

Interview by Joerg Heiser with Eva Grubinger

Catalogue *Funky Lessons*, Büro Friedrich Berlin and BAWAG Foundation, Vienna, 2005

In Eva Grubinger's videos, installations and sculptures, a constant dialectic is at work between active participation and its very refusal or complication. The early piece 'The Diaphadon or the Discrete Mix-Up of Contemporaries' (1991) was produced as a TV performance on Open Channel Berlin. Interferences or questions from the studio audience could not prevent the lecturer and *talking head* visible on the screen (Grubinger) from expanding her philosophical enquiry on the nature of information and intelligence into ever more delirious realms – and drifting more and more from High German into a heavy rural Austrian accent. For 'Netbikini' (1995), Grubinger transformed the exhibition space into a sweatshop where visitors could download patterns to sew their own bikini. In exchange for a Polaroid of the proud owner wearing the bikini on the spot, they got the label that verified the garment's brand status. While 'Netbikini', with its ironic stabs at art's aloofness and hierarchic power relations, still upheld a utopian vision of free access, the recent series of black sculptures called 'Dark Matter' (2003) takes a more sinister look at the aesthetics of power. A huge, larger-than-life headset, a wall panel of opaque Plexiglas sheets, and human-size models of buildings (a control tower, a cooling tower with a reactor dome, and a tower block), seem to add up to a paranoid scenario. But they also convey a sense of empowerment: the invisible mechanics of economical and political power are suddenly graspable as an allegorical substantiation.

JH: The 'Diaphadon or the Discrete Mix-up of Contemporaries' (1991) deals with the authority of the speaker, or the performer. But it also subverts itself and its cause, over the course of the video – how did this come about? It's one of your first pieces.

EG: It's a 19-minute scientific monologue about information theory, philosophy, and science, during which I gradually drift into a monstrous Austrian dialect. Everything I say – even in the end when I say, "und das ist Kunst" ("and this is art") – cannot be taken seriously anymore. This has a lot to do with the question of form and content: if the two don't correspond, you feel it, and it creates an interesting tension – I think this issue arises a lot in 'Funky Lessons.' I came to Berlin in 1989, and this piece was made in 1991, when I was in my second year of studies. Seeing it again has made me reconsider the past thirteen years. I

was very involved with the issues that you raise in 'Funky Lessons', like *authority* and *power*, which are of course major issues in education. Coming from Austria, I was confronted with these questions very early on, and I think it has remained a central theme in my work until today.

JH: There is a weird reference to an artist in your piece: "But my friend from Gelsenkirchen always says Rebecca Horn could just as well have worked as a beautician." What did Rebecca Horn stand for, for you, at the time?

EG: I don't remember exactly, but I sampled many different sources for this text, some of which included references to more famous and established female artists. I don't really know why I did that. Maybe because on the one hand, I admired them, but on the other hand, I wanted to subvert them, too.

JH: In 1995, with your contribution to the exhibition 'Nitsch Kowanz Grubinger – Three Generations of Austrian Artists' at Neuer Berliner Kunstverein, this question of generation and authority came into play again.

EG: I had been chosen to stand in for the youngest generation of Austrian art, and for the immaterialization of art – from the materialistic toward the conceptual towards the immaterial. I had been doing projects with the Internet, which was just coming up at the time, and I wanted to resist this canonization with the very means of that. For 'Netbikini', I installed a sweatshop in the exhibition. There were sewing machines and a table where you could download and print a pattern onto fabric in your size, and so you could sew a 'Netbikini' in the gallery. There was a Polaroid camera there, and if you left a photograph of yourself wearing the bikini at the gallery, you would get the original 'Netbikini' label, in equivalence to the signature of the artist. Many people did it, I was very surprised – a lot of men, too.

JH: So the idea of the viewer's active participation was quite central. And maybe it became even more central a year later, in 1996, when you made 'Hype!, Hit!, Hack!, Hegemony!'...

