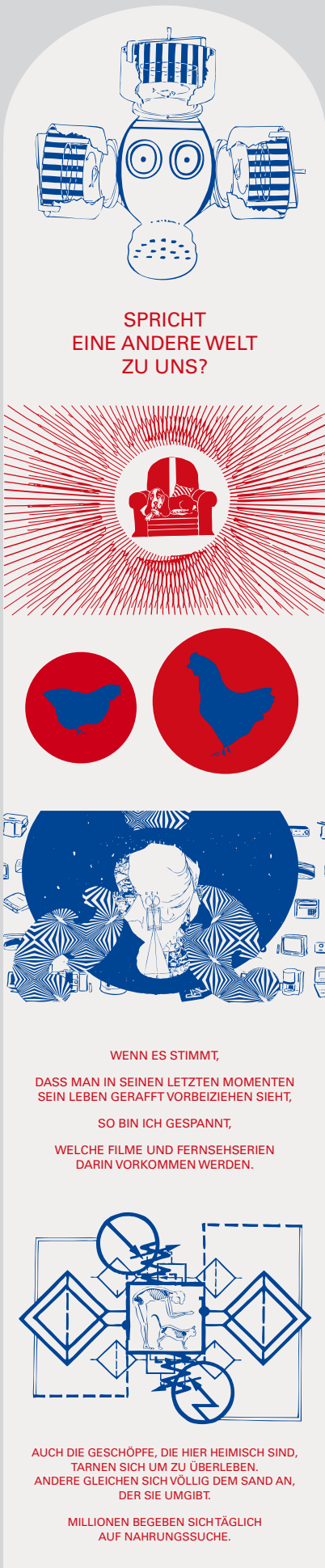


COMMISSIONS /
ART FOR ARCHITECTURE

KUNST AM BAU /
AUFTRAGSARBEITEN



CREDIT EVENT



Digital design of the church window

Fenster in St. Andrä

Eva Maltrovsky

Aus *Monopolyland* stammen die ikonischen und verbalen Elemente für das 2010 realisierte Kirchenfenster von St. Andrä in Graz. Zu diesem Projekt wurde Josef Danner von Hermann Glettler eingeladen, der in seiner Pfarrkirche St. Andrä bereits eine Reihe von künstlerischen Interventionen ermöglicht hatte, u.a. von G.R.A.M., Manfred Erjautz, Johanna Kandl, Michael Kienzer, Flora Neuwirth, Werner Reiterer, Gustav Troger, Lois Weinberger, Markus Wilfling und Otto Zitko. Ein seltsames Wesen mit Gasmaske, das mit riesigen Kulleraugen in den Raum blickt, schwebt über der Komposition. Die bedrohliche Anspielung an Krieg und Gewalt wird aufgelöst durch den offenen, unschuldigen Blick unter Einsatz des Kindchenschemas, das an herzige Zeichentrickfiguren erinnert. Darunter findet sich die Textzeile: „Spricht eine andere Welt zu uns?“ Die Text-Bild-Kombination lässt die Aussage zwischen Science Fiction und theologischen Überlegungen zur Transzendenz oszillieren – was witzig wirkt, zumal es sich ja um den Entwurf zu einem Kirchenfenster handelt. Die Gasmaske ist als Icon den Warnzeichen entnommen, die gestreifte Trommel mit den Drehrichtungsangaben stammt aus einer biologischen Versuchsanordnung mit schwimmenden Fischen. Im kirchlichen Kontext erinnern sie an das griechische ICHTHYS, ein Akrostichon für Jesus Christus, gleichzeitig wird eine Kreuzform gebildet, die sich im Bogen des Gewölbes wiederfindet. Der „gelangweilt-dämliche“ Hund ist einem Lexikon der Symbole entnommen. Zusammenge- rollt liegt er in einem Lehnstuhl, die zufällige Überlagerung zweier Strahlenkreise durch mehrmaliges Übereinanderkopieren führt zu Moiré-Effekten und lässt den Hund in einem sakralen Strahlenkranz erscheinen. Das Motiv der beiden Hackordnungshühner, auch sie von einem konstruktivistischen Kreis unterlegt, der sie auratisch auflädt, taucht wieder auf. In diesem Fall handelt es sich um flächig-blaue Hühner auf prägnant- rotem, kreisförmigem Grund. Wie an anderer Stelle erwähnt, illustrieren sie den abstrak- ten Begriff der Hierarchie.

