

DI∞G

Dialog zwischen Marc-Alexandre Dumoulin *MD* – Roswitha Schuller *RS* – Markus Hanakam *MH* –
Annika Lorenz *AL* – Julie Mueller *JM* – Alan Cimak *AC*
Im Rahmen der Ausstellung **DOMESTIC** veröffentlicht am 20.06.2014

AL: Die Arbeiten, die ihr bei Di∞G zeigt, entstammen der Werkserie *Toppings*, die als solche auch in dem Katalog, der mit ausgelegt wird, zu sehen ist. Die Beschäftigung mit dieser Thematik hat in eurer Arbeit bereits schon seit fast zehn Jahren Bestand. Es hat ca. 2005 angefangen, oder?

MH: Stimmt.

RS: Ja, es zieht sich schon sehr lange hin. Das war für uns ein Ventil, sich mit bestimmten Fragestellungen zu beschäftigen, die wir nicht unbedingt in andere Arbeiten mitverweben wollten. Das sind Fragestellungen gegenüber anderen künstlerischen Produktionen und der Eigenen. Der Ausgangspunkt dieser Auseinandersetzung fällt in die Zeit an der Universität: Wie steht man gegenüber dem Professor? Was sind die Leitlinien? Wie wird gearbeitet? Was wird da auffällig? Wer orientiert sich wie, oder was sind so *Styles*, die entstehen. Ich glaube auch, dass das gerade mit diesem Style viel zu tun hat, weil wir uns fragen: Warum funktionieren manche Dinge so gut und werden so schnell und einfach aufgenommen, obwohl man sich denken könnte, das sind Dinge, die auf der Hand liegen, an der Oberfläche sind. Was sicher ein Wien Spezifikum ist, ist, dass *Minimal* sehr gut funktioniert, weil es viele Positionen gibt, die so arbeiten.

MH: Gerade am Anfang ist dann für einen Künstler interessant zu sehen, welche Strategien andere Künstler verfolgen. Für uns war das auch so. Gerade auch dadurch, dass wir zu zweit arbeiten, musste man sich verständigen. Wie gehen wir da vor? Das war eine Ebene dieser *Toppings*, wo wir das auch immer ausprobieren konnten. Welche Strategien gibt es in der Kunst und was passiert, wenn wir das ummünzen in das Themenfeld der Ironie und der verkitschten Kunstproduktion.

RS: Wir sind da auch auf den ersten Blick sehr viel spielerischer, als es in anderen Arbeiten erscheint. Wir verwenden jetzt schon ein paar mal intern für uns diesen Begriff von „Konzeptkitsch“ zur Beschreibung bestimmter Arbeiten, die zwar sehr konzeptuell in ihrer Ästhetik sind, aber dann verflachen. Wann ist etwas wirklich intellektuell erarbeitet, als Form, oder wann greifen Leute das einfach auf, diese bereits erarbeitete Form, weil sie gut funktioniert. Das ist im *Minimal* so irrsinnig offensichtlich. Und dass wir gerade diese Zuckeroberflächen verwenden, kommt eigentlich nicht aus dem Kunstvokabular, sondern es gibt ja den Begriff der Zuckerbäckerarchitektur oder es hat auch ein amerikanischer Architekturtheoretiker, Reyner Banham, den Begriff des *Icing* verwendet. Das fanden wir schön, dass da etwas so drübergelegt wird, was schön und verführerisch ist. Aber das trägt die Konstruktion nicht. Und das ist unser Thema, was trägt und was trägt nicht.

AL: Da geht's auch sehr stark um Adaption von Bekanntem. Adaption von Alltagsgegenständen, die in einen neuen Kontext gesetzt werden. Gerade bei dieser Arbeit, die ihr jetzt ausstellt. Sie wirkt surreal und leitet zu einer Metaebene hin und lässt andere Interpretationsrahmen zu. Was auch in deinem Kontext (Marc) mit den Gegenständen steht, die du mimesisartig darstellst oder adaptierst, in einen anderen Kontext setzt, der Funktion entnimmst, einer neuen Funktion zuordnest oder an Stelle dieser, eine Leerstelle setzt. Die Arbeit, die du jetzt auch ausstellst, z.B. ...

