

Text in German

In the Flow

A Conversation with Eva Grubinger

Catalogue *Malady of the Infinite*, Belvedere 21, Vienna, 2019

Severin Dünser: There are several objects in your exhibition, but what defines them is something one has to imagine: water. Is your preoccupation with this element based on a long-term interest?

Eva Grubinger: Yes. It certainly isn't my favorite beverage, but I've come to realize that the omnipresence of water is mind-blowing and makes it an "absolute material." We and every living species are mostly made up of it, and it runs through houses, cities, and factories, but we've taken this key natural resource for granted even though its impact on functioning societies can't be overestimated. In the contemporary environmental crisis, the increasing difficulties many countries have to secure drinking water produces "water stress." And in many areas, from droughts to pollution, or in the field of renewable energy, water seems to react to the destructive acts of civilization and the exploitation of nature with great responsiveness. It's not just natural, but highly defined by political and financial interests. Water provides the means for travel and global trade; it's a medium of military power, of piracy, projections of freedom ...

Severin Dünser: The water figured in this show is an ocean. What's your personal access to the sea? What emotions does it trigger in you?

Eva Grubinger: Looking at the sea has a calming effect on me, as it does for many people. It offers a sense of infinity, enabling the soul to wander, open up to subjectivity, feelings, imagination. Growing up in Austria, a landlocked country, my contact with the sea was limited to beach holidays. It was only in my late twenties, during a residency in Stockholm, that I got access to a sailing boat, and boats and sailing have inspired me ever since. I love the materials, the craft, and precision in building ships, as well as moving with the wind. When sailing you're not just making something via the forces of nature, but nature is also making something with you. You're in the flow, accompanied by dolphins if you're lucky, the happiest and most attractive creatures on the planet. You merge with the cosmos. Being on water, for me, is feeling the joy of life, happiness.

Severin Dünser: In your career, you've approached the maritime in various different ways. I'm thinking of *Black Diamond Bay* (2015), your show at the ICA in London.

Eva Grubinger: Part of that exhibition was presented in the ICA's so-called theater, a dark space usually used for music events. I installed a fourteen-meter-long, illuminated pier, an illuminated fish trap, a spinnaker sail, and a raft, all maritime objects reminiscent of stages or dance floors. The lights alluded to sea navigation but also to club lighting. What I was trying out here was the idea of a psychological landscape, a mental journey. I was exploring ideas around escapism, the search for the self, adventure, testing out borders, materializing inner states of transgression. The title refers to a fictional place in the Pacific, borrowed from Joseph Conrad's 1915 novel

Victory and a Bob Dylan song from 1976. Like the objects, the title connects music culture and oceanic exploration. The spinnaker's material resembles the fabric used for tracksuits, which not only sportsmen but also DJs and rappers wear, or have worn. The raft-like sculpture was based on cans for watercoolers, which I filled with tonic water and lit with UV light. Tonic water contains quinine, which was used to fight malaria in tropical colonies.

Anyway, then a second, brightly lit room was almost wholly taken up by a seven-meter-long pneumatic fender, a huge black bumper normally used to protect super-tankers or large container ships. I wanted to bring to mind the forces of nature, via its size, but also its intense smell of rubber and bitumen. Similar to *Malady of the Infinite* (2019) this huge object is opposed to a relatively small one, one that also refers to certain dangers and to traveling in and on liquid: a schnapps bottle, hosting pickled scorpions who also fluoresce under UV light.

This show embodies a number of interests I've been exploring for a long time, such as the semiotic qualities of everyday objects and materials. How, using simple objects or spatial interventions, can one speak about complex mechanisms, create new meaning? Especially in recent years, I've been drawn to outdoor materials, like rope, stainless steel, and fiberglass, since they suggest safety even though we put ourselves in danger using them. And they bring into play my sustained interest in the maritime as a metaphor, which—as I think—is double-faced, I'd say: it relates to competition and conquest, yet there's a simultaneous promise of freedom and transgression. I've used these outdoor materials in various works, like *Problems* (2016–), sculptures formally related to Chinese and African disentanglement puzzles, which got to the USA and Europe as a result of colonization.

Severin Dünser: The subtle link between leisure and power in relation to the sea is already present in earlier works, such as the photographic series *Imperial Beach* (2007), depicting surfers in black neoprene suits floating in the water waiting for the next wave. They remind of a special military unit waiting for the order to strike.

Eva Grubinger: Well, I made that work during a longer stay in Los Angeles, overshadowed by the War on Terror and lacking a studio and not wanting to deal with transport afterwards. So I turned to photography. The series is named after the coastal city of Imperial Beach, which, like all of California, owes a significant proportion of its wealth and jobs to the military, which in turn feeds the state's buoyant economy and hedonistic reputation.

Severin Dünser: Talking of the West Coast, Silicon Valley billionaire Peter Thiel has invested in floating cities to realize libertarian utopias, while other billionaires buy superyachts and submarines on which a self-sufficient life is possible. What, do you think, are the projections of the superrich on maritime life?

Eva Grubinger: Beside the widespread anxiety over the apocalypse among Silicon Valley ultra-high-net-worth individuals,¹ I doubt that someone supporting Donald Trump and providing AI-based data-tracking software used for military purposes and human rights abuses has much other interest in maritime life than that of all other offshore and freeport aficionados. That is, freeing themselves from the restrictions of democratic governments, welfare systems, and taxes, and keeping up a solid appearance of respectability—maybe also by way of philanthropic activities in the

arts—while allowing money to stay liquid, flowing in and out with as little fuss as possible. Unlike tax evasion, tax avoidance isn't a clandestine activity, and with the world of offshore also comes a way of life. Most superyachts sail under the flag of tax havens, often located on islands, many of them current or former British imperial outposts, established and managed by the City of London after the decline of the Empire, including the Channel Islands and overseas territories like the Cayman or the British Virgin Islands.

Severin Dünser: So the larger context of capitalism and neoliberalism, and the cash flows they engender, is the backdrop for the work in this show, and your engagement with the maritime in general?

Eva Grubinger: Yes, particularly here in terms of deterritorialization. Klaus Theweleit speaks of this in his classic book *Male Fantasies* (1977), that capitalism has fundamentally upended old orders. New worlds have been opened up for human bodies, thoughts, feelings, and desires, offering escape routes from the existing conditions. But the capitalist ruling class, to stay in power, has to figure out how to hinder those new possibilities, redirect these streams in their own interest, to “code” them in a way useful to them, while allowing the dominated to feel free. Flows of desire reinforce streams of money, making it circulate rather than cruise freely. In Theweleit's view the final destination, for the fortunate few, is a limited number of financial sanctuaries on islands with unlimited capacity in private ownership. For the rest, there are the constraints of wages and the chance to win at Lotto.

Severin Dünser: Do you also, like Chus Martínez, see the high seas as a place of possibility, where feminist utopias could be implemented?

Eva Grubinger: It was reading her text that led me to revisit *Male Fantasies*. In order to understand the phenomenon of fascism with regards to gender relations, Theweleit analyzes the particular kind of coding I was just talking about, in relation to another, much older form of coding: the function women have been subordinated to in the male/female relationship by way of a symbolic symbiosis of water and femininity. He argues that the female picture created in the history of men often lives somewhere in the water, from the water, as water, it flows. The female as alluring and dangerous depth, the vagina as a wave, as foam, as a dark place, as entry to the ocean. So while women in patriarchal societies have been widely excluded from public productivity, they've been used to direct male streams of desire.

Severin Dünser: On the other hand, ships and seafaring have strongly masculine associations, and they suggest conquest, and also changing spatial structures.

Eva Grubinger: Absolutely. Taking the high seas as a place to implement change, by “decoding” these images and freeing all genders from the endless loop of capital, allowing the streams of desire to flow in all directions, facilitating self-chosen voyages and enjoyable seafaring—that all sounds good to me. What comes to mind, admittedly not as an example of joy but at least of change and choice, are projects like *Women on Waves*, who offer on-sea abortions for those in countries where it's illegal, and the media images of heroic female sea captains taking risks in order to save refugees' lives. Breaking the contract of domination, the separation of the sexes and the

exploitation of the woman-nature could then also encompass new forms of ecological production, adapting to nature as opposed to seeing ourselves as its "owner and master." The destructive behavior towards nature could come to an end, then not understood as an external force, but our own life source.

Severin Dünser: Yachts need a ton of fuel. The richest one percent in the world emits 175 times as much CO2 as the poorest ten percent of the population. Do environmental questions also play a role in your exhibition? And how environmentally friendly is your work?

Eva Grubinger: As for the first question: only implicitly, in as far as polluting the seas can serve as a trigger for piracy. Glass-fiber reinforced polyester, which most yachts and my sculpture are made of, has many advantages compared to other materials, e.g., mechanical strength and durability combined with light weight, resulting in reduced emissions in production, maintenance, and transportation, but until recently was hard to recycle or co-process. This is changing now, so composites can have a better ecological footprint than traditional materials like aluminum, steel, or concrete.

Severin Dünser: When we speak of social utopias, the human capacity for empathy is an essential prerequisite for cohesion. You have given the exhibition the title *Malady of the Infinite*. Are you referring to a form of seasickness?

Eva Grubinger: That's an interesting metaphor. The title comes from French sociologist Émile Durkheim, who argued that a lack of norms, ethics, moral compass, and so on provided by society in times of structural change leads to a breakdown of social integrity, of bonds between individuals and the community, resulting in a fragmentation of social identity and unruly personal scenarios. In his book *Suicide* (1897) he popularized the term "anomie" as "derangement" and "an insatiable will," coining the phrase "the malady of the infinite," because desire without limit can never be fulfilled, but only becomes more intense.

So today the superrich suffer from the sickness of the infinite that bedevils the imaginary and can't be fulfilled in material terms, and in this show that's analogized in a luxury object that doesn't function, doesn't deliver satisfaction. Since neoliberalism stresses the importance of material goals and prioritizes the accumulation of wealth over all other objectives, the middle class is in the grip of the desire-driving loop as well, and in a state of existential crisis, as the growing economic inequity hollows it out. At the other end the consumerist imagery of the American Dream, beamed across the world, persuades the disenfranchised global poor to desire a reality they can never inhabit, and this frustration can lead to a steady drift away from ethical behavior toward deviance. So the sense of being untethered runs right through the social scale.