EG: These were four board games which referred to the four cultural fields I felt my work

was situated between: 'Hype!' was the game about art world hierarchies, 'Hit!' was about sexist music business or popular culture, 'Hack!' was about outcasts or internet nerds who wanted to destroy the Internet, and 'Hegemony!' was modeled after theory and academia. Each of these were based on the structures of well-known board games so they would actually function as such. The installation looked like a back-door gambling room. The idea was to take the position of the asshole, or the other side. It was not about being didactic.

JH: The board games had a double effect: There was a playfulness to them, but they could also collide with the actual power relations personified in the people present at the table. While the board games implied the trade of symbolic capital between the players, some years later, you focused on the actual exchange of monetary capital.

EG: I was invited to make a project about the relationship between 'Art and Economy' for an exhibition of the same title at the Deichtorhallen Hamburg ('1:1', 2002). I had to choose a company to collaborate with. I chose the Deutsche Bank, and the idea was to make a statement about the idea of the gift. Often these companies, when it comes to art, present themselves as being very generous, giving a gift to art and culture. But most of the times they want something in return. As soon as you want something in return, it's not a gift anymore, it returns to the economic cycle.

JH: The title itself, 'Art and Economy', suggests an equal relationship, as if *Economy* is in partnership with *Art*. But we know the larger part of the art world is ridiculously vulnerable and small compared to international companies like Deutsche Bank. So, you took them for granted, right?

EG: Yes. I decided to turn the very exchange of money into an artwork. Instead of me producing work in return for money, I would give them money first. The major economic event at the time was the change from the Deutschmark to the Euro. So before this change happened, I transferred 30,000 DM to the Deutsche Bank, and after, I received 30,000 Euro from them in return. So then it was like a one-to-one trade.

JH: And you made a good cut on that.

EG: Yes.

JH: In the 'Life Savers' series (2000), you asked an even more fundamental question than "who pays whom" – "can art save lives?"

EG: I was trying to imagine what the most radical question would be, in terms of art. Whenever artists wanted to make the most radical statement, it had to be something destructive – like Chris Burden shooting himself in the arm. So in this sense I made it the other way around. I made a number of sculptures that looked purely formalist, but I showed them with a series of video sequences in which they were used in a very practical, comical way, so they suddenly turned into reciprocal Readymades. I have always felt that forms and symbols are linked to issues of power – through the way they are coded. In another piece called 'Operation R.O.S.A.' (2001), I made a sculpture of a hugely enlarged rattle, consisting of certain coded elements, and a video with a voice-over story told by Nina Hagen. It's about a person who discovers that this rattle resembles the one she had as a child: she finds out that her life, which she believed had been determined by her own free decisions, is actually part of a bigger plan, a conspiracy on the part of her parents. She realizes that this rattle is actually a portrait of her made before she was even born.

JH: So it's about how lives are programmed, or how someone could believe their life was programmed? Because that's an old issue in sociology and psychology – how much of ourselves is determined by our own free decisions, and how much of it is programmed by biology or social surroundings.

EG: Or ideological conditions. The piece is also about ideological formations: it refers to the behavioral scientist B. F. Skinner who performed experiments on his own daughter because he was convinced that he could shape new behavior. In fact, a lot of computer technology is based on Skinner's research, because computers are designed so that we can intuitively use them, but the fact is that we do pretty much what they want us to do.

JH: The series of sculptures 'Dark Matter' (2003) is also related to these matters of conspiracy. Each one is like a typology, like a logo of a different sphere of power and economy – a nuclear power plant, a surveillance tower, an office block, a larger-than-life

headset, a line of monochromic black windows. The question here is: what does power look like, how does it become visible?

EG: The title, 'Dark Matter', is actually an astronomical term that describes an invisible force that holds together the universe. It's invisible because it's black and it doesn't reflect any light. I took the title to refer to the invisible powers that these forms are linked to.

