

„Wir“

Ein Interview zwischen Ilaria Gianni
und Alexej Meschtschanow

IG Es gibt offenbar in der zeitgenössischen Kunst eine wachsende Tendenz, sich mit dem Rest, dem Übriggebliebenen zu befassen, mit dem Gegenstand als etwas Fragmentarischem, im Übergang Befindlichem – etwas, das war, geworden, oder im Entstehen begriffen ist. Deine Skulpturen und Installationen scheinen durch die Inszenierung der Fundstücke sowohl Geschichte als auch konkrete Erzählungen aufzudecken, gleichzeitig jedoch verbergen zu wollen. Und ich habe den Eindruck, es geht dir besonders darum, einen Kommentar über das Menschsein zu formulieren, manchmal explizit, manchmal auch düster. Was bedeutet es, wenn du physische Spuren der Vergangenheit in deine Sprache einbeziehst?

AM Ich arbeite tatsächlich am liebsten mit vorgefundenen, zum Teil historischen Materialien. Einerseits aus Selbstschutz: Es wäre für mich unerträglich zu beobachten, wie die wichtigen Inhalte von heute über Nacht zu den wichtigen Inhalten von gestern werden. Die Gegenwart fließt einem durch die Finger und wenn man zuzugreifen versucht, bleibt einfach nichts in der Hand. Permanent Verluste erleiden zu müssen empfinde ich als resignativ. Beim Sezieren der Überreste kann man durchaus Zusammenhänge erkennen, die sich auf den aktuellen Moment anwenden lassen ...

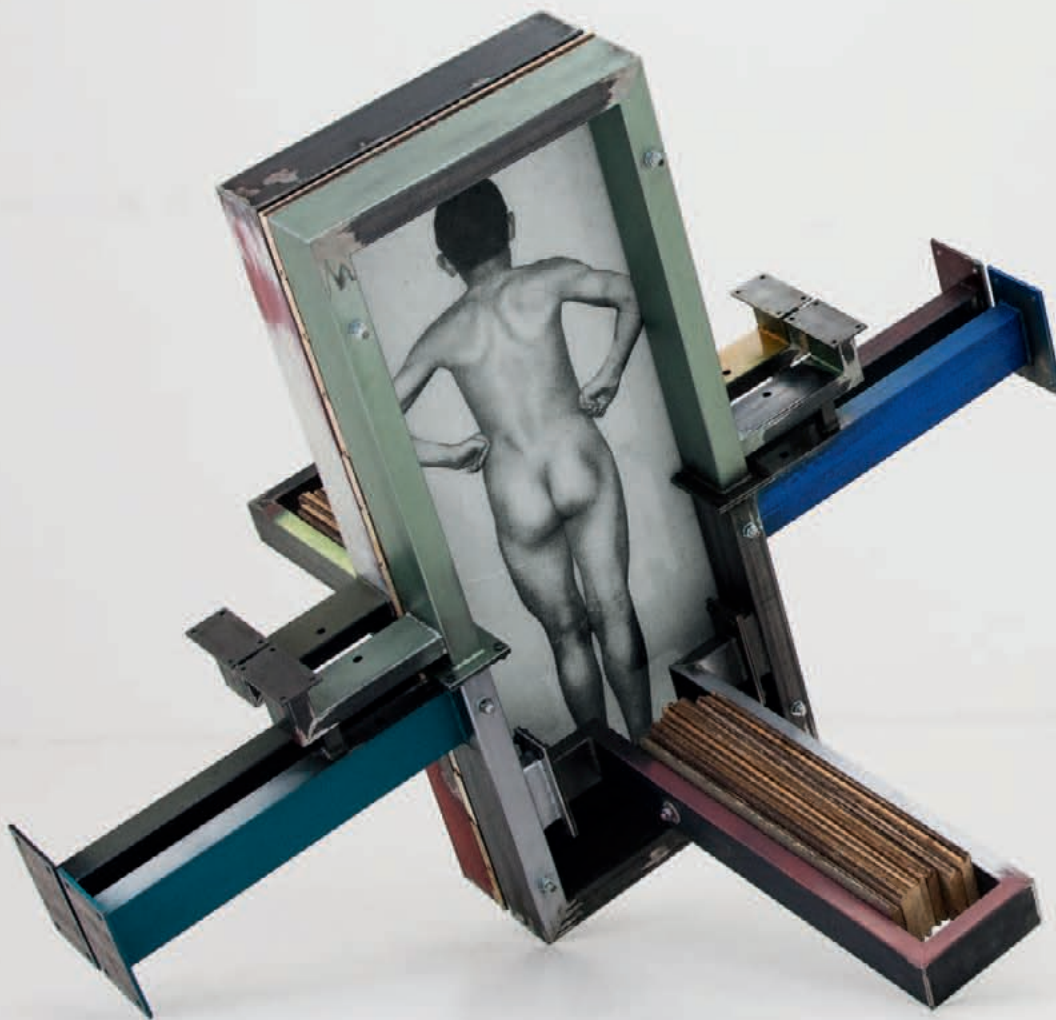
Es ist, als ob die deplatzierten Gegenwarten und Vergangenheiten in deinen Arbeiten lebendig werden. Transformiert zu Körpern wie prothesenartige Formen, scheinen sie im Boden verankert zu sein, gleichzeitig jedoch zu schwanken und zu mutieren. Was für eine Spezies sind deine Arbeiten? Wo halten sie sich auf?