Great poverty and unstable political conditions create opportunities for economic crime. Where there's no official coastguard, pirates take over and rationalize their actions in the face of a lack of alternative options. The next generation, even if they're not suffering the same extreme hardships, accepts this as legitimate, and it becomes the norm. In a circular fashion, this is a mirroring of the supposedly "legitimate" world of oligarchs, where tax avoidance has also been normalized and fortunes have been built on land-grab tactics, such as the rapid privatization of state assets after the fall of the Soviet Union, from which a few profited heavily.

Severin Dünser: When the social order erodes, the most vulnerable in society lose agency. While the rich move away from the state's access to independence on the high seas, people without hope flee across the sea to safer conditions or become pirates. As diametrically opposed as these needs are, the yacht and the mines in your exhibition are confronted with each other. Do you think that everything will soon be flying around our ears?

Eva Grubinger: By indicating a tension between the yacht and naval mines, the ultimate status symbol and the cheap choice of asymmetric warfare at sea, David and Goliath-style, I tried to condense the dynamics of this situation—focusing on its extremes, the hyper-wealthy, and the angry underclass—into a dialectical model of deep disparity and frustrated desire. In the exhibition, all of us are at sea and the next stage of the narrative is pointedly unwritten. I think there are always possibilities to implement change, only it looks like we might run out of time.

Severin Dünser: Sometimes change happens really fast, after pressure has been built up long enough. Isn't one of your last series, *Steam* (2018), referring to rapid discharge?

Eva Grubinger: Right. Pressure builds, rises from the bottom up, just as the four mutinies the works point at came from the lower decks of military vessels in the first half of the twentieth century. *Steam* (2018) looks back to see how disruptive forms of power are generated, how that energy is harnessed, directed, and exploited. These people were pushed beyond their limits by an ideology they'd lost faith in, and became a force for change.

Severin Dünser: Your interest in power, hegemony, and their impact on social developments or the psyche is a reoccurring trope, often linked to historic events or persons. I'm thinking of, for example, *The Trial of Henry Kissinger* (2009). What made you want to foreground him?

Eva Grubinger: That was originally conceived for a show on human rights at Kunsthalle Nuremberg. He's been one of the most charismatic, yet psychopathic figures of our era, his life spanning from the Weimar Republic to today, influencing the fates of people not just in Germany and the States but around the globe. As a Jew he was persecuted in Nazi Germany and was forced to emigrate to the United States, he came back as a GI and contributed to denazification and the clearing up of war crimes, he studied at Harvard and later served two presidents as National Security Advisor. He was instrumental in ending the so-called Yom Kippur War between Israel and allied Egypt and Syria in 1973, the same year he was awarded the Nobel Peace Prize for his commitment to renewed peace negotiations in Vietnam. Yet he'd previously ordered bombing raids in Vietnam and Cambodia without the agreement of the US Congress, sanctioning the deaths of hundreds of thousands of civilians. At the same time, while surrounding himself with artists and glamorous Hollywood actresses, Kissinger supported Augusto Pinochet's bloody coup in Chile, enabling mass civilian killing and assassinations across Latin America. One well-known statement by the "Teflon Man"—one of Kissinger's nicknames, as he was the only member of Nixon's government to survive Watergate—dates from this time: "The illegal we do immediately. The unconstitutional takes a little longer."

Severin Dünser: How do you reflect, and reflect on, that complex history in an artwork?

Eva Grubinger: In practical terms, *The Trial of Henry Kissinger* is a minimalist installation that abstracts the architectural structure of the International Criminal Court in The Hague, an international jurisprudence organization that creates norms in human rights law, prosecutes genocide and war criminals, and which is modeled after the Nuremberg trials. Here, its matte-black, highly aesthetic finish is faintly reminiscent of Kissinger's nickname. The courtroom elements are arranged in a staggered group, one in front of the other; a cube at hip level, a block-like oblong, two stacked steps, and a massive judge's bench, aimed at creating a tangible spatial dramaturgy: inevitably, the attention is directed towards the raised judge's bench. There's one irritating detail, though, since a wooden gavel –the symbol power and authority in American courtrooms–lies not on the judge's bench but on the cube, thus on the side of the defendant. In the context of an exhibition about the promise of human rights, this gesture might signify the utopia of jurisdiction: the fact that every individual is entitled to human rights. But with reference to Kissinger, one might also assume that the law is being taken into his own hands. And that's how it must appear in reality, because so far Kissinger has evaded international jurisdiction; when Slobodan Milošević was the first former head of state to face trial at The Hague, the US praised the hearings as "a milestone in international jurisdiction." But the US government has never ratified the court's founding declaration, as this would lead to a reevaluation of violations of human rights perpetrated by the US. So international trial proceedings against Henry Kissinger remain utopian. He does, though, demonstrate that—for better or worse—one individual's acts can make a big difference.

Severin Dünser: Your works are often site-specific, i.e., made for a public place, a museum or gallery space, or they relate to a particular landscape, like the sea in your current work. What's your interest in the public sphere, and how is it addressed in your work?

Eva Grubinger: One would think that working there would offer more liberties than, say, museums, but no, because the public sphere is highly regulated. A lack of norms can lead to deviant behavior, but overregulation can also provoke noncompliance, defiant transgression, no matter how sensible the rules might be. I wanted to dedicate a work to this phenomenon, and the commission for one public sculpture came exactly when the general smoking ban was issued in Europe. *Smoking Shelter* (2010/11) is a kind of modernist smoking pavilion made of painted steel, permanently installed in a spa park. So the open smoking shelter outdoors ironizes the ban: here this deviant behavior can be ritualized. The screens protect the identity of the smokers, who can tune out this idyllic landscape while giving themselves up to their vice.

Blending into the landscape by looking not just at its natural dimension, but also its historical and ideological ones, can also inspire new shapes. A few years ago I found out about a little-known place in the Austrian Alps, known as the *Hedgehog*. It served as a hideout for resistance fighters between 1943 and 1945. The *Hedgehog* opens up the view toward the opposing mountain, in which there were salt mines where looted art from all over Europe was hidden during the war. Through further research I came across the collection of Oscar Bondy, which was also stolen and moved into the mine, and later saved with the help of the men hiding at the Hedgehog.

The round, spiky shape of the little wooden sculpture I was finally able to install there in 2015—seventy years after the end of the Nazi regime—derives from a much smaller, but similarly designed object that Bondy once owned, and is still missing today.

Severin Dünser: This was part of your project *Political Landscape* (2015–ongoing).

Eva Grubinger: The project was organized on my proposal by the Universalmuseum Joanneum and the Institute for Public Space in Graz, and involved a number of artists—Bojan Šarčević, Clegg & Guttmann, Susan Philipsz, and several more. The aim of it, a permanent exhibition in the mountains, was to open a wide symbolic space through sensitive sculptural placement, allowing viewers to experience landscape not only in its natural but also in its historical, economical, and ideological dimension. At the same time, a material shape was given to distinct events that were forgotten but still have an impact today. During the research for this project curator Dirck Möllmann (1963–2019) figured out that, just like at sea, above the treeline also constitutes public space, so no one can keep you from climbing to the top. That's a very beautiful and liberating idea, that public space doesn't just exist in the urban environment.

Severin Dünser: Working back, how did you become an artist? Was there a key moment?

Eva Grubinger: As a child growing up in Salzburg I was into drawing and music, and when my parents wanted to put me into a “dumpling academy” (a girls-only high school where you also learned how to become a good housewife), I made sure to get accepted at a school emphasizing the Fine Arts. Like the whole town, though, the school was very conservative and I felt quite isolated. I started searching for other, more timely ways of making art, got into black-and-white photography, Super 8 filmmaking, printmaking, working with Xerox machines, going through town at night putting up posters. I also went to Vienna frequently in search of likeminded people, and visited the Ars Electronica Festival in Linz, which at that time was truly avant-garde, and where I first learned about Artificial Intelligence as early as 1988. I was shocked and decided to learn everything about computers, which hadn't interested me at all before.

When, a year later, I started studying at Hochschule der Künste in Berlin, again against the will of my parents, I found it anachronistic to work in traditional ways, and felt great relief learning that there has been a history of female artists working in ways I'd tried to progress on my own, so I mainly studied with the few female professors available, Katharina Sieverding and VALIE EXPORT, and contemporary art finally became coherently accessible. 1989 was also the year the Wall came down, and that was my key moment: experiencing the ending of the Cold War and all the transformations coming with it, compressed into one city, full of promises, possibilities, freedom. Berlin at that time felt like the right place to be.

Severin Dünser: When did you focus on sculpture, or objects?

Eva Grubinger: As an art student in the early 1990s. A lot of my thoughts circled around questions such as: What's the difference between an object in space, which I draw, or which circulates on the Internet as an image? I also wanted to get to the core of the defining quality of an object, what defines its value, especially when it can be

reproduced indefinitely: Was it its materiality, the quality of execution, its surroundings, or the idea behind it? As an analogy I came up with a wine bottle. When we buy a bottle of wine we might be influenced by the design of the label, or the name and the location of the vineyard it is coming from, but it's widely agreed that it is not the container that matters most but the spirit inside.

Considering the making of art objects as an interrelation between seeing, thinking, and making (or vice versa), I was also wondering whether it was possible to "outsource" parts of the process to the collector. For *Netbikini* (1995), I designed a sewing pattern for a bikini in the sizes S – M – L, and, along with instructions, provided it for download on a website.² In the exhibition visitors were able to download, print, and cut out the pattern, and sew their own Netbikini in a sweatshop-like installation involving tables with sewing machines. The fabric was also provided: rolled-up transparent net curtains which I'd bought at Vienna's Naschmarkt. In exchange for a photo showing the visitor wearing the unisex Netbikini, which s/he could take in the exhibition using an instant camera, s/he received the original Netbikini-label, authorizing the object as an original artwork, similar to the artist's signature. This process, which, surprisingly a number of both men and women went through, exposed their normally anonymous but now virtually naked bodies to the public gaze, so that they paid a price of more than just money.

