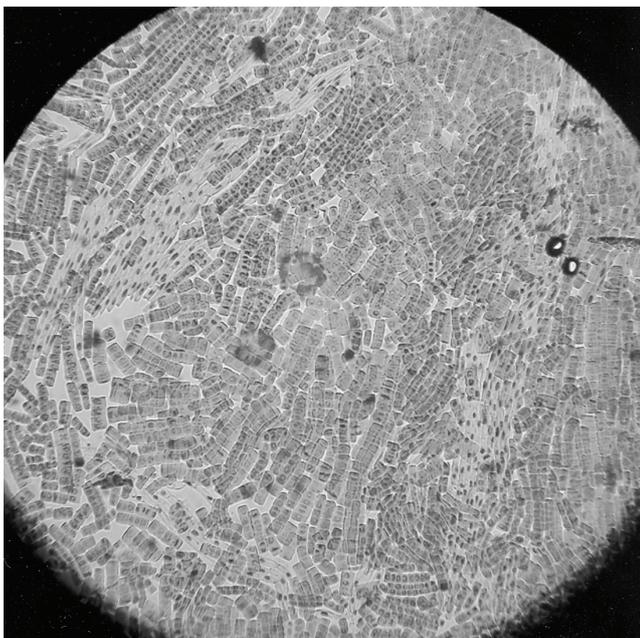
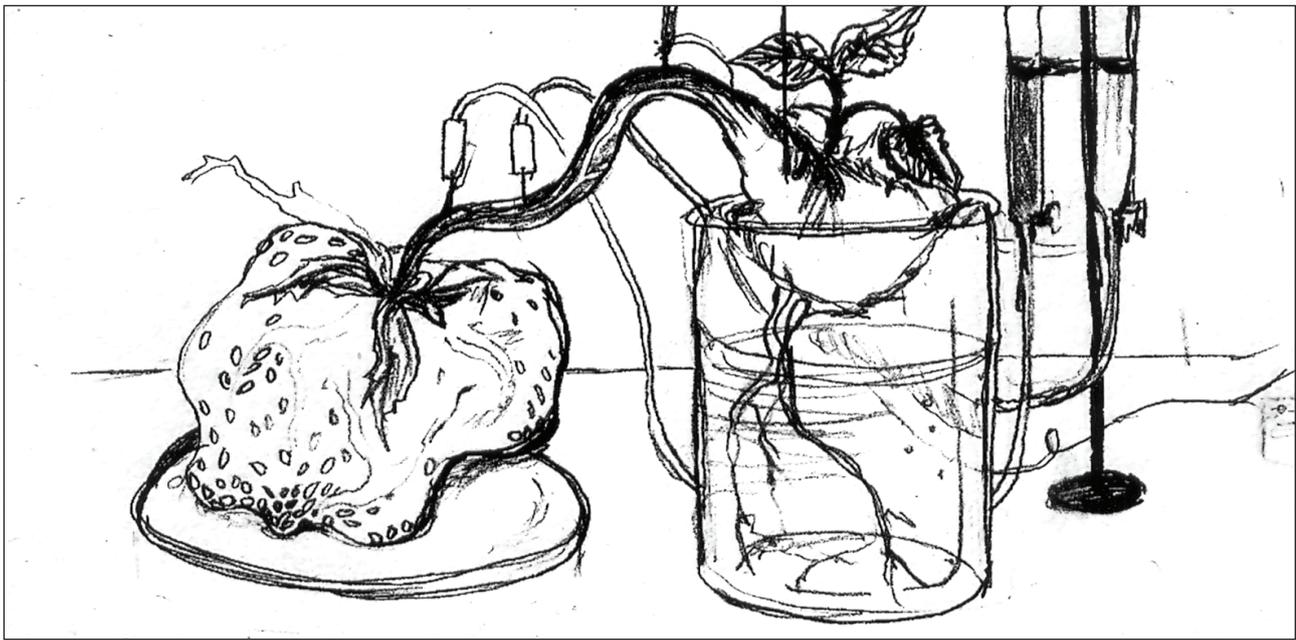
I started learning everything there was to know about this disease. Whilst doing so I came across other people interested in creating art with science and together we founded the group BIOPOP. BIOPOP is an investigation group that explores the field between art and biotechnology. Our first project was called "*How to make a strawberry the size of a watermelon*" and through this project I discovered my love for plants and botanical science. At the same time my knowledge regarding neurons, cells, the body and medication etc. grew. However, I never felt that this was the way to heal the disease. One of my projects was called "*Lo inútil*" which translates as "*the useless*", I had the idea of mixing my knowledge about plants with my knowledge about neurons to propose a poetical way with which to heal the disease, it was an "*impossible*" (therefore "*useless*") way out of MS.

As I was drawing the sketches of my neurons and the way they were similar to plants, I discovered that the solution for my problem was not to be found in the neurons themselves. I had to look beyond them into that place where the neurologists and doctors didn't look, because the disease was in the neuron itself and there was no option of healing it. So I started working not only with science and art but also with spirituality, magic, and other concepts that can't be explained in a laboratory. That was the place where I could heal myself so now I'm mixing all these disciplines, working in the gap between them to make

artworks with the specific purpose of healing myself. I am an amateur (and a hacker) in arts, biology, medicine, and spirituality. And I work towards understanding them, making them easy and opening them up, making them available for everybody.

*"(...) Amateurs made major contributions to the development of technology, to particular applications and theory. For example, Anthony Van Leeuwenhoek, developer of one of the first microscopes and discover of cells, was a general tradesman who became involved in research out of general curiosity. (In fact, the word amateur had as its original meaning – derived from the Latin verb »to love« – someone who was involved with a topic out of love for it)."*

*Stephen Wilson, Art & Science Now, introduction.*





**Alexander Chernyshkov,  
Universität für Musik und darstellende Kunst**

Für mich ist sehr wichtig, das Material zu kennen und zu beherrschen. Ich möchte die verborgenen und meistens versteckten Eigenschaften des Materials sichtbar machen. Ich möchte nämlich herausfinden, wie das Material sich unter den verschiedenen Bedingungen verhält, wo seine physikalischen Grenzen und seine Wahrnehmungsgrenzen sind. So kann man diese Grenzen erweitern.

Während dieses Erkenntnisprozesses beginnt man sich oft mit dem Material zu identifizieren. Nach dieser Identifikation beginnt man, selbige zu reflektieren und man versucht zugleich, zu analysieren, was, wie und warum etwas einem gefällt. So lernt man sich besser kennen und man gelangt an den Punkt, an dem man eine gewisse Distanz zu dem Material zu spüren beginnt.

Der zweite Schritt besteht in der Findung der Vision der Gesamtform. Der handwerkliche Prozess wird immer von einem Formstrukturierungsprozess begleitet. Dieser Prozess ist dem Zoomen auf „Google Maps“ ähnlich. Man sieht zuerst das Endresultat aus einer entfernten Perspektive und dann kommt man ihm immer näher, man sieht immer mehr Details, bis man die ganze Landschaft beobachten kann. Das Wichtigste für mich ist der „Widerspruchsfaktor“: eine Art von Organisation der Elemente, bei der das Material immer in einen Kontext gestellt wird, zu dessen Eigenschaften es im Widerspruch steht. Somit werden die Elemente in Spannung gebracht und das Material wird an seine Grenzen kommen, wo es sich auf eine (für mich!) unerwartete Art verhalten kann. So kann ich noch mehr von ihm lernen.

Das Schwierigste ist für mich, eine Geduld zu entwickeln, die mir helfen würde, nicht jedes einzelne Resultat als Ziel zu sehen, sondern den ganzen Weg.  
Ich kenne keine wirkliche Methode dafür, außer weiter zu machen.





# Das musikalische Labor

Alejandro del Valle-Lattanzio,  
Universität für Musik und darstellende Kunst

Wir alle brauchen unsere Werkstatt mit unseren Werkzeugen (manche haben wir selbst in der Werkstatt erfunden), unser Labor mit sortierten Elementen und Stoffen, mit den Materialien und Gläsern, mit den immer geöhlten Maschinen, die genau dort platziert sind, wo sie sein sollten. Wir brauchen einen Arbeitsplan, eine genaue Tagesordnung und ein sehr entwickeltes System des Protokollierens, denn alles, was im Labor gemacht wird, muss einen Sinn ergeben und eine verfolgbare Spur haben, auch wenn wir scheinbar ohne Ziel experimentieren.

Nur dann kann das Wunder eintreten: Von alleine werden sich die ganzen Prozeduren zu einer beliebigen Zeit (die eher von kosmischen Fügungen abhängt) versammeln (assemblieren) und das Puzzle wird sich wie durch unsichtbare Hände lösen. Dieses Ereignis ist ein sehr unpersönlicher Moment: Plötzlich wird alles eingefangen, was in der Luft schwebt, und auf eine unerklärliche Weise kondensiert. Und dann ist alles Teil von allem: Man hat etwas entdeckt. Und hätte man tausend Stunden in der Werkstatt eines Bartoks, Hayers, Wagners oder Messiaens gearbeitet, ist die Musik, die auf diese Weise im Labor entstanden ist, immer ganz neu.

Dieser Prozess ist wirklich wunderschön und vielleicht die schönste Freude des Lebens. Nun impliziert er aber auch viel Leiden (es muss irgendwie kompensiert werden)!

Der Schmerz, vor einer weißen Leinwand zu stehen, ist immer gleich. Nur wegen ihm fängt man überhaupt an, zu malen. Dieser Schmerz kommt von einer unversöhnlichen Beziehung zwischen den archaischen Stimmen, die man einfangen will (die Urmusik oder eine gewisse Kraft, die man z.B. bei Beethoven einmal gehört hat) und dem Arbeitsprozess: denn letzterer hat ein ganz anderes Timing, andere Regeln. Was macht man dagegen? Man muss das Labor ein kleines bisschen modifizieren, vielleicht die Geräte umstellen, und das alles mit den selben Techniken des Labors bewerkstelligen (man weiß in diesem Moment nicht recht, was Werkzeug oder Werk ist)!

Ein Teil des Labors besteht im Laptop, in der Straßenbahn, im Wald, im Gefühl in den Händen oder im Tagtraum. Unter der Bedingung, dass alle Maschinen, Systeme und Elemente funktionsfähig, verfügbar und gut sortiert sind, wird alles möglich.

Für mein Labor habe ich beispielsweise eine tolle Harmonik-Maschine entworfen: die elektronische Windharfe. Sie ist eigentlich ein Ensemble von Maschinen, denn sie ist mit allem gekoppelt, auch mit der melodischen Maschine, dem „Kantor“. Dann gibt es die ganzen rhythmischen elektrischen Apparaturen und konstruktivistische Verfahren sowie die üblichen akustischen Instrumente (die ich sicher nicht erfunden habe). Aber es gibt auch eine ganze Reihe von anderen Werkzeugen, die wiederum zu anderen führen, und so wird die Liste fast unendlich. Es ist sehr harte Arbeit, das Labor kompakt und in guter Kohäsion zu halten. Es braucht viel Zeit und wahre Geduld.

Es wäre aber Torheit, ein Labor auf einen Schlag zu bauen (oder zu kaufen). Man könnte nicht alle Teile in Einklang bringen, es wäre wie das Spielzimmer eines verwöhnten Kindes, das alles hat, aber am Ende lieber draußen mit Ästen und Müll spielt. Die handwerklichen Fähigkeiten kann man sich selbstverständlich genauso wenig kaufen.

Und so ist es, wenn man jemanden findet, mit dem man gut arbeiten kann: Man besucht ihn oder sie in seinem/ihrem Labor und es ist eindeutig, wenn die beiden Labore gut zusammenpassen und sich komplettieren. Ich suche dringend Menschen, die mir einen kurzen Blick in ihr Labor erlauben!