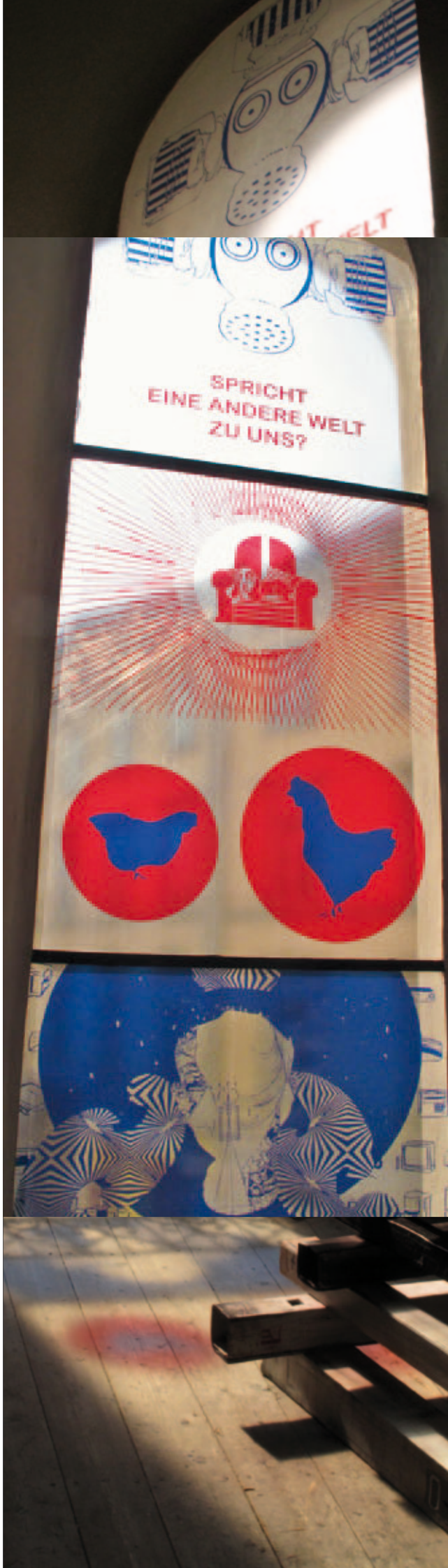
Window in St. Andrä

Eva Maltrovsky

The iconic and verbal elements for the St. Andrä church window (2010) in Graz come from *Monopolyland*. Josef Danner was invited to realize this project by Hermann Glettler, who had already made a number of artistic interventions possible for his St. Andrä Parish Church, by, among others, G.R.A.M., Manfred Erjautz, Johanna Kandl, Michael Kienzer, Flora Neuwirth, Werner Reiterer, Gustav Troger, Lois Weinberger, Markus Wilfling, and Otto Zitko. A strange being with a gas mask, which stares into the room with huge saucer eyes, hovers over the composition. The threatening reference to war and violence is unraveled through the innocent, open gaze, the pattern of which is child-like and recalls sweet comic figures. Below it, the text lines ask: “Spricht eine andere Welt zu uns?” (Does another world speak to us?) The text-image combination allows the saying to oscillate between science fiction and theological contemplations on transcendence, which has an ironic effect since the medium is the window of a church. The icon of the gas mask is taken from warning signs; the striped drum with the instructions for the direction in which to turn it come from a biology experiment with swimming fish. In a church context, it recalls the Greek ICHTHYS, an acrostic for Jesus Christ, and at the same it forms a cross shape, which is repeated in the bow of the apse. The “bored-silly” dog was taken from a dictionary of symbols. Rolled up into a ball, he lies in an armchair; the random overlapping of two radiating circles—the result of multiple overlays of the repeated image—leads to a Moiré effect and lets the dog appear crowned by rays of light. The motif of the two pecking-order hens—also supported in a constructivist-like circle, which lends them an auratic charge—make an appearance here, too. In this case the hens are in a flat blue on a pithy red, circular ground. As mentioned above, they illustrate the abstract concept of hierarchy.



Church window St. Andrä 2010
Commissioned by Hermann Glettler
Digital print on satined foil, laminated on glass
603 x 128 cm



Auch der darunter liegende Abschnitt besteht aus Elementen divergierender Bereiche: Eine an einen Forscher erinnernde männliche Gestalt – ein Kopf und eine technische Zeichnung – bekommt „Engelsflügel“ in Form eines Kurvenlineals. Das geometrische Muster ist von einem Kücheneinlegepapier kopiert, den Hintergrund um die blaue Mandorla bilden verschiedenste Grafiken aus der Produktwerbung von Elektrogeräten, vom Fernseher bis zur Kaffeemaschine.

Die Grafik ganz unten am Fenster fügt in einen Schaltplan aus der Elektrotechnik zwei Abbildungen aus einem Biologiebuch ein, Skelettdarstellungen der Katze und des Menschen. Im Kontext wird die gebeugte Haltung des Menschen mit erhobenen Armen zur Anbetungspose. Die Rahmenfassung ist handgezeichnet im Sinne der „Geometrisierungen“ konstruktivistischer und dadaistischer Künstler und Künstlerinnen.

Der Aufbau des Fensters weckt Assoziationen an den Bildtypus des Gnadenstuhls aus dem Mittelalter bzw. dem Barock. Zur Darstellung der Trinität besteht er aus jeweils drei Elementen: Jesus Christus am Kreuz, heiliger Geist, symbolisiert durch eine Taube, und Gott Vater auf dem himmlischen Thron, der oft das Kruzifix mit dem Gekreuzigten hält. Frei interpretiert finden sich spezifische Elemente der Gnadenstuhlikonographie in Josef Danners Fenster wieder: der Thron, wenn auch hier ein Hund thront, das Element des Nimbus, das über allem schwebende Wesen, das an die ausgebreiteten Flügel der herabschwebenden Taube denken lässt, oder auch die Kreuzform. Anbetende Engel oder Heilige umgeben in vielen Darstellungen die Dreifaltigkeit. Auch das Element der „Heiligen Ordnung“, also Hierarchie, prägt die Komposition des Gnadenstuhles.

Die Textinskriptionen weisen eine vertikale Ordnung auf: Ist der oberste Fragesatz ein Verweis auf Transzendenz, thematisieren die mittleren Zeilen Überlegungen aus der Eschatologie. Theologen wie etwa Gisbert Greshake oder Bertram Stubenrauch fragen danach, was beim Sterben geschieht und ob der Mensch sein Leben quasi als Läuterungsprozess nochmals durchleben könne. Josef Danner schießt auch hier quer und fragt: „Wenn es stimmt, dass man in seinen letzten Momenten sein Leben gerafft vorüberziehen sieht, so bin ich gespannt, welche Filme und Fernsehserien darin vorkommen werden.“ Die letzte Textpassage kann als Anspielung an den Überlebenskampf des irdischen Daseins gesehen werden: „Auch die Geschöpfe, die hier heimisch sind, tarnen sich um zu überleben. Andere gleichen sich völlig dem Sand an, der sie umgibt. Millionen begeben sich täglich auf Nahrungssuche.“ Aber nochmals: Genauso wie die oberste Textzeile zwischen Theologie und Science Fiction oszilliert, werden auch die theologischen Überlegungen aus der Eschatologie mit der Banalität des TV-Abendprogramms konterkariert. Die unterste Textpassage ist einer Dokumentation über das Leben der Fische entnommen, könnte aber auch den Überlebenskampf der Menschen meinen. Durch diese Verfahrensweise entlarvt Josef Danner beides: die salbungsvollen Worthülsen und Ikonographien einer kirchlich geprägten Tradition, die den Durchschnittsmenschen des 21. Jahrhunderts nicht mehr betroffen macht, ja gar nicht mehr erreicht, und die zunehmende Verdummung und Banalisierung einer durch die Massenmedien manipulierten Gesellschaft.



The section below them also consists of elements from divergent fields: A male figure, recalling a researcher—a head and a technical drawing—receives “angel wings” in the form of curve template. The geometric pattern is copied from shelf paper; the background around the blue mandorla is formed by a range of very different graphic images taken from advertisements for electronic appliances, from televisions to coffee makers.