Severin Dünser: That wasn't your first digital work, though.

Eva Grubinger: No. I'd also noticed that along with the development of the Internet and the increasing internationalization of the art world a new powerful profession had established itself, helping people find orientation: the independent curator. Since they were "independent" they didn't have an institution at their disposal, so they adopted artistic strategies, making exhibitions in unusual places not usually occupied with art. I wanted to make fun of this new phenomenon, by way of handing the gatekeeping power back to the artists and offering them tools to work with in this new frontier called the World Wide Web, which in 1993 was in its infancy. *C@C*, or *Computer Aided Curating*, was a minimalist interface organized as a tree structure and navigated through buttons. Each branch would lead to another artist, so visitors could experience a social network of artists. With *C@C* (1993–95), artists both created a piece of art and actively developed the context for their work by curating up to three artists of their choice. Selecting an artist was converted from the authoritarian gesture of a single person into a more transparent effort made by all. *C@C* was my graduation work, and after two years of helping artists making pieces with it, doing public events at Kunst-Werke in Berlin—where I also had a studio—and showing it at galleries, art centers, and even an art fair, I'd experienced enough group dynamics for a lifetime. But mainly I got fed up with working constantly on a computer. I also felt that my work was received as promoting the dematerialization of the art object, which was never my intention. So I went offline, closing the studio door behind me. Aah.

Severin Dünser: And how did you develop into an artist producing monumental sculptures?

Eva Grubinger: I've always liked to think big, and make big things as well, which is also a matter of opportunity. For me, though, monumental is not a synonym for "large." One of my earlier works, *Hype!, Hit!, Hack!, Hegemony!* (1996), an installation with four

board games reflecting a number of cultural fields related to “the public,” is complex but small in size. So is *Hedgehog* (2014/15), a tiny sculpture in scale but expansive in its implications and where, in order to facilitate it, I needed to initiate the larger *Political Landscape* (2015–) project in the first place.

I think I first used scaling, blowing up things that are usually small or shrinking things normally monumental, in *operation R.O.S.A* (2001), to emphasize the monstrosity of the underlying story about conspiracy and manipulation of a child for ideological reasons by way of using “operand conditioning”: a technique developed by psychologist B. F. Skinner, on which many educational toys, as well as intuitive interfaces, are based. Since then, I’ve kept scaling objects for different effects/reasons/purposes. When objects reach a certain size, and are located on the floor, like the fishing lures in *Decoy* (2011), they can put objects in a new relation to the human body, and transfer the aspect of lethal seduction from the area of the maritime toward human relationships, or they become too large and heavy to manipulate, like in *Problems* (2016–).

Severin Dünser: Looking at your present production, I’m reminded of Minimal Art and its outsourcing of production. Do you see parallels between the idea of the desubjectification of the object like in Minimal Art and your sculptural practice?

Eva Grubinger: Certainly I see myself in the lineage of Minimal Art. As a student, Robert Morris and Donald Judd especially impressed me, and later figures like Tony Smith and Charlotte Posenenske. Also Conceptual Art had a great impact on my artistic thinking, e.g., Sol LeWitt, John Baldessari, and the big prethinker of all, Marcel Duchamp, and then a number of artists not attributed to either the core group of minimalists or conceptualists but who carry elements of both, such as Bruce Nauman and Cady Noland. Those artists reflected on the consequences of mass production, Fordism, and consumerism on art making and the artist’s role, but I don’t consider my work “desubjectified,” only because I’m not using brushstrokes on a canvas and don’t produce every work from start to finish, or because I use machines. Of course I’m questioning my subjectivity, also acknowledging that it’s part of wider streams of consciousness, but I feel my works are always driven by personal concerns. And even when the production is outsourced, I’ve been drawing and planning every detail to an extent that the work is soaked in subjectivity.

Severin Dünser: Your shows typically connect to each other, but they also have their own specificity. What does your work process look like? How do you reconcile continuity with the constant reinvention of the wheel?

Eva Grubinger: The new is always an unusual combination of things already existing. The creative process is as much about training your brain to find such new connections, surprising yourself. Over the years I’ve collected all kinds of materials: books, articles, records, software, drawings, materials, samples, pictures of objects that caught my attention in everyday life or while researching. They can sit in my studio for long periods of time, waiting. The starting point can be anything, but when I have an exhibition or a defined space I’m supposed to make something for, I mostly begin by building a model, to get a feeling for what is “needed,” putting in different volumes, shapes, stuff, playing around. During this process the brain gets going, and keeps searching while I go about my daily routines. First ideas pop up, get dismissed. I go

back and forth between drawing, thinking, reading, and building until I've found something worth expanding on. The moment of realization that you are on the right track is a very happy one.

Severin Dünser: Epiphany doesn't come out of the blue, then.

Eva Grubinger: No, I have to go through all these stages, doubt, etc., every time. It can be very tiresome, but at the same time it's very rewarding. Then the refining begins: many more drawings and models, both by hand and on the computer, until I'm satisfied. Since my shapes are mostly quite reduced, every detail has to be right. Everything else depends on the character of the work, the tools, skills, or manpower needed to produce it, the scale, the location, the budget. The work can be made in the studio (e.g., *Via Horny*, 2017), on site (e.g., *Crowd*, 2007), ordered in China (e.g., *Lemon Incest*, 1998, or *Untitled (Fender)*, 2015), conceived in collaboration (e.g., *Two Friends*, 2010, which I made with Werner Feiersinger), manufactured by a specialized company (e.g., *Decoy*, 2011), produced in a museum's workshop (e.g., *Dark Matter*, 2003), and often it's a mix (e.g., *Café Nihilismus*, 2014). I mostly work in series; it's quite rare that I just work on a single piece. Sometimes the creative process can be very quick. For *Five Problems* I only had six weeks from the idea to the opening of the exhibition. Other projects stretch across months or even years. So yes, sometimes I'm really jealous of my friends who "just" make drawings or who paint, or writers. They don't need assistants, or have to buy expensive materials, or communicate back and forth with craftspeople; they get instant rewards and see what they've done all day right in front of them in the evening.

Severin Dünser: At the moment, art has a hard time asserting its social relevance. Do you see the future of art in opening up and implementing new utopias or more in the conceivable making of a "lustful pessimism from the left," as Jan Verwoert put it?

Eva Grubinger: I get the impression that too much relevance is attributed to art, as if each social or political problem can be dissolved aesthetically, and that in the last fifteen to twenty years art has been opening up more than ever, which led to a transformation of the art world as a whole. Artists have become role models for a neoliberal lifestyle, now everyone has to be freelance, museums operate like businesses, galleries and fairs become part of the entertainment industry, offering their luxury clients an all-encompassing service, and artworks that are easy to digest and to flip, like stock.

Politics too is looked at as spectacle, as if it was a big theater performance or a soccer game, democracy reduced to thumbs-up or down on questions preorchestrated by lobbyists and spin doctors, and many of the shifts that led to the current situation of inequity and social division were introduced or made possible by ostensibly left-leaning politicians, from Jimmy Carter to Tony Blair to Gerhard Schröder.

Utopias are always popular when structural and political crises become palpable. Think of the commune founded by artist Otto Muehl at the height of the oil crisis in the early 1970s, going down badly simultaneously to the fall of state communism in the late 1980s. In retrospect, the 1990s look like a big utopia, where the art world was much smaller and the market down, so even commercial galleries supported aesthetic experiments and political art, and everyone was looking to a bright future without the anxieties of the Cold War or the threat of ecological collapse,

with open borders and opportunities to travel and foster international exchange and cooperation.

During “Ibiza-Gate” I was almost craving for the rumors to be true that the art/agitprop group *Centre for Political Beauty* staged the video trap—ideally with state subsidies dedicated to the arts—forcing a state crisis in Austria and exposing the corruptibility of the right-wing populist Heinz-Christian Strache, who was talking about hanging round superyachts of influential business leaders and even willing to sell the water to a Russian oligarch. Of course the current situation can make you pessimistic, but there are still many good people around and opportunities to take in the art world and beyond, so hope dies last. When I get home after a long day overshadowed by bad news reports and poor results in the studio, my husband fixes us a drink and I put a Frank Sinatra record on: “Some people get their kicks stompin’ on a dream, but I don’t let it get me down – that’s life!”

Severin Dünser: When talking to you, and aside from the serious themes in your art, there is always a lot to laugh about. Is humor a tool you employ outside of social life?

Eva Grubinger: Sometimes, but maybe in art my sense of humor is a bit subtler than in real life. For example, in this exhibition there’s an inside joke: when working with you at the Belvedere seven years ago, I managed to smuggle a bomb into the museum (*Untitled (Little Boy)*, 2012). This time it’s mines. Quite funny, I think! Don’t take it personally.

¹ Ultra-high-net-worth individuals (UHNWI) are defined as people with investable assets of at least \$30 million, usually excluding personal assets and property such as a primary residence, collectibles, and consumer durables. UHNWIs comprise the richest people in the world and control a disproportionate amount of global wealth. Although they constitute only 0.003 percent of the world’s total population, they hold approximately thirteen percent of the world’s total wealth. Ultra- high-net-worth is generally quoted in terms of liquid assets over a certain figure, but the exact amount differs by financial institution and region. See <https://www.investopedia.com/terms/u/ultra-high-net-worth-individuals-uhnwi.asp>.

² See www.evagrubinger.com/netzbikini (accessed October 3, 2019).

Im Fluss

Ein Gespräch mit Eva Grubinger

Katalog *Malady of the Infinite*, Belvedere 21, Wien, 2019

Severin Dünser: In deiner Ausstellung sind mehrere Objekte zu sehen, aber das, was sie definiert, muss man sich dazudenken: Wasser. Liegt der Beschäftigung mit diesem Element ein längerfristiges Interesse zugrunde?