Ilaria, du fragst mich: „Was für eine Spezies sind deine Arbeiten?“, ich höre dich aber fragen: „Was für eine Spezies bist du?“ Identitätsfragen sind die schwierigsten für mich. Ich bin kein kontinuierlich glücklicher Mensch. Ich habe ein starkes Bedürfnis, mich an etwas festhalten zu können oder irgendetwas festzuhalten, das in meiner Reichweite ist. Wenn ich dann genauer hinschaue, ist es meistens nur Dreck, den ich nicht als identitätsstiftend wissen möchte. Wie du bereits treffend gesagt hast: Bruchstücke und Fragmente ... Stell dir bitte einen Raum vor. Es sind die Achtziger. Das transluzente Fenster ist ganz oben unter der Decke. Die Wände in relativ sauberem Weiß. 34 Quadratmeter. 19 Grad. Trocken. Klimaanlage: zwei Stahlkästen, in die Wand geschraubt. Der Fußboden: matt, eingetätzte Flecke.

Ein paar Spinnweben, die Fensterscheibe gerissen. Eine Tür, zu. Wenn man sich auf einen Stuhl stellen und sich strecken würde, könnte man das Fenster immer noch nicht mit den Fingerspitzen berühren. Es gibt aber keinen Stuhl in diesem Raum. Durch die Wand dringen Fetzen eines ekelhaften Chansons (oder Jazz?). Die Stühle sind hinter der Wand versammelt, wo die Musik herkommt. Ich habe keine Lust, sie zu sehen, weil ich spüre, dass auch sie zu niedrig wären, um das Fenster aufzustoßen. Die Zelle auf der anderen Seite der Wand ist zwar mit Polstermöbeln, Musik, Literatur und neuen Medien ausgestattet, meine Sehnsucht ist aber die, dass die Menschheit grundsätzlich ein paar Artikel herzustellen schafft, die es ermöglichen würden, nach frischer Luft zu schnappen. Der Raum, aus dem meine Produkte kommen und wo sie zuvor zu Hause waren, ist nicht der erste Raum und nicht der hinter der Wand, sondern der Raum meiner Sehnsucht ... Die Gegenstände, die ich produziere, sind ihrem Wesen nach Versuche, konstruktive Handlungsanweisungen, Tests, wie es aussehen könnte, mit dem Material, das man geerbt hat, einen Schritt in die Richtung, in die man gehen möchte, zu tun.

Deine Interpretation der Frage ist recht interessant. Wir – bitte verzeih, dass ich den Pluralis Majestatis verwende –, wir sind gewissermaßen unsere Werke und wenn wir eines beenden, lassen wir auch einen Teil von uns selbst gehen. Wenn ich dich richtig verstanden habe, sind deine Arbeiten deine eigene prothetische Handlung, ein Versuch, in die Richtung deiner Sehnsucht zu greifen. Doch welches Ziel ist es, nach dem du Sehnsucht hast, und wie kann die Kunst dir dabei helfen? Was du sagst, vermittelt mir den Eindruck, dass die Kunst für dich ein Weg zur Selbsterkenntnis ist.