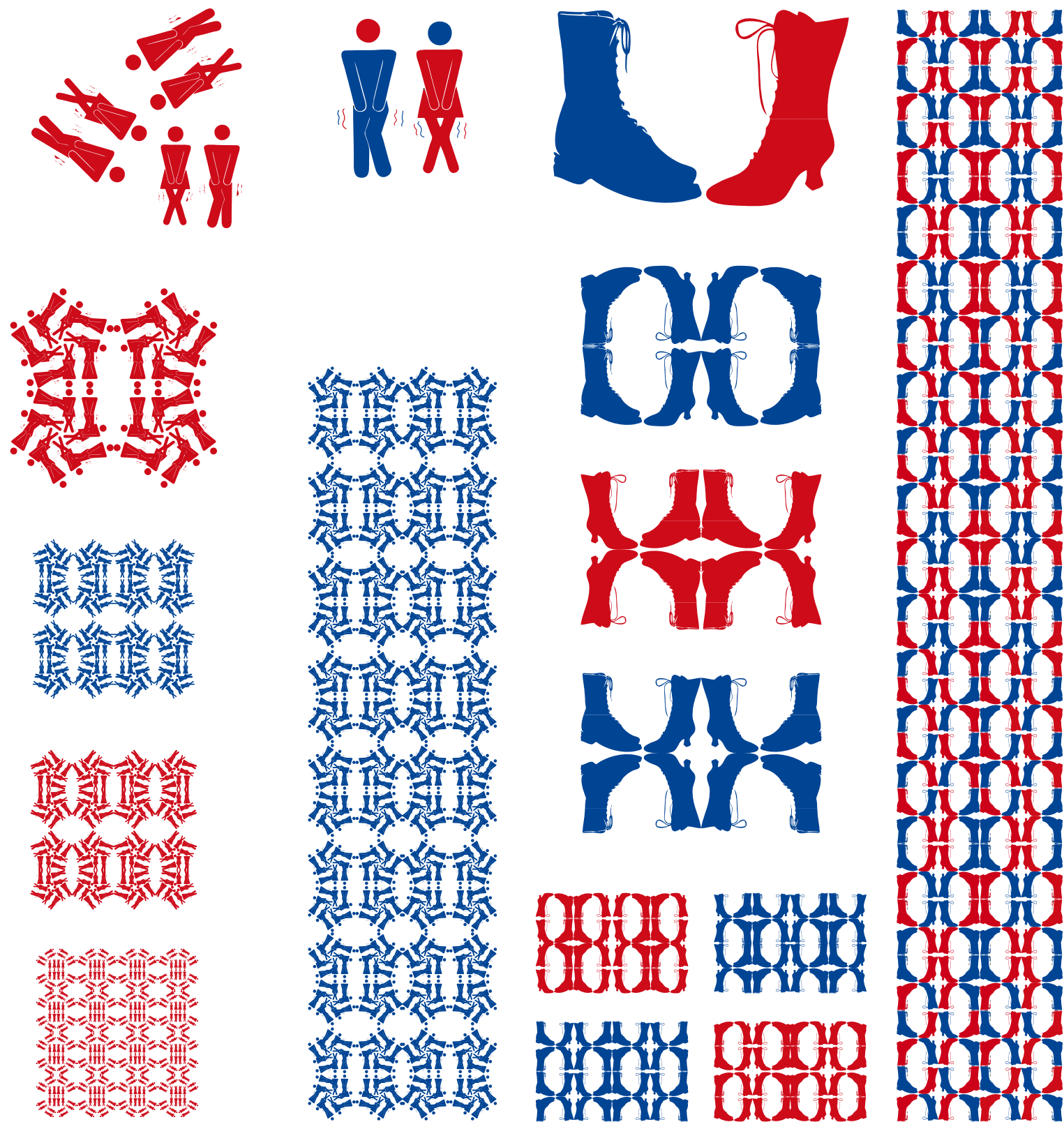
Far below on the window, a graphic image from an electric circuit board is augmented with two illustrations from a biology book, skeleton depictions of a cat and a human. In this context, the person’s bent position with arms stretched upward appears as a worship pose. The framing is hand drawn in the sense of a “geometrification” of constructivist and Dada artists.

The organization of the window awakes associations with the image type of a Medieval or Baroque Throne of Mercy, in depictions of which the trinity is comprised of three elements: Jesus Christ on the cross, the holy spirit, symbolized by a dove, and God the father on the heavenly throne, who often holds the crucifix along with the crucified body. In a free interpretation, specific elements of the Throne of Mercy’s iconography are replicated in Josef Danner’s window: the throne, although here it is a dog on the throne; the element of the nimbus or the being that hovers over all life; and the image of the outstretched wings of the dove in flight, or the form of the cross. Praying angels or saints surround the trinity in many representations. It is also the element of the “holy order,” or hierarchy, that shapes the composition of the Throne of Mercy.

The text inscriptions reveal a vertical order: whereas the uppermost interrogative sentence refers to transcendence, the middle lines thematize eschatological considerations. Theologians Gisbert Greshake or Bertram Stubenrauch explore the question of what happens at death and whether people might relive their lives in a quasi enlightenment process. Josef Danner also thinks unconventionally: “If it’s true that a person sees his life pass before him in time-lapsed sequences just before death, then it will be exciting to see what films and television series appear there.” The last text passage can be seen as a play on the fight for survival of earthly existence: “Even the beings that are native here must camouflage themselves to survive. Others adapt fully to the sand that surrounds them. Millions toil daily in search of food.” But again, just as the upper text section oscillates between theology and science fiction, also the eschatological considerations are counteracted with the banality of an evening television program. The bottom-most text passage stems from a documentary on the life of fish, yet it could also apply to the human battle for survival. Through this process, Josef Danner exposes both the sententious verbal formulae and the iconography shaped by a religious tradition that no longer feels relevant to—or even reaches—the average twenty-first century person or an increasingly dull and banal society manipulated by mass media.