Eva Grubinger Ja. Es ist zwar nicht mein bevorzugtes Getränk, aber mir ist bewusst geworden, dass die Omnipräsenz von Wasser überwältigend ist, was es zu einem „absoluten Material“ macht. Wir bestehen, so wie alle anderen Lebewesen, überwiegend aus Wasser, und es fließt durch Häuser, Städte und Fabriken. Aber wir halten diese entscheidende natürliche Ressource für selbstverständlich, obwohl man ihre Auswirkungen auf das Funktionieren einer Gesellschaft nicht hoch genug bewerten kann. In der heutigen Umweltkrise führen die zunehmenden Schwierigkeiten vieler Länder, für ausreichend Trinkwasser zu sorgen, zu „Wasserstress“. Und in vielen Bereichen – von Dürren über Umweltverschmutzung oder auf dem Gebiet der erneuerbaren Energien – scheint Wasser auf die zerstörerischen Akte der Zivilisation sehr sensibel zu reagieren. Wasser ist nicht einfach natürlich, sondern in hohem Maße von politischen und finanziellen Interessen bestimmt. Es ermöglicht Reisen und den globalen Handel, es ist ein Medium der militärischen Macht, der Piraterie, der Projektion von Freiheitsvorstellungen ...

Severin Dünser: Das Wasser in dieser Ausstellung bezieht sich auf einen Ozean. Was ist dein persönlicher Zugang zum Meer? Welche Emotionen löst es in dir aus?

Eva Grubinger: Das Meer zu betrachten wirkt auf mich wie auf viele andere Menschen beruhigend. Es vermittelt ein Gefühl von Unendlichkeit und lädt dazu ein, die Gedanken schweifen zu lassen und sich für subjektive Empfindungen und Vorstellungen zu öffnen. Da ich in Österreich, einem Land ohne Küsten, aufgewachsen bin, war mein Kontakt zum Meer auf die Strandurlaube begrenzt. Erst mit Ende zwanzig, während eines Stipendiums in Stockholm, bekam ich Zugang zu einem Segelboot, und seitdem haben mich Boote und das Segeln inspiriert. Ich liebe die Materialien, das Handwerk und die Präzision des Schiffbaus und auch die Fortbewegung mit dem Wind. Beim Segeln macht man nicht nur etwas mit den Kräften der Natur, auch die Natur macht etwas mit einem. Man ist im Flow, und wenn man Glück hat, wird man von Delfinen begleitet, den glücklichsten und anziehendsten Geschöpfen dieses Planeten. Man wird eins mit dem Kosmos. Auf dem Wasser zu sein ist für mich das Gefühl von Glück und Lebensfreude.

Severin Dünser: Du hast in deinem Œuvre das Maritime schon von verschiedenen Seiten beleuchtet. Ich denke etwa an *Black Diamond Bay*, deine Ausstellung 2015 im ICA in London.

Eva Grubinger: Ein Teil dieser Ausstellung wurde im sogenannten Theatre des ICA präsentiert, in einem dunklen Raum, der üblicherweise für Musikveranstaltungen genutzt wird. Dort hatte ich einen 14 Meter langen beleuchteten Pier, eine beleuchtete Fischreue, ein Spinnakersegel und ein Floß installiert – alles maritime Objekte, die

an Bühnen oder Tanzflächen erinnern. Die Lichter ließen an die Navigation auf See denken, aber auch an die Beleuchtung in einem Club. Ich habe dort die Idee einer psychischen Landschaft, einer mentalen Reise ausprobiert. Es ging mir um Vorstellungen, die mit Eskapismus, der Suche nach dem Selbst, Abenteuern, dem Ausloten von Grenzen und der Materialisierung von inneren Zuständen der Transgression zu tun haben. Der Titel bezieht sich auf einen fiktiven Ort im Pazifik und ist Joseph Conrads Roman *Victory* von 1915 und einem Bob-Dylan-Song von 1976 entlehnt. Er verbindet, ebenso wie die Objekte, Musikkultur mit der Erforschung des Ozeans. Das Material des Spinnakers ähnelt dem Material von Trainingsanzügen, die nicht nur von Sportlerinnen und Sportlern, sondern auch von DJs und Rappern getragen werden. Die floßähnliche Skulptur bestand unter anderem aus Behältern für Wasserspender, die ich mit Tonic Water gefüllt und mit UV-Licht zum Leuchten brachte. Tonic Water enthält Chinin, das in tropischen Kolonien zur Bekämpfung von Malaria eingesetzt wurde.

Ein zweiter, hell erleuchteter Raum wurde fast vollständig von einem sieben Meter langen pneumatischen Fender eingenommen, einem großen schwarzen Puffer, der normalerweise verwendet wird, um Supertanker oder Containerschiffe zu schützen. Durch seine Größe, aber auch durch seinen intensiven Geruch nach Gummi und Teer wollte ich die Kräfte der Natur ins Bewusstsein bringen. Ähnlich wie bei *Malady of the Infinite* (2019) war diesem großen Objekt ein verhältnismäßig kleines gegenübergestellt, das ebenfalls auf gewisse Gefahren und auf das Reisen in und auf Flüssigkeiten verweist: eine Schnapsflasche, in der sich eingelegte Skorpione befinden, die ebenfalls unter UV-Licht fluoreszieren.

Diese Ausstellung verkörperte verschiedene Interessen, die ich seit Langem verfolge, wie die semiotischen Eigenschaften alltäglicher Dinge und Materialien. Wie kann man durch die Verwendung einfacher Dinge oder räumlicher Eingriffe über komplexe Mechanismen sprechen oder neue Bedeutungen erzeugen? In den letzten Jahren habe ich mich vor allem mit Outdoormaterialien wie Seilen, Edelstahl und Glasfaser beschäftigt, weil sie Sicherheit suggerieren, obwohl wir uns bei ihrer Verwendung in Gefahr begeben. Und sie bringen mein nachhaltiges Interesse am Maritimen als Metapher ins Spiel, das – wie ich finde – zweischneidig ist: Es verweist auf Wettbewerb und Eroberung, enthält aber zugleich das Versprechen von Freiheit und Transgression. Ich habe Outdoormaterialien in diversen Arbeiten verwendet, beispielsweise in *Problems* (2016–), Skulpturen, die sich formal auf chinesische und afrikanische Entwirrspiele beziehen, die durch die Kolonisierung in die USA und nach Europa gekommen sind.

Severin Dünser: Die subtile Beziehung zwischen Freizeit und Macht in Verbindung mit dem Meer hast du schon in früheren Arbeiten hergestellt, zum Beispiel in der Fotoserie *Imperial Beach* (2007), in der Surfer in schwarzen Neoprenanzügen im Wasser auf die nächste Welle warten. Sie erinnern an eine Spezialeinheit des Militärs, die auf den Einsatzbefehl wartet.

Eva Grubinger: Diese Arbeit entstand während eines längeren Aufenthalts in Los Angeles, der vom „War on Terror“ überschattet war. Ich hatte dort kein Atelier und wollte mich anschließend auch nicht mit Transportproblemen herumschlagen. Also machte ich fotografische Arbeiten. Die Serie ist nach der Küstenstadt Imperial Beach benannt, die – wie ganz Kalifornien – einen bedeutenden Teil ihres Wohlstands und

ihrer Arbeitsplätze dem Militär verdankt, das im Gegenzug die florierende Wirtschaft und den hedonistischen Ruf des Bundesstaats am Laufen hält.

Severin Dünser: Wenn wir gerade von der Westküste sprechen: Der Silicon-Valley-Milliardär Peter Thiel investiert in schwimmende Städte, um libertäre Utopien zu realisieren, andere Milliardäre kaufen sich Superjachten und U-Boote, auf denen ein autarkes Leben möglich ist. Was sind deiner Meinung nach die Projektionen der Superreichen auf das maritime Leben?

Eva Grubinger: Abgesehen davon, dass die Angst vor der Apokalypse unter den Ultra-High Net-Worth Individuals im Silicon Valley weitverbreitet ist,¹ bezweifle ich, dass jemand, der Donald Trump unterstützt und KI-basierte Tracking-Software für militärische Zwecke und Menschenrechtsverletzungen liefert, sich für andere Aspekte des maritimen Lebens interessiert als alle anderen Offshore- und Freihafenaficionados. Das heißt, sie wollen sich von den Einschränkungen durch demokratische Regierungen, Wohlfahrtssysteme und Steuern befreien und dabei einen soliden Anschein von Respektabilität aufrechterhalten – vielleicht auch durch philanthropische Aktivitäten im Kunstfeld. Gleichzeitig kann das Geld flüssig bleiben und mit möglichst wenig Aufsehen ein- und ausströmen. Im Unterschied zur Steuerflucht ist Steuervermeidung keine klandestine Aktivität, und die Offshorwelt bringt einen eigenen Lebensstil mit sich. Die meisten Superjachten führen die Flaggen von Steueroasen, die oft auf Inseln liegen. Viele von ihnen waren oder sind Außenposten des britischen Kolonialreichs, die seit dem Niedergang des Empire von der City of London gegründet wurden und gemanagt werden – darunter die Kanalinseln und Überseegebiete wie die Caymaninseln oder die Britischen Jungferninseln.

Severin Dünser: Also bildet der breitere Kontext von Kapitalismus und Neoliberalismus – und den fließenden Übergängen, die sie erzeugen – den Hintergrund für deine Arbeit in dieser Ausstellung wie auch für dein Interesse am Maritimen im Allgemeinen?