MD: I am starting from a readymade context, by this I mean the concept of the readymade is where my practice begins, but I think what I want to do is... I call them *re--enactments*; they are about reenacting certain objects. They are mimicking in an attempt to capture the essence of the object, to capture its soul. It's a way to put it outside of any context and place it in a new "space". Those doors are out of place, out of context and their materiality isn't accurate to their use. They have more to do with steles than with doors... they are suburban steles. When materiality, context and concepts are out of place, then I guess it is more about potentiality, propensity for something new.

RS: Wir haben uns das auch gefragt: klassischerweise wäre das das Objekt, oder das object trouvé, oder auch das Readymade, das für den White Cube gemacht wäre, wo dieses Objekt auch funktioniert, und wir fragen uns auch: Ist der nicht auch schon sehr überstrapaziert? Dass das so ist, weiß man ja schon länger, die Essays darüber fangen ja in den 60ern an, die versuchen, das nachzufragen. Aber andererseits ist es auch so, dass das immer noch sehr gerne hergestellt wird und unhinterfragt bleibt, und viele Dinge nur mehr in so White Cubes funktionieren. Man fragt sich, funktionieren die außerhalb auch, und unsere Objekte sind eben gerade nicht für den White Cube, oder machen sich vielleicht sogar auch darüber lustig. Sie spielen damit und stellen die Beziehung in Frage...

MH: Eigentlich sollte der White Cube die Arbeiten in ihrer Wirkung unterstützen...

RS: ... oder zurücktreten hinter die Arbeiten...

MH: ... und was jetzt passiert, ist, dass man sich fragt: wie kann man diesen White Cube mit dem Krempel den man reinstellt noch auratischer wirken lassen, noch tempelartiger noch sakraler – was jetzt auch nichts Neues ist...

MD: That is what I find interesting about the white cube. I feel people too often bring the question of how to undermine it or how can it be put back in question. For me art comes with the idea of the white cube, with art, there is always the notion of the sacred... I think this is really important because this is the origin of art; the sacral. The objects I am producing should go in a white cube – in the sense of the sacred, in the sense of how art frees itself from any daily function, and somehow links itself to existentialism. To put it bluntly: first came the cave paintings, which were also about rituals and sacredness, then later comes the church and later comes the white cube. In the end I don't think it's necessarily a bad thing. I believe it's something to seriously think about when talking about art.

MH: Aber ich denk, das mit dem Bad Thing... Es ist wie als gehe man in einen Shop, das ist ein White Cube, mittlerweile. Dann wird's zu einem Produkt. Das ist das Problem.

AL: Wenn wir beim sakrale Raum bleiben wollen: siehe Berlin, *Johann König Galerie*, die ja von einer Kirche zu einer Galerie umfunktioniert wurde. Der sakrale Raum, der als Kunstraum genutzt wird und so als Ausstellungsraum sakral aufgeladen wird, und eine bestimmte Atmosphäre mitschwingen lässt. Stichwort Atmosphäre: Ihr, Hanakam & Schuller, habt in einem früheren Interview auch von Atmosphäre gesprochen. Was ich interessant fand in der Verbindungen zu Marc's Position: Ich denke da an deine Ausstellung bei Kai, in der du bei den kleinen Ölbildern mit Vanitas... sehr stark mit einer „religiösen“ Formensprache gearbeitet hast.

MD: But I think they are not really religious. They are taking religious iconography and re-contextualizing it. For example my ongoing series of baroque sky paintings – these are not about resurrection of Jesus or any other religious themes. The idea was to take the background of those baroque paintings, mostly Italians, because they were quite into dramatic skies and extract its existentialist theme – those key themes in one's life. As soon as you remove the religious figure in the forefront and you just leave the skies, what you get is existentialism without the religious.