# Das Gesicht der Maschine. Einige Überlegungen zur maschinellen Ontologie und Ästhetik.

Offenbarung, Musik und Mystik im Werk Alejandro Del Valle-Lattanzios.

Camilo Del Valle-Lattanzio,  
Universität Wien

Nicht nur die Vögel sind natürliche Quellen der Musik, es gibt unzählige Arten von Stimmen, von denen viele Teile des sogenannten Schweigens sind, die erst durch einen gewaltigen Bruch in Erscheinung treten können. Eine gewaltige Stimme ist jene der Maschinen, die wie eine selbstständige, nicht berechenbare künstliche Atmung, die Quelle einer Metrik, eines Rhythmus, ist.

Die Maschine erscheint nicht nur als ontologische Offenbarung eines anders gearteten Körpers inmitten der Natur (als ein hervortretender perverser Körper), sie ist vielmehr Teil der Natur selbst und mit ihr tritt auch eine Mannigfaltigkeit an Intensitäten ans Licht.

Die Maschine ist ein Körper der Natur, der mit unserem Vermögen einen Bruch macht, unsere Welt verunstaltet, uns mit höheren Maschinen zusammenkoppelt, die im Unbewussten schlafen. Die Maschine offenbart sich als neuer Ausdruck der immanenten Maschine der Natur, die neue Verknüpfungen und somit eine neue Musik, eine neue Stimme schafft. In der Kunst vermag die Maschine ihr wahres Gesicht zu zeigen; wie ein lebendiges Herz offenbart sie sich in der Mitte des Raumes.

In einer ähnlichen, aber höheren Weise, nämlich in Mannigfaltigkeiten, wie Stimmen aus dem Chaos, treten die Stimmen der Maschinen (wie kleine Stimmen perverser Artefakte) im Zentrum des Werkes Alejandro Del Valle-Lattanzios hervor. Diese Maschinen treten aber als Botschafter einer hinteren Welt in den Raum, als Stimmen eines Raumes dazwischen oder dahinter, d.h. sie treten aus den Faltungen des Unmittelbaren, des Schweigens, aus der Friktion dessen, was man nur sieht, nämlich dessen, was da ist. Diese Maschinen vermögen in ihren unendlichen Resonanzen (ihren mannigfaltigen Dialogen), ihre akustischen Intensitäten zu offenbaren, um alle in einen tiefen Schlaf einer Welt-Meditation zu versenken.

Es ist ja der Ton, von dem alles hervorgeht; es ist jene Stimme, die des Hinterstehenden, nämlich dessen, was nur dazwischen ist. Die Maschine erscheint genau dort, in diesem Da-zwischen, um ihr schreckliches Gesicht im Raum zu etablieren.

Es ist klar, dass man die Maschine als ein „*Anderes*“ ansehen muss, um sie reflektieren zu können, d.h. man muss sich ihrer bewusst werden. Das Interessante ist aber, wenn der Mensch sein eigenes Gesicht in der Maschine erkennt, und sie nicht nur als ein Instrument, sondern in ihr eine komische Art Organismus (ein verzerrter in diesem Sinne) betrachtet. Der Blickwechsel von der Natur zur Technologie ist ein Charakteristikum der Postmoderne<sup>1</sup>. Insofern kann man die Maschine folgendermaßen definieren: Sie charakterisiert sich durch eine Geschwindigkeit, durch ihren Affekt, ergo kann man eine Maschine als einen affektiven Körper verstehen.<sup>2</sup> Und „*affektiv*“ soll hier spinozistisch verstanden werden: Es geht um Übergänge, um Intensitätsänderungen, um Geschwindigkeiten.

Für Paul Virilio ist eine Maschine nicht nur ein Körper, sondern sie soll als ein Akzidens verstanden werden, als ein Unfall oder ein Zufall. „*Das Rätsel der Technik ist auch das Rätsel des Akzidens*“ (Virilio 1990, 72).

Das, was die Technik schafft, ist ein Schock, ein Ereignis, das die gesamte Geschwindigkeit affiziert bzw. verändert (Del Valle-Lattanzio arbeitet mit diesen Brüchen, nur dass die von ihm hervorgerufenen sich

verkomplizieren, sich addieren und multiplizieren und somit eine symphonische Mannigfaltigkeit schaffen. Sie schaffen auch mit dem Zuhörer ein Ensemble, was noch unten spezifiziert wird, das immer nur wächst und somit eine Lust-Maschine bildet). Es geht um die Geschwindigkeitsänderungen, die diesen Bruch oder Schock des technischen Ereignisses auf der Karte der Gesellschaft verursachen. Die Brüche sind Unterbrechungen der Zeit, die sich durch die Geschwindigkeitsänderungen ergeben. Die Technik fragmentiert die Realität, zerstückelt sie und durch die subjektive montageartige Verbindung schafft sie eine kontinuierliche Zeit. Das Leben ist eine Collage, eine vom Subjekt selbst zusammengefügte Montage:

*Lebendiges und Bewusstes, Hier und Jetzt gibt es nur, weil es unendlich viele kleine Unfälle, kleine Risse gibt und, wie William Bourroughs sagen würde: kleine Cut-ups der Tonspur, der Ton- und Bildspur der Erfahrung. [...] Auf einen Fahrkörper steigen, heißt auch, die Geschwindigkeit anders steigern oder verringern zu können. Eine Unterbrechung bedeutet, die Geschwindigkeit zu verändern. (75)*

Die Technik steigert diese Fragmentierung der Realität, die auch in der Traumerfahrung zu erleben ist. Wir befinden uns in einem kollektiven Traum der Fragmentierung, nämlich jener der Maschine. „Wir befinden uns schon in der Zeit der Mikro-Erzählungen, der Kunst des Fragments. [...] Eine Dimension braucht nicht vollständig sein, sie kann bruchstückhaft ausgedrückt werden“ (76). Es geht in der Kunst um dieses Ensemble, diese Montage der kleinen Realitäten, die sich immer anders gestalten lassen, die immer andere Realitäten zusammenbauen. Eine Montage, die eine affektive Linie markiert.

Ein wichtiger Aspekt der Maschine ist, dass sie keine berechenbare Form haben kann (ihre Form entspricht vielmehr einer Hyperkomplexität des Chaos bzw. der Natur). Es geht nicht um die Kristallisierung einer a priori festgelegten Form, sondern um das Erscheinen, um eine überraschende Geste (die Maschine hat ein ungeheuerliches, außergewöhnliches Gesicht, sie ist eine Fratze). Es handelt sich nicht um eine lineare Entwicklung, sondern um ein Ereignis, um einen Unfall, der nicht vorgesehen war (die kleinen perversen maschinellen Stimmen der Instrumente Del Valle-Lattanzios sind diese überraschenden Fratzen des Chaos, die aber nicht nur Verzerrungen, sondern reine Formen sind; sie sind nicht einer anderen Natur, sie sind selbst Stimmen Gottes).

Simondon versucht eine postmoderne Interaktionsstruktur zu retten, und zwar jene zwischen der Kristallisierung (Territorialisierung, Gesicht oder Kerbung) und der Metastabilität (Deterritorialisierung, Fratze oder Glättung). Diese Auffassung reflektiert sich auch in den Texten Félix Guattaris über die Maschine.

Er erweitert die Konzeption der Phylogenese (die historische Entwicklung einer Form bzw. eines Gesichtes) und der Ontogenese durch die autopoietische Entwicklung der Maschine (das Hervortreten einer schrecklichen Geste).<sup>3</sup> Die Maschine hat einen Konsistenzkern, und das ist genau das, was sie ‚mehr‘ als die phylogenetische Struktur hat.<sup>4</sup> Diese Konzeption stützt sich auf den Begriff des „*maschinischen Gefüge[s] [...], eine Kategorie, die alles umfasst, was sich als Maschine auf den verschiedenen ontologischen Register[n] und Träger[n] entwickelt*“ (Guattari 1995, 118).

Es handelt sich dabei um jenes durch seine Konsistenz oder Intensität zusammengefügte maschinelle Gefüge; es geht um eine Kristallisierung einer immanenten Ebene (das Hervortreten, das Erscheinen eines Da-zwischens). Hier ist wichtig zu beachten, dass alles dank einer notwendigen Interaktion geschieht, nämlich zwischen Struktur und Maschine.<sup>5</sup> Diese Interaktion ist eine Art Bewegung der Diastole und Systole, sie ist eine Interaktion zwischen Produktion (Maschine) und Antiproduktion (Struktur).<sup>6</sup> Die Antiproduktion ist jene einer Abstraktion einer Metasprache von einer Intensität (wie die Grammatik eine strukturelle Abstraktion der Sprechmaschine ist).<sup>7</sup> Die Struktur ist eine Stagnation, „*in der die Superstrukturen eine Repräsentation der Maschineneffekte ausschließen*“ (Guattari 1976, 136). Das entspricht einer einfachen Dialektik des Bruches: ein Gesicht bricht sich, um die intensive Fratze hervortreten zu lassen.

Del Valle-Lattanzio verhindert diese Verhärtungen der Struktur, er versucht, die Landschaft dieser Multiplizitäten der Stimmen zu erforschen. Es geht wiederum um eine Umkehrung der postmodernen Logik, es geht nicht mehr um das Sprechen, die Struktur lässt sich nicht mehr koagulieren, der Körper hat keinen

Rahmen mehr. *«Jetzt ist es Zeit, die Karte dieses Formlosen zu finden, die Quelle der Form zu gestalten.»* Er versucht sich in diese maschinellen Brüche zu versenken, um nach einer Ordnung dieser Hyperkomplexität zu suchen. Frühere Arbeiten, wie jene mit kaputten Lampen, wobei er mittels ihres nicht berechenbaren Leuchtens neue musikalische Notationen entworfen hat, zeigen den Versuch, nach einer Grammatik des Hyperkomplexen zu suchen.

Eine Grammatik des Da-zwischens, genau dort, wo zwei Punkte unendlich weit entfernt voneinander sind; genau dort, wo die Struktur scheitert, und die Lampe unberechenbare Lichter hervortreten lässt; genau in diesem unendlich kleinen und riesigen Raum versteckt sich die Grammatik dieser Sprache. Die Dekodierung geschieht im Saal, im Ensemble der Zuhörer mit der Maschine bzw. in der Assemblierung der Maschine selbst, nämlich als eine versagende Struktur, ein Betrug oder vielleicht eher ein Versprechen. Traditionell postmodernistisch gesprochen kann man sagen, dass die Maschine eine Revolution des Werdens schafft, die immer von einer Neurose der Struktur gehemmt wird, genauso wie der freie Körper, dem, delezianisch gesagt, ein Organismus implantiert wurde. Die Maschine ist die produktive Seite des Wunsches, der immer neue Ensembles schafft. Der Wunsch kristallisiert sich heraus, er entscheidet und verbindet sich mit anderen Körpern; es handelt sich um eine Mikrophysik des Wunsches, des Werdens. Diese Ensembles implizieren eine interesselose Betrachtung, d.h. nicht ein instrumentales, sondern ein zweckloses Betrachten der Körper und ferner der Kunst. Ein Zweck setzt schon eine Struktur voraus, und er lässt es nicht zu, die Alterität zu betrachten bzw. mit dem „Anderen“ zu kommunizieren, zu affizieren. Es geht nicht mehr um eine Distanz zur künstlerischen Maschine, um sie als ein Instrument zu betrachten: *„Durch die virtuellen Maschinen und die neuen Technologien jedoch bin ich keineswegs entfremdet. Sie bilden mit mir einen integrierten Schaltkreis [...]“* (Baudrillard 1990, 260)

Dieses Zwecklose schwebt an der Oberfläche des Werkes von Del Valle-Lattanzio. Er zerreißt aus verschiedenen Maschinen kleine Organe und lässt sie wie selbstständige Organismen sprechen. Daher die Perversität, die Zerstückelung, der Bruch. Ein Herz, eine Leber, usw. Eine Metzgerei als Musikaufführung. So bekommen diese Artefakte keine andere Funktion, als ihre Stimme zu offenbaren, als ihr Gesicht bzw. ihre Fratze zu zeigen, als über ihre Realität zu erzählen. Die Maschine ist kein Arbeitsinstrument, sie ist vielmehr Intensität, sagt Alejandro; sie ist Materie, ein Stück Natur. Die Maschinen sind Reisende, die aus einer Ferne kommen, eine Ferne, die im Diesseits impliziert ist. Diese Erzählung der Ferne ist die Mystik des Werkes. *„»Wenn einer eine Reise tut, so kann er was erzählen«, sagt der Volksmund und denkt sich den Erzähler als einen, der von weither kommt“* (Benjamin 1994, 386). Aber es ist eine Ferne der Tiefe, und diese Stimme der Tiefe zieht den Zuhörer sogleich hinein, oder verknüpft sich mit ihm, bildet ein Ensemble, schafft eine Ebene, und so offenbart sich plötzlich eine Welt, es konstituiert sich eine Maschine.