Eva Grubinger: Ja, und hier vor allem im Sinne von Deterritorialisierung. Klaus Theweleit spricht in seinem Klassiker *Männerphantasien* (1977) davon, dass der Kapitalismus die alten Ordnungen grundlegend auf den Kopf gestellt hat. Für menschliche Körper, Gedanken, Gefühle und Wünsche eröffneten sich neue Welten, die Fluchtrouten aus den herrschenden Verhältnissen boten. Doch um an der Macht zu bleiben, muss sich die herrschende Klasse im Kapitalismus überlegen, wie man diese neuen Möglichkeiten verhindern und solche Ströme im eigenen Interesse umlenken kann, wie man sie auf eine eigennützige Weise „codiert“ und den Beherrschten dabei noch ein Gefühl von Freiheit gibt. Die Ströme des Begehrens verstärken Geldströme, was dazu führt, dass Geld eher zirkuliert als frei fließen kann. Aus Theweileits Sicht besteht das Ziel der wenigen Superreichen in einer begrenzten Zahl von finanziellen Schutzgebieten mit unbegrenztem Fassungsvermögen für Privatbesitz. Für den Rest bleiben Lohneinschränkungen und die Hoffnung auf einen Lottogewinn.

Severin Dünser: Siehst du, wie Chus Martínez, die hohe See als einen Möglichkeitsort, an dem feministische Utopien umgesetzt werden könnten?

Eva Grubinger Die Lektüre ihres Texts hat mich dazu angeregt, mich wieder einmal mit dem Buch *Männerphantasien* zu beschäftigen. Um das Phänomen des Faschismus im Hinblick auf Geschlechterbeziehungen zu verstehen, analysiert Theweleit die besondere Codierung, von der ich gerade gesprochen habe, im Verhältnis zu einer anderen, viel älteren Form der Codierung: der Funktion, der Frauen im Geschlechterverhältnis durch eine symbolische Symbiose von Wasser und Weiblichkeit unterworfen wurden. Theweleit argumentiert, dass das Bild der Frau, das in der Geschichte der Männer geschaffen wurde, irgendwo im Wasser, vom Wasser, als Wasser lebt – es fließt. Das Weibliche wird als verlockende und gefährliche Tiefe, die Vagina als Welle, als Schaum, als dunkler Ort und Zugang zum Ozean angesehen. Während Frauen in patriarchalischen Gesellschaften also von der öffentlichen Produktivität weitgehend ausgeschlossen waren, wurden sie benutzt, um männliche Ströme des Begehrens zu lenken.

Severin Dünser: Andererseits wecken Schiffe und Seefahrt stark männlich konnotierte Assoziationen, sie suggerieren Eroberung und sich ändernde Raumordnungen.

Eva Grubinger: Absolut! Die Hochsee zu einem Ort zu erklären, an dem Veränderungen realisiert werden, indem man diese Bilder „decodiert“ und alle Geschlechter aus der Endlosschleife des Kapitals befreit, die Ströme des Begehrens in alle Richtungen fließen zu lassen, die Ermöglichung selbstbestimmten Reisens und lustvoller Seefahrt – all das klingt gut für mich. Ich denke auch an Projekte, die zwar weniger mit Lust, aber mit Veränderung und Selbstbestimmung zu tun haben, wie *Women on Waves*, die Abtreibungen auf See für Frauen aus Ländern anbieten, in denen das verboten ist, oder die Medienbilder von heroischen Kapitäninnen, die Risiken auf sich nehmen, um Geflüchteten das Leben zu retten. Wenn man den Herrschaftsvertrag bricht, die Trennung der Geschlechter und die Ausbeutung der Frau/Natur aufhebt, könnte dies auch zu neuen Formen einer umweltverträglichen Produktion führen, indem man sich an die Natur anpasst, anstatt sich als ihr „Herr und Meister“ anzusehen. Das destruktive Verhalten gegenüber der Natur könnte aufhören, weil sie dann nicht mehr als äußere Kraft, sondern als Quelle unseres eigenen Lebens verstanden werden könnte.

Severin Dünser: Jachten brauchen eine Menge Benzin. Das reichste Prozent der Weltbevölkerung verursacht 175-mal so viel CO₂ wie die ärmsten zehn Prozent. Spielt die Umwelt auch eine Rolle in deiner Ausstellung? Und wie umweltfreundlich sind deine Produktionen?

Eva Grubinger: Zu deiner ersten Frage: nur indirekt, insofern als die Verschmutzung der Meere ein Grund für Piraterie sein kann. Glasfaserverstärkte Kunststoffe, aus denen die meisten Jachten und auch meine Skulptur bestehen, haben im Vergleich zu anderen Materialien viele Vorteile, wie beispielsweise mechanische Festigkeit und Langlebigkeit, verbunden mit geringem Gewicht. Das bedeutet geringere Emissionen bei der Herstellung, bei der Wartung und beim Transport, aber bis vor Kurzem waren diese Verbundstoffe schwer zu recyceln oder weiterzuverarbeiten. Das ändert sich gerade, sodass sie einen kleineren ökologischen Fußabdruck haben können als traditionelle Materialien wie Aluminium, Stahl oder Beton.

Severin Dünser: Wenn wir von gesellschaftlichen Utopien sprechen, stellt die Fähigkeit zur Empathie der Individuen ja eine wesentliche Voraussetzung für den Zusammenhalt dar. Deiner Ausstellung hast du den Titel *Malady of the Infinite* gegeben, also „Leiden am Unendlichen“. Spielst du damit auf eine Form von Seekrankheit an?

Eva Grubinger: Das ist eine interessante Metapher. Der Titel geht auf den französischen Soziologen Émile Durkheim zurück, der als Erster dargelegt hat, dass in Zeiten gesellschaftlicher Umbrüche das Fehlen von Normen, von ethischen Prinzipien und von moralischer Orientierung zum Zusammenbruch der gesellschaftlichen Integrität – der Bindungen zwischen den Individuen und der Gemeinschaft – führt. Dadurch kommt es zu einer Fragmentierung der sozialen Identität und zu Lebenssituationen, die aus dem Ruder laufen. In seinem Buch *Le suicide* (1897) hat er den Begriff „Anomie“ eingeführt, der für eine „geistige Störung“ und ein „unstillbares Begehren“ steht, und hierfür hat er die Formulierung „Leiden am Unendlichen“ geprägt. Denn ein grenzenloses Begehren kann nie erfüllt werden, sondern wird immer nur stärker.

Heute befällt die Superreichen also dieses „Leiden am Unendlichen“, das der Vorstellungskraft zu schaffen macht und mit materiellen Gütern nicht kuriert werden kann. Analog dazu präsentiert die Ausstellung ein Luxusobjekt, das nicht funktioniert und keine Befriedigung bietet. Da der Neoliberalismus die Bedeutung materieller Ziele betont und die Anhäufung von Reichtum als höchstes Ziel ausgibt, befindet sich auch die Mittelschicht im Griff dieser Wunschschleife und im Zustand einer existenziellen Krise, weil sie durch die wachsende ökonomische Ungleichheit ausgehöhlt wird. Am anderen Ende des Spektrums suggeriert das konsumistische Bild vom „American Dream“, das um die ganze Welt geschickt wird, den entrechteten globalen Armen, sich nach einer Realität zu sehnen, in der sie niemals werden leben können, und diese Frustration kann zum Abweichen von ethischen Verhaltensweisen bis zur Devianz führen. Das Gefühl der Bindungslosigkeit zieht sich also durch alle gesellschaftlichen Schichten hindurch.

Große Armut und instabile politische Verhältnisse begünstigen also die Wirtschaftskriminalität. Wenn es keine offiziellen Küstenwachen gibt, treten Piraten an ihre Stelle und begründen ihre Aktionen mit dem Mangel an Alternativen. Die nächste Generation akzeptiert das als legitim, selbst wenn sie nicht unter den gleichen extrem harten Lebensbedingungen leidet, und damit wird dieses Verhalten zur Norm. Darin spiegelt sich auf zirkuläre Weise die angeblich „legitime“ Welt der Oligarchen wider; dort wurde die Steuervermeidung normalisiert, Vermögen wurden auf Landraubtaktiken aufgebaut. Man denke beispielsweise an die rasante Privatisierung von Staatseigentum nach dem Zerfall der Sowjetunion, von der einige wenige enorm profitiert haben.

Severin Dünser: Wenn die soziale Ordnung erodiert, bedeutet das für die Schwächsten in der Gesellschaft auch einen Verlust von Handlungsfähigkeit. Während Reiche sich vor dem Zugriff des Staates in die Unabhängigkeit auf hohe See begeben, flüchten Hoffnungslose über das Meer in sicherere Verhältnisse. So diametral, wie sich diese Bedürfnisse gegenüberstehen, sind auch die Jacht und die Minen in deiner Ausstellung miteinander konfrontiert. Glaubst du, es fliegt uns bald alles um die Ohren?

Eva Grubinger: Die Ausstellung suggeriert ein Spannungsverhältnis zwischen der Jacht und den Seeminen, dem ultimativen Statussymbol und der preiswerten Variante asymmetrischer Kriegsführung auf See im Stil von „David gegen Goliath“. Durch diese Konzentration auf die Extreme – die Hyperreichen und die wütende Unterschicht – habe ich versucht, die Dynamik dieser Situation zu einem dialektischen Modell tieferreichender Ungleichheit und frustrierten Begehrens zu verdichten. In der Ausstellung sind wir alle auf See, und die nächste Episode der Erzählung ist bewusst noch nicht geschrieben. Ich glaube, es gibt immer Möglichkeiten, um Veränderungen herbeizuführen. Es scheint allerdings, dass uns dafür möglicherweise die Zeit ausgeht.

Severin Dünser: Oft passiert Veränderung sehr schnell, nachdem lange genug Druck aufgebaut wurde. Bezieht sich nicht eine deiner letzten Serien, *Steam* (2018), auf plötzliche Entladung?

Eva Grubinger: Das stimmt. Druck baut sich auf und entlädt sich von unten nach oben, so wie die vier Meutereien, auf die die Arbeiten verweisen, in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in den Unterdecks von Militärschiffen ausgebrochen sind. *Steam* blickt auf diese Aufstände zurück, um zu sehen, wie diese disruptiven Formen von Macht entstehen, wie diese Energie nutzbar gemacht, gelenkt und ausgebeutet wird. Diese Menschen wurden über ihre Grenzen getrieben von einer Ideologie, an die sie nicht mehr glaubten, und so zu einer Kraft, die Veränderungen bewirkt hat.

