



# TOMAK

POSTERBOY OF ANTIKUNST

## Inhalt | Content

### **POSTERBOY OF ANTIKUNST**

- 6 TOMAK – POSTERBOY UND KUNSTFIGUR, Roman Grabner
- 11 [TOMAK – Poster boy and art figure, Roman Grabner](#)
- 16 DAS GEZEICHNETE ICH
- 28 MALPRACTICE
- 48 POSTERBOY OF ANTIKUNST
- 90 VERLEIHUNG DER NARRENKAPPE
- 92 KÖNIG VON ÖSTAREICH
- 138 LEBENDFALLE
- 164 AUFKLÄRUNGSANLAGE
- 178 WURSCHT

### **ANTIBOY OF POSTERKUNST**

- 190 Ein Gespräch zwischen Alexander Flatz (Sammler) und TOMAK
- 192 [A conversation between Alexander Flatz \(collector\) and TOMAK](#)
- 196 Textauszüge aus dem Film Chaos | Cosmos, Die große Zaubershow von Wolfgang Haas
- 200 [Excerpts from the movie Chaos | Cosmos, Die große Zaubershow von Wolfgang Haas](#)
- 202 ECCE MACHINA
- 206 Süßmilch & TOMAK
- 210 Performance, Leopold Museum
- 214 IBIZA NATION EDITION
- 218 Hugo Wolf Quartett, Salon TOMAK
- 222 Interviewauszug aus dem Kanal Fatal Podcast mit Nina Gospodin
- 232 [Interview excerpt from the Kanal Fatal Podcast with Nina Gospodin](#)
- 242 Der Untergang des Abendlandes (Aphorismen) | [The decline of the west \(aphorisms\)](#)

### **ANTI POSTER BOYKUNST**

- 254 SPRÜCHE AUS DEM ANDEREN GESCHLECHT
- 270 WIEN DARF NICHT ÖSTERREICH WERDEN
- 284 DIE SCHÖPFUNG
- 304 TOMAK UNTER SALZBURG
- 320 STAR WARS ANATOMY
- 332 ANTHROPOMÉTRIE DE L'ÉPOQUE NOIRE
- 353 Maschine
- 354 [Machine](#)
- 356 Ausstellungen | [Exhibitions](#)
- 362 Danksagung | [Acknowledgement](#)
- 363 Impressum | [Imprint](#)

# TOMAK – POSTERBOY UND KUNSTFIGUR

## POSTERBOY OF ANTIKUNST

Er hält uns seine ausgestreckte Hand entgegen, aber der Gestus ist nicht einladend, sondern abwehrend. Die mit roter Siebdruckfarbe beschmierte Hand wirkt wie ein Stoppsignal: Stopp, bis hier und nicht weiter! Zurückbleiben! Bitte nicht berühren! Dabei sollte doch gerade ein selbsterinnerter Posterboy per definitionem Schranken niederreißen und mit einladendem Gestus und gewinnendem Lächeln Werbung für ein Produkt, eine Idee oder eine Sache, zumindest die eigene, machen. Doch das wohlbekannte Gesicht ist durch die rote Hand verdeckt, obgleich das Buch voll ist mit Porträtaufnahmen und Society-Fotos. Der Künstler bricht also bereits am Cover mit den Konventionen und spielt mit den Erwartungshaltungen. Auf der Umschlagflappe liest man dann den handgeschriebenen Imperativ: „Don't look back! Never!“ Aber genau dies tut der Künstler auf über 350 Seiten in dieser retrospektiv angelegten Publikation. Man hat das Buch noch nicht zu blättern begonnen, ist man bereits mit mehreren Widersprüchen konfrontiert, denn auch die postulierte Antikunst, deren Posterboy er ja ist, bleibt undefiniert, hebt er doch gerade in den zahlreichen Texten, die folgen, immer wieder hervor, dass seine Kunst alleine wahrhaftig, authentisch und gültig sei. TOMAK ist nicht nur der Posterboy of Antikunst, sondern auch ein Trickster.