Das „wir“ finde ich ganz sympathisch, man kann es durchaus auch als Bescheidenheitsplural auslegen: Immerhin sind wir alle exemplarische Vertreter ein und derselben Gattung, und ein paar gattungsbedingte Grundsätze lassen sich verallgemeinern. „Eigener prothetischer Akt“ klingt etwas autotherapeutisch, so sind meine Stühle nicht gemeint. Ich kümmere mich nicht besonders viel um mich selbst. Die Sehnsucht, von der ich gesprochen habe, ist ein soziales, gesellschaftliches Phänomen. Mich interessiert die Tatsache, dass die meisten wirklich lebendigen Menschen einen Traum haben, den sie befolgen. Sie hören nicht auf ihre Eltern, geben sich nicht mit den einfachen, nützlichen und praktischen Tätigkeiten ab, die ohne große



Anstrengung den Lebensunterhalt absichern und für gute Verdauung sorgen würden. Sie wollen „etwas aus sich machen“, „etwas bewegen“, was auch immer das bedeuten mag. Um ihre Träume zu realisieren, verlassen sie oftmals „den Boden der Realität“, doch die meisten kommen nicht dort an, wo sie glaubten, landen zu müssen, um ein erfülltes Leben leben zu dürfen. Durch ihre biologischen, mentalen, kulturellen, persönlichen Voraussetzungen sowie durch die äußeren Umstände begrenzt, werden sie vom Schicksal auf einem temporären Level fixiert, unfähig, diese unbehagliche Zwangslage zu verlassen. Keine Sackgasse – das wäre zu eindeutig –, eher ein mentaler Treppenabsatz. Und das Erstaunliche ist, dass sie eher bereit sind, das Leben in dieser Situation zu akzeptieren als die paar Zentimeter abwärts zu überbrücken, die sie von der Ebene ihrer natürlichen Existenz trennen. Wie schlimm ihre Vorgeschichten gewesen sein müssen, dass sie die Folter des lebenslangen Interims auf sich nehmen!

Wenn die Wirklichkeit zurückgelassen und der Traum noch nicht erreicht ist, wo befinden wir uns dann? Welchen Grenzbereich besetzt die Gesellschaft von heute?

Ich bin nicht imstande, dazu eine allgemeine Diagnose abzuliefern. Es wird medial ein enormer Erfolgsdrang aufgebaut. Der Druck ist für viele unerträglich. „Burnoutsyndrom“ ist ein Schlagwort, das immer öfter auftaucht. Die Endverbraucher neigen dazu, ihre Lebensziele unbedacht einem Sortiment zu entnehmen, das durch die Massenmedien angepriesen wird. Die Ansprüche sind hoch, aber nicht immer authentisch. Mit Motivationen, über die man nur leihweise verfügt, kommt man nicht so weit. Die verschmierte Bremsspur zwischen Erde und Himmel ist inzwischen ein dicht besiedeltes Terrain. Die Schicht der mental Verunglückten mit ihren spezifischen Bedürfnissen wächst und gewinnt an Klassenbewusstsein. Die Gesellschaft verkommt zu einer Reparaturwerkstatt, überfordert durch die Erkenntnis, dass es gerade die Originalbauzeichnungen sind, die den Ruin verursachen.

Wer sind denn die „Eltern“, auf die du nicht hören wolltest? Ich glaube einen spezifischen Einfluss des Bauhauses wahrzunehmen, aber gleichzeitig scheinst du dessen Prinzipien und Formen in deinen Arbeiten zu verdrehen, zu pervertieren und zu hinterfragen. Könnte man das als eine Art Ödipuskomplex betrachten, als Vaternord?

Meine Hassliebe zum Bauhaus ist einem Missverständnis geschuldet, einem Fall von Konvergenz. Im Unterschied zu Mimikry oder Mimese meint dieser Begriff aus der Biologie die im Laufe der Evolution erreichte optische Analogie nicht verwandter Arten, die ähnlichen Naturbedingungen oder Tätigkeitsabläufen unterworfen sind. Der Delfin und