---

## Bibliographie

Baudrillard, Jean (1990): "Videowelt und fraktales Subjekt", in: Barck, Karlheinz; Gente, Peter; Paris, Heidi; Richter, Stefan (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Leipzig: Reclam, 252-264.

Benjamin, Walter (1994): „Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk von Nikolai Lesskow“, in: Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 385-410.

Guattari, Félix (1976): „Maschine und Struktur“, in: Ders.: Psychotherapie, Politik und die Aufgaben der institutionellen Analyse. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 127-138.

Guattari, Félix (1995): „Über Maschinen“, in: Schmidgen, Henning (Hg.): Ästhetik und Maschinismus. Texte zu und von Félix Guattari. Berlin: Merve, 115-132.

Simondon, Gilbert (2011): „Form, Information, Potentiale“, in: Becker, Ilka; Cuntz, Michael; Wetzels, Michael (Hg.): Just not in time. Inframedialität und non-lineare Zeitlichkeiten in Kunst, Film, Literatur und Philosophie. München: Fink, 221-247.

Virilio, Paul; Lotringer, Sylvère (1990): „Technik und Fragmentierung“, in: Barck, Karlheinz; Gente, Peter; Paris, Heidi; Richter, Stefan (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Leipzig: Reclam, 72-82.

---

1 Vgl. Jameson 2011, 141.

3 Vgl. Vgl. Guattari 1995, 118.

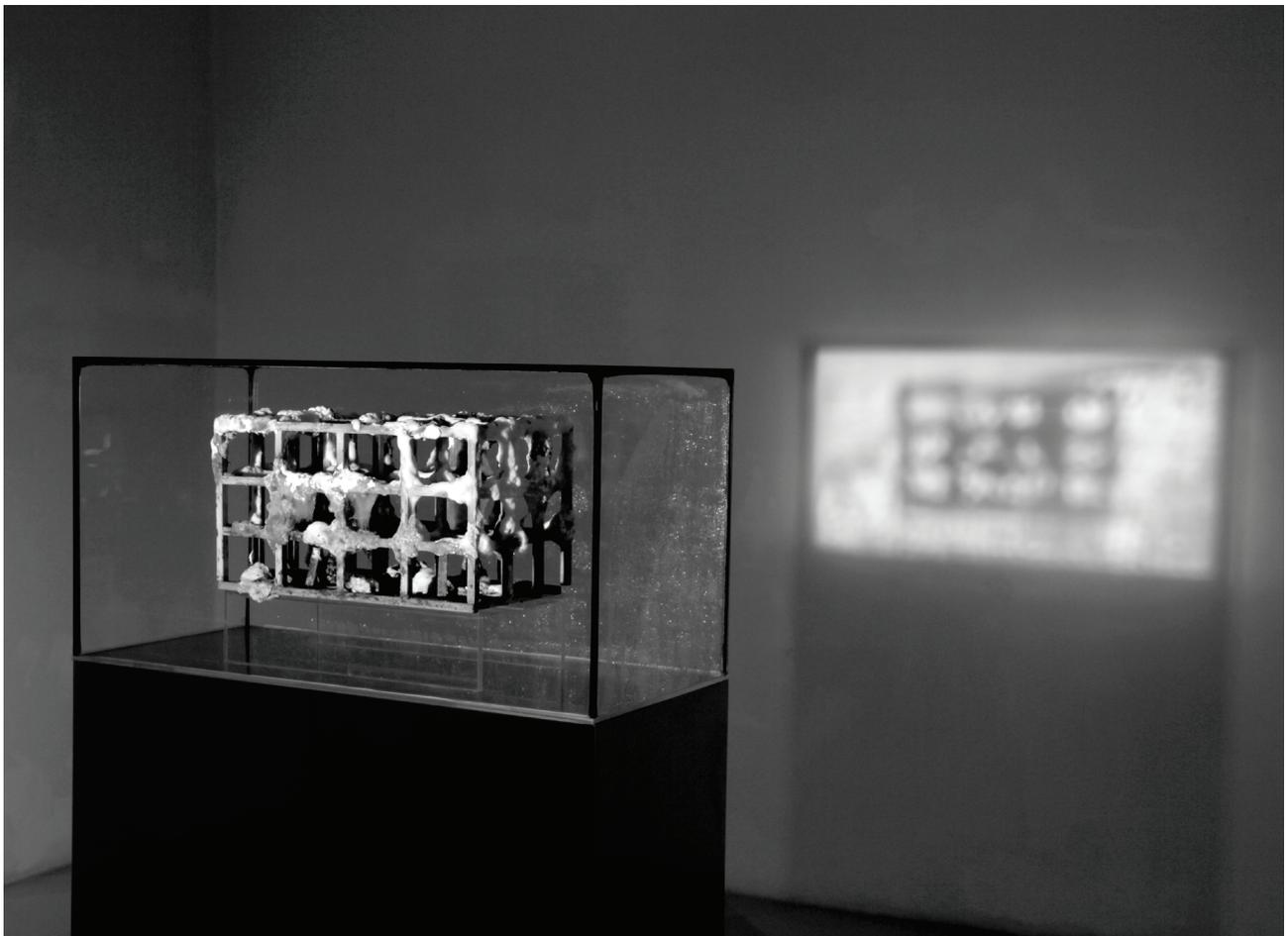
5 Vgl. Guattari 1976, 131.

7 Vgl. Guattari 1976, 131.

2 Vgl. Guattari 1995, 115.

4 Vgl. Guattari 1995, 121.

6 Vgl. Guattari 1976, 132.





# AGREEMENT 2013

Ein Text (über eine Arbeit) von Simon Goritschnig,  
Universität für Angewandte Kunst

## Ein Anfang.

Bevor man einen Text zu schreiben beginnt, drängen sich einem immer schon im Vorfeld gewisse Fragen auf: sozusagen Eckpunkte und Kategorien, an denen sich der gesamte Text orientieren soll, um eine möglichst gelungene Darstellung des, durch den Text zu beleuchtenden, Gegenstandes oder Sachverhaltes zu gewährleisten.

Was aber, wenn sich der Gegenstand des Interesses einer klar umrissenen Beschreibbarkeit (durch Worte) entzieht, oder schlimmer noch: durch die Beschreibung das Interesse am Gegenstand selbst vernichtet wird? Dieses Problem stellt sich in ganz ausführlicher Weise im Bereich der Kunst und es hat erstaunlich viel mit der Sprache selbst zu tun: Denn oft wird genau jenes durch Bild und Ton ausgedrückt, was sich auf verbaler Ebene eben einer konkreten Definition erwehrt. Diejenige Art von Sprache, die verwendet wird, um das jeweils Belangvolle darzustellen, wird also mitunter selbst zur Kunst.

Sowie auch die Vorgehensweise in der jeweiligen künstlerischen Problembearbeitung hierbei immer anders ist: Acrylfarbe, Fotografie, Bleistiftzeichnung und Tonkomposition sind nur einige Dialekte, die ich des Beispiels halber hier aufzähle. Immer kommt es dabei auf den jeweiligen Grund und das jeweilige Gefühl an, das sich ausdrücken möchte. Und oft ist es die Art des Ausdrucks selbst, die zum Ausgedrückten wird. Der Punkt, an dem ein Kunstwerk selbstständig wird, ist also wohl jener, an dem es nicht mehr

nur zu dem spricht, der es geschaffen hat, sondern auch zu allen anderen. Manchen Kunstschaftenden ist dies unwichtig, manche bezwecken genau das. Aber oft entsteht genau dazwischen jenes Spannungsfeld, in dem sich Kunstwerk und Rezipient ständig in Wechselwirkung gegenüberstehen.

## Ein Kompromiss.

Der Anfang meines Textes über mein eigenes Kunstwerk besteht also aus ein paar lose zusammenhängenden Gedanken über die Kunst schlechthin, über die Sprache und über das Schreiben. Jetzt bleibt nur noch zu entscheiden, in welcher Form und aus welcher Sicht ich die nächsten Zeilen über meine Arbeit verfassen werde, doch die Frage hat sich – wahrscheinlich absehbar – schon selbst geklärt. Ich schreibe also aus mehreren Gründen aus meiner eigenen Sicht. Doch warum?

Erstens, weil diese (Sicht) meine eigene ist - und damit auch die einzig natürliche, die mir zur Verfügung steht. Denn der Blick von außen scheint mir zwar oberflächlich gestattet zu sein, würde aber (wiederum von außen) nur unauthentisch wirken und damit unglaubwürdig werden.

Zweitens, weil ich durch das Schreiben über meine Arbeit gleichzeitig über mich selbst schreiben muss (und wer könnte das nun besser, als ich selbst?!) und drittens, weil ich mich durch das Schreiben dieser Zeilen auch gleichzeitig dem Erforschen einer Fragestellung widmen möchte: Kann denn ein Text von einem Künstler oder einer Künstlerin über sein/ihr eigenes Werk überhaupt getrennt vom Werk selbst betrachtet werden, oder wird am Ende dieser Text dann nicht auch selbst schon zum Kunstwerk?

Denn wie sollte man ein Geschriebenes von einem Werk trennen, auch wenn dieses nur dazu da ist, das schon Geschaffene durch Worte erfassbar zu machen? Wie also die Kraft des Mysteriums nicht durch die Konkretisierung von Grammatik und Satzbau der Vernichtung preisgeben? Oder wieder anders und doch wiederholt: Ist es nicht erst das Missverständnis zwischen „Produzent --> Kunstwerk --> Rezipient“, durch das ein Geheimnis und damit Spannung erzeugt werden kann?