JH: You developed this piece while on a residency at the BALTIC in Newcastle, the Northeast of England, an area that is currently known for two things: it's the area with the most call centers in Britain, because there's not much industry left otherwise, and it's also near a huge outpost of the NSA, the American secret service, with one of the biggest conglomerates of satellite and radio surveillance in the world. There's something going on in your work, from the very beginning to this piece, which deals with the solitary activity of the artist versus the social struggles and dynamics in society – hierarchies, control and power...

EG: ...and powerlessness – this constant feeling that you're not in control anymore, that you're not in charge. You call a bank or a train service and you are connected to this call center, and these people are not in power, and you can never get through to the person that actually is in charge. You have the feeling that you can have access to all the information, but that the most important bit of information is always withheld. That's a feeling that many people have today, especially in the aftermath of 9/11. In that sense, conspiracy theories are trying to make sense of the world. I'm interested in how power reveals itself. The sculptures of the 'Dark Matter' series don't look dangerous, they are on a human scale – but you still don't know what's inside of them. The question is what you see and what you don't see and what you make of that, of the *Big Other*. If you look at the 'Window' piece (2003), you don't know if it's a monochromatic piece of art on the wall, or if it's a two-way-mirror window. Are you the observer or are you the one being observed?

JH: Art referring to itself can be very tautological and redundant, while art referring to the world can be illustrative or boring, pretending to deliver the facts, or pretending to influence society in an instrumental way. I think the tricky thing for artists is to find their way between those two extremes, and the point seems to be that art cannot properly reflect on

the world without reflecting on its own conditions, or the conditions of the person who makes it. I wonder what your position is in this respect?

EG: When I make a work, I always have the feeling that it's all about my life, and me and my surroundings, and it's totally personal. Except I realize that my subjectivity is constructed of many elements. But to me at least, that's not a contradiction. As artists, we should neither just be obsessed with ourselves nor become members of the service industry or social workers. We are dealing with symbolic issues of power, and that's enough, I think.

Interview von Jörg Heiser mit Eva Grubinger

Katalog *Funky Lessons*, Büro Friedrich Berlin und BAWAG Foundation, Wien, 2005

In Eva Grubingers Videos, Installationen und Skulpturen ist eine unablässige Dialektik zwischen aktiver Teilnahme und deren Zurückweisung oder Verkomplizierung am Werk. Die frühe Arbeit ‚Das Diaphaidon oder die dezente Verwechslung der Gleichaltrigen‘ (1991) wurde seinerzeit als Fernseh- Performance im Offenen Kanal Berlin produziert. Störungen oder Fragen vom im Studio anwesenden Publikum konnten die Vortragende und als *Talking Head* auf dem Bildschirm zu Sehende (Grubinger) nicht davon abhalten, ihre philosophischen Einlassungen über die Begriffe der Information und der Intelligenz in mehr und mehr abgedrehte Sphären vordringen zu lassen – während sie zugleich zunehmend von Hochdeutsch in schweren österreichischen Slang verfiel. Für ‚Netzbikini‘ (1995) transformierte Grubinger den Ausstellungsraum in einen Sweatshop , in dem die Besucher sich Schnittmuster herunterladen und ihren eigenen Bikini nähen konnten. Im Austausch gegen ein Polaroid, das den stolzen Besitzer beim Tragen des Bikinis vor Ort zeigt, bekamen sie ein Einnäh-Label, das den Markenstatus des Kleidungsstücks verifizierte. Während ‚Netzbikini‘ mit seinen ironischen Volten auf die Abgehobenheit und die hierarchischen Machtverhältnisse der Kunst dennoch eine utopische Vision freien Zugangs aufrecht erhielt, wirft die neuere Serie schwarzer Skulpturen mit dem Titel ‚Dark Matter‘ (2003) einen düsteren Blick auf die Ästhetik der Macht. Ein riesiges, überlebensgroßes Headset, eine Wandarbeit aus opaken Plexiglasscheiben und menschengroße Gebäudemodelle (ein Wachturm, ein Kühlturm mit Reaktorblock und ein