der Hai wären ein populäres Beispiel. Äußerlich sind diese Spezies fast identisch. Aber Haie zerfetzen alles, was sich bewegt. Wenn man dagegen den Delfinen ein Stück rohes Fleisch zuwirft, versuchen sie stundenlang, es durch behutsame Stöße an der Wasseroberfläche zu halten, damit es nicht ertrinkt. Rührend. Haie und Delfine. Graue, elastische Meerestiere ... Aber zurück zum Bauhaus! Ganz unabhängig davon hat mich zunächst die Vorstellung von der psychischen Hygiene im Alltag sowie von der ordnenden Funktion der „bürgerlichen Einrichtung“ interessiert. Das führte beinahe automatisch dazu, sterile Materialien wie Stahlrohr, Glas, Lack oder Gummi zu benutzen. Dadurch entstanden äußerliche Analogien zum Bauhaus – und erst in der Folge begann die Auseinandersetzung damit. Als ich den ersten Stahlrohrstuhl anstatt der bis dahin für mich typischen kleinbürgerlichen Holz- oder Polsterstühle in das dafür entworfene Stahlrohrgestell eingeschraubt hatte, potenzierten sich die Vibrationen der beiden Gegenstände durch ihre Ähnlichkeit – wie beim Marschieren im Gleichschritt auf einer Brücke. Ja, das ist ein Bild: Marcel Breuer, Mart Stam, Ludwig Mies van der Rohe usw. marschieren über eine filigrane Stahlkonstruktion und ganz hinten in der Reihe ich, natürlich unvergleichlich kleiner als diese Magnaten des guten Geschmacks. Optisch halte ich Schritt. Meine Absicht ist es jedoch, durch das addierte Zuviel, das ich an Schwingungen erzeuge, das Projekt statisch zu unterwandern, die Brücke zum Schaukeln zu bringen, womöglich zum Einsturz ... Woher diese Aggression? Ich werde das Gefühl nicht los, dass Breuer die kalten, scharfkantigen, glitzernden Werkzeuge der Funktionalität unverpackt in den Kasten des bürgerlichen Wohnraums hineingeworfen hat, ungeachtet der Verletzungsgefahr, die dadurch für alles Seelische, Weiche, Kindliche, Unverständene entsteht. Breuer ist Architekt und hat Verantwortung zu tragen. Er hat fahrlässig gehandelt. Ich möchte ihn nicht töten (Mordgelüste empfinde ich allgemein äußerst selten), ich möchte ihn bestrafen.

Lass uns wieder auf deine Arbeiten zurückkommen. Mein Eindruck ist, dass du mit deinen Stahlkonstruktionen die Vergangenheit festhältst, sie sicherstellt: ihre Objekte, ihre Ruinen, ihre Präsenz. Und das unter Ausschluss jeglicher festlichen oder nostalgischen Qualität, – indem du sie wie in einer Falle einfängst, sie verletzt und sie an ihrem natürlichen Bestreben hinderst, sich in dem Bereich immaterieller Erscheinungen aufzulösen. Du scheinst die symbolische und semantische Ordnung der gewählten Fragmente zu stören. Die Objekte geben in deinen Interventionen eine neue Aura frei ...

Wir reden sehr viel über die Vergangenheit, ich muss kurz protestieren. Es handelt sich bei meinen

Motiven um zeitgenössische Akteure, die unter der Maske der Historie auftreten. „Once upon a time“ ist lediglich eine Distanz verleihende Floskel. Designer, Architekten, Feng-Shui-Experten, Beziehungsberater, Anwälte, Psychotherapeuten, Ärzte – das sind die qualifizierten Ansprechpartner unserer Zeit, und meine Produkte nehmen den direkten, ob positiven oder negativen, Kontakt zu diesen populären Berufsgruppen unserer Aufsteigerkultur auf ... Das Konzept „Nostalgie“ ist kaum mehr haltbar. Ich glaube nicht daran, dass unsere Generation von den „guten alten Zeiten“ reden können. Das überzüchtete Reflexionsvermögen und mediale Datenbanken gestatten uns nicht mehr, auf die Geschichte wie auf eine uns gebärende und behütende Mama zurückzublicken, sondern eher wie auf Geschwister, die vorzeitig wegsterben. Das finde ich traurig. Das Vergangene ist ein unerziehbares Kind, in seiner Unreife immer um eine Generation jünger bleibend als die Gegenwart. Man kann aber die Erfahrungen nicht eliminieren, nur weil man ihnen nichts Zuverlässiges abgewinnen kann. Es bleibt einem also nichts anderes übrig als die Behandlung der Wurzeln mit aggressiven medizinischen Methoden. Ich bin der Überzeugung, dass ich meinen Objekten nichts Fremdes hinzufüge: Ich vervollständige sie nur, um die Blicke der Betrachter auf die bereits vorhandenen Symptome zu richten. Die Aura, die dadurch entsteht, ist die eines Déjà vu.

Obwohl du es nicht beabsichtigst, bestimmter Ereignisse zu gedenken oder sie zu verehren, entsteht der Eindruck, dass du durch das Festhalten der Bildwelt, die aus der Beziehung zwischen der vergangenen Zeit und der Gegenwart stammt, dich der Domäne des Denkmals näherst. Sind deine Werke eher Gedenkstätten oder handelt es sich dabei um Versuche der Konstruktion einer alternativen Geschichte, deren Erinnerung du für notwendig hältst?