RS: Wobei beim Vanitas – Thema Religion ja erst im zweiten Sprung mit reinkommt. Vanitas ist ja auch ein Thema der Europäischen Antike, also noch fern davon, was bei der christlichen Symbolik mitschwingt. Vanitas ist dann doch auch mehr als diese Koppelung.

MD: Vanitas is all about existentialist anxiety; it is the realisation that you are going to die.

RS: About momentariness.

MD: Exactly, it is the moment you reflect upon it. In the end it is a pure existentialist form of art.

AL: Wobei ich trotzdem denke, dass man mit bestimmten Bildsprachen, also wenn du von Barock sprichst, ist es ja gerade in Wien sehr stark vertreten, diese Form von Bildsprache, die noch eine Verbindung zur heutigen Generation hat. Man muss nicht erst religiös sein, um diese Bildsprache, zumindest in seinen Grundzügen, zu verstehen. Der Betrachtende ist bereits vorgeschult durch Kunstunterricht, Schule und Medien. Man wird ja schon in seiner Betrachtung von Bildern in einer Gesellschaft, in der man aufwächst, beeinflusst. Man entwickelt Verbindungen, die dadurch entstehen können, dass von außen eine Prägung vermittelt wird. Wenn jetzt jemand eine Torte nicht kennen würde, würde er damit auch andere Assoziationen entwickeln. Ihr spielt ja auch damit. Mit Wahrnehmung und Bildsprachen, die aus dem europäischen Feld referiert.

MH: Das ist auch gerade so ein Thema bei uns, denn durch unseren Beruf kommen wir viel herum und dürfen andere Kulturkreise kennenlernen und da merkt man, dass woanders einfach andere Regeln gelten. Das Schöne ist, diese Distanz, die man selber zum eigenen Kulturkreis bekommen kann, hilft einem sehr weiter. Das heißt, wenn ich in eine Galerie gehe und mir Sachen anschau, geht's darum, dass ich erst mal hingucke: was ist das eigentlich, was hängt da an der Wand, ohne mal zu lesen was das ist, sondern es erst mal auf sich wirken zu lassen. Das haben wir eigentlich fast schon verlernt. Wir sehen das nur durch unsere eigene Kulturbrille und sehen die elementarsten Dinge nicht.

RS: Die Torten bringen es eh ganz gut auf dem Punkt. Das sind ja geometrische Körper, die verschiedene Oberflächen haben, aber man dechiffriert es natürlich sofort, weil man es kennt. Aber eigentlich ist die Torte, die wir als Objekt oder Möbel bauen etwas viel kantigeres und etwas viel mehr schneidendes, als dieses Relationsobjekt dazu, das vielleicht jeder sofort darin liest der hier aufgewachsen ist. Aber es ist spitz und unhandlich und nicht so bequem oder schön, wie es im ersten Moment aussieht.

MH: Es geht auch um Verführung und Inszenierung. Alles das, was in der Kunst sehr oft vorkommt: nämlich gerade dann, wenn kein Inhalt mehr da ist, wenn es zu einer Verpackung wird und etwas vorgaukelt.

RS: Es ist auch total legitim das zu thematisieren. Jeff Koons macht das ja auch permanent: Man hat bei ihm immer den schönen Autolack, der einfach einen Produktionsmechanismus bedeutet, den man sehr, sehr oft sieht, auch in Dingen, die vielleicht so tun, als wären sie intellektueller als Koons. Wahrscheinlich ist Koons dann intellektueller als versehentliche Plagiate von ihm.

MH: Den „Autolack“ können wir ja mal so stehen lassen. Man könnte von drei Bleistiftlinien reden die zu Kitsch werden.

AL: Die müsste man im Kontext sehen...

AC: Das finde ich gar nicht schlecht: Wenn Markus von der Kulturbrille spricht, sind die drei Bleistiftstriche das, was du dir von der Ausstellung erwartest: Kunst muss so und so aussehen.