Interview von Jörg Heiser mit Eva Grubinger

Katalog *Funky Lessons*, Büro Friedrich Berlin und BAWAG Foundation, Wien, 2005

In Eva Grubingers Videos, Installationen und Skulpturen ist eine unablässige Dialektik zwischen aktiver Teilnahme und deren Zurückweisung oder Verkomplizierung am Werk. Die frühe Arbeit ‚Das Diaphaidon oder die dezente Verwechslung der Gleichaltrigen‘ (1991) wurde seinerzeit als Fernseh- Performance im Offenen Kanal Berlin produziert. Störungen oder Fragen vom im Studio anwesenden Publikum konnten die Vortragende und als *Talking Head* auf dem Bildschirm zu Sehende (Grubinger) nicht davon abhalten, ihre philosophischen Einlassungen über die Begriffe der Information und der Intelligenz in mehr und mehr abgedrehte Sphären vordringen zu lassen – während sie zugleich zunehmend von Hochdeutsch in schweren österreichischen Slang verfiel. Für ‚Netzbikini‘ (1995) transformierte Grubinger den Ausstellungsraum in einen Sweatshop, in dem die Besucher sich Schnittmuster herunterladen und ihren eigenen Bikini nähen konnten. Im Austausch gegen ein Polaroid, das den stolzen Besitzer beim Tragen des Bikinis vor Ort zeigt, bekamen sie ein Einnäh-Label, das den Markenstatus des Kleidungsstücks verifizierte. Während ‚Netzbikini‘ mit seinen ironischen Volten auf die Abgehobenheit und die hierarchischen Machtverhältnisse der Kunst dennoch eine utopische Vision freien Zugangs aufrecht erhielt, wirft die neuere Serie schwarzer Skulpturen mit dem Titel ‚Dark Matter‘ (2003) einen düsteren Blick auf die Ästhetik der Macht. Ein riesiges, überlebensgroßes Headset, eine Wandarbeit aus opaken Plexiglasscheiben und menschengroße Gebäudemodelle (ein Wachturm, ein Kühlturm mit Reaktorblock und ein

Bürohochhaus) scheinen sich zu einem paranoiden Szenario zusammenzufügen. Aber sie vermitteln auch ein Gefühl der Ermächtigung: die unsichtbaren Mechanismen ökonomischer und politischer Macht werden plötzlich als allegorische Verdichtung greifbar.

JH: ‚Das Diaphaidon oder die diskrete Verwechslung der Gleichaltrigen‘ (1991) handelt von der Autorität des Sprechenden oder Performenden. Aber im Verlauf des Videos untergräbt dieses auch zugleich sich selbst und seine Voraussetzung – wie kam das damals zustande? Es ist eine Deiner ersten Arbeiten.

EG: Es ist ein neunzehn minütiger wissenschaftlicher Monolog über Informationstheorie, Philosophie und Wissenschaft, während dessen ich nach und nach in massivsten österreichischen Dialekt ver falle. Alles, was ich sage – auch wenn ich am Ende „und das ist Kunst“ sage – kann man eigentlich nicht mehr ernst nehmen. Das berührt das Verhältnis von Form und Inhalt: wenn beides nicht zusammenpasst, merkt man das sofort, und dadurch entsteht eine interessante Spannung, übrigens eine Thematik die – wie ich finde – oft in ‚Funky Lessons‘ auftaucht. Ich kam 1989 nach Berlin, und diese Arbeit entstand 1991, als ich im zweiten Jahr studierte. Die Arbeit jetzt wieder zu sehen, hat mich die letzten dreizehn Jahre noch mal Revue passieren lassen. Die Frage nach *Autorität* und *Macht*, die Du in ‚Funky Lessons‘ aufwirfst und die natürlich auch eine der Hauptfragen in der Ausbildung ist, hat mich immer wieder sehr beschäftigt. In Österreich war ich mit der Problematik sehr früh schon konfrontiert, und es ist wohl bis heute ein zentrales Thema in meiner Arbeit.