Es ist noch nicht lange her, dass die Behandlung durch Schmerz zu den alltäglichen Erziehungsmaßnahmen gehörte. „Wenn du deinen Sohn liebst, schone die Rute nicht.“ Auch Mönche waren durch Askese und Selbstkasteiung gegangen, ehe sie vor Gott treten und den Kontakt zur Ewigkeit aufnehmen durften. Ich habe das Gefühl, dass die Inhalte, denen mein Herz gehört, dermaßen lapidarer Natur sind, dass sie sich nicht schmerzfrei in den Modus der höheren ästhetischen Erfahrbarkeit überführen lassen. Meine Schraub-Attacken gegen die armen Stühlchen, Schränkchen und Bänckchen, meine mechanischen Festmachungen der fotografischen Vertreter von sozialen Elementen sind nicht böswilliger Natur, sie sind in erster Linie als Veredlungsmaßnahmen gedacht. Die applizierten Gestelle werden auf das Zärtlichste an das Fundstück angepasst. Gewiss müssen die Objekte unter dem

hinzugefügten Ballast leiden, aber letztendlich sind es meine eisernen Anhängsel, die sie dem Mahlwerk der Zeit entreißen werden. Gleichzeitig treten sie nicht in ihrer ursprünglichen gesichtslosen, sondern in der subjektivierten Gestalt auf, in ihren Identitäten stabilisiert und bestätigt. Man könnte sie als korrigierte Geschichte ansehen, gern als zeitgenössische Updates, aber auch als geschichtsgerecht präparierte Archäologenhäppchen für kommende Zeiten. Denkmäler, ja, vielleicht. Die Vorstellung, sie könnten in tausend Jahren exhumiert und klassifiziert werden, amüsiert mich.

Gut, lass uns über das Jetzt sprechen. Du hast vorhin gesagt, dass deine Werke Tests für das sind, was sein könnte. Dimensionen von Veränderung, Entfernung und Dauer benutzt du als Material und übersetzt sie in deinen Arbeiten. Wo leben diese Transkriptionen, diese „Überschreibungen“? Was bleibt, was geht verloren? Wohin führt uns die Gegenwart in deiner Arbeit?

Der Gegenwärtigkeitsmodus meiner Produkte ist vielleicht mit den „Gästen“ in Stanisław Lems „Solaris“ zu vergleichen. Sie rematerialisieren sich als physische Kopien unterdrückter Erinnerungen, Erfahrungen, Gewissensbisse, Schuldgefühle und beanspruchen die Koexistenz mit uns. Gewiss sind es bei Lem unglaublich attraktive Frauen und bei mir oftmals nur alte Stühle, man kann es sich leider nicht aussuchen. Besonders früher, als ich noch etwas jünger war, habe ich mich fast dafür geschämt. Du musst es dir so vorstellen: Ich bin 1973 geboren, bin mit Pop-, Techno- und House-Musik aufgewachsen, habe erst schwarze Klamotten getragen, etwas später bunte, Fortschritt, „Puls der Zeit“, und bin dann mit dreißig unverhofft in den Besitz eines Teleporters gelangt, in dem sich mit einer gewissen Hartnäckigkeit Sperrmüll aus den Zeiten der bürgerlichen Frühgeschichte materialisierte. Das war nicht einfach für mich ... Dafür kann man meine Erzeugnisse (im Unterschied zu den Science-Fiction-Protagonisten) anfassen, ohne sich den Gefrierbrand der kosmischen Berührung zu holen. Der zweite Unterschied zu den Figuren aus dem Ozean von Lem ist: Ich provoziere diese Reinkarnationen freiwillig, und zwar dadurch, dass ich eigenhändig die physische Hülle für psychische Erscheinungen vorbereite. Und der wesentliche Unterschied: Meine „Gäste“ besitzen die Freiheit, außerhalb der Romane zu existieren. Trotz der absoluten Unklarheit über ihren semantischen Status – es gibt ja keine Passkontrollen an der Grenze zwischen Virtualität und Realität – erlangen sie Zutritt in unsere Welt. Es ist ein fragiler Grad von Präsenz in der Gegenwart. Was bleibt, ist das banale Futteral der Dinge, umnebelt von dem Bedürfnis, in der Vergangenheit etwas anders gemacht zu haben, oder – da das nicht möglich ist – es wenigstens in der Zukunft anders machen zu können.

In der Serie von verglasten S/W-Porträtfotografien erzeugst du eine Art Kollision, wenn die Brutalität der Stahlkonstruktionen auf die Zerbrechlichkeit des Glases trifft. Gleichzeitig scheint die Unterwerfung unter die Repression durch die Metallzwingen die Überlebensstrategie der Porträts zu sein. Erzähl uns mehr über diese Blicke, die die Betrachter anstarren. Warum sind sie da, unter welchen Bedingungen leben sie und was teilen sie uns mit?