RS: Bestimmte Mechanismen von Reduktion hat man gelernt und die funktionieren gut. Und die (drei Bleistiftstriche) funktionieren genauso gut wie die glatte Oberfläche (Koons).

MH: Ich habe das jetzt provokant gesagt, ich will niemandem was andichten.

MD: I think about *Kulturbrille*.

AL: What is your opinion to that?

MD: It is a bit tricky and tragic, because you can never fully get outside of your own self. Of course you can see other cultures, and understand them. But your upbringing context is what you get. I went for an

exhibition in Kairo; I didn't do anything about the revolution, I actually brought my totally westernised still lifes, I did have an interesting exchange with the Egyptian art scene, but in the end I also know I cannot be beyond myself. My upbringing is this one. This is, what I am longing for. These are my desires and my dreams. I think to try to go beyond that and into someone else's position is tricky. Then you get caught in this politically correctness conundrum. Cultural correctness is quite something.

RS: Ich glaube es ist mehr culturally *coded*. Du hast das so weitergedacht, als eine Art Rollenspiel, man kommt nicht über sein Umfeld hinaus. Die Geschichte mit dem *object trouvé* oder dem *Readymade*: das *Readymade* wäre, wo anders vielleicht, etwas wie ein *Idol*. Es gibt einfach andere Konzepte von Dingen, die aus dem Alltag genommen werden und als etwas funktionieren. Es geht bei uns gar nicht so sehr darum, dass wir wo anders andocken. Das ist ja immer problematisch, diese Annahme. Es geht darum zu sagen, es könnte auch etwas anderes sein. Aus was ist das gemacht? Was hat das für eine Form? Bevor so ein Kunstgeschichte – Blick darauf geworfen wird.

AL: Ich denke es geht auch sehr stark darum, wie etwas dargestellt ist. Wie Dinge positioniert werden im Ausstellungsraum. Daher ist die Frage des *White Cubes* sehr wichtig, wenn man einen Schritt zurückgeht und einfach von einer anderen Sichtweise das betrachtet, weil man dann auch versteht, welche Einflüsse auf einen selbst wirken. Man kann dann damit reflexiver umgehen. Stärker aus einem Abstand darauf blicken. Vielleicht stärker damit arbeiten, weil man weiß was einen beeinflusst.

RS: Mir geht's schon darum, wie schnell bekommt etwas ein Label. Minimal ist einfach ein Label. Es wird zu einem Produkt und das kann man unter dem Namen verkaufen. Natürlich würde der Minimal Künstler ein Statement zu seiner Arbeit geben, wie etwa: es ist, wie es ist und lass es dabei. Aber dabei ist es nicht geblieben, sondern es ist etwas ganz anderes geworden dadurch, dass wir in einem marktwirtschaftlichen Kreislauf arbeiten, um das kommt man nicht rum. Und das treibt natürlich das mit an, dass du immer diese Bedeutungen brauchst, denn die machen das Werk zu einer Ware. Das schafft den Wert. Es ist genau so, wie mit der religiösen Ikonologie, die Marc dann rausstreicht – die hat diesen Wert ausgemacht. Ich glaube das ist das, wo wie wir mit den *Toppings* hinwollen. Schau dir die Produktionsmechanismen an, wie funktioniert das. Wie funktioniert das auch, dass dieses Ding dann auch auf dem Markt funktioniert.

MH: Die *Toppings* sind eine Werkgruppe. Wir haben jetzt nicht den Anspruch mit dieser Serie der Welt so viel Neues zu geben, sondern es ist eine Beschäftigung, die wir wichtig finden für uns. Wenn wir damit rausgehen, bekommt es vielleicht wieder eine neue Ebene. Es gibt ja noch andere Arbeiten. Diese Fragen, die wir mit den *Toppings* aufwerfen, wäre mir allein zu wenig.

RS: Wenn uns etwas gegen den Strich geht, könnte es wieder eine Torte geben.