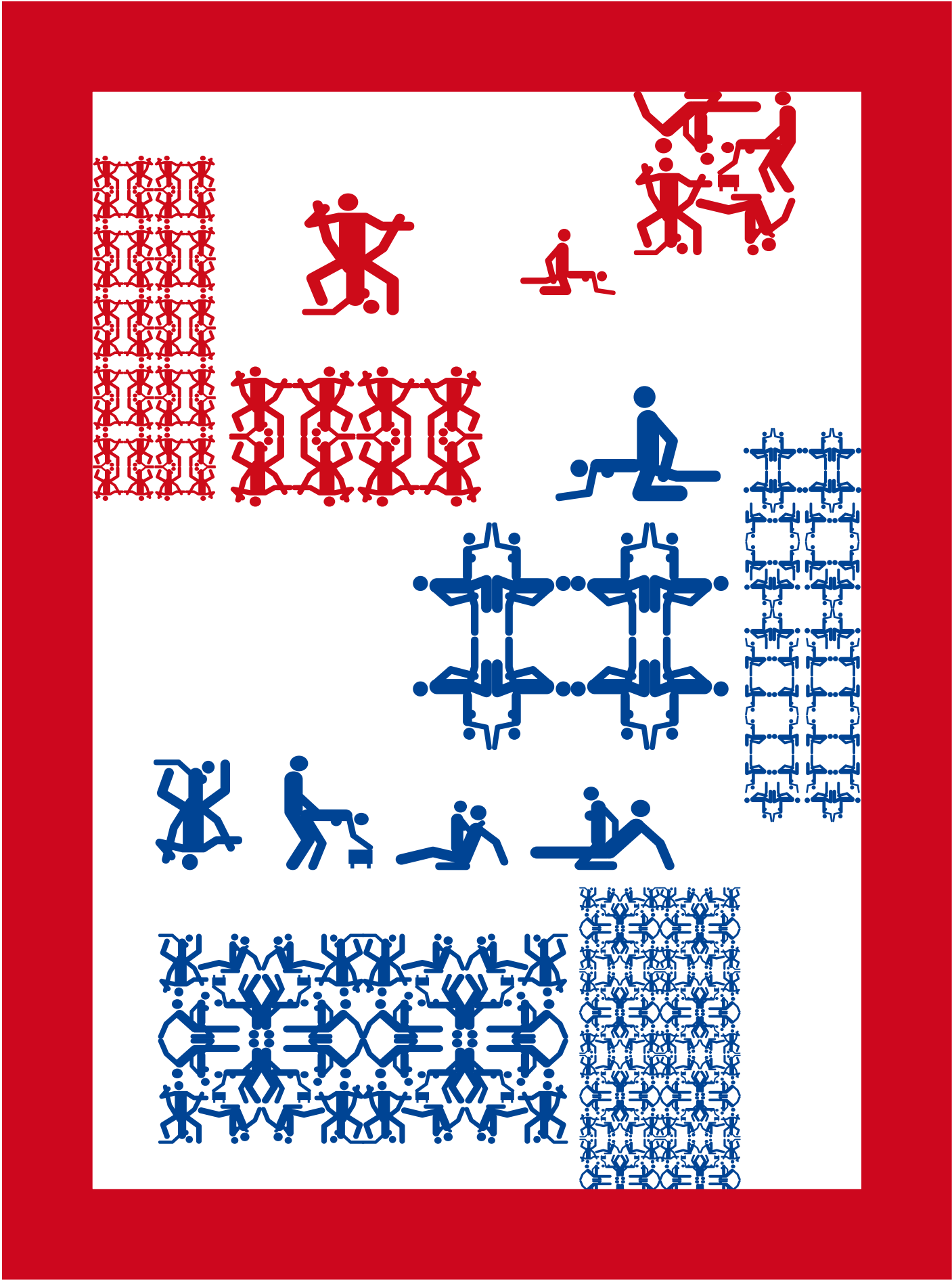
Vorarbeiten zum Kirchenfenster
THEMA: WEIBLICH / MÄNNLICH

Die Entwürfe zeigen Varianten zum Thema Weiblich / Männlich für das Kirchenfenster in Graz / St. Andrä, die den „ornamentalen Stil“ gotischer Fenster paraphrasieren.



Studies for church window
TOPIC: FEMALE / MALE

The designs show variations on the topic Female / Male for the church window in Graz / St. Andrä, which paraphrase the “ornamental style” of Gothic windows.





Josef Danner kreierte hier eine komplexe Kombination von Glasgestaltung, Beschattung und Lichtmodulation. Die Beschattungselemente sind in definierter Anordnung und Kombination im Dialog mit der Glasgestaltung elektronisch steuerbar.

Josef Danner has created a complex combination of glass design, shading, and light modulation. The shading elements can be controlled electronically in a defined sequence and combination, in dialogue with the glass design.



Testfenster von außen

Test window seen from outside



KUNST AM BAU

RAIFFEISEN FINANZCENTER EISENSTADT

2013

Das von Josef Danner 2013 gewonnene Projekt befand sich zum Zeitpunkt des Buchdruckes in der Umsetzungsphase, daher werden hier Simulationen und ein Testfenster abgebildet.

The project, won by Josef Danner in 2013, was in the process of realization at the time of the present book's publication. Therefore, simulations and a test window are shown.

MARIANNE JOHANN FRANZ JOSCHKO	VALENTIN IRMGARD ALOIS MANFRED ANNA	FERDL INA GERHARD SUSANNE GABI ERIKA	LASLO MARGIT LILI MILAN
WER A SAGT MUSS AUCH ESSEN		IDENTITÄTEN UND VERHALTENS MUSTER DÜRFEN AUSPROBIERT WERDEN	ÜBER SICH HINAUS WACHSEN
	RIW WIR	ICH DU	
PETRA LUKAS INGRID MATEO JOHANNES	MAGDA STEFAN ROLAND KARL CEIJA ANNA	FANNI DAVID IMRE KARIN MARIA HANNES	EMIL VERA WALTER PAVEL
WENN ES GIBT MUSS ES AUCH GEBEN	DER UNGEDULDIGE FÄHRT SEIN HEU NASS EIN		DER MENSCH WILL ÜBER SICH HINAUS NUR DARF ER DAS SO SELTEN
NICHT NUR EIN HEMD BRAUCHT GUTE VERBINDUNGEN	ES WERDE	WAS DEM EINZELNEN NICHT MÖGLICH IST DAS VERMÖGEN VIELE	Ich für dich - du für mich
THERESA POLDI PAULINE ROMAN VERENA	GEORG MARIO CONSTANCE VIKTORIA HUBERT	ERITZ DIANA ROSA HELENA CHRISTIAN TONI	CSABA NINA IRMA KARI