Es ist also genau der Weg des Kunsttextes, der den schmalen Grad zwischen Kommunikation und Missverständnis auszudrücken vermag. Denn durch die Unmöglichkeit einer verständlichen Kommunikation über Kunst wird der Text selbst zur Metapher für mein zweiseitiges Problem:

- 1) *Hätte ich mein Inneres zu Papier bringen können, ich hätte es nicht in bildende Kunst transferiert.*
- 2) *Würde ich (m)ein Kunstwerk durch Analyse ZU greifbar machen, so würde ich sein Geheimnis (und damit seine Selbstständigkeit) zerstören.*

Es ist also wirklich nicht einfach für mich, über (m)ein künstlerisches Projekt, das mich über einen so langen Zeitraum begleitet hat, nun so zu schreiben, als ob es etwas Eigenständiges, von mir Abgetrenntes wäre; und doch ist es genau das, was ich mir erhofft hatte: Ein sich verselbstständigendes Werk, eine Arbeit, die im besten Falle losgelöst von mir selbst existieren könnte, ein Schaffen, das mich nicht mehr nötig hat. Und was liegt näher, als in der Verselbstständigung auch eine Selbstverständigung zu lesen? Spätestens jetzt befinden wir uns also endlich im Zentrum der Thematik. Es ist das Dazwischen. Denn so, wie dieser Text eine Brücke und einen Kompromiss bildet, liegt auch das Thema meiner Arbeit zwischen mehreren Fronten begraben:

## Von außen.

AGREEMENT ist eine Installation, die 2012 im Rahmen der Gruppenausstellung „Nature animée“ präsentiert wurde und im Grunde aus drei für sich stehenden Teilen besteht, die in ihrer Zusammensetzung ein Ganzes bilden: Ein Glaskasten auf einem spiegelnden Metallsockel, darin eine Holzgitterkonstruktion, überwuchert von Schimmel. Darauf gerichtet ist ein warmes Licht, zugeschnitten auf das Terrarium, einen Schatten erzeugend, der an der dahinter liegenden Wand zum zweidimensionalen Abbild wird. Eine Projektion.

Links und rechts von der Skulptur hängen wiederum zwei Bilder. Keine Projektionen, sondern Zeichnungen. Vielleicht Abbilder, vielleicht Metaphern. Zu sehen sind darauf mit Buntstift auf Papier gezeichnete Formen. Teils figurativ, teils abstrakt. Die linke Zeichnung ist ungefähr 70 mal 100 Zentimeter groß, das Bild an der rechten Seite eineinhalb Meter mal vier Meter. Wir sehen also insgesamt drei zweidimensionale Bilder und dazwischen ein dreidimensionales Objekt.

Der Schatten fungiert als Brücke, zwischen dem Raum, dem Licht, der Skulptur und den Zeichnungen. Alles existiert nur im Miteinander; durch das „Zusammen und Dazwischen“ erhält es seine Bedeutung. Denn nur so kann das AGREEMENT überhaupt bestehen: durch den Kompromiss und die Übereinkunft zwischen zwei (oder mehreren) Fronten.

## Von innen.

Um mich gegen den, sich mir schon seit Jahren aufdrängenden, Formalismus zu wehren, versuchte ich über die letzten Jahre verstärkt, mir ein anderes (bzw. kein) Formenrepertoire anzueignen; mich also von vereinzelt Fesseln der Formensprache meiner Zeichnung (und damit verbunden: meines Denkens) zu lösen. Doch wie es so oft nach dem Abschluss einer mit Selbsterkenntnis verbundenen Handlung der Fall ist, kann man im Nachhinein nicht mehr mit Bestimmtheit sagen, wie es sich vor dieser mit der geistigen Situation verhalten hat. So kann ich nach dem Abschluss dieser Arbeit zwar nun sagen, dass sie mich verändert hat, doch sind durch das Abfallen der alten Grenzen nun eben andere hervor- oder hinzugetreten, die das Problem zwar begreiflicher machen, aber doch nicht zu lösen scheinen.

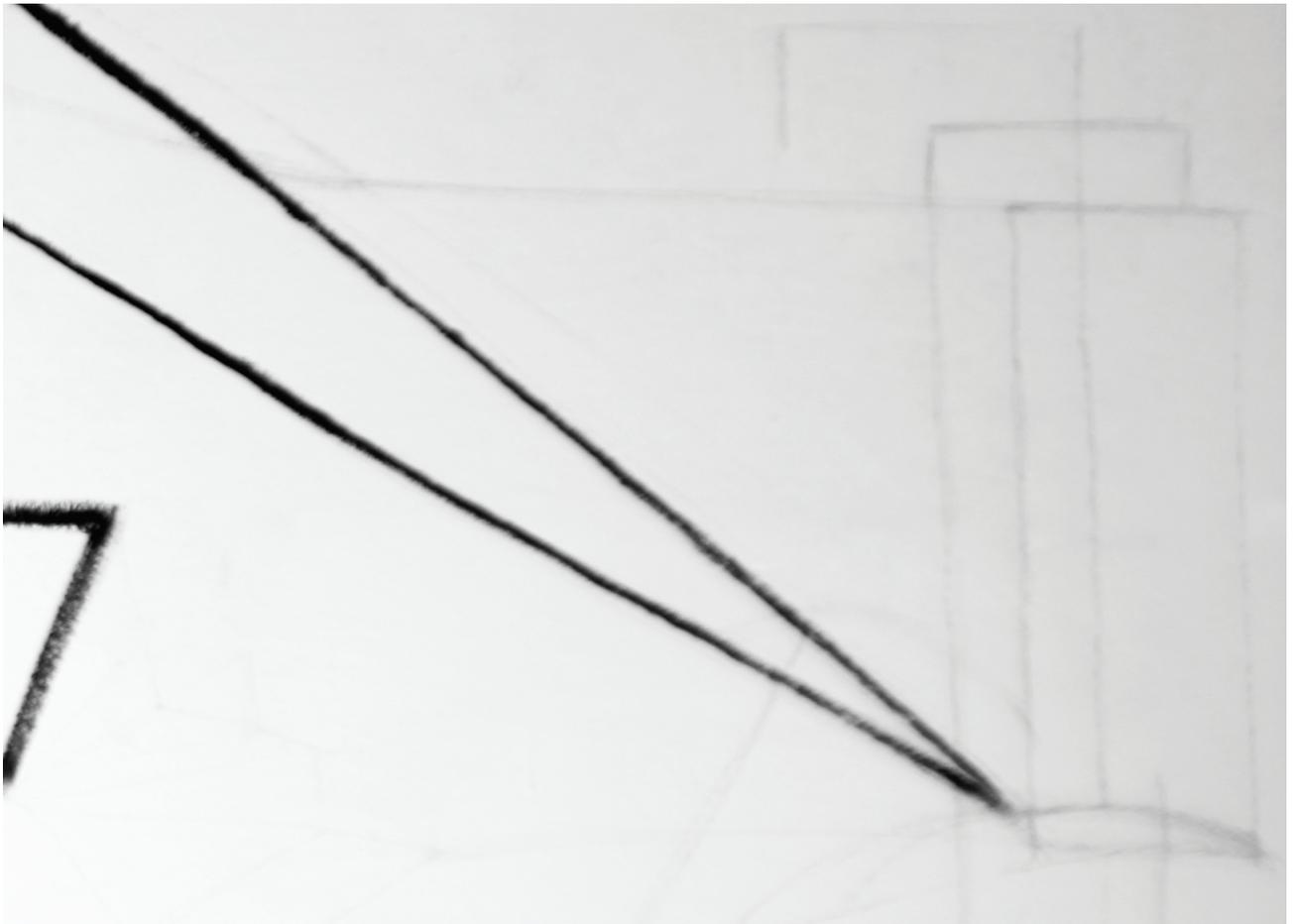
Das AGREEMENT ist also letzten Endes als Übereinkunft zu verstehen: als ein Abkommen mit mir selbst, eben nicht alle Barrieren hinter mir lassen zu können, obwohl ich mir ihrer Präsenz wohl zumindest teilweise bewusst geworden bin. Oder ganz anders: Der Mensch kann nicht alle Fragen beantworten, die er stellen kann. Die Arbeit AGREEMENT handelt von allgegenwärtigen Dualismen, die in ihrer wechselwirkenden Verzahnung stets auf prozessuale Art und Weise Eingriff in das Leben des Menschen und die menschliche Gesellschaft nehmen. Sie beschäftigt sich auf mehreren Ebenen mit dem Thema einer symbiotischen Übereinkunft zweier Gegensätzlichkeiten.

Normen und Wertvorstellungen werden durch gesellschaftliche Bedürfnisse und Prozesse konstituiert und bilden damit einen Richtwert, der sich an den Wünschen und Ansprüchen der Einzelpersonen orientiert, aber für diese auch zu einer sozialen Notwendigkeit wird. Somit kreierte der Mensch ein Regulativ, um das (Zusammen)Leben innerhalb der Gemeinschaft überhaupt erst möglich zu machen und wird selbst von diesen Konstruktionen vereinnahmt und gelenkt, begrenzt und eingeschränkt.

Denn das Individuum braucht die Masse, um sich selbst definieren zu können und muss sich doch von dieser abgrenzen. Genauso wie die Wechselwirkungen zwischen Freiheit und Reglementierung, sowie dem Individuum und der Gesellschaft, gehören die subjektiven Konstruktionen und Denkschemata der menschlichen Psyche zum Themenkomplex, der in AGREEMENT behandelt werden soll. Auch das Denken einer Person wird einerseits von eingprägten Mustern und Meinungen gelenkt und beeinflusst, andererseits von den kognitiven Begrenzungen der menschlichen Psyche eingeschränkt. Man kann sich nie wirklich von Begrenzungen befreien, man kann sich nur mit ihnen anfreunden. Das sozialpsychologische Prinzip der kognitiven Dissonanz wird zum Dreh- und Angelpunkt des menschlichen Erfahrungsbereichs.

AGREEMENT kann hierbei auch als „Kompromiss“, „Übereinkunft“ oder „Arrangement“ verstanden werden. Es geht um die Verbindung zweier Extreme, um die Mitte zwischen zwei Enden und schlussendlich – um die Annahme eines Schicksals.





## **Cristobal Hornito, Akademie der Bildenden Künste**

### **De visu**

Sehen ist nicht gleich Sehen.

Die Art des Sehens, von der im Weiteren die Rede sein wird, hat mit der Sinneswahrnehmung selben Namens nichts zu tun. Denn letztere Bedeutung ist in diesem Kontext Grundvoraussetzung und nicht Gegenstand der Unterhandlung. Das visuelle Sehen ist keine Fähigkeit, die in dem Sinne geschult werden kann. Es wird durch biologische Faktoren bestimmt.

Sehen in diesem Kontext aber, meint eine Operation des Geistes. Denn jeder Mensch – vorausgesetzt es besteht keine Einschränkung des Sichtfeldes – kann visuelle Reize aufnehmen, doch der entscheidende Vorgang ist ihre Verarbeitung.

Im Alltag mag es ausreichend sein, Impulse zu erkennen und entsprechend auf sie zu reagieren, doch im Kino kommt dies einer Lähmung oder einem Wachkoma gleich. Bei der Rezeption eines Films wird nur der Geist angesprochen. Es ist nicht erforderlich, sich zu bewegen oder zu handeln, um den Fortlauf der Handlung zu gewährleisten. Der Zuschauer und die Bilder auf der Leinwand stehen einander gegenüber. In den meisten Fällen – im Hollywoodkino zum Beispiel – ist dies auch schon das Maximum der Interaktion zwischen diesen beiden Fronten. In diesem Fall liegt es den Produzierenden und dementsprechend ihrem Produkt nicht daran das Publikum zu aktivieren, sondern schlichtweg mundtot, hörig zu machen. Hier kommt es zu keiner Reziprozität. Der Film hat die Fäden in der Hand und spielt mit dem sich freiwillig

und wissentlich ausliefernden Rezipienten wie mit einer Marionette. Er kitzelt ihn.

Um kein Missverständnis aufkommen zu lassen: Es geht hier nicht um eine Verurteilung der Affektion des Zuschauers durch den Film im Allgemeinen, denn dies sollte eben das Ziel sein. Doch es ist ein Fehler anzunehmen, dass bloßes Affizieren ohne Aktivierung des Rezipienten genügt. Ein Affekt, der ohne Reflektion aufsteigt und dann wieder vergeht, hat nur den Sinn der Distraction und seine Bedeutung verschwindet gemeinsam mit ihm. Die Passivität, die diese Art Filme im Publikum erzeugen, führt zu einem Zustand vergleichbar mit einem Wachtraum. Diese Flucht aus der Realität für einen begrenzten Zeitraum hat natürlich auch ihre positiven Seiten, doch wird das Potential des Mediums hier nur zu einem Minimum ausgenutzt.