MH: Oder was Anderes.

JM: Marc, hattest du mal überlegt, ob du bei D1∞G nicht eines deiner „barocken“ Bilder ausstellen willst?

MD: They were shown quite a bit lately, I also wanted to explore the doors series further. And besides, I am currently rethinking my skies. I am trying to approach them in a new direction. I am currently working on a new series of skies, which are going to be quite different.

JM: Maybe on the next D1∞G exhibition!

MD: This summer I am definitely going to focus more on painting.

RS: Hast du mit Malerei begonnen? Bist du vom Denken her Maler? Weil Malerei und Bildhauerei zu machen, finde ich eine spannende Sache. Wir haben mit Malerei ja gar nichts am Hut. Ich könnte auch,

glaube ich, gar nicht in zwei so elaborierten Feldern arbeiten. Ich finde, dass es so eine Denkweise ist, dass man im Objekt denkt oder sehr malerisch denkt, das sind immer andere Ansätze.

MD: I started as a painter. Like most kids do. I thought to be an artist is to be like Picasso. I always loved to paint. But as I was about nineteen years old, it came to me; I thought: What should I paint now? Then I suddenly felt the weight of history. It paralysed me, I could not paint after that for almost 10 Years and I just started again last year. I started making sculptures, because it felt free, but I always wanted to paint again. I never managed. Every year I would try, and I would always not know what to paint and it looked like shit. It is just last year that it came back. I am really happy about that. Both my paintings and sculptures are feeding off each other. This is a good thing.

JM: So you don't feel the pressure with sculpture, the historical background there?

MD: No, sculpture is so free somehow. I always do my objects on a human scale; it feels more like a relationship with somebody than actually something that is historical. Plus the materials I am using are pretty un---historicized. I used to work with a lot of crap materials, really, basically garbage. Now it is more "archival", I work mainly with Styrofoam and plaster. But they are not classic material; I am not digging into stone. Maybe that why the weight of history never came into my sculptures. And besides, they don't look historical. To a certain extent I treat my paintings like sculptures, that is how I got back into it. I start my paintings by stretching my canvas in a specific way, treating the painting like an object, which it is, in a sense. This way I don't feel the weight of history on my shoulders and I can paint. If you look at the still lifes that I have shown; they are displayed on a step pedestal. It becomes an object in itself, it isn't hung.

AL: Deine Plastiken bzw. Installationen suchen eine Verbindung zur Malerei. Du hast ja beschrieben, dass du sie Stück für Stück gestaltest, sie zusammenbaust, als würdest du ein Bild aufbauen. Wie als hättest du einen Hintergrund und Vordergrund. Es sind Einzelteile, die man zusammenkreiert zu einem Ganzen, was du ja im Plastischen auch machst.

MD: You mean the relation between sculpture and paintings? For me they are increasingly becoming same. Paintings are becoming painted objects. They are not really paintings in themselves; they are not trying to create an illusion or a field of vision. They are as much an object as the sculptures. For example, in my exhibition *A long way around a short cut*, each object is on the same plane and shares the same value: the doors and the drawing and the paintings. For me there is no separation.

AL: Was ich schön finde, wenn man von einer bestimmten Perspektive draufschaut ist es eine Art Bild. Einen Schritt zur Seite werden sie zu einem Vordergrund und Hintergrund und der Schatten verstärkt zusätzlich die Staffelung, wie in einem Gemälde – eine Transformation der Komposition eines Bild ins Räumliche.

MD: There is in my practice an attempt sculpturally and pictorially to put everything on the same level; to blur distinctions. Those doors, I keep on making them because I am obsessed as to how ungraspable they are. Every time they are being exhibited there is always somebody who asks me, what they are about conceptually and every time I mumble some bullshit that I later regret. This is what I like about them: that I have very little clue of their meaning. That's why I am so interested in those doors; there is so much potential in it, but I can't explain why or what. They are so ambiguous and simultaneously two and three dimensional.