Die Fragen, die man also am Anfang dieses Buches stellen muss, lauten: Wer oder was ist ein TOMAK und was will er? Der Künstler hat mittlerweile eine Legion an unterschiedlichen Alter Egos erfunden, Heteronyme seines Namens in Relation zu Gegenständen und Figuren, die zentral für sein Schaffen sind: der Automat Automak, Phantomas Phantomak oder Tomaque Deville - Tomak der Devil, der Teufel, inspiriert vielleicht auch vom legendären Cadillac DeVille, einem der meistverkauften US-Luxuswagen. Wer ist also die Person dahinter? Das Wort „persona“ bezeichnet ursprünglich die Maske, die von den Schauspielern im antiken Theater getragen wurde. Das Wort kommt vermutlich vom lateinischen Verb „personare“, was hindurchtönen oder widertönen bedeutet. Die Maske diente nicht nur der Darstellung unterschiedlicher Charaktere, sondern fungierte als eine Art Megaphon, das die Stimme bis zu den hintersten Zuschauerreihen hinauftrug.<sup>1</sup> Die Person TOMAK ist also ein Maskenträger, ein Schauspieler, eine Kunstfigur, die gehört werden will.

Man könnte mit Konrad Paul Liessmann provokant behaupten, „der Mensch, der nicht weiß, wer er ist, legt fest, wer er ist“,<sup>2</sup> doch das würde im Fall von TOMAK zu kurz greifen. Der große portugiesische Schriftsteller Fernando Pessoa, der seine Bücher unter einer Vielzahl an Pseudonymen veröffentlichte, kam zu der Erkenntnis, wenn er selbst bereits eine Maske sei, kann es keine Wahrheit hinter der Maske geben. Er hat daher begonnen, die Möglichkeiten, die ihm die unterschiedlichen Masken bieten, extensiv zu nutzen. Sein Bekenntnis, „Gott ist nicht einer, wie könnte ich es sein!\", könnte genauso gut vom Künstler selbst stammen. Wie bei Pessoa sind TOMAKs zahlreiche personae nicht so sehr Verkleidungen als Erweiterungen und Iterationen seiner selbst. Realität und Fiktion verschwimmen und dies erlaubt ihm, alles zu sagen, zu schreiben, zu zeichnen und zu malen, was er denkt. Wie schon Oscar Wilde formuliert hat: „Man is least himself when he talks in his own person. Give him a mask, and he will tell you the truth.“<sup>3</sup>

Die Maske ist per definitionem eine Form der Selbst-, aber auch der Fremdkontrolle der Gesichtsfläche. Es kann eine Maske sein, die man zum Schutz vor der Gesellschaft trägt oder eine Maske, die einem die Gesellschaft anfertigt in ihrer permanenten Aufforderung, ein bestimmtes Bild zu imitieren. Wir haben Bilder von uns, die wir selbst entwerfen und Bilder, die von uns gemacht werden. Wie schon Hans Belting hellsichtig formuliert hat, gibt es keinen absoluten Gegensatz zwischen Gesicht und Maske, denn es „finden unaufhörlich und unbegrenzt Passagen statt.“<sup>4</sup> Die stete Auseinandersetzung des Künstlers mit seinem Selbstbild hat nicht (nur) mit dem Branding der Kunstfigur TOMAK und einem narzisstischen Posterboy-Dasein zu tun, sondern auch mit diesen „Metamorphosen des Ich, in denen das Gesicht in keinem Augenblick zur Ruhe kommt.“<sup>5</sup>, die ihm als Stimulus seiner Arbeit dienen.

## DAS GEZEICHNETE ICH

Rene Descartes hat in seiner zweiten Meditation über die *prima philosophica* geschrieben: „Ich weiss nicht genau, wer ich bin, aber ich bin sicher, dass ich bin.“ „Seit Descartes wird es möglich ein Ich hinter dem Gesicht zu postulieren, ohne dafür das Gesicht zur Rechenschaft zu ziehen oder es zum Ausdruck dieses Ichs zu verpflichten.“<sup>6</sup> Wenn wir vom Selbstporträt sprechen, verbinden wir damit eine spezifische Erwartungshaltung, die stark von der romantischen Kunsttheorie geprägt ist, in der Kunst als „Ausdruck der künstlerischen Persönlichkeit und der inneren Wahrheit des Dargestellten“ galt.<sup>7</sup> Im Selbstbildnis vereinigt sich die Rekonstruktion des äußeren Aussehens mit der Darlegung der inneren Befindlichkeit. Wir verbinden damit eine besondere Form von Unmittelbarkeit, da für uns das Gesicht nicht nur der Ort ist, an dem eine Person ihr Innerstes enthüllt, sondern auch weil unser Bild des Künstlers von der Vorstellung geprägt ist, dass ihn seine gesellschaftliche Sonderstellung zu einer geradezu exemplarischen Existenz macht. Was bedeutet es nun, wenn ein Künstler wie TOMAK die Physiognomie seines Gesichts aufbricht und verzerrt, sich selbst deformiert und in unheimlichen Mutationen begriffen darstellt?