JH: Es gibt in der Arbeit eine seltsame Bezugnahme auf eine Künstlerin: „Meine Gelsenkirchener Freundin sagt immer, Rebecca Horn hätte ebenso gut als Kosmetikerin arbeiten können.“ Für was stand Rebecca Horn – für Dich, damals?

EG: Ich weiß es nicht mehr genau, denn ich sampelte viele verschiedene Quellen für diesen Text, von denen einige wiederum auf bekannte und etablierte Künstlerinnen verwiesen. Wer weiß, warum ich das tat. Vielleicht, weil ich sie einerseits bewunderte, andererseits aber auch in Frage stellen wollte.

JH: 1995 kam die Frage nach Generation und Autorität wieder ins Spiel, und zwar mit der Ausstellung ‚Nitsch Kowanz Grubinger – Drei Künstlergenerationen aus Österreich‘ im Neuen Berliner Kunstverein.

EG: Ich war ausgesucht worden, für die jüngste Generation Österreichischer Kunst und für die Immaterialisierung der Kunst zu stehen – vom Materialistischen über das Konzeptuelle zum Immateriellen. Ich hatte Arbeiten im Internet, das damals gerade aufkam, gemacht, und ich wollte dieser Kanonisierung eben gerade mit diesen Mitteln etwas entgegen setzen. Für ‚Netzbikini‘ installierte ich einen Sweatshop in den Ausstellungsraum. Es gab Nähmaschinen und einen Tisch, an dem man sich Schnittmuster in der eigenen Größe auf



Gardinenstoff aufbringen konnte, so dass man sich in den Galerieräumen einen ‚Netzbikini‘ schneiden konnte. Es gab eine Polaroidkamera in der Galerie, und wenn man ein Foto da ließ, auf dem man den Bikini vorführte, bekam man das original ‚Netzbikini‘ - Label, als Entsprechung zur Signatur der Künstlerin. Viele machten mit, was mich doch überraschte – auch eine ganze Reihe Männer.

JH: Die Idee der aktiven Beteiligung des Betrachters war also ziemlich zentral. Und vielleicht wurde sie ein Jahr später, 1996, mit ‚Hype!, Hit!, Hack!, Hegemony!‘ noch zentraler...

EG: Das waren vier Gesellschaftsspiele, die sich auf die vier kulturellen Felder bezogen, zwischen denen ich meine künstlerische Arbeit angesiedelt sah: ‚Hype!‘ war das Spiel über Kunstwelthierarchien, bei ‚Hit!‘ ging es um das sexistische Musikgeschäft oder die Populärkultur, ‚Hack!‘ war über Außenseiter oder Internet-Nerds, die das Internet zerstören wollen, und ‚Hegemony!‘ behandelte Theorie und das akademische Milieu. Jedes dieser Spiele basiert auf den Strukturen bekannter Gesellschaftsspiele, so dass sie auch als solche funktionierten. Es ging darum, dass man die Rolle des *Arschlochs* einnimmt, oder die der anderen Seite. Es ging nicht darum, didaktisch zu sein.

JH: Die Spiele hatten einen doppelten Effekt: sie waren spielerisch, aber sie konnten auch mit den tatsächlichen Machtverhältnissen, die sich in den Leuten am Tisch manifestierten, kollidieren. Während diese den Handel mit symbolischem Kapital zwischen den Spielern beinhalteten, ging es einige Jahre später um den tatsächlichen Austausch monetären Kapitals.

EG: Man lud mich ein, ein Projekt über die Beziehung zwischen Kunst und Ökonomie für die Ausstellung ‚Art & Economy‘ in den Deichtorhallen Hamburg zu entwickeln (1:1, 2002). Ich musste mir ein Unternehmen aussuchen, mit dem ich zusammenarbeiten würde. Ich wählte die Deutsche Bank aus, und der Ausgangspunkt war, ein Statement zur Idee der Gabe zu machen. Oft stellen sich diese Unternehmen, wenn es um Kunst geht, als großzügig dar, als würden sie Kunst und Kultur ein Geschenk machen. Aber meistens wollen sie natürlich im Gegenzug etwas dafür haben. Sobald man aber profitieren will, ist es keine Gabe mehr, sie kehrt in die ökonomische Zirkulation zurück.