AC: Aber es gibt gewisse Sachen, die man sich ansieht und man kann nicht mehr wegschauen, aber man weiß nicht warum. Irgendwas ist da. Du möchtest das anfassen, anschauen, im Raum sehen. Irgendwas findest du ja an dem Format interessant?

MD: It is the fact that I cannot grasp its meaning. I see the artistic process as „I want to do something, I don't know, why I'm doing it, then I do it, I see it and then I get it why I'm doing it, and then I can move on and go further...” The doors are still in a total space of potential. I can only relate them to those two Edward Hopper paintings: *Room by the sea* and *Sunlight in an empty room*. The emptiness of those paintings and their whiteness fascinates me. There is not so much going on yet hell of a lot. There are empty rooms full of existentialist anxiety. I guess that what my doors are about.

JM: You are saying, that you really wanna do something, but you can't explain why, but you have the inner feeling to do it. Würdet ihr (H&SCH) sagen, dass es bei euch auch so einen inneren Drang gibt? Das finde ich interessant, die Idee als Künstler etwas schaffen zu wollen...

AL: Es ist grundsätzlich eine andere Herangehensweise, oder?

RS: Wenn wir an ein Objekt herangehen, dann entsteht das nie im Tun. Allein schon von der Herstellungsweise, wie unsere Objekte konstruiert und gebaut sind, sind sie vorher eigentlich durchgängig geplant. Das hängt auch damit zusammen, dass wir teilweise die Sachen nicht selber umsetzen. Wir arbeiten nicht so aufbauend (Plastik), sondern wir suchen Produktionsweisen, die nicht unbedingt aus Kunstfeldern sind: Für die Arbeit (DI∞G) arbeiten wir mit einem Möbeltischler, oder wir arbeiten mit Produktionsfirmen zusammen, die Werbedisplays, etc., machen. Das ist ein ganz anderer Produktionsmechanismus, der für uns wichtig ist, wichtig in einer reflektierten Form, dass wir den teilweise verlagern und auslagern. Was für unsere Arbeitsweise interessant ist, ist auch dass wir uns gegenseitig verständigen müssen. Das funktioniert hauptsächlich über Sprache, weil niemand die Bildwelt des Anderen intuitiv erfassen kann. Wir können das nicht mit uns alleine aushandeln, wir müssen uns verständigen und dann geht das nur wenn die Arbeit, die rauskommen soll, viel geformter, beschriebener und konkreter ist, sonst könnten wir die gar nicht gemeinsam ausführen..

MH: Vielleicht bei den Objekten, aber wenn man die Videos dazu nimmt, ist es etwas anders: da steht schon die Idee und das Konzept im Vordergrund. Das auch schon vorher da ist. Aber während wir in der Produktion sind und Videos drehen, würde ich schon sagen, dass wir einen Moment haben, wo wir schöpferisch etwas leisten wollen und da gibt's Zufälle, die wir einbauen. Da sind wir auch nicht so streng.

RS: Aber das Video ist ja auch eine Interaktion mit Dritten bzw. kommen da auch Objekte rein. Wenn wir dann wirklich beim Filmen sind, ist das sehr unterschiedlich. Das gibt's dann schon auch: was passiert jetzt mit dem Ding...

JM: Wahrscheinlich kann man das auch nicht so trennen, wenn ihr das nach Außen verlagert, die Produktion, war doch die Idee etwas schaffen zu wollen, davor schon da...

AC: Man hat das ja im Kopf.

RS: Die Frage ist ja: Musst du das einem Dritten, oder in unserem Fall einem Zweiten verständlich machen.

MH: Manchmal ist es auch ein Indikator: Man hat eine genaue Idee, und das Konzept ist schon komplett da, man weiß wie es aussehen soll. Es ist schon im Computer drin, 3D – gerendert – und dann führt man es aber nicht aus, weil man denkt: damit habe ich mich jetzt beschäftigt, das muss ich jetzt nicht umsetzen..