Ich konzentriere mich bei der Frage auf die Kombination „Babai“, das behutsam behandelte Kinderporträt. Der Titel ist etwas irreführend, das Wort hat nichts mit dem kosmopolitischen „Baby“ zu tun. „Babai“ meint in meiner Muttersprache ein Gespenst, das nachts zu den Kindern kommt, wenn sie nicht artig waren ... Der Blick des abgebildeten Babys lässt sich als ernst, als in die Ferne oder nach innen gerichtet interpretieren. Solche Blicke von Kleinstkindern haben mich schon immer beschäftigt. Für mich wird durch diese Augen das Minimum an Bewusstsein einer humanoiden Kreatur transportiert, und zwar das sprachlose Nachsinnen über die inneren organischen Abläufe und das ererbte genetische Kostüm. Das Lächeln der Hoffnung kommt etwas später, fast gleichzeitig mit dem Interesse an Spielsachen, Farb- und Tonspielen, mit den emotionalen Zwängen, Besitzansprüchen, dem Sinn für Entertainment, kurzum: mit dem Interesse an all den Hilfsmitteln, die uns zu Menschen machen. Der Mensch wird ohne Prothesen nie auskommen und er kann ohne sie nicht glücklich werden, auch wenn sie manchmal drücken oder Frakturen hinterlassen.

“We”

IG There seems to be an increasingly present tendency in contemporary art, one which engages with the residue, understood as a fragmentary-transitory object, which was, has become, and is in the act of becoming. Your sculptures and installations appear to be underlining this kind of state: they are at once concealing and revealing a history and a new story through the released presence of the object. There seems to be a particular regard to the construction of a commentary on humanity, sometimes explicit, sometimes sinister. How do you intend the incorporation of physical traces from the past as part of your language?

AM I indeed like to work with found, in part historical objects. On the one hand for self-protection: it would be unbearable for me to see matters important for me today turn, overnight, into matters that were important yesterday. The present slips through our fingers and when we try to grab it we are left empty handed. I would perceive permanent loss as dismal. When dissecting remains we can always recognize connections applicable to the current moment...

The displaced presents and pasts however seem to become living ones in your works. Transformed in body like prosthetic forms, they seem to be fastened to the floor and at the same time secretly fluctuating and mutating. What kind of species are your works? Where do they reside?

Ilaria, you ask me, “What sort of a species are your works?” but I hear you asking, “What kind of species are you?” Questions of identity are the most difficult for me. I am not a consistently happy person. I have a strong need to be able to hold onto something or to hold something tight that is in my reach. And then when I look at it more closely, most of the time it’s just crud, nothing that you want to be identity-endowing. As you already pointedly said, broken pieces and fragments. Imagine a room, please. It’s the 80’s. The translucent window is all the way up against the ceiling. The walls painted a relatively clean white. 34 square meters (365 sq.ft.). 19 degrees Celsius (66 F). Dry. Air conditioner: two steel boxes screwed to the wall. The floor: matte, corroded spots. A few spider webs, the window pane cracked. A door, closed. If you stood on a chair and reached up, you still couldn’t touch the window with your fingertips. But there is no chair in this room. Scraps of disgusting chansons (or jazz?) are audible through the wall. The chairs are assembled behind the wall from which the music emanates. I have no desire to see them,

An interview between Ilaria Gianni and Alexej Meschtschanow

because I sense they would all be too low to push the window open as well. The cell at the other end of the wall is stocked with upholstery, music, literature, and new media, but my desire is that mankind finally manages to produce a few products that truly enable us to gasp for fresh air. The room from which my works emerge and where they used to be at home is not the first one described, and not the one behind the wall, but the room of my longing. The objects I produce are in their nature attempts, constructive guidelines, tests of what it might look like, with the material that you inherited, to take a step in the direction of where you want to go.

Your interpretation of the question is quite interesting. We (please forgive the pluralis maiestatis I am using) are our works in a certain sense, and when we finish them, we let go of a part of ourselves. The works, thus—if I have understood correctly—become your own prosthetic act, an attempt of reaching towards a longed direction. But what lines are you reaching out towards, and, how does art help you in this? Your words give me the impression it is a way that also leads you in the direction of self-understanding to a certain extent. How does that happen?