JH: Der Titel ‚Art & Economy‘ suggeriert ein gleichberechtigtes Verhältnis, so als wären Ökonomie und Kunst in einer Partnerschaft. Wir wissen aber zugleich, dass ein Großteil der Kunstwelt lächerlich angreifbar und klein im Vergleich zu internationalen Konzernen wie der Deutschen Bank ist. Du nahmst sie also beim Wort?

EG: Ja. Ich beschloss, den Tausch von Geld selbst zum Kunstwerk zu machen. Anstatt erst nach Zahlung von Geld Kunst zu machen, wollte ich Ihnen als Erste Geld geben. Damals war das wichtigste ökonomische Ereignis die Umstellung von DM auf Euro. Vor dem Wechsel transferierte ich 30.000 DM an die Deutsche Bank, und danach erhielt ich im Gegenzug 30.000 Euro. Es war also wie ein Umtausch zum Kurs von ‚1:1‘.

JH: Du hast also einen guten Schnitt gemacht.

EG: Ja.

JH: Mit der ‚Life Savers‘ Serie (Lebensretter, 2000) stelltest Du eine noch grundsätzlichere Frage als „Wer bezahlt wen“ – „Kann Kunst leben retten?“

EG: Ich versuchte, mir die radikalste Frage zu überlegen, die man sich in Bezug auf Kunst stellen kann. Immer, wenn Künstler das radikalste Statement machen wollten, musste es etwas Destruktives sein – so wie z.B. Chris Burden, der sich in den Arm schoss. In dem Sinne machte ich also das Entgegengesetzte. Ich machte eine Reihe von Skulpturen, die zunächst rein formalistisch wirkten, aber ich zeigte sie mit Videosequenzen, in denen sie auf sehr praktische und komische Weise zum Einsatz kamen, sie wurden also zu reziproken Readymades. Ich fand schon immer, dass Formen und Symbole etwas mit Machtfragen zu tun haben – dadurch, wie sie kodiert sind. Für ‚Operation R.O.S.A.‘ (2001) machte ich eine riesig vergrößerte Rassel als Skulptur, die aus bestimmten kodierten Elementen besteht, und ein Video mit einer von der Stimme Nina Hagens erzählten Geschichte. Es geht um eine Person, die entdeckt, dass diese Rassel der ähnelt, die sie als Kind hatte: sie entdeckt, dass ihr Leben, von dem sie dachte, dass es von ihren eigenen freien Entscheidungen bestimmt sei, in Wirklichkeit Teil eines größeren Plans war, einer Verschwörung ihrer Eltern. Sie erkennt, dass diese Rassel ein Porträt ihrer selbst ist, das noch vor ihrer Geburt angefertigt wurde.

JH: Es geht also darum, wie Leben programmiert werden, oder wie jemand auf den Gedanken kommen könnte, es wäre programmiert? Das ist ja eine alte Frage der Soziologie und Psychologie – wie viel von uns ist von unserem freien Willen bestimmt, und wie viel wird von Biologie und sozialem Umfeld determiniert.

EG: Oder von ideologischen Faktoren. Es geht in der Arbeit auch um ideologische Formationen: sie bezieht sich auf den Behavioristen B.F. Skinner, der Experimente mit seiner eigenen Tochter durchgeführt hat, weil er überzeugt war, dass er neues Verhalten formen könnte. Übrigens basieren Computertechnologien nicht selten auf Skinners Forschung, denn Computer sind so angelegt, dass wir sie intuitiv benutzen können, aber in Wirklichkeit tun wir natürlich ziemlich genau das, was sie uns überhaupt erlauben.

JH: Die Skulpturen der Serie ‚Dark Matter‘ (2003) haben auch mit Verschwörung zu tun. Jede ist typologisch, wie das Logo einer anderen Sphäre von Macht und Ökonomie – ein Atomkraftwerk, ein Überwachungsturm, ein Bürohochhaus, ein riesengroßes Headset, eine monochrom schwarze Fensterreihe. Die Frage ist hier: wie sieht Macht aus, und wie wird sie sichtbar?