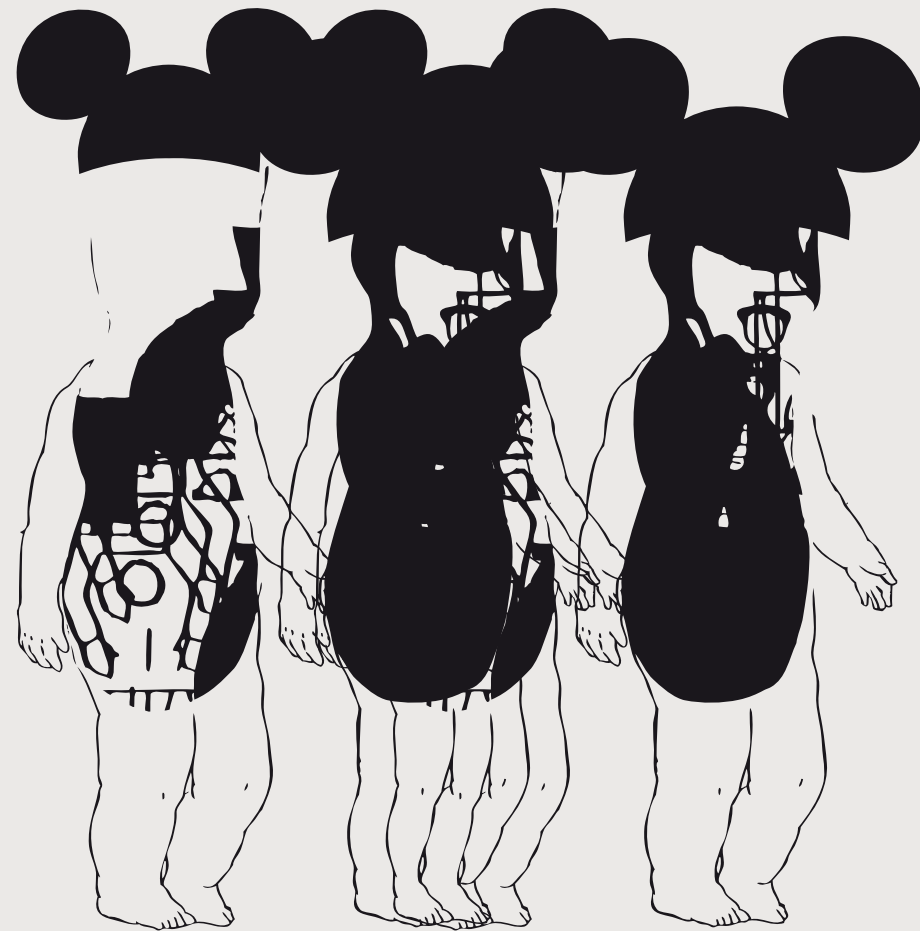
PRODUCT PLACEMENT

a life-threatening condition

SEE ALL



KNOW



Diese Richtlinie
soll uns
nach Ansicht
der Kreiselmeister
von Mord, Terror
und
organisierter Kriminalität
befreien.

EM: Eine deiner letzten Werkserien sind abgeschliffene informelle Leinwände, die du mit Motiven im Siebdruck überlagert hast.

JD: Manchmal muss man was zerstören, den gordischen Knoten durchhauen, den Dingen einen neuen Sinn geben. Zerstörung kann auch kreativ sein... zumindest im Spielsystem Kunst. Man trennt sich ja oft schwer von so halbschönen Sachen, bloß nichts kaputt machen – und dann hängen die eingetrockneten Schönheiten vor der Nase und sind nichts Richtiges. Das ist deprimierend und macht wütend.

Da ist eine Schleifmaschine dann genau das richtige Instrument. Dann die malträtierten Halbheiten fotografieren und sie so wieder dem Entwurfsspiel zuführen. So finden Malerei und Druck zueinander. Dafür liebe ich den haptischen, flexiblen Siebdruck, der tanzt gut mit der Malerei und erlaubt Variationen. Beim Schleifen bleiben immer Grate von pastosen Farbschichten stehen, der Druck reißt aus, das führt zu Wirkungen wie beim Holzschnitt. Da kommt wieder der Zufall ins Spiel. Die malerischen Farbräume geben die Tiefe, der Druck die Exaktheit. Es entsteht eine neue Art Malerei in Serien und Variationen. Die Bilder können dann auch noch weiterbearbeitet werden, das hat großes Potential und wird mich noch länger beschäftigen.

EM: Kürzlich war ich übrigens in der Albert Oehlen-Ausstellung im mumok. Es war für mich interessant zu sehen, dass dieses Aufgreifen des Semantischen durch Einfügen, Collagieren, Einscannen von Bild-Textmaterial auch bei ihm zu finden ist. Du hast aber früher damit angefangen, da wollten dich viele noch ausschließlich auf deine Malerei festnageln – war aber sehr richtungsweisend.

JD: Es stimmt, dass ich sehr früh aus der Riege der „reinen Maler“ ausgebrochen bin, die Gründe habe ich genannt. Die deutschen Kollegen haben aber in den 1980ern schon mit allen möglichen Techniken experimentiert. Solche Prozesse laufen oft parallel, das ist der „Zeitgeist“. Jeder findet da seine eigenen Wege. Was Albert Oehlen betrifft, ich habe die Ausstellung im mumok auch sehr spannend gefunden. Albert und Markus Oehlen sind tolle Künstler.

EM: One of your last work series are sanded, informal canvases layered over with screen-printed motifs.

JD: Sometimes you have to destroy something to get through the Gordian Knot, to give things a new meaning. Destruction can also be creative ... at least in the system of the art game. It's often difficult to part with things that are only half-beautiful, but you don't want them to break, and then the dried-up beauties hang right in front of your nose and aren't right. That's depressing and aggravating.

The sander, then, is exactly the right instrument. Then you can photograph the maltreated half-objects and throw them back into the game of creation. That's how painting and printing find their way together. I love screen-printing for its haptic and flexible qualities; it dances together nicely with painting and allows for variations. When I sand the pictures there are always ridges from pasty layers of paint; the print pulls these out and that creates effects similar to a woodcut. Again, randomness comes into play.