I find the “We” rather appropriate. One can by all means construe it as a modest plural: we are all exemplary representatives of one and the same genus, and we can generalize a few genus-contingent principles. “One’s own prosthetic act” sounds a little self-therapeutic—that’s not how my chairs are meant. I don’t care very much about myself. The longing that I had spoken about is a social and societal phenomenon. I am interested in the fact that most working people are chasing a dream. They don’t listen to their parents. They don’t give themselves over to the simple, practical and useful occupations that would support them without great effort and would guarantee them good digestion. They want to “make something of themselves,” want to “make a difference,” whatever that is supposed to mean. To realize their dreams, they often abandon the idea of being “grounded in reality,” but most of them don’t arrive where they had thought it necessary to land to be allowed to lead a fulfilled life. Confined as much by their biological, mental, cultural and personal pre-conditions as by their external situation, they become doomed to a temporary plateau, unable to escape their plight. Not a dead end—that would be too clear-cut—but rather a staircase landing in the mind. And the surprising thing is that they would rather accept life in this uncomfortable situation

than to bridge the gap, only a few centimeters, downward, that separates them from the level of their natural existence. How terrible their pasts must have been, that they would take on the torture of a lifelong interim.

If reality has been left behind and the dream not yet achieved, where are we now? Which liminal space is society occupying today?

I don't really feel capable of making a general diagnosis of this. The media promote an enormous pressure to succeed. The pressure is intolerable for many. "Burnout Syndrome" is a buzzword which appears ever more frequently. Life goals are chosen by consumers, thoughtlessly, from an assortment that the mass media advertise. Requirements are tough but not always authentic. With motivations only available on loan, one doesn't get very far. The clogged skid mark between earth and heaven is densely populated terrain by now. The stratum of mental casualties with their specific needs is growing and gaining a class consciousness. Society is mutating into a repair shop, overextended by the realization that it is in fact the original architectural drawings that are causing the ruin.

Who were those "parents" you didn't listen to, yet still remain? I personally would think Bauhaus could be considered a specific influence, but you seem to twist, turn, question its principles and forms in your works. Would you claim this could be framed as an Oedipus complex—to kill the father?

I owe my love-hate relationship to Bauhaus to a misunderstanding—a case of convergence. Unlike mimicry or mimesis, this concept taken from biology refers to the external similarity, achieved in the course of evolution, of non-related species which are exposed to similar natural conditions or activity patterns. The dolphin and the shark would be a popular example. Externally, these species are almost identical. But sharks tear up everything that moves. If, on the other hand, you throw a piece of raw meat to dolphins, they try for hours to keep it on the surface of the water by nudging it gently, so that it doesn't drown. Heart-warming. Sharks and dolphins. Grey, flexible creatures of the sea... But back to the Bauhaus! Entirely independent from its existence, I initially had an overall interest in the idea of everyday mental hygiene, as well as of the organizing function of "middle-class appointments." It led me almost automatically to the use of sterile materials like steel pipe, glass, varnish and rubber. Out of this, certain outward analogies to Bauhaus legacy arose; and only consequently did I begin to examine them. When I screwed my first steel pipe chair into the fixture meant for it, instead of one for what I would call a typical middle class wooden or upholstered

chair, the vibrations of the two objects, because of their similarity, increased exponentially—like the effect marching in unison can have on a bridge. Yes, that is an image: Marcel Breuer, Mart Stam, Ludwig Mies van der Rohe et al march across a intricate steel construction, and way back at the end of the line, me, of course incomparably smaller than these titans of good taste. Seemingly, I keep pace. But my intention is, through the sum of this overload, to generate swaying, to structurally undercut the project, to get the bridge shaking—if possible, to the point of collapse. Where does this aggression originate? I can't get rid of the feeling that Marcel Breuer dumped the cold, sharp-edged, shiny tools of functionality loosely into the box of the middle class living space, without regard for the possibility for injury that this poses to everything with a soul, everything childlike, soft, misunderstood. Breuer is an architect and has to be accountable. He has acted carelessly. I don't want to kill him (In general, I have murderous impulses very rarely). I want to punish him.

Lets go back to your specific work. My impression is that through your steel constructions you are harshly securing and seizing the past, its objects, its ruins, its presence—excluding any celebratory or nostalgic quality, while almost trapping it, harming it, separating it from its natural will to depart in order to become apparition. You seem to be disrupting the symbolic and semantic order of the selected fragments, which release, within your interventions, a new aura. Can you tell us a bit more?