Wahrscheinlich herrscht eine durch falsche – oder besser gesagt ungenaue – Terminologie ausgelöste Verwirrung vor: Film ist nicht gleich Film. Der wirklich ambitionierte Film darf nicht mit dem „*panem et circenses*“, das heute im Kino vorherrscht, verwechselt werden. Film ist mehr als Reiz. In ihm können komplizierte Sinnzusammenhänge und Gedanken audiovisuell dargestellt werden. Er ist mehr als eine Bildergeschichte, bloße Abbildung der Realität mit exakt geplanten Impulsen zur Affizierung des Rezipienten. Die Vorführsituation im Kino, die den Einzelnen vollkommen isoliert und mit dem Geschehen auf der Leinwand konfrontiert, bietet im Grunde die beste Voraussetzung für eine geistige Aktivierung des Rezipienten. Doch dafür darf der Film nicht lähmend, in sich vollkommen geschlossen sein. Es muss Raum und Möglichkeit für Reflektion seitens des Publikums gegeben sein. Das Ziel ist, einen Dialog zu erreichen. Im Zuschauer etwas in Bewegung zu setzen, das zu etwas Neuem in ihm führt und sich dann wieder auf den Film zurückreflektiert.

Doch wie aus diesen Ausführungen ersichtlich wird, muss es zu einer Arbeitsteilung zwischen Film und Publikum kommen. Ein Dialog funktioniert nur, wenn beide Gesprächspartner dazu bereit sind und eine gemeinsame Ebene gegeben ist. Der Film muss also versuchen, sich verständlich zu machen, und der Rezipient muss die Anstrengung und den Willen zum Verständnis und der aktiven Verarbeitung aufbringen. Doch bevor dies auch tatsächlich funktionieren und der Film seinen Monolog endlich beenden kann, muss das Kino-Sehen trainiert werden. Film ist eine Sprache, die wie alle anderen auch gelernt sein will. Mit einem Touristenwortschatz kann man nie wirklich elaboriert sprechen. Der Vorteil gegenüber anderen Sprachen ist hier, dass man nicht Vokabeln lernen, sondern einfach nur mit wirklich offenen Augen sehen muss.

## Reflektierte Reflektion

Film hat lange Zeit um die Anerkennung als Kunstmittel gekämpft. Leider ist dieser Kampf fast vollkommen in Vergessenheit geraten. Bewegte Bilder sind ein so fixer Bestandteil unseres Lebens, so dass die Reflektion – sowohl beim Publikum, als auch bei den Produzierenden – auf ein Minimum reduziert, wenn nicht in vielen Fällen ganz eingestellt wurde. Die Vorreiter, die ein sehendes, denkendes Kino zu etablieren suchten und kurzzeitig Erfolg hatten, sind zusammen mit ihren Arbeiten ebenso dem Vergessen zum Opfer gefallen, wie auch ihr Anliegen.

Natürlich gibt es nicht nur den Mainstream für das Massenpublikum, sondern auch den Experimentalfilm. Jedoch kommt es in den seltensten Fällen zu Überschneidungen und so muss man sich zwischen einer stereotyp erzählten Geschichte ohne Ecken, Kanten und Innovationen oder überästhetisierten Bildern, die, weil vollkommen ohne Kontext, jeglichen Sinn vermissen, entscheiden.

*Warum in diesen Kategorien denken?*

*Ist diese Abgrenzung wirklich notwendig?*

*Wo ist das Nachdenken im Spielfilm?*

*Wo ist die Unterhaltung im Experimentalfilm?*

*Sind dies wirklich Widersprüche?*

Eines ist klar: Wir befinden uns in einer ZEIT DES STILLSTANDES!

Nach 100 Jahren Film muss man sich heute mit dem fahlen Geschmack des Abgestandenen, Neuaufge-

wärmten und immer Gleichen abfinden. Doch nicht nur die Produzierenden sind Schuld an dieser Situation – obwohl ihre freiwillige Versklavung im Dienste einer nur an Geld interessierten Maschinerie nicht hilft –, sondern auch das Publikum ist zur Verantwortung zu ziehen. Ein reflektierter Mensch zu sein, ist anscheinend zu postmodern in einer Zeit, die post-Allen – und auch zufrieden damit – ist.

Vielleicht ist es aber auch die einzige Art zu überleben: Aufgabe – sich mit dem Status quo zufriedengeben – oder Untergang – sich geistig und/oder mit Taten wehren. Ersteres erscheint vernünftiger, dennoch bleibt mir keine andere Wahl, als mein Möglichstes zu versuchen. Das heutige Publikum – nicht nur im Kino – hat verlernt zu sehen, zu rezipieren, zu reflektieren. Es wurde über Jahrzehnte auf bestimmte Formen, Impulse und Stereotypen konditioniert. Jetzt ist es für die meisten unmöglich, etwas außerhalb dieser etablierten Muster zu verarbeiten. Es gibt keine wirkliche Innovation mehr. „NEU“ nennt sich eine veränderte Zusammensetzung der anerkannten, etablierten Elemente.

Das Kino darf NICHT wieder zum SPEKTAKEL werden. Nicht die Technik, sondern ihre Anwendung ist die Antwort. Dieselbe Geschichte in 3D, bleibt dieselbe Geschichte.

Ich plädiere für eine NEUBEFragung UNSERER SEHGEWOHNHEITEN! Ich weigere mich zu glauben, dass pure, stumpfe Unterhaltung der Sinn des Lebens sein kann. Muss es nicht unser Ziel sein, mit unserem gesamten Tun – zumindest in einem kleinen Rahmen – etwas zu ändern?

*Experimentiert mit den Formen!*

*Bild ist nicht gleich Bild!*

*Lasst uns die bewusste Kadrierung wiederbeleben!*

*Lasst uns das bewusste Filmemachen wiederbeleben!*

*Sucht neue Geschichten!*

*Vergesst die Regeln, vergesst die Plotpoints!*

*Habt keine Angst vor Ecken und Kanten!*

NIEDER MIT DEM ZU TODE PRODUZIERTEN EINHEITSBREI!  
AUF DEN LEBENDIGEN FILM!

## Erkenntnis zum Status Quo im Film

Es ist nicht die Qualität der Kulturgüter, auch nicht der Grad der Reflektion, der in sie – oder eben auch nicht – gesteckt wurde; NEIN! Der Mangel an Innovation ist es, der mich anödet. Ob Musik, Film oder all die anderen Medien – am ehesten noch Literatur – keines von diesen schafft es heutzutage, auch tatsächlich zu aktivieren. Aber ist dies überhaupt ihr Ziel?

NEIN! Immer geht es nur um Unterhaltung, ein Abtauchen, keine Aktivierung des Rezipienten. Wir, als Gesellschaft, befinden uns zurzeit im Modus des Benjaminschen Spielers; doch anstatt die Zeit untätig verstreichen zu lassen, sie gar zu töten, sollten wir sie nutzen und mit Bedeutung aufladen. Nach über 100 Jahren ist es wieder Zeit für eine Rückbesinnung; den Weg noch einmal von vorne gehen und versuchen, diesmal nicht falsch abzubiegen.

*Es ist wieder die Zeit des Flaneurs gekommen!*

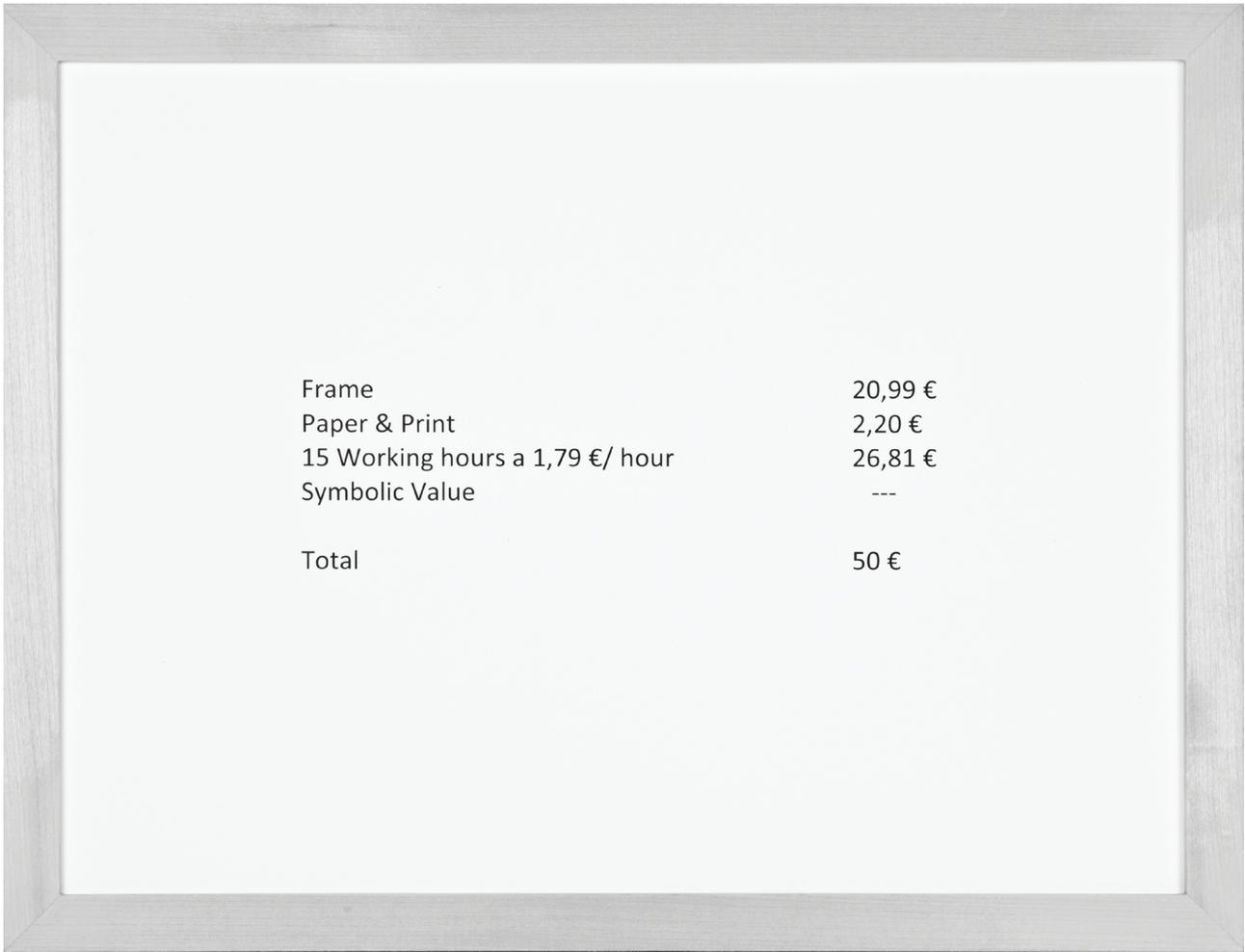
*Ich bin die zu Tode getrampelten Pfade müde!*

*Es ist wieder Zeit, etwas zu wagen und neue Wege zu finden, über sie zu flanieren!*

Wir leben in einer Zeit, in der so viele Menschen wie nie zuvor im Hören, Sehen, Rezipieren geschult sind. Zugegeben, dadurch rückt Benjamins CHOCK – nicht zu verwechseln mit zirkensischen Tricks – in immer unerreichbarere Ferne, doch eben dieser wird heute am dringendsten benötigt.

MUT ZU NEUEM!

SUCHT DAS NEUE IM ALTEN!