Jedes Selbstbildnis spiegelt immer auch die gesellschaftlichen Vorstellungen des Subjektbegriffs wider und diese zeigen sich geradezu paradigmatisch in den Zeichnungen von TOMAK. Nach der Diskussion über das „unrettbare Ich“<sup>8</sup> zur vorletzten Jahrhundertwende erreicht in den 1960er-Jahren der Diskurs über das Verschwinden des Subjekts einen Höhepunkt. Der Poststrukturalismus hat den traditionellen Konzeptionen von Subjektivität, künstlerischer Urheberschaft und Originalität eine radikale Absage erteilt. Es wurden nicht nur das „Ende der Malerei“,<sup>9</sup> die „Ruinen des Museums“<sup>10</sup> und der „Tod des Autors“<sup>11</sup> diskutiert, sondern auch das „Ende des Menschen“ beschworen in der berühmt gewordenen Sentenz von Michel Foucault: „Der Mensch verschwindet wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand.“<sup>12</sup> Er ist geblieben und hat sich vervielfältigt, denn in den 1990er-Jahren konstatierte Jean Baudrillard „Ich-Vielheiten“ und diagnostizierte ein „fraktales Subjekt“, „das sich anstatt sich selbst zugunsten einer Zweckbestimmung oder eines es selbst übersteigenden Ganzen zu transzendieren, in eine Vielzahl von Miniaturegos aufsplittert, die alle einander ähneln [...].“<sup>13</sup> Hier setzt die Auseinandersetzung TOMAKs mit dem eigenen Bild an. Er knüpft an das Frontalporträt der Renaissance an, das den Künstler in eine konfrontative Beziehung zum Betrachter setzt, doch ist der Spiegel der Selbstbetrachtung zerbrochen und wirft uns unzählige Versionen und fragmentarische Ansichten des Gesichts entgegen. „Das Gesicht hat eine große Zukunft, aber nur, wenn es

zerstört und aufgelöst wird.“<sup>14</sup> schreiben Gilles Deleuze und Felix Guattari über die Politik des Gesichts. Sie verstehen das Gesicht nicht mehr als natürliche Gegebenheit, sondern als Produkt einer kulturellen Entwicklung und somit als Ausdruck von Machtverhältnissen. Die vielen Gesichter von TOMAK weisen Formen der Beeinträchtigung, Deformation und Auflösung auf, die nicht nur kompositorische Ursachen haben mögen, sondern durchaus als Spuren soziopolitischer Machtverhältnissen gelesen werden können. Der Druck, sich selbst finden und verwirklichen zu müssen, und die Selbstausbeutung und Überforderung angesichts der Eigenverantwortung in der Leistungsgesellschaft führen in der Gegenwart zu einem „erschöpften Selbst“, das von Ängsten, Zwängen und lähmenden Gefühlen der Erschöpfung und Unzulänglichkeit geprägt ist. Das „Einmach Ich“ ist das Bild der Stunde. Ob Wahrheit oder Dichtung, Reflexion oder Fiktion, als verdichtetes Bild des Humanum zeigt sein Gesicht stellvertretend die Außenansicht des „erschöpften Selbst“.<sup>15</sup>