We're talking a lot about the past; I have to take exception for a moment. My motifs reflect contemporary protagonists who appear under the guise of history. "Once upon a time" is merely an empty phrase that lends some distance. Designers, architects, Feng shui experts, relationship counselors, lawyers, psychotherapists, doctors – these are today's qualified contact persons, and my products establish a direct connection, whether positive or negative, with these popular professional groups in our social-climbing culture. The concept of "nostalgia" is hardly tenable anymore. I don't believe that our generation will be able to speak of the "good old days." Our over-cultivated reflective capabilities and media databases no longer allow us to look back on history as the mom who gave birth to and cared for us, but rather as siblings who met untimely deaths. I find that sad. The past is an ineducable child, in its immaturity always a generation younger than the present. But one can't eradicate experiences just because nothing reliable can be gained from them. So we have no other choice but to treat our own roots with aggressive medical procedures. I am convinced that I am not adding anything extraneous to my

objects: I am simply completing them in order to draw the viewer's attention to the symptoms that already exist. The resulting aura is merely one of a "déjà vu."

Although not intending to memorialize or pay reverence to a specific history, while fixing this imagery coming from the relationship between a time that has been and the present, you seem to be approaching something that brings us into the domain of the monument. Are your works closer to memorials or to notes on the construction of an alternative history for which memory is necessary?

It's not so very long ago that pain causing measures belonged to everyday disciplinary procedure. "Spare the rod, spoil the child." Monks as well had to suffer an ascetic lifestyle and self-mortification before they were allowed to stand before God and approach eternity. I have the feeling that the content to which my heart is devoted is of such a base nature that it cannot be transferred without pain to the mode of higher aesthetic experience. My bolt-attacks on the poor little chairs, cabinets and benches, my mechanical mountings of photographic representations of social elements are not of a malicious nature, but rather conceived primarily as a means of ennoblement. The applied mounts are fitted to the found object in the most tender way. Certainly, the objects must suffer from the additional burden imposed on them, but in the end it is my iron appendages that will wrest them from the ravages of time. Furthermore, they do not appear in their original, faceless shape, but rather in a subjectified form in which their identities are stabilized and confirmed. One might view them as corrected history, or for that matter as contemporary updates, but also as historically informed preserved archaeological morsels, now ready to face the times to come. Monuments, yes, maybe that's it. The notion that they might be exhumed and classified a thousand years from now amuses me.

Ok, so lets speak about the present. You previously claimed that your works are tests of what might be. Measures of change, distance, duration, are used as materials and translated in your works. Where do these new transcriptions live? What survives? What departs? Where does the present drive us in your work?

The mode of contemporaneity in my products can be loosely compared to the "guests" in Stanisław Lem's Solaris. They rematerialize as physical copies of repressed memories, experiences, pangs of conscience, guilty feelings, and demand co-existence with us. Of course for Lem they are unbelievably beautiful women and for me they are often just old

chairs. Unfortunately one can't choose these things. Especially earlier, when I was somewhat younger, I was almost ashamed because of this. You have to imagine it thus: I was born in 1973, grew up with pop, techno, and house music, initially wore black clothes, then a little later, colorful ones—progress—in step with the times, and then in my early thirties I came into possession of a teleporter, from which materialized, with a certain importunity, junk from the early history of modernity. That wasn't easy for me. However, because of this, one can touch my products—in contrast to the protagonists of science fiction—without suffering the freezer burn of cosmic contact. The second difference from the characters in Lem's universe is: I willingly provoke these reincarnations, specifically because I prepare a physical shell for the physical apparitions. And the essential difference: my "guests" have the liberty to exist outside of a novel. Despite the absolute unclarity regarding their semantic status—there are of course no border and traffic flow controls at the threshold between virtuality and reality—they share our world. It is a very fragile degree of presence in the present. What remains is the physical sheath of things, clouded with the desire for change and the need to have done something different in the past, or—since that is not possible—at least to be able to do something different in the future.

The apparent forcefulness of your steel constructions clashes with the fragility of the glass in the glass-paned b/w-photographic portraits series. The oppression through the metal clamps is necessary for the survival of the portraits. Tell us more about these gazes that stare at the viewer. Why are they there and which condition do they inhabit and convey?

For this question I will concentrate on the combination "Babai," the cautiously handled portrait of a baby. The title is somewhat misleading. The word has nothing to do with the cosmopolitan "baby." In my native language, "Babai" means a ghost that comes at night to children who have misbehaved. The gaze of the child depicted might be interpreted as serious, looking off into the distance, or directed inward. These sorts of infant gazes have always occupied me. To me, these eyes convey the minimum of consciousness of a humanoid creature, a speechless contemplation of its inner organic processes and individually inherited genetic costume. The smile of hope comes a bit later, almost simultaneously with an interest in toys, color and sound games, with emotional compulsions, claims of ownership, a sense of entertainment, in short: with an interest in all the means that make us human. Humans will never be able to get by without prostheses and cannot find happiness without them, even if they are sometimes too tight or leave behind fractures.