„Frame...“, 2012

# Kunst und Markt

Julia Tirler,  
Akademie der Bildenden Künste

*„Auf diese Weise wird es zu einem kollektiven Nachdenken über die Stellung, die Künstler auf dem Kunstmarkt einnehmen, während sie nach einer der Wirklichkeit entrückten Position suchen, von der aus sie die Gesellschaft hinterfragen können.“*

*„Die Antwort der zu dieser Aktion eingeladenen jungen KünstlerInnen beleuchtet ihren Kampf gegen die ihnen aufgezwungene Dynamik des Kunstmarkts: Für die meisten ist der Markt ein bitterer Aspekt ihres künstlerischen Daseins, der zu keinem Ergebnis führt, ein im Werden begriffener Aspekt.“*

*„Es gibt zahlreiche und vielfältige Beweggründe, eine Sammlung aufzubauen, darunter die Liebe zur Kunst und die Suche nach einer Geschäftsmöglichkeit.“*

Diese drei Zitate stammen aus der Ankündigung, mit der das Kunst- und Sammelprojekt „The Collection“ im Katalog zur Ausstellung „Keine Zeit“ am 21er Haus vorgestellt wird. Ich wurde als Studierende an einer Kunstakademie – ohne eine vorweisbare künstlerische Karriere zu haben – eingeladen, um 50 Euro der Sammlung ein Kunstwerk beizusteuern.

Ich beschloss, die Einladung anzunehmen und an dem kollektiven Nachdenken über den Kunstmarkt Teil zu haben. Das Ergebnis ist das Werk „Frame...“ und der vorliegende Text. 50 Euro für ein Kunstwerk ist nicht viel Geld. 50 Euro geben einen Rahmen vor. Einen Rahmen für Materialkosten, den Rahmen für die eingebrachte Arbeitszeit. Wird darauf verzichtet, Material aus Billigstlohnländern zu verwenden, geht knapp die Hälfte der 50 Euro für diesen Rahmen drauf. Die eingebrachte Arbeitszeit für ein Kunstwerk ist oft auch schwer zu berechnen – leicht fallen Wegzeiten, Kommunikationskosten, Informationsbeschaffung aus dem Rahmen der künstlerisch-wissenschaftlichen Recherche zu einem Kunstwerk.

Und dann ist da dieses Mehr, dass das Kunstwerk gemeinhin ausmacht, der Zuschlag sozusagen auf Materialkosten und Arbeitszeit. Ich nenne dieses Mehr in Bezugnahme auf Isabelle Graw *Symbolischer Wert*.<sup>1</sup> Was ist dieses Mehr, der Symbolische Wert? Wie wird er berechnet? Warum ist er in „Frame...“ nicht berechnet?

Der Symbolische Wert eines Kunstwerks ist der Ausdruck seiner symbolischen Bedeutung. Diese speist sich aus Faktoren wie „... Singularität, kunsthistorische Zuschreibung, Etabliertheit (der Künstlerin oder) des Künstlers, Originalitätsverheißung, Versprechen auf Dauer, Autonomiepostulat oder intellektuellem Anspruch.“<sup>2</sup> Der Symbolwert lässt sich allerdings nicht eins zu eins in einen Marktwert, der sich unter anderem durch den Preis ausdrückt, übersetzen, wobei zu beobachten ist, dass der Marktwert einer künstlerischen Arbeit immer mehr mit ihrer künstlerischen Bedeutung gleichgesetzt wird.<sup>3</sup> Der Symbolwert lässt sich also nicht problemlos in ökonomische Kriterien übersetzen, obwohl er die Rechtfertigung für den Preis ist, der ja normalerweise weit über die Berechnung des Materialwerts und der eingesetzten

Arbeitszeit hinausgeht.<sup>4</sup> Die Fundierung des Preises liegt also in der Preislosigkeit des Symbolwerts begründet und ist insofern hochgradig arbiträr.<sup>5</sup> Als Legitimation des Symbolwerts dienen im Allgemeinen die Kunstkritik, die Kunstgeschichte und Institutionen wie das Museum.<sup>6</sup> Der Symbolische Wert ist also eine Komponente eines jeden Kunstwerks und so real wie unkonkret. Deshalb ist er Teil der Berechnung, die „Frame...“ darstellt und hat gleichzeitig keine Entsprechung in ökonomischen Kriterien.

Vereinfacht gesprochen könnte ich davon ausgehen, dass der Symbolwert der Arbeit gegen null geht, in Anbetracht einer fehlenden kunsthistorischen Zuschreibung bzw. meiner fehlender Etabliertheit am Kunstmarkt und in der Kunstszene. Trotzdem bedeuten die Kunsthochschule und die Vernetzung mit der Institution 21er Haus auf der anderen Seite eine gewisse, in ökonomischen Kriterien nicht messbare, symbolische Bedeutung.

Um abschließend auf die eingangs erwähnten Kommentare zurückzukommen: Ich bin nicht der Meinung, dass ein Nachdenken über die Stellung von Künstler\_innen am Kunstmarkt bzw. ein Hinterfragen der Gesellschaft aus einer der Wirklichkeit entrückten Position geschehen kann, vielmehr bin ich der Überzeugung, dass diese Position gar nicht eingenommen werden kann. Genausowenig sehe ich den Markt als einen bitteren Aspekt des künstlerischen Daseins, vielmehr bin ich der Meinung, dass der (Kunst-)Markt eine Realität ist, die zur Kenntnis genommen werden muss und zu der es kein Außen gibt.

Ich möchte damit keineswegs das neoliberale Loblied auf den freien Markt anstimmen, welcher Ungleichheitsstrukturen produziert bzw. zementiert und der durch ein Fehlen von Verteilungs- und Zugangsgerechtigkeit geprägt ist.<sup>7</sup>

Ich bin des Weiteren überzeugt davon, dass die „*vielfältigen Beweggründe, eine Sammlung aufzubauen*“ öfters näher beieinanderliegen oder sich überschneiden, als es auf den ersten Blick scheint, denn auch wenn „*The Collection*“ von der Liebe zur Kunst motiviert ist, schreibt sie sich doch in die Realität des (Kunst-) Marktes ein – indem z.B. die Bezahlung festgelegt ist und indem die teilnehmenden Künstler\_innen sich darauf einlassen, diese Bezahlung, eventuell auch zu Ungunsten ihres tatsächlichen „Marktwertes“ in Kauf nehmen oder indem sich der Arbeitsaufwand nicht im Preis des Werks niederschlägt.

---

1 Vgl. Isabelle Graw, *Der große Preis. Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur*, Freiburg 2008.

2 Ebd., S. 32.

3 Vgl. Ebd., S. 9 – 11 und S. 26.

4 Vgl. Ebd., S. 33.

5 Vgl. Ebd., S. 34. Graw sagt weiters über diese Fundierung des Preises in Preislosigkeit:  
„*Er ist insofern arbiträr, als er sich auf einen objektiv nicht messbaren Symbolwert beruft.*“  
Graw 2008, S. 34.

6 Vgl. Ebd., S. 58.

7 Vgl. Ebd., S. 97.



**Claudia Sandoval Romero,  
Akademie der Bildenden Künste**

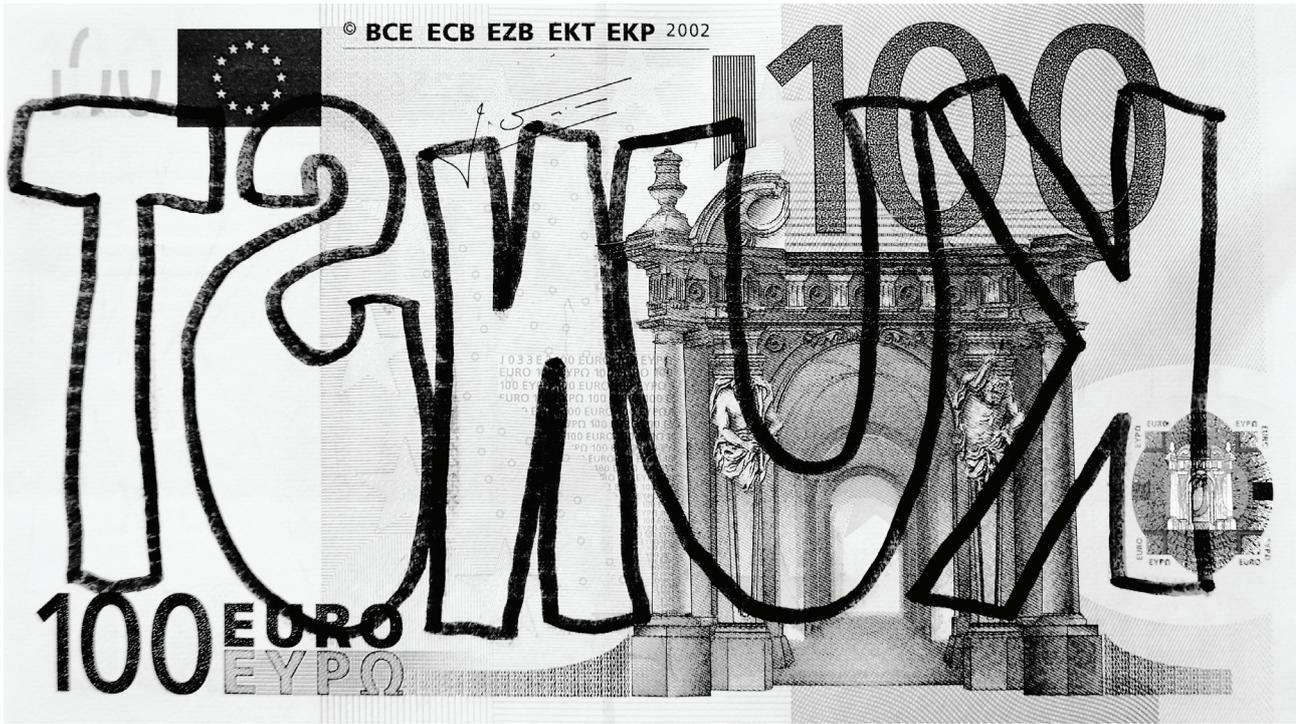
In my current work I have been concerned about the place that art occupies in the context of the so-called fall of the economy since 2008, and its changes in relation to the art market. This inquiry directed me to question the mechanics of the art market, contrasting them against the predominant precarious working conditions for artists on a global scale.

I have been intrigued by the mandatory search for success as artists, and have found that instead of an egocentric power-hungry search, most of us look for a steady and comfortable way in which to keep producing our work without economically collapsing. Therefore my discovery is that simply achieving this equals success as an artist, and implies a necessary combining of an artistic career with secondary jobs that represent few or none of the many years invested in our education. This work dynamic also shapes our common and exhaustive daily routine in which we must find space and energy to produce our artistic projects in between the hours working.

As a solution to this I have been impelled to look for and consider a diminishment in my search for recognition from the artistic institution. This is to take seriously the idea that art also takes place outside the strictly professional legitimization of museums and galleries, undermining the whole logic of the commercial art world.

On the other hand, my conclusion so far considers our inherent need for art, and it suggests that we should let artworks continue to be the luxury goods that they already are (which in itself has little to do with art), and at the same time recognize the vital need to use our artworks to portray reflections. Therefore the aim in my body of work has been to produce a reflection that contributes to a debate about a more equal distribution of the capital.