## EXPOSITIONEN

TOMAKs Blick auf den Menschen und seine Umwelt, auf Gesellschaft und Politik ist ein durchdringender, einer, der unter die Oberfläche blickt und schonungslos den Status quo seziert und analysiert. Sinnbildlich dafür stehen die vielen anatomischen Darstellungen und Konstruktionszeichnungen, die einander überlagern und erweitern. Für den französischen Philosophen Jean-Luc Nancy ist die Welt der Körper die Welt des Ausgesetzteins und er setzt den Begriff der „Ex-position“, der im Französischen auch die „Ausstellung“ bezeichnet, mit der Wortneuschöpfung „Ex-peausition“ (frz. peau: „Haut“) überein, denkt also das Exponiertsein, das Ausgestelltein des Körpers, mit seiner „Enthäutung“ zusammen.<sup>16</sup> Ausstellungen sind in diesem Sinne sprachwörtliche Offenlegungen und es nimmt daher nicht Wunder, dass der Künstler in jeder Präsentation den Blick auf die Anatomie und verborgenen Zusammenhänge von Körper und Gesellschaft lenkt. Er betrachtet jede Einzelausstellung wie eine autonome künstlerische Arbeit, eine ortsspezifische Installation mit einem spezifischen Fokus, die nur für eine kurze Dauer besteht und deren ephemerer Charakter durch eine Performance am Eröffnungstag zusätzlich verstärkt wird. Daher werden im Buch auch die Präsentationen der letzten Jahre umfangreich dokumentiert. Als Beispiel sei hier die Ausstellung „König von Östareich“ erwähnt, die TOMAK 2018 in der Kugelmühle in Feldbach, einer Industriehalle aus den 1920er-Jahren, installiert hat.

## KÖNIG VON ÖSTAREICH

Im Titel nimmt TOMAK Bezug auf die älteste schriftliche Nennung des Namens „Ostarrichi“ aus dem sich der heutige Name Österreich ableitet. Der Name, der so viel wie „östlich gelegener Herrschaftsbereich“ bedeutet, findet sich erstmals 870 im Evangelienbuch des Otfrid von Weißenburg. Es ist naheliegend, dass damit das Land im Osten“ gemeint war, denn von den vier Zwergen, die in der germanischen Mythologie den Himmel stützen, heißt der Zwerg des Ostens Austra, von dem sich der englische Name Austria ableitet. Österreich als Zergennation, als Land der Wichtel, wie Otto Muehl die kleinbürgerlichen, ordnungsliebenden Österreicher bezeichnet und gegeißelt hat, entspricht dem Konzept von TOMAK, der gleich zu Beginn der Schau unter einer Reihe von Benzinkanistern auf die Wand schreibt: „Man muß dem Österreicher die Ausreden wegnehmen!“ Zugleich steht ÖSTA für das Österreichische Sport- und Turnabzeichen und verweist auf das klischeetriefende Selbstbild von Österreich als dem Land der Sportler und Turner, der Wanderer und Skifahrer, der gesunden und leistungsstarken Körper. Bereits im Titel bricht der Künstler den Landesnamen als das Identifikationszeichen schlechthin auf und ironisiert den an Stammtischen wieder öfter und lauter zu hörenden Wunsch nach einem starken Mann. Der König von Östareich ist nur mit Österkron vorstellbar, denn alles schimmelt und stinkt im nationalistischen Sumpf. TOMAK setzt sich in dieser Ausstellung auf vielfältige Weise kritisch mit Fragen von Herrschaft, Volk, Heimat und Nationalismus auseinander. Es würde zu weit führen, auf die einzelnen Elemente der Präsentation in extenso einzugehen, denn die Schau hat sich über drei Stockwerke erstreckt, aber es fällt sofort ins Auge, dass der Künstler sowohl in der Bild-, wie in der Materialsprache auf symbolträchtige Elemente setzt. Bewusst inszeniert er bemalte Militärpläne als Banner, malt überlebensgroße Bundesadler auf Holz, nimmt menschenähnliche Zielscheiben als Hintergrund für Bilder und setzt mit rot-weißer Farbe Akzente.

Die Nationalismustheorie hat in den 1980er-Jahren gezeigt, dass es so etwas wie „natürliche Gemeinschaften“ als Einheit von Menschen selber Herkunft, Sprache, Religion etc., wie es so gerne von gewissen Menschen und Parteien propagiert wird, nicht gibt. Nationen wie alle Gemeinschaften, die aufgrund ihrer Größe eine persönliche Bekanntschaft aller Personen untereinander nicht mehr möglich machen, sind erfunden bzw. vorgestellt. Seither werden sie als imaginäre Gemeinschaften („imagined communities“)<sup>17</sup> betrachtet, deren vermeintliche Einheit und gemeinsame Geschichte konstruiert wurde („invention of tradition“)<sup>18</sup>. Wesentliches Element dieser Konstruktion von Gemeinschaft sind Symbole wie Flaggen, Wappen, Hymnen, Uniformen oder Geld, da sie