AL: Wobei ich diese Umsetzungsebene spannend finde, wenn zwei Personen eine Arbeit gemeinschaftlich kreieren. Bei einer händischen Produktion müsste man sich, wenn man ein stilistisch einheitliches Werk haben will, wahrscheinlich sehr nahe sein. Diese Übersetzungsebene gebt ihr an

einen Dritten ab.

RS: Eine Gemeinschaftsebene kann ja nur diskursiv sein. Ich würd sagen unsere Bildwelten sind doch auch sehr unterschiedlich. Man stellt fest, dass man sehr unterschiedliche ästhetische Vorstellungen hat. Es ist überhaupt nicht so, dass sich das dann immer trifft, im Gegenteil muss man oft über Details streiten, dass da etwas rauskommt.

MH: Trotzdem ist wichtig, dass das nicht das Interessante an unserer Arbeit ist, dass wir zu zweit sind. Der Betrachter soll sich bei unserer Arbeit eben nicht Gedanken machen müssen: wie sind sie zu zweit darauf gekommen. Das hat im Prinzip keine Bedeutung.

RS: Wir sind ja auch kein Künstlerpaar, bei dem es um uns als Individuen geht oder um unsere Beziehung, wie bei klassischen Künstlerpaaren, wie Gilbert & George oder Eva & Adele, bei denen es wirklich um die Gestalt der Künstler geht, die gemeinsam arbeiten, und das ein integrativer Bestandteil ist. Darum geht es ja bei uns nicht. Wir sind mehr so ein Büro... Wir sind ein Studio.

MH: Das hört sich so unromantisch an...

RS: Wir arbeiten vielleicht ein bisschen, zumindest denken wir das, wie Architekten, kollaborativ. Ich glaube es ist mehr das, als diese Künstlerpersönlichkeits---Geschichte.

HM: Habt ihr von Anfang an zusammengearbeitet?

RS: Relativ früh, an der Uni. Es passiert aber noch immer, obwohl wir das schon so lange machen, dass jedes Mal die Frage auftaucht – wer hat das gezeichnet, oder, wie kann man das zusammen machen. Das hat aber mit unserer Arbeit überhaupt nichts zu tun. Denn es geht nicht darum, das da ein Strich zu sehen ist...

MD: This is the old concept of art...

AL: Natürlich ist es für den Kontext bei DI∞G interessant, denn ihr seid das einzige Künstlerpärchen, bzw. die einzige Konstellation, die so präsentiert wird. Daher ist es sicher interessant, dass mal zu fragen, wie ihr das seht, oder ob das für euch wichtig ist oder nicht. Eine Positionierungsfrage so gesehen. Auf jeden Fall bin ich sehr gespannt, wie die beiden Arbeiten zusammenstehen werde.

MH: Ich bin schon gespannt auf die Ausstellung die dann folgt. Wir wollten dieses Mal ja eigentlich ein Video zeigen. Dann haben wir diese Skizze von dir (Marc) gesehen und haben dann in der Entscheidung, was wir ausstellen, doch nochmal reagiert auf das, was du machst. Und was passiert dann, das nächste Mal, wenn wir die Erfahrung von dieser Ausstellung haben? Es muss ja auch keine Strategie geben...

RS: Wir haben noch gar nicht über den Titel gesprochen...

HM: Marc, dein Vorschlag war ja „A domestic proposition“...

MD: It just came to me. It sounded like it could be an old English novel or an erotic film: *A domestic position...*

RS: Ich dachte sofort an domestic flight...

MD: I also thought about pies and doors, and it seemed to be pretty domestic, and it could be a

different proposition, a new way to think about domesticity.

RS: But domesticity would have been so much nicer...

MD: ... no, because domesticity sounds a bit pretentious.

JM: I really like domestic.

AL: Domestic ist noch offener, unverbindlicher...

MD: But that's the thing: this culture of the title; everything has to be so open. Isn't it also nice to be specific and misleading, or stupid about it?