Claudia Sandoval Romero  
[www.claudiasandovalromero.com](http://www.claudiasandovalromero.com)



Art pays, 2013



## Helena von Niemand

*Helena cries easily. She doesn't use mascara or blush, if she paints her lips she does it with carmine. She snores while asleep, burps and spits whenever necessary. Sometimes, she fears the future, that's why she seeks refuge in philosophy. For the past 15 years she has held a troubled relationship with painting. Some time ago she changed the comfort of the neverending spring for the nostalgic shores of the Danube, where she discovered that feminism is not an outdated concept against men, but a necessary position to eradicate violence in its multiple forms.*

*Helena believes in partnership love (and other forms) but she never forgets, that she belongs only to herself.*

[www.lupanarreview.com](http://www.lupanarreview.com)



# Das Ensemble



## Alessandro Baticci

2002-2010 Studium der Querflöte, ab 2007 Studium der Komposition bei Prof. G.Giuliano am Konservatorium G.Verdi in Mailand. Mehrmals Preisträger beim internationalen Wettbewerb „Jugend Musiziert“, darunter 2008 der 1. Platz, ein Sonderpreis (Europa-Preis), der „Sonderpreis des Deutschen Musikverleger-Verbandes“ sowie 2009 der Sonderpreis der Stadt Erlangen für seine Interpretationen Neuer Musik.

Teilnahme an mehreren Meisterkursen; u.a. am Instrument mit Hartmut Gerhold, Thomas Biermann, Arianne Zech, Jean Claude Gerard, Michele Marasco, Klaus Holster, Ransom Wilson und Barbara Gisler-Haase; als Komponist mit Vyintas Baltakas, Manos Tsangaris, Klaus Lang und Dorothee Hahne im Rahmen der Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt, sowie mit Yuri Kasparov. Seit 2010 Studium der elektroakustischen Komposition bei Prof. K. Essl und des Konzertfachs Querflöte bei Prof. B.Gisler-Haase an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien.



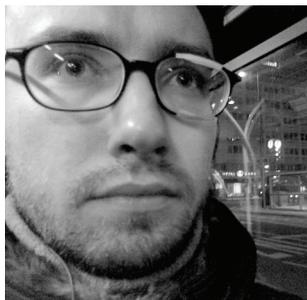
## Michael Berger

Ich bin am 04.01.1984 in der Schweiz (Bern) geboren und bin auch dort zur Schule gegangen, bevor ich 2000 eine vierjährige Ausbildung zum Konstrukteur angefangen habe. Nach dem eidgenössischen Diplom 2004 habe ich die Matura nachgeholt und nebenbei gearbeitet, weil ich später Physik studieren wollte. Aus Physik wurde 2007 eher spontan ein Studium der Philosophie in Wien, daraus wiederum ein Bachelor 2011 und 2013 wird es hoffentlich der Master mit einer Arbeit über Architektur und Philosophie.



## Daniela Brill Estrada

Daniela Brill was born in Bogotá, Colombia in 1989. In 2009 she began studying sociology at the Universidad Nacional de Colombia. One year later, she began to study art at the same university. Daniela founded, along with other artists, the investigation group „Biopop“ in Bogotá. She has worked twice in Europe as a collaborator in the Medialab Prado. She is also part of the group Pavillon 35 in Vienna and currently studying Trans-disciplinary Arts at the University of Applied Arts in Vienna, playing with science and healing herself through a spiritual process.



## Alexander Chernyshkov

Wurde 1983 in Omsk, Russland geboren. Mit 12 Umzug nach Verona, Italien. Gitarrist in mehreren Rockbands und diversen Jazzformationen. Studium am Staatlichen Konservatorium Verona (Klassische Gitarre und Komposition). Fortsetzung des Studiums in Wien bei Chaya Czernowin und Clemens Gadenstätter, sowie elektroakustische Komposition bei Karlheinz Essl. Teilnahme an den Internationalen Ferienkursen für neue Musik in Darmstadt

2008 und 2010 (Unterrichten bei Marco Stroppa, Brian Ferneyhough, Georges Aperghis und Klaus Lang). Aufführung seines Stückes „Kapitel V...“ bei Wien Modern 2008. Aufführung des Stückes „Sakhar“ bei den Ferienkursen Darmstadt 2010 und beim Off-Konzert in Donaueschingen im Rahmen der Musiktage 2010. Aufführung des Stückes „Almatiki daechta“ bei Natalia Ptschenitschnikowa in Darmstadt 2010. Erster Preis beim New\_Air Vienna Wettbewerb für das Stück „bright black“, aufgeführt beim Ensemble PHACE in Wien, im Semper Depot. Das Stück „rather blue“ wurde bei der Ensemble musikFabrik in Köln 2012 aufgeführt.



## Alejandro del Valle-Lattanzio

Geboren 1986 in Bogotá, Kolumbien. Studiert, lebt und arbeitet in Wien seit 2007. Studium der elektroakustischen Komposition an der Universität für Musik und darstellende Kunst bei K. Essl sowie der Bildhauerei an der Akademie der bildenden Künste bei H. Zobernig.

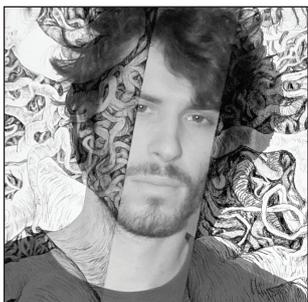
Künstlerische Tätigkeit als Komponist, Aufführender, Improvisator, und bildender Künstler in Österreich, Deutschland und Kolumbien. Theodor Körner Preis 2012, Stipendiat der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, Gewinner

des Komposition-Nachwuchswettbewerbes der GMTH, des Kompositionspreises „Atmosphären“ des ZKM, sowie des „Towards the next 100 Years“ des Wiener Konzerthauses.



## Camilo del Valle-Lattanzio

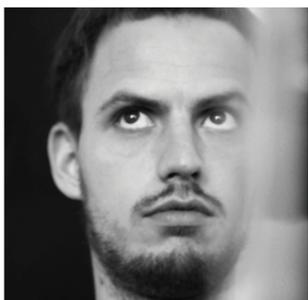
Geboren in Bogotá, Kolumbien. Studium der Philosophie und der vergleichenden Literaturwissenschaft an der Universität Wien. Arbeitsschwerpunkte: lateinamerikanische und spanische Literatur, poststrukturalistische Philosophie, Literaturtheorie, Metaphysik und Ontologie.



## Simon Goritschnig

Studiert in der Klasse von Jan Svenungsson an der Universität für angewandte Kunst und nebenbei Philosophie an der Universität Wien. Er arbeitet in verschiedenen Bereichen bildender Kunst mit einem Fokus auf grafische Darstellungsformen.

Seine wichtigsten Arbeiten können unter [www.simongoritschnig.com](http://www.simongoritschnig.com) gefunden werden. Sein Blog befindet sich hier: [www.irrational.at](http://www.irrational.at)



## Cristobal Hornito

Seine beiden Studien haben einen großen Einfluss auf seine Arbeiten. Das Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft liefert den theoretischen und geschichtlichen Hintergrund und bewirkt auch das Nachdenken über Film an sich: Was ist Film? Was kann Film? Wie sind die verschiedenen filmischen Ausdrucksmittel einsetzbar?

Das Studium an der Akademie der Bildenden Künste bietet hingegen den Raum und die Zeit, das theoretisch Erarbeitete in reflektierte Arbeiten zu transformieren.

In seinen Arbeiten gibt es zwei große Themen: Das zuvor schon erwähnte Nachdenken über die filmische Form und der Themenkomplex von Erinnerung und Vergessen. Letzteres findet seinen Ausdruck in der Geschichte oder der Montage der Filme. Diese beiden Themen gehen eine perfekte Symbiose miteinander ein, da Film an sich ein sehr starkes Erinnerungsmedium ist, denn schließlich ist alles, was er wiedergibt, in dem Raum zwischen Vergangenheit und Gegenwart gefangen.

*Cristobal Hornito, Film- und Videokünstler: [hookfilms.wordpress.com](http://hookfilms.wordpress.com)*



## Claudia Sandoval Romero

I am Claudia Sandoval Romero, a Colombian artist and theoretician currently based in Vienna. I work with video, web art, photography, conceptual art and performance. A selection of my work can be viewed at [www.claudiasandovalromero.com](http://www.claudiasandovalromero.com).

I have a degree in Social Communication and Journalism from the University of Valle, Colombia. I also have a degree in Multimedia Arts, Theory and Practice, from the University of Sao Paulo, Brazil, 2010. I was invited as a guest student for a semester to Kunsthochschule für Medien, Cologne as well as to the Research Center Fabbrica of Benetton in Italy. I am currently part of the Master in Critical Studies at the Academy of Fine Arts, Vienna, and I am writing my PhD in Philosophy applied to New Media Art, at the University of Applied Arts, Vienna. My work has been shown in exhibitions in Germany, Brazil, USA, England, Colombia, Poland, Spain, Serbia and Austria. And I have published my reflections about art in Mexico, Colombia, Germany, Brazil, Italy, Spain, England and the USA.



## Julia Tirler

Geboren 1985, derzeit Studierende an der Akademie der Bildenden Künste im Rahmen des MA in Critical Studies Programmes. Arbeitet zu den Themen prekäre Arbeits- und Lebensverhältnisse.



# Wenn die Seele zur Arbeit geht... und die Chefin nicht mehr da ist.\*

Anonym

Wenn wir, mit Deleuze gedacht, davon ausgehen, dass es im gegenwärtigen Kapitalismus nicht mehr darum geht, diszipliniert zu gehorchen, sondern sich in Eigeninitiative selbst auszubeuten, wie funktioniert dann die Kontrolle, die Deleuze in seinem wegweisenden Text „*Postskriptum über die Kontrollgesellschaften*“<sup>1</sup> an die Stelle der Disziplin gesetzt hatte?

*Gerade wurde ich als Kunstvermittlerin angestellt. Angestellt ist eigentlich nicht das richtige Wort, ich bin jetzt eine freie Dienstnehmerin. Ich bin Studentin der Kunstgeschichte und habe noch nie in einem Museum gearbeitet. Ich freue mich, nun eine richtige Arbeit zu haben.*

*Ich erfahre, dass ich als freie Dienstnehmerin in geringer persönlicher Abhängigkeit zum Betrieb stehe und nicht in die Organisation desselben eingegliedert bin. Das Arbeitsrecht und seine Schutzbestimmungen – fünf Wochen bezahlter Mindesturlaub, Entgeltfortzahlung bei Krankheit usw. – gelten für mich nicht. Es gibt keinen Mindestlohntarif oder Kollektivvertrag, auf den ich mich berufen kann. Ich muss mein Einkommen selbst versteuern.*

*Bevor ich den Vertrag unterschreibe, nimmt mich die Frau, die mich angestellt hat, zur Seite. Sie muss mir noch etwas Wichtiges sagen: Hier im Museum schminken wir uns. Und wenn wir Schmuck tragen, sind es mindestens Perlen, auch wenn sie falsch sind.*

*Ich trage eine Holzkette mit kleinen Elefanten.*

In der Kontrollgesellschaft, die nach Deleuze die Disziplargesellschaft seit Ende des Zweiten Weltkriegs nach und nach ablöst, dominiert die Organisationsform des Unternehmens, das an die Stelle der Fabrik tritt. Die Fabrik war ein fester Körper, eine Organisationsform, in der das Patronat jeden kleinsten Teil der ArbeiterInnenschaft, die bei Deleuze als *Masse* beschrieben werden, überwachen konnte. Eine mögliche Widerstandsform gegen diese Überwachung war das Organisieren einer *Widerstandsmasse*, zum Beispiel durch ArbeiterInnenorganisationen. Dem festen Körper Fabrik stehen im gegenwärtigen Kapitalismus die *Seele* oder das *Gas* Unternehmen gegenüber.