The painterly color fields produce depth; the print produces precision. The result is a new kind of painting in the form of the series and variations. The images can also be further reworked; it has great potential and will continue to occupy me.

EM: Incidentally, I was recently at the Albert Oehlen exhibition at the mumok. It was interesting for me to see how he's also taken up this semantic quality through embellishment, collage, scanning in image-text material. You began with this earlier. Many wanted to pin you down exclusively for your painting—although your mixed media works were pioneering.

JD: It's true that I stepped out of the ranks of the “pure painters” quite early. I mentioned the reasons for it. My German colleagues had already experimented in the 1980s with all kinds of techniques. Such processes often run parallel, that's the *zeitgeist*. Each one finds their own way. With regard to Albert Oehlen, I also found the exhibition at mumok very interesting. Albert and Markus Oehlen are great artists.

Right page:
Untitled 2013 Digital graphic



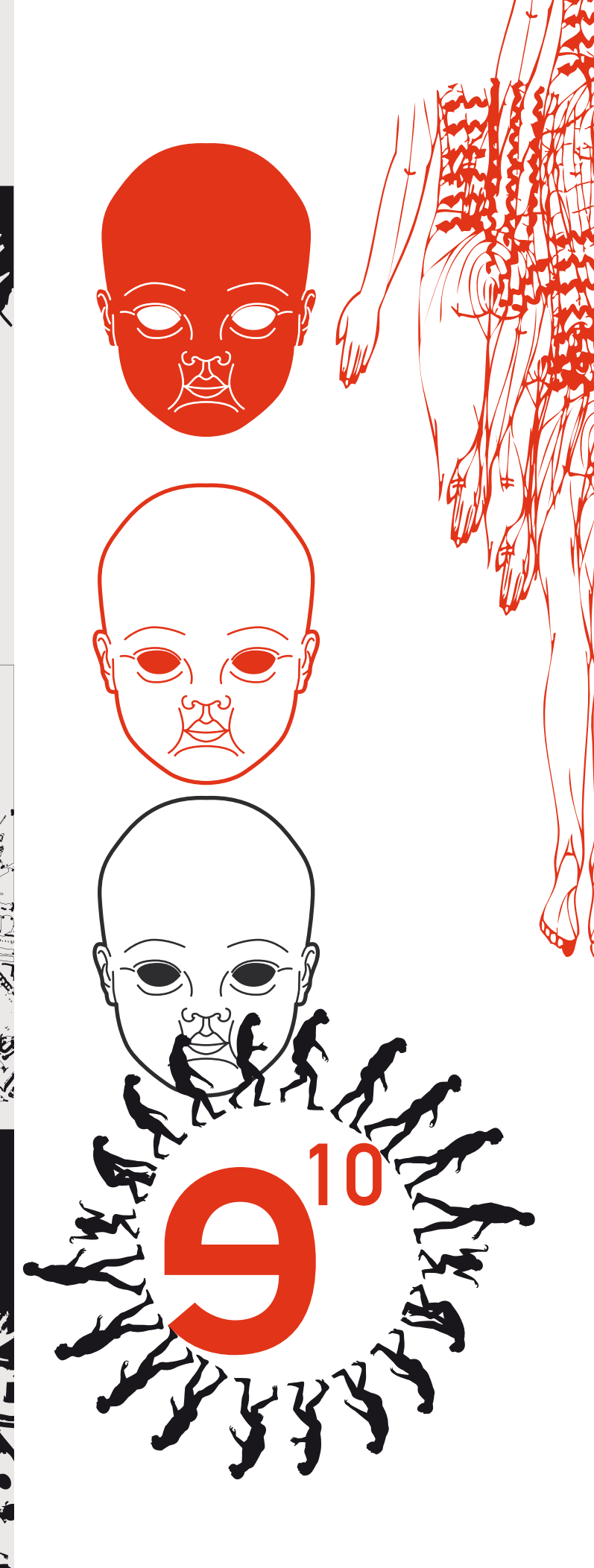


EM: Nun zu einem sehr strapazierten Begriff, der aber für Deine Arbeit eine Schlüsselfunktion hat, das „Virtuelle“. Der Begriff ist für dich sehr wichtig?

JD: Ja, mit den neuen Medien kam ja auch eine Aufwertung des „Virtuellen“, des Möglichen, als Kontrapunkt zum physisch schon Realen. Das Tolle daran ist, dass die Ausgangselemente in unterschiedlichen Medien eine unterschiedliche Rolle spielen können, das Virtuelle kann in jede Haut schlüpfen. Philosophisch betrachtet entspricht das „Virtuelle“ dem Musilschen „Möglichkeitssinn“, den auch Peter Pakesch erwähnt hat, der Entwurfsfreude des menschlichen Geistes und der Produktivität des Lebens, das ja auch permanent Neues in Varianten generiert und auf das „Original“ pfeift. Auch das hat den Schwerpunkt meiner Malereien und Zeichnungen entscheidend verändert in Richtung auf Idee, Komposition und Konstruktion. Und es hat zu einer prinzipiellen Gleichwertigkeit der Ausdrucksformen geführt. Die Bilder der Massenmedien als Realitätskonstruktionen der Welt wurden zu Material analog der Natur. Bei radikal spielerischem Maschineneinsatz wird das Ausgangsmaterial beinahe egal, und es entstehen Konstrukte, die man sich so niemals hätte ausdenken können. Solche Konstrukte sind bei mir die Vorlagen für Malereien und Zeichnungen geworden. Sie können aber auch für Stoffe, Teppiche, Glas, Keramik, beinahe jedes Material verwendet werden. Das gibt auch dem malerischen oder zeichnerischen „Handwerk“ eine neue Bedeutung, verschiebt den Fokus. Die *Schwarzen* und die *Blauen Bilder* z.B. mussten unbedingt gemalt werden, diese Ruppigkeit und die sinnliche Wucht der Pigmente sind mit keiner anderen Technik zu erreichen. Das dringt direkt in die Psyche und löst was etwas völlig Anderes aus, als es ein Digitaldruck könnte... der ist dafür zu perfekt. Für die Editionen zu den Plakatprojekten zum Beispiel ist der Digitaldruck aber das gegebene Medium.