Severin Dünser: Macht und Überlegenheit und ihre Auswirkungen auf gesellschaftliche Entwicklungen oder die Psyche, oft verbunden mit historischen Ereignissen oder Personen, sind ein wiederkehrendes Narrativ in deinem Œuvre. Ich denke zum Beispiel an *The Trial of Henry Kissinger* (2009). Was hat dich dazu bewogen, auf ihn zu fokussieren?

Eva Grubinger: Die Arbeit entstand ursprünglich für eine Ausstellung über Menschenrechte in der Kunsthalle Nürnberg. Kissinger ist eine der charismatischsten und zugleich psychopathischsten Figuren unserer Zeit. Sein Leben reicht von der Weimarer Republik bis in die Gegenwart, und er hat das Schicksal von Menschen nicht nur in Deutschland und den USA, sondern rund um den Globus beeinflusst. Als Jude wurde er in Deutschland während der NS-Zeit verfolgt und zur Emigration in die USA gezwungen. Er kam als GI zurück und trug dazu bei, das Land zu entnazifizieren und Kriegsverbrechen aufzuklären. Kissinger studierte in Harvard und diente später zwei Präsidenten als nationaler Sicherheitsberater. 1973 half er, den sogenannten Jom-Kippur-Krieg zwischen Israel und den Verbündeten Ägypten und Syrien zu beenden – im selben Jahr, in dem er für seinen Einsatz für die Wiederaufnahme von Friedensverhandlungen in Vietnam den Friedensnobelpreis bekam. Doch davor hatte er ohne Zustimmung des US-Kongresses Bombenangriffe auf Vietnam und Kambodscha angeordnet und damit den Tod Hunderttausender ziviler Opfer gebilligt. Kissinger umgab sich mit Künstlern und glamourösen Hollywoodschauspielerinnen und unterstützte gleichzeitig Augusto Pinochets blutigen Militärputsch in Chile, der die massenhafte Tötung von und Attentate auf Zivilistinnen und Zivilisten in ganz Lateinamerika möglich machte. Aus dieser Zeit stammt ein bekanntes Statement des „Teflon Man“ – einer seiner Spitznamen, da er als einziges Mitglied der Nixon-Regierung die Watergate-Affäre überstand: „Ungesetzliches wird sofort erledigt. Verfassungswidriges dauert etwas länger.“

Severin Dünser: Wie reflektierst du die Komplexität der Geschichte, wie spiegelst du sie in einem Kunstwerk wider?

Eva Grubinger: *The Trial of Henry Kissinger* ist, in faktischer Hinsicht, eine minimalistische Installation, deren abstrakte Form sich von der Architektur des Internationalen Gerichtshofs in Den Haag herleitet – ein internationales Rechtsprechungsorgan, das den Gedanken der Nürnberger Prozesse weiterentwickelt hat, Menschenrechtsnormen aufstellt sowie Völkermorde und Kriegsverbrecher verfolgt. Die mattschwarze, sehr ästhetische Oberfläche der Installation erinnert entfernt an Kissingers Spitznamen. Die Elemente des Gerichtssaals sind nacheinander als gestaffelte Gruppe angeordnet: ein hüfthoher Kubus, ein rechteckiger Block, zwei übereinandergestellte Treppenstufen und ein massiver Richtertisch. Sie sollen eine spürbare räumliche Dramaturgie erzeugen und die Aufmerksamkeit unausweichlich auf den erhöhten Richtertisch lenken. Es gibt allerdings ein irritierendes Detail, da der hölzerne Richterhammer – in amerikanischen Gerichtssälen das Symbol für Macht und Autorität – nicht auf dem Richtertisch, sondern auf dem Kubus und damit auf der Seite des Angeklagten liegt. Im Kontext einer Ausstellung über das Versprechen der Menschenrechte könnte diese Geste für die Utopie einer Rechtsprechung stehen: dafür, dass die Menschenrechte jedem Individuum zustehen. Doch in Bezug auf Kissinger könnte man auch annehmen, dass hier das Recht in die eigene Hand genommen wird. Und so muss es einem in der Realität auch vorkommen, denn bisher konnte sich Kissinger der internationalen Rechtsprechung entziehen; als sich Slobodan Milošević als erstes ehemaliges Staatsoberhaupt einem Prozess in Den Haag stellen musste, lobten die USA die Verhöre als „Meilenstein in der internationalen Rechtsprechung“. Allerdings hat die US-Regierung die Gründungserklärung des Gerichtshofs nie ratifiziert, weil dies auch zu einer Aufarbeitung von US-amerikanischen Menschenrechtsverletzungen führen würde. Deshalb bleibt ein internationaler Prozess gegen Henry Kissinger utopisch. Sein Beispiel zeigt jedoch, dass die Handlungen eines Individuums – im Guten wie im Schlechten – einen großen Unterschied machen können.

Severin Dünser: Deine Arbeiten sind oft ortsspezifisch, also für einen öffentlichen Ort, ein Museum oder eine Galerie gemacht, oder sie beziehen sich auf eine bestimmte räumliche Situation und deren Implikationen, wie etwa das Meer in der aktuellen Arbeit. Was interessiert dich am Öffentlichen, und wie wird es in deiner Arbeit adressiert?

Eva Grubinger: Man sollte meinen, dass das Arbeiten dort mehr Freiheiten bietet als zum Beispiel in einem Museum, aber das stimmt nicht, weil der öffentliche Raum in hohem Maße reglementiert ist. Das Fehlen von Normen kann zu abweichendem Verhalten führen, aber auch Überregulierung kann eine Verweigerungshaltung und Trotzreaktionen auslösen, selbst wenn diese Regeln noch so vernünftig sind. Ich wollte diesem Phänomen eine Arbeit widmen, und genau in dem Moment, als in Europa die allgemeine Nichtraucherschutzverordnung verhängt wurde, bekam ich den Auftrag für eine Skulptur im öffentlichen Raum. *Smoking Shelter* (2010/11) ist eine Art modernistischer Raucherpavillon aus schwarz lackiertem Stahl, der dauerhaft in einem Kurpark installiert wurde. Der offene Pavillon ironisiert also das Rauchverbot: Hier kann dieses abweichende Verhalten ritualisiert werden. Die schwarzen

Metallbänder schützen die Identität der Rauchenden, die wiederum die idyllische Landschaft ausblenden können, während sie sich ihrem Laster hingeben.

Ein Verschmelzen mit der Landschaft, indem man nicht nur ihre natürliche, sondern auch ihre historische und ideologische Dimension betrachtet, kann ebenfalls zu neuen Formen anregen. Vor ein paar Jahren erfuhr ich von einem kaum bekannten Ort in den österreichischen Alpen, der *Igel* genannt wird. Er hatte von 1943 bis 1945 Partisanen als Versteck gedient. Vom *Igel* aus kann man auf einen gegenüberliegenden Berg sehen, in dem sich Salzminen befinden, in denen während des Kriegs Raubkunst aus ganz Europa versteckt wurde. Bei weiteren Recherchen stieß ich auf die Sammlung von Oscar Bondy, die ebenfalls geraubt und in der Mine gelagert wurde, bis sie mithilfe der Männer, die sich im *Igel* versteckten, gerettet wurde. Die stachelige Rundform der kleinen Holzskulptur, die ich 2015 – siebzig Jahre nach dem Ende der NS-Herrschaft – schließlich dort installieren konnte, ist von einem viel kleineren, aber ähnlich gestalteten Objekt abgeleitet, das sich früher in Bondys Besitz befand und bis heute nicht wieder aufgefunden werden konnte.

Severin Dünser: Das war Teil deines Projekts *Politische Landschaft* (2015–).

Eva Grubinger: Das Projekt wurde auf meinen Vorschlag hin vom Universalmuseum Joanneum und von dessen Abteilung für Kunst im öffentlichen Raum in Graz organisiert, und es haben mehrere Künstlerinnen und Künstler, wie Bojan Šarčević, Clegg & Guttman und Susan Philipsz, daran teilgenommen. Das Ziel des Projekts, eine permanente Ausstellung in den Bergen, bestand darin, durch die sensible Platzierung von Skulpturen einen weiten symbolischen Raum zu eröffnen, der dem Publikum ermöglicht, die Landschaft nicht nur als natürlich, sondern auch in ihrer historischen, ökonomischen und ideologischen Dimension zu erfahren. Gleichzeitig bekamen bestimmte Ereignisse, die zwar vergessen, aber bis heute wirksam sind, eine konkrete Form. Während der Recherchen fand der Kurator Dirck Möllmann (1963–2019) heraus, dass der Bereich oberhalb der Baumgrenze, ebenso wie das Meer, auch ein öffentlicher Raum ist; deshalb kann niemand daran gehindert werden, einen Gipfel zu erklimmen. Es ist eine sehr schöne, befreiende Vorstellung, dass der öffentliche Raum nicht nur in einer urbanen Umgebung existiert.

Severin Dünser: Um noch weiter zurückzugehen: Wie bist du überhaupt zur Kunst gekommen? Gab es ein Schlüsselmoment?

Eva Grubinger: Ich bin in Salzburg aufgewachsen, und als Kind hatte ich eine Vorliebe für Zeichnen und Musik. Als meine Eltern mich auf eine „Knödelakademie“ schicken wollten – eine höhere Mädchenschule, in der man auch lernte, eine gute Hausfrau zu sein – bemühte ich mich, an einem musischen Gymnasium mit Schwerpunkt Kunst angenommen zu werden. Allerdings war diese Schule, wie die ganze Stadt, sehr konservativ, und ich fühlte mich ziemlich isoliert. Ich fing an, nach anderen, zeitgemäßerer Formen des Kunstmachens zu suchen, und beschäftigte mich mit Schwarz-Weiß-Fotografie, Super-8-Filmen und Druckgrafik; ich arbeitete mit Fotokopierern und plakatierte nachts die ganze Stadt zu. Außerdem fuhr ich auf der Suche nach Gleichgesinnten regelmäßig nach Wien und besuchte die Ars Electronica in Linz, ein Festival, das damals wirklich avantgardistisch war und bei dem ich 1988 zum ersten Mal etwas von künstlicher Intelligenz hörte. Ich war geschockt und beschloss, alles über Computer zu lernen, die mich bis dahin überhaupt nicht

interessiert hatten.