Das Unternehmen überwacht nicht, es kontrolliert, aber dies geschieht nicht durch direkte Kontrolle – wie diese zum Beispiel durch VorarbeiterInnen in der Fabrik ausgeübt wurde – sondern durch eine innere Kontrolle durch die ArbeiterInnen selbst, oder wie Deleuze es ausdrückt: „(...) das Unternehmen (...) verbreitet ständig eine unhintergehbare Rivalität als heilsamen Wetteifer und ausgezeichnete Motivation, die die Individuen zueinander in Gegensatz bringt, jedes von ihnen durchläuft und in sich selbst spaltet.“<sup>2</sup>

*Endlich. Endlich, endlich, endlich.*

*Ich habe wieder eine Arbeit. Ich bin diplomierte Kunsthistorikerin. Diplomprüfung mit Auszeichnung bestanden. Kurz vor Ende meines Studiums war mein freies Dienstverhältnis aufgelöst worden. Meines und das von dreiundzwanzig KollegInnen. Sparmaßnahme. Wir waren zu teuer geworden. Nach der Kündigung habe ich Bewerbungen geschrieben. „Aufgrund der Vielzahl von Bewerbungen...“ oder keine Antwort. Ich arbeite in der Küche einer Jugendherberge. Die ca. 500 Euro im Monat reichen nicht zum Überleben. Ich plündere mein Sparkonto. Meine Vorgesetzte dort sagt, ich arbeite zu langsam. Sie hat mir noch eine Chance gegeben. Aber wenn ich nicht lerne, schneller zu arbeiten, entlässt sie mich. Nebenher mache ich ein Praktikum in einem Büro, das Kunstlocations vermietet. Mein Arbeitgeber nennt sich Museum. Es ist eigentlich kein Museum. Neulich ist eine Gruppe junger TouristInnen gekommen und wollte sich Kunst anschauen. Für die Öffentlichkeit nicht*

*zugänglich. Wir vermieten Räumlichkeiten für Seminare. Wichtige Leute hören sich, umgeben von Werken junger KünstlerInnen, Vorträge an. Ich kümmere mich um den Einkauf fürs Buffet. Unbezahlt. Aber wenn ich drei Monate durchhalte, bekomme ich ein Zeugnis und habe gute Aussichten, dort als Buffetkraft angestellt zu werden. 8 Euro in der Stunde. Aber jetzt: Endlich wieder eine richtige Arbeit. Ein Jahr lang. Der Vertrag ist befristet. Ich bekomme 1.000 € brutto vierzehn Mal jährlich ausbezahlt. Ich befolge den Dresscode im Museum. Ich schminke mich. Ich trage keine Perlenohrringe.*

Maurizio Lazzerato führt die Überlegungen Deleuzes gewissermaßen weiter. Er verweist mit dem Begriff der immateriellen Arbeit außerdem auf eine neue Qualität der Arbeit, eine Arbeit, die (vor allem in den städtischen Zentren der urbanisierten „westlichen“ Gesellschaften) weniger ein industriell gefertigtes Produkt hervorbringt, sondern vielmehr Affekte, Sprache, Information und Ähnliches produziert, sowohl im Industrie- als auch im Dienstleistungssektor.<sup>3</sup>

*Fortbildung.*

*Wir machen Stimmtraining. Den ganzen Tag lang. Richtiges Sprechen ist wichtig in der Kunstvermittlung. Die Trainerin sagt, meine Stimme sei zu hoch. Das wirkt unprofessionell. Ich muss jetzt dreimal am Tag ganz tief Hoo Hoo Hoo sagen. Nach drei Tagen höre ich damit auf.*

Das Unternehmen muss sich, um eine Maximierung der Arbeitsleistung und eine Minimierung der Kosten zu erreichen, der Seele der Beschäftigten bemächtigen. Diese stellen ihre Persönlichkeit und Subjektivität zur Disposition<sup>4</sup>, dafür erhalten sie die Freiheit, autonom, ohne direkte, externe Kontrolle mit hoher Verantwortung für ihr Projekt zu arbeiten. Die direkte Kontrolle durch VorarbeiterInnen wird ersetzt durch Selbstkontrolle und Selbstverantwortung inmitten eines flexiblen Teams<sup>5</sup>, die Mobilisierung der Persönlichkeit und Subjektivität der Arbeitenden wird zum Goldesel für das Unternehmen.

Beinahe beiläufig merkt Lazzerato an, dass die hoch motivierten und sich mit ihrem Unternehmen identifizierenden ArbeiterInnen immer größere Schwierigkeiten haben, freie Zeit von Arbeitszeit zu unterscheiden, gewissermaßen „... fällt das Leben mit der Arbeit in eins.“<sup>6</sup>

Auch Ève Chiapello und Luc Boltanski analysieren neue Organisationsformen der Arbeit und die daraus folgenden, veränderten Lebens- und Arbeitsbedingungen.<sup>7</sup> Kennzeichnend für den zeitgenössischen Kapitalismus sind die schlanken Unternehmen, die oft große Teile ihrer Produktion ausgelagert haben. Diese neue Arbeitsorganisation ist angewiesen auf Zeitarbeitskräfte, was zu zeitlich begrenzten Verträgen, halben Stellen, variablen Überstunden und damit zu einem Anstieg an unsicheren Arbeits- und Lebensverhältnissen führt.<sup>8</sup>

*Eine Kollegin sitzt in der Küche und liest sich den neuen Ausstellungskatalog durch. Unbezahlt. Wir teilen den Luxus eines unbefristeten Vertrages nicht. Unser Team ist inzwischen wieder angewachsen. Auf der Liste, auf der die Namen, Telefonnummern und E-Mail-Adressen der KollegInnen vermerkt sind, sind die Namen derjenigen, die einen unbefristeten Vertrag haben, fett gedruckt. Mein Name ist jetzt auch fett gedruckt. Jeden Tag, wenn ich komme, ziehe ich eine Karte mit meinem Namen über das Kästchen des Zeiterfassungssystems. Das Gleiche beim Gehen. Meine Kollegin macht das nicht. Sie ist eine fallweise beschäftigte Mitarbeiterin. Fallweise beschäftigte MitarbeiterInnen eines Unternehmens arbeiten in unregelmäßiger Folge und tageweise, zumindest aber für eine kürzere Zeit als eine Woche beim selben Dienstgeber, heißt es auf dem Internetportal der Wirtschaftskammer. Auf der Internetseite steht nicht, dass fallweise Beschäftigung eine sehr günstige Lösung für Unternehmen ist, mit fluktuierender Auftragslage umzugehen und dass das Einkommen der fallweise Beschäftigten ebenso unsicher ist wie die Frequenz der Arbeitseinsätze. Fallweise beschäftigt zu sein kann heißen, fünf mal in der Woche zu arbeiten und dann wieder fünf Wochen nicht. Die Beziehung zwischen den unterschiedlich Angestellten hier ist nicht einfach. Die Bezahlung ist nicht die gleiche – den fallweise Beschäftigten werden weniger Vorbereitungszeiten ausbezahlt*

*und sie erhalten keine Sonderzahlungen. Die „Fallweisen“ kommen oft nicht zu den Teamtreffen – sie bekommen sie ja nicht bezahlt – und sind so oft nicht auf dem gleichen Wissensstand wie die anderen. Die angestellten MitarbeiterInnen wollen nicht, dass die fallweise Beschäftigten arbeiten, wenn die Auftragslage schlecht ist. Das erschwert die Zusammenarbeit und führt zu einer ständigen Konkurrenzsituation. Ich habe selbst lange als fallweise Beschäftigte gearbeitet. Ich habe alle Aufträge angenommen, in der Hoffnung, als verlässliche Mitarbeiterin fix angestellt zu werden. Ich habe oft am Wochenende und am Abend gearbeitet. Ich habe ständig meine E-Mails kontrolliert und alle Anrufe beantwortet. Ich war ständig verfügbar.*

*Inzwischen halte ich mir die Wochenenden meistens frei. Ich habe einen unbefristeten Vertrag. Ständig verfügbar bin ich jetzt nur, wenn die Minusstunden, die immer beim An- und Abmelden am Kästchen des Zeiterfassungssystems angezeigt werden, zu viele werden. Die Auftragslage fluktuiert. Ich kann meine vertraglich festgelegten Arbeitsstunden nicht erfüllen. Wenn die Auftragslage wieder besser wird, kann ich meine Minusstunden ausgleichen. Das alles ist schwer mit Zweit- oder Drittjobs und Studium zu vereinbaren. Viele meiner KollegInnen haben noch eine andere Arbeit oder studieren.*

Wie Chiapello und Boltanski darlegen, hat sich der Kapitalismus seit den 1960er-Jahren verändert, indem er sich eine, hauptsächlich von KünstlerInnen vorgelegte, Kritik angeeignet hat. Diese Kritik bestand in der Forderung nach mehr Autonomie, Kreativität und authentischeren Beziehungen. Im gegenwärtigen Kapitalismus werden die ArbeiterInnen in die produktiven Prozesse miteinbezogen, sie erhalten mehr Verantwortung und Autonomie, sind hoch motiviert und kontrollieren sich – kostengünstig für das Unternehmen – selbst.<sup>9</sup>

Die hoch motivierten ArbeiterInnen fühlen sich durch Strategien der Arbeitsplatzverbesserung, durch Flexibilisierung der Arbeitszeit, Individualisierung der Löhne und neue Möglichkeiten der Partizipation nicht mehr als Teil der Widerstandsmasse, welche die Gewerkschaften gegen die Fabrik organisiert hatten und können sich mit den Anliegen der zeitgenössischen ArbeiterInnenvertretungen nicht mehr identifizieren.<sup>10</sup> Mobilität und Flexibilisierung der Arbeit und der Arbeitenden sowie die Motivation zu Konkurrenz machen Formen des Widerstands gegen neue Formen der Ausbeutung oder Kontrolle schwierig.

*Aus meinem Dienstvertrag: „Die Dienstnehmerin verpflichtet sich, keine wie immer gearteten Informationen über den Dienstgeber, dessen Kunden oder Geschäftspartner an Dritte weiterzugeben“. Es werden neue, fallweise beschäftigte MitarbeiterInnen vorgestellt. Beim ersten Teamtreffen wird ihnen mitgeteilt, dass jede negative Äußerung über den Dienstgeber ein sofortiger Kündigungsgrund ist. Jedes Mal, wenn ich meine Erfahrungen und Eindrücke mit FreundInnen und KollegInnen teile, fühle ich eine leichte Unruhe im Nacken.*

---

\* Erstmals erschienen in: Keine Zeit. Erschöpftes Selbst/ Entgrenztes Können, Agnes Husslein-Arco, Bettina Steinbrügge (Hg.), Kat. Mus., Wien 2012.  
Beispiel: Mauritshuis. Illustrated General Catalogue, bearb. von Nicolette Sluijter-Seijffert [u. a.], Kat. Mus., Amsterdam 1993

1 Vgl. Gilles Deleuze, „Postskriptum über die Kontrollgesellschaften“, in: Christoph Menke und Juliane Rebentisch (Hg.), Kreation und Depression, Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus, Berlin 2010, S. 11-17, zuerst erschienen in: L'autre journal 1, 1990.

2 Ebd., S. 13.

3 Vgl. Maurizio Lazzarato, „Immaterielle Arbeit“, in: Toni Negri, Maurizio Lazzarato und Paolo Virno, Umherschweifende Produzenten. Immaterielle Arbeit und Subversion, Berlin 1998, S. 39-52.

4 Ebd., S 41. / 5 Ebd., S. 42. / 6 Ebd., S. 47.

7 Vgl. Ève Chiapello und Luc Boltanski, Le nouvel esprit du capitalisme, Paris 1998, dt. Der neue Geist des Kapitalismus, Konstanz 2003 und dies., Die Arbeit der Kritik und der normative Wandel, in: Menke/ Rebentisch 2010, S. 18-37.

8 Vgl. Ebd., S. 21. / 9 Vgl. Ebd., S. 29f. / 10 Ebd. S. 31.