EM: I'd like to inquire about a very taxed word, which, however, has played a key role in your work: the “virtual.” Has this term been very important to you?

JD: With new media, “virtual” received the added value of possible, as a counterpoint to what is already physically real. The amazing thing is that the basic elements can play such different roles in the various media; the virtual can take on any form. Read in a philosophical way, the “virtual” speaks to Musil’s “sense of possibility” also referred to by Peter Pakesch, to the joy of designing, which is favorable to the human spirit, and to the productivity of life, which generates permanent newness through variation, and discounts the “original.” This too has been a force in decisively changing my painting in the direction of idea, composition, and construction. And it led to a principally equal weighting of the forms of expression. Mass media images, as the world’s constructions of reality, become material analogue to nature. The original material becomes almost irrelevant in a radically playful use of machines and constructions are created that one could never have thought of in that sense. These constructs have become my templates for paintings and drawings. They can also be used as fabrics, rugs, glass, ceramic, and almost every type of material. This gives the manual work of painting and drawing a new meaning and shifts the focus. The *Black* and *Blue Paintings* were necessarily paintings, for example. This abrasiveness and the sensual power of the pigments can’t be achieved with any other technique. That directly penetrates the psyche and releases something completely different than a digital print could do ... painting is perfect for that. Yet for the editions of the poster projects, for example, the digital print is the most fitting medium.



Entwurf „Denkmal“ für zwei Arbeitslager aus der NS-Zeit, die auf dem Grund eines Badesees liegen



museum für wahnsysteme in progress
Institut zur Beobachtung gesellschaftlicher Verwerfungen

Aufgaben des Instituts: Beobachtung und Dokumentation der Resultate und Konsequenzen menschlichen “Wähnens” (Wahn-Sinn als wörtlich genommene Konstante der Conditio Humana) und dessen physischen und psychischen “Abdrucks” in Geschichte und Gegenwart.



Tasks of the institute: observation and documentation of the results and consequences of human misconception and its physical and psychological „imprint“ in history and the present.

museum for delusional systems in progress
Institut for the observation of social dismissal

JD: Ein gutes Beispiel für so ein Konzept von hoher „Virtualität“ ist auch mein Kunst im öffentlichen Raum-Projekt für den Badesees in St. Pölten/Viehofen. In der Ausschreibung verlangt war ein Entwurf für ein „Denkmal“ für zwei ehemalige Arbeitslager aus der NS-Zeit, die heute auf dem Grund des Badesees liegen und von denen niemand in der Bevölkerung mehr etwas weiß, und, damit korrespondierend, für ein Massengrab auf einem St. Pöltener Friedhof. In meinem Konzept hätte es aber nur eine Referenz in Form eines Spiegel-Logo-Zeichens knapp unter der Seeoberfläche gegeben und um den See herum Hinweisschilder auf ein woanders verortetes temporales „Institut für Delusionäres Da-Sein in Geschichte und Gegenwart“ als eigentliches „Denkmal“. Dieses Institut sollte als ein „Museum für Wahnsysteme in progress“ in einem realen Museum, zum Beispiel dem Niederösterreichischen Landesmuseum, als Ausstellungsraum und Arbeitsplattform installiert werden mit dem Ziel, gefährliche gesellschaftliche Tendenzen auch präventiv und global darstellen zu können. Ist aber leider nichts draus geworden.



JD: A good example of a project with a high degree of “virtuality” is my “public art” project for the lake in St. Pölten / Viehofen. The call for proposals required a design for a “memorial” for two former, Nazi-era work camps that today lie at the bottom of the lake and have been completely forgotten by the population. The memorial would correspond with a mass grave at the St. Pölten cemetery memorializing the victims. In my concept there was only one reference in the form of a mirrored logo symbol just below the lake’s surface and around the lake signs referred to a temporary site, located elsewhere, of an “institute for the delusionary existence in history and the present” as the actual “memorial.” This institute was to function as a “museum for delusional systems in progress” in a real museum, for example the Landesmuseum of Lower Austria, as an exhibition space and a work platform with the goal of presenting, globally and in the interest of prevention, dangerous social tendencies. Unfortunately the project wasn’t realized.

Design for a memorial to the victims of two Nazi-era work camps that today lie at the bottom of a lake

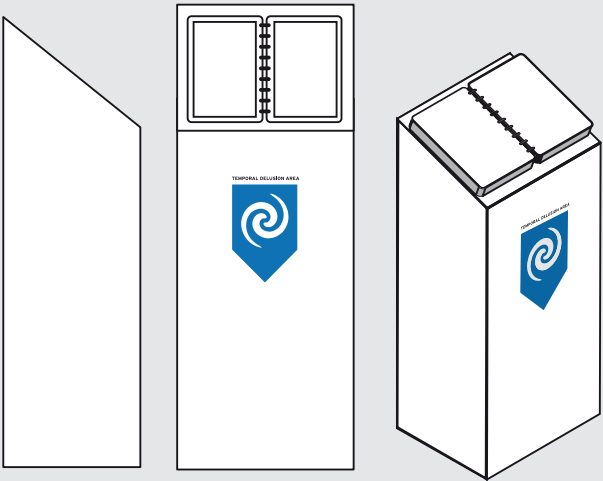


Geplante Orte:

- 1 – Institut: entweder dem Niederösterreichischen Landesmuseum oder dem städtischen Museum St. Pölten angegliedert, sowie als Internetplattform.
- 2 – Paderta-See: Installation einer spiegelnden Scheibe (Mirror), Durchmesser ca. 3-5 m, unterhalb des Wasserspiegels, als Referenz an die im See versunkenen Lager.
- 3 – Massengrab am Friedhof St. Pölten: Auf jedem der drei mit Gras überwachsenen Segmente des Massengrabs wird das Symbol des Instituts als spiegelnde Scheibe installiert.