EG: Der Titel ‚Dark Matter‘ ist ein astronomischer Begriff für eine unsichtbare Kraft, die das Universum zusammenhält. Sie ist unsichtbar, weil sie schwarz ist und kein Licht reflektiert. Ich habe diesen Titel gewählt, um mich auf die unsichtbaren Kräfte zu beziehen, mit denen die genannten Formen zu tun haben.

JH: Du hast diese Arbeit während eines Atelieraufenthalts im BALTIC in Newcastle entwickelt, im Nordosten Englands, einer Region, die gegenwärtig vor allem für zwei Dinge bekannt ist: es ist die Gegend mit den meisten Call-Centern in Großbritannien, weil es kaum noch andere Industriezweige gibt, und in der Nähe ist auch ein riesiger Vorposten der NSA, des amerikanischen Geheimdienstes, mit einem der größten Konglomerate an Satelliten- und Radioüberwachung in der Welt. In Deiner Arbeit zieht sich von Anfang an bis zu dieser Arbeit ein Motiv durch, die Spannung zwischen einsamer Tätigkeit des Künstlers einerseits und gesellschaftlichen Kämpfen und Dynamiken andererseits – Hierarchien, Kontrolle, Macht...

EG: ... und Machtlosigkeit – das ständige Gefühl, dass man keine Kontrolle mehr hat, dass man nicht am Drücker ist. Man ruft eine Bank oder eine Zugauskunft an und man ist mit diesem Call-Center verbunden, und diese Leute haben keine Macht, und man kommt nie zu der Person durch, die wirklich was zu sagen hat. Man bekommt das Gefühl, dass man zwar Zugang zu allen möglichen Informationen hat, aber nicht zu der entscheidenden Information, die immer zurückgehalten zu werden scheint. Das ist ein Gefühl, das viele heute haben, nicht zuletzt nach dem 11. September. In diesem Sinne versuchen Verschwörungstheorien, die Welt zu verstehen. Mich interessiert, wie Macht sich zeigt. Die Skulpturen der ‚Dark Matter‘- Serie sehen nicht gefährlich aus, sie haben menschlichen Maßstab – aber man weiß eben nicht, was in ihnen steckt. Die Frage ist, was man sieht und was man nicht sieht und welchen Reim man sich darauf, auf das große Andere, macht. Wenn man sich ‚Window‘ (Fenster, 2003) anschaut, weiß man nicht, ob es ein monochromes Kunstwerk an der Wand oder ein verspiegeltes Fenster ist. Ist man der Beobachter oder der Beobachtete?

JH: Kunst, die sich auf sich selbst bezieht, kann sehr tautologisch und redundant sein, während Kunst, die sich auf die Welt bezieht, illustrativ und langweilig sein kann, weil sie vorgibt, die Tatsachen zu liefern, oder die Gesellschaft instrumentell zu beeinflussen. Ich finde, das Schwierige für Künstler ist, ihren Weg zwischen diesen beiden Extremen zu finden, und der Punkt scheint zu sein, dass Kunst nicht wirklich die Welt reflektieren kann, ohne ihre eigenen Bedingungen zu reflektieren, oder die Bedingungen der Person, die sie macht. Wie siehst du das?

EG: Wenn ich eine Arbeit realisiere, habe ich immer das Gefühl, dass sie eigentlich von nichts anderem als meinem Leben handelt, von mir und meiner Umgebung, dass sie ganz persönlich ist. Außer, dass mir klar ist, dass Subjektivität aus vielen Elementen konstruiert ist. Für mich zumindest ist das kein Widerspruch. Als Künstler sollten wir weder nur von uns selbst besessen sein, noch Mitglieder der Serviceindustrie oder Sozialarbeiter werden. Wir haben es mit symbolischen Machtfragen zu tun, und ich finde das reicht doch erst mal.