Als ich ein Jahr später, wieder gegen den Willen meiner Eltern, anfang, an der Hochschule der Künste in Berlin zu studieren, fand ich die traditionellen Arbeitsweisen anachronistisch. Und ich stellte mit großer Erleichterung fest, dass es eine Geschichte von Künstlerinnen gab, die so gearbeitet hatten, wie ich es selbst tun wollte. Deshalb studierte ich vorwiegend bei den wenigen Professorinnen, die damals an der Hochschule unterrichteten, Katharina Sieverding und VALIE EXPORT; endlich gab es einen schlüssigen Zugang zur zeitgenössischen Kunst. 1989 war auch das Jahr des Mauerfalls, und das war für mich der entscheidende Moment: die Erfahrung, dass der Kalte Krieg vorbei war, und alle damit verbundenen Veränderungen, die sich in einer einzigen Stadt verdichteten – voller Verheißungen, Möglichkeiten und Freiheiten. Man hatte damals in Berlin das Gefühl, zur richtigen Zeit am richtigen Ort zu sein.

Severin Dünser: Wann hast du begonnen, Skulpturen oder Objekte zu machen?

Eva Grubinger: Objekte schon während des Studiums Anfang der 1990er-Jahre. Meine Überlegungen drehten sich oft um Fragen wie: Was ist der Unterschied zwischen einem Objekt im Raum, einem, das ich zeichne, und einem, das im Internet als Bild zirkuliert? Außerdem wollte ich herausfinden, was die entscheidende Qualität eines Gegenstands ist. Was macht seinen Wert aus, vor allem wenn er unendlich oft reproduzierbar ist? Ist es seine Materialität, die Qualität seiner Ausführung, seine Umgebung oder die ihm zugrunde liegende Idee? Als Analogie diente mir eine Weinflasche. Wenn wir eine Flasche Wein kaufen, werden wir vielleicht von der Gestaltung des Etiketts beeinflusst oder vom Namen und von der Lage des Weinbergs, auf dem er angebaut wurde, aber es herrscht allgemeine Übereinkunft, dass es weniger auf den Behälter, sondern vor allem auf den „Geist“ darin ankommt.

Da ich die Herstellung von Kunstobjekten als eine Wechselbeziehung zwischen Sehen, Denken und Tun (oder vice versa) ansah, fragte ich mich auch, ob ich Teile des Herstellungsprozesses an die Sammlerinnen und Sammler „outsourcen“ kann. Für *Netzbikini* (1995) habe ich ein Bikini-Schnittmuster in den Größen S, M und L entworfen und es zusammen mit der Nähanleitung zum Download auf eine Website² gestellt. In der Ausstellung konnte das Publikum dieses Schnittmuster herunterladen, ausdrucken und ausschneiden, und man konnte seinen eigenen Netzbikini in einer Art Sweatshop-Installation aus Tischen mit Nähmaschinen selbst zusammennähen. Auch der Stoff wurde zur Verfügung gestellt: Rollen mit transparenten, netzartigen Gardinen, die ich auf dem Wiener Naschmarkt gekauft hatte. Im Tausch gegen ein Foto, das den Besucher oder die Besucherin in diesem Unisex-Netzbikini zeigte und das man in der Ausstellung mit einer Sofortbildkamera machen konnte, erhielt er oder sie das originale Netzbikini-Label. Durch das Label wurde das Objekt, ähnlich wie durch eine Signatur, als Kunstwerk autorisiert. Dieser Prozess, den einige Männer und Frauen überraschenderweise durchliefen, setzte ihre ansonsten anonymen, nun aber praktisch nackten Körper dem öffentlichen Blick aus, sodass sie einen Preis zahlten, der über das rein Finanzielle hinausging.

Severin Dünser: Das war aber nicht deine erste digitale Arbeit.

Eva Grubinger: Nein. Mir war auch aufgefallen, dass sich mit der Entwicklung des Internets und der zunehmenden Internationalisierung der Kunstwelt ein neuer, einflussreicher Beruf etabliert hatte, der den Menschen Orientierungshilfen bot: der freie Kurator. Da diese Kuratorinnen und Kuratoren „frei“ waren, das heißt nicht auf eine eigene Institution zurückgreifen konnten, übernahmen sie künstlerische Strategien und machten Ausstellungen an ungewöhnlichen Orten, an denen üblicherweise keine Kunst gezeigt wurde. Ich wollte mich über dieses neue Phänomen lustig machen, indem ich die Macht des Gatekeepers an die teilnehmenden Künstlerinnen und Künstler transferierte und ihnen die Werkzeuge bot, mit denen sie auf diesem neuen Terrain namens World Wide Web, das 1993 noch ganz am Anfang stand, arbeiten konnten. *C@C, Computer Aided Curating*, war eine minimalistische Benutzeroberfläche, die als Baumstruktur organisiert war und über Buttons gesteuert wurde. Jeder Zweig führte zu einem anderen Künstler oder zu einer anderen Künstlerin, sodass die Besucherinnen und Besucher ein soziales Netzwerk erleben konnten. Die Künstlerinnen und Künstler schufen mit *C@C* (1993–95) ein Kunstwerk und entwickelten gleichzeitig den Kontext ihrer Arbeiten, indem sie bis zu drei Künstlerinnen und Künstlern ihrer Wahl kuratierten. Die Auswahl eines Künstlers oder einer Künstlerin wurde von der autoritären Geste einer einzelnen Person in ein transparenteres Unterfangen konvertiert, an dem alle beteiligt waren. *C@C* war meine Abschlussarbeit. Ich habe zwei Jahre lang anderen geholfen, damit Kunst zu machen, öffentliche Veranstaltungen in den Berliner Kunst-Werken organisiert – wo ich auch ein Atelier hatte – und das Projekt in Galerien, Kunstzentren und sogar auf einer Kunstmesse gezeigt. Danach hatte ich für den Rest meines Lebens genug gruppensdynamische Erfahrungen gesammelt. Aber vor allem hatte ich genug davon, ständig am Computer zu arbeiten. Außerdem hatte ich den Eindruck, dass meine Arbeit als Förderung der Entmaterialisierung des Kunstobjekts wahrgenommen wurde, was nie meine Absicht war. Deshalb bin ich offline gegangen und habe die Ateliertür hinter mir geschlossen. Ahhhh.

Severin Dünser: Und wie hast du dich zur Künstlerin entwickelt, die monumentale Skulpturen produziert?

Eva Grubinger: Ich habe immer schon gerne im großen Maßstab gedacht und auch gearbeitet, wozu man aber auch entsprechende Möglichkeiten braucht. „Monumental“ ist für mich jedoch nicht gleichbedeutend mit „groß“. Eine meiner frühen Arbeiten, *Hype!, Hit!, Hack!, Hegemony!* (1996) – eine Installation mit vier Brettspielen, die verschiedene kulturelle Felder mit Bezug zum „Öffentlichen“ reflektieren –, ist komplex gedacht, aber kleinformatig. Ebenso wie *Hedgehog* (2014/15), eine kleinformatige Skulptur mit weitreichenden Implikationen. Um sie überhaupt realisieren zu können, musste ich zuerst das größere Projekt *Politische Landschaft* (2015–) initiieren.

Ich glaube, bei *operation R.O.S.A.* (2001) habe ich zum ersten Mal mit Skalierung gearbeitet, also mit der Vergrößerung von kleinen Dingen oder dem Verkleinern von Dingen, die üblicherweise monumental sind. Ich wollte das Monströse an der zugrundeliegenden Geschichte über Konspiration und an der ideologisch begründeten Manipulation eines Kindes hervorheben, bei der die „operante Konditionierung“ eingesetzt worden war: eine vom Psychologen B. F. Skinner entwickelte Technik, auf der viele pädagogische Spielzeuge, aber auch intuitive Benutzeroberflächen beruhen. Seitdem habe ich immer wieder aus verschiedenen Gründen und für unterschiedliche

Effekte und Zwecke Objekte skaliert. Sobald Objekte eine bestimmte Größe erreichen und auf dem Boden platziert sind, können sie – wie die Fischköder in *Decoy* (2011) – Gegenstände in einen neuen Bezug zum menschlichen Körper setzen und so den Aspekt der tödlichen Verführung vom Maritimen auf zwischenmenschliche Beziehungen übertragen, oder sie werden zu groß und schwer, um sie zu manipulieren, wie bei *Problems* (2016–).

Severin Dünser: Wenn ich mir deine aktuellen Arbeiten anschau, werde ich an Minimal Art und deren Auslagerung von Produktion erinnert. Siehst du Parallelen zwischen der Idee der Desubjektivierung des Objekts, wie sie die Minimal Art angestrebt hat, und deiner skulpturalen Praxis?

Eva Grubinger: Natürlich sehe ich meine Arbeit in der Traditionslinie der Minimal Art. Während des Studiums haben mich vor allem Robert Morris und Donald Judd beeindruckt, später dann Figuren wie Tony Smith und Charlotte Posenenske. Auch die Konzeptkunst hat mein künstlerisches Denken stark beeinflusst, beispielsweise Sol LeWitt, John Baldessari und der größte Vordenker von allen, Marcel Duchamp, aber auch einige Künstlerinnen und Künstler, die weder dem Minimalismus noch dem Konzeptualismus zugerechnet werden, jedoch Merkmale beider Richtungen aufweisen, wie etwa Bruce Nauman und Cady Noland. Sie haben über die Auswirkungen der Massenproduktion, des Fordismus und der Konsumkultur auf die Kunst und die Rolle von Künstlerinnen und Künstlern nachgedacht. Aber ich halte meine Arbeit nicht für „entsubjektiviert“ nur weil ich keine Pinselstriche auf Leinwand auftrage und nicht jedes Werk von Anfang bis Ende selbst herstelle oder weil ich Maschinen verwende. Ich hinterfrage selbstverständlich meine Subjektivität und akzeptiere, dass sie auch ein Teil umfassenderer Bewusstseinsströme ist, aber ich habe das Gefühl, dass meine Arbeiten immer von persönlichen Anliegen angetrieben sind. Auch wenn die Herstellung durch Spezialfirmen erfolgt: Ich zeichne und plane jedes Detail so weit, dass die Arbeit geradezu von Subjektivität durchdrungen ist.