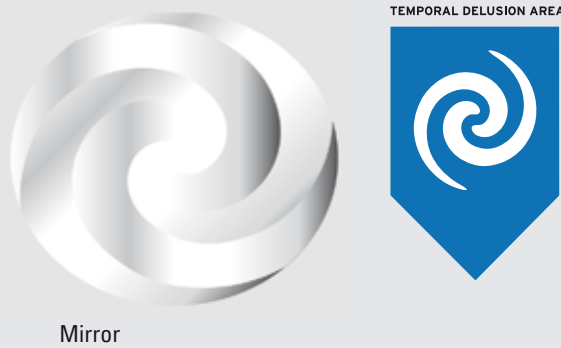
Planned locations:

- 1 – Institute: either the Niederösterreichisches Landesmuseum or the Städtisches Museum St. Pölten, as well as an Internet platform.
- 2 – Paderta Lake: installation of a mirror in the shape of a disc, 3-5 meters in diameter, slightly below the water surface, referring to the work camp at the bottom of the lake.
- 3 – Mass grave at the St. Pölten Cemetery: On each of the three grass-overgrown segments of the mass grave, the symbol of the institute is installed as a reflecting disc.



Infoterminals:

Ein witterungsbeständiges Buch listet Namen und Todesumstände der dort Begrabenen auf.



Information terminals:

A weather-proof book lists the names and circumstances of death for those buried there.



Top: *Untitled* 2013 Digital graphic
Bottom: *Wa:re Welt, Pfeife Gottes* 1988 Wall object in 3 parts Landessammlungen Niederösterreich

EM: Eine solche Haltung hat sicher auch Konsequenzen in der Wahrnehmung auf dem Kunstmarkt?

JD: Der Kunstmarkt liebt wiedererkennbare „Ware“, zuviel Bewegung wird da wenig honoriert. Davon unter anderem handelte auch mein Wandzeichen *Wa:re Welt, Pfeife Gottes*, eine der wenigen „Skulpturen“, die ich gemacht habe. Existentiell gesehen ist ein funktionierender Markt aber auch ein Glück für den Künstler oder die Künstlerin... „Wer A sagt, muss auch essen“, ganz klarer Fall...

EM: This attitude must certainly have consequences for perception on the art market?

JD: The art market loves “goods” that it can identify; too much movement is not honored in this regard. This is a topic, among other things, in my wall object *Wa:re Welt, Pfeife Gottes*, one of the few “sculptures” that I’ve made. Seen existentially, a functioning market is also a stroke of luck for an artist ... If A holds, then A also eats ...



Videostills from *Ende des Gehorsams* 2012 Cooperation Heide Aufgewekt / Josef Danner

EM: Kannst du noch kurz einen Ausblick in die Zukunft geben?

JD: Die letzte Zeit war dominiert von großen Projekten und viel Organisation. Ich will jetzt wieder mehr im Atelier arbeiten. Es gibt so viele Ideen, die der Umsetzung harren. Für bestimmte Projekte möchte ich auch die Zusammenarbeit mit anderen Künstler_innen forcieren, wo es nicht mehr so wichtig ist, was genau von wem kommt, sondern ausschließlich das gemeinsame Resultat zählt. Vielleicht sollte für solche Projekte auch ein gemeinsames Logo geschaffen werden.

EM: Die Zusammenarbeit mit Hüseyin Isik habe ich an anderer Stelle schon erwähnt, kannst Du noch einige andere Beispiele nennen? Warum ist dir Zusammenarbeit wichtig?

JD: Dafür gibt es viele gute Gründe und einen hauptsächlichen: Niemand kann alles gleich gut. Zusammenarbeit macht Dinge möglich, die sonst nicht zustande kämen. Zum Beispiel hat Heide Aufgewekt, die in Kanada Film und Video studiert und auch als Grafikerin für dieses Buch gearbeitet hat, figurale Elemente von mir mit eigenem Material kombiniert und daraus ein sehr spannendes Video mit dem Titel *Ende des Gehorsams* kreiert. Keine_r von uns beiden hätte das alleine machen können. Mit Georg Lebzelter habe ich von 2011 bis 2013 das Plakatprojekt *GELD MACHT SICHT BAR* im Rahmen des International Print Network und der Grafiktriennale Krakau realisiert. Auch das ging nur durch ein synergetisches Zusammenspiel der Ressourcen von uns beiden. Manche genialen Inspiratoren wollen auch anonym bleiben. Wahrscheinlich kommt mein Interesse an Zusammenarbeit auch aus der Zeit mit *Molto Brutto* und natürlich interessieren mich real-utopische Entwürfe nach wie vor.

EM: Hat das auch etwas mit deiner gesellschaftspolitischen Einstellung zu tun?

JD: Ja, sehr viel sogar. Und damit zu einer dringlichen Anfrage: Warum nach den wirtschaftlichen Beinahe-Katastrophen der letzten Jahre und einer existentiellen Dauerkrise immer noch einem kranken Pseudo-Individualismus gefrönt und einem schwer Kurzsichtigen wie „dem Markt“ ein Job als Steuermann zugetraut wird, entzieht sich meiner Vorstellungskraft... Kann mir das jemand erklären?

EM: Can you describe a brief view into the future?

JD: Recently, my time has been dominated by large projects and much organization. I now strongly desire to work more in my studio; there are so many ideas that are worthy of implementing. For certain projects I’d like to set up a cooperation with other artists so that it’s not so important, who exactly contributed what, but in which a common result is all that’s recognized. Perhaps a common logo should also be created for these kinds of projects.

EM: I mentioned earlier your cooperation with Hüseyin Isik. Are there other examples? Why is cooperation so important to you?

JD: There are many good reasons and one main reason: people don’t do things equally well. Cooperation makes some things possible that couldn’t happen otherwise. Heide Aufgewekt, who studied film and video in Canada and also did the graphic design for this book, has combined figural elements of mine with video material of hers and created an excellent video from these, *Ende des Gehorsams* (The end of obedience). Neither of us alone could have done that. I collaborated from 2011 to 2013 with Georg Lebzelter and we realized the poster project *GELD MACHT SICHT BAR*, in connection with the International Print Network and the Graphic Triennial Krakow. That, too, was only possible due to a synergistic interplay of both of our resources. Some brilliant, inspirational artists also want to remain anonymous. My interest in collaborations probably also comes from the cooperation during the time of *Molto Brutto* and of course real-utopian designs are just as interesting to me as ever.

EM: Does that have to do with your socio-political attitude?

JD: Very much so. And with that I have an urgent question: Why, after the near-collapse in the economy of recent years and a permanent existential crisis, do we still indulge this sickly pseudo-individualism and trust such a severely nearsighted pilot as “the market” to navigate ... this is an unimaginable state of affairs. Can someone please explain that to me?