Severin Dünser: Typischerweise sind deine Ausstellungen miteinander verkoppelt, haben aber auch ihre jeweiligen Eigenheiten. Wie sieht dein Arbeitsprozess aus? Wie stellst du Kontinuität sicher, während du stetig das Rad neu erfindest?

Eva Grubinger: Das Neue ist immer eine ungewöhnliche Kombination von Dingen, die bereits existieren. Beim kreativen Prozess geht es darum, das Gehirn zu trainieren, solche neuen Verbindungen zu finden und sich selbst zu überraschen. Im Laufe der Jahre habe ich alle möglichen Materialien gesammelt: Bücher, Artikel, Schallplatten, Software, Zeichnungen, Werkstoffe, Materialproben und Bilder von Dingen, die mir im Alltag oder beim Recherchieren aufgefallen sind. Sie können lange in meinem Atelier herumliegen, um auf den richtigen Moment zu warten. Alles kann zum Ausgangspunkt werden. Wenn ich eine Ausstellung oder einen bestimmten Raum habe, für den ich etwas machen soll, beginne ich meistens damit, ein Modell zu bauen, um ein Gefühl dafür zu bekommen, was „nötig“ ist, und spiele mit verschiedenen Volumen, Formen und Dingen. Dabei kommt mein Gehirn in Gang und sucht weiter, während ich meinen täglichen Routinen nachgehe. Erste Ideen tauchen auf und werden wieder verworfen. Ich wechsle dann zwischen Zeichnen, Nachdenken, Lesen und Bauen hin und her, bis ich etwas gefunden habe, das sich umzusetzen lohnt.

Wenn du dann irgendwann merkst, dass du auf dem richtigen Dampfer bist, ist das ein Glücksmoment.

Severin Dünser: Die Erleuchtung kommt also nicht aus heiterem Himmel.

Eva Grubinger: Nein, ich muss jedes Mal all diese Phasen und Zweifel durchlaufen. Das kann ziemlich anstrengend sein, gleichzeitig ist es aber auch sehr bereichernd. Dann beginnt die Ausarbeitung: noch mehr Zeichnungen und Modelle, von Hand und am Computer, bis ich zufrieden bin. Da meine Formen meistens ziemlich reduziert sind, muss jedes Detail sitzen. Alles Weitere hängt vom Charakter der Arbeit ab, von den Werkzeugen, den handwerklichen Fähigkeiten oder den Arbeitskräften, die man braucht, um sie herzustellen, von der Größe, vom Ort und vom Budget. Die Arbeit kann im Atelier (zum Beispiel *Via Horny*, 2017) oder vor Ort (beispielsweise *Crowd*, 2007) entstehen; sie kann in China beauftragt werden (*Lemon Incest*, 1998, oder *Untitled (Fender)*, 2015); sie kann in Zusammenarbeit entstehen (zum Beispiel *Two Friends*, 2010, mit Werner Feiersinger), von einer Spezialfirma (etwa *Decoy*) oder in der Werkstatt eines Museums angefertigt werden (beispielsweise *Dark Matter*, 2003); und oft ist es eine Mischung (zum Beispiel *Café Nihilismus*, 2014). Meistens arbeite ich in Serien; es kommt sehr selten vor, dass ich nur an einer einzigen Skulptur arbeite. Manchmal kann der kreative Prozess sehr schnell gehen. Für *Five Problems* hatte ich von der Idee bis zur Ausstellungseröffnung nur sechs Wochen Zeit. Andere Projekte erstrecken sich über Monate oder sogar Jahre. Es ist schon so, dass ich Freundinnen und Freunde, die „einfach“ Zeichnungen machen oder malen oder schreiben, manchmal richtig beneide. Sie brauchen keine Assistenten, müssen keine teuren Materialien kaufen oder mit Handwerkern hin- und herkommunizieren; sie werden sofort belohnt und sehen abends, was sie den ganzen Tag über gemacht haben.

Severin Dünser: Die Kunst hat es momentan ja schwer, ihre gesellschaftliche Relevanz zu behaupten. Siehst du die Zukunft der Kunst im Eröffnen und Umsetzen neuer Utopien oder mehr im Denkbarmachen eines „lustvollen Pessimismus von links“, wie es Jan Verwoert formuliert hat?

Eva Grubinger: Ich habe den Eindruck, dass der Kunst zu viel Bedeutung zugeschrieben wird, als ob man jedes gesellschaftliche oder politische Problem ästhetisch lösen könnte, und dass sich die Kunst in den letzten fünfzehn bis zwanzig Jahren mehr als je zuvor geöffnet hat, was zu einer Transformation der gesamten Kunstwelt geführt hat: Künstlerinnen und Künstler sind zu Vorbildern für einen neoliberalen Lebensstil geworden, jeder muss heute Freelancer sein, Museen arbeiten wie Unternehmen, Galerien und Kunstmessen sind Teil der Unterhaltungsindustrie geworden, die ihrer Luxusklientel einen umfassenden Service und leicht verdauliche Werke anbieten, die sich wie Aktien einfach weiterverkaufen lassen.

Auch die Politik wird als Spektakel betrachtet, wie ein großes Theaterstück oder ein Fußballspiel. Man reduziert die Demokratie auf ein „Daumen hoch“ oder „Daumen runter“, um über Fragen abzustimmen, die von Lobbyisten und Spindoktoren vorformuliert wurden, und viele Veränderungen, die zur heutigen Situation der Ungleichheit und der sozialen Spaltung beigetragen haben, wurden von vermeintlich linksgerichteten Politikern, von Jimmy Carter bis zu Tony Blair und Gerhard Schröder, eingeführt oder möglich gemacht.

Utopien sind immer dann populär, wenn strukturelle und politische Krisen

spürbar werden. Man muss nur an die Kommune denken, die der Künstler Otto Muehl Anfang der 1970er-Jahre – auf dem Höhepunkt der Ölkrise – gründete und die zeitgleich mit dem Fall des Staatskommunismus Ende der 1980er-Jahre ein schlimmes Ende nahm. Im Rückblick sehen die 1990er-Jahre wie eine große Utopie aus, obwohl die Kunstwelt noch viel kleiner war und der Kunstmarkt am Boden lag: Selbst kommerzielle Galerien förderten ästhetische Experimente und politische Kunst, und alle freuten sich auf eine bessere Zukunft ohne die Ängste des Kalten Kriegs oder die Bedrohung durch einen ökologischen Kollaps, auf offene Grenzen und die Möglichkeit, zu reisen und den internationalen Austausch und Kooperationen fördern zu können.

Während „Ibiza-Gate“ hatte ich fast gehofft, dass die Gerüchte stimmten, die Kunst-/Agitprop-Gruppe *Zentrum für Politische Schönheit* habe diese Video- fälle inszeniert – idealerweise mithilfe staatlicher Kunstförderung –, um in Österreich eine Staatskrise zu forcieren und die Korruptierbarkeit des Rechtspopulisten Heinz-Christian Strache zu entlarven: Der hatte ausgeplaudert, dass er auf den Superjachten einflussreicher Geschäftsleute verkehrte und nicht davor zurückschrecken würde, einem russischen Oligarchen das Grundwasser zu verkaufen. Die aktuelle Situation kann einen natürlich pessimistisch stimmen, aber es gibt immer noch viele gute Leute und Möglichkeiten in der Kunstwelt und darüber hinaus, die man ergreifen kann – die Hoffnung stirbt also zuletzt. Wenn ich nach einem langen Tag nach Hause komme, der von schlechten Nachrichtenmeldungen und mäßigen Atelierergebnissen überschattet war, macht mein Mann uns einen Drink, und ich lege eine Platte von Frank Sinatra auf: „Some people get their kicks stompin' on a dream, but I don't let it get me down – that's life!“

Severin Dünser: Wenn man mit dir spricht, gibt es abseits der ernstesten Themen deiner Kunst immer viel zu lachen. Ist Humor für dich ein Werkzeug, das du auch außerhalb des Privaten einsetzt?

Eva Grubinger: Manchmal schon, aber vielleicht ist mein Sinn für Humor in der Kunst ein bisschen subtiler als im realen Leben. In dieser Ausstellung steckt beispielsweise ein Insiderwitz: Als ich vor sieben Jahren mit dir im Belvedere zusammengearbeitet habe, ist es mir gelungen, eine Bombe ins Museum zu schmuggeln (*Untitled (Little Boy)*, 2012). Diesmal sind es Minen. Das amüsiert mich! Nimm es bitte nicht persönlich.

¹ Als Ultra-High Net-Worth Individuals (UHNWI) werden Personen mit einem investierbaren Vermögen von mindestens dreißig Millionen US-Dollar bezeichnet; Privatvermögen und Objekte wie der Hauptwohnsitz, Sammlungsgegenstände und langlebige Konsumgüter werden üblicherweise nicht mitgerechnet. UHNWIs sind die reichsten Menschen der Welt und kontrollieren einen unverhältnismäßig hohen Anteil des globalen Vermögens. Obwohl sie nur 0,003 Prozent der Weltbevölkerung ausmachen, besitzen sie etwa 13 Prozent des weltweiten Vermögens. Ultra-High Net-Worth wird im Allgemeinen nach liquiden Mitteln definiert, wobei der genaue Betrag je nach Finanzinstitut und Region variiert. Siehe <https://www.investopedia.com/terms/u/ultra-high-net-worth-individuals-uhnwi.asp> (zuletzt besucht am 3.10.2019).

² www.evagrubinger.com/netzbikini (zuletzt besucht am 3.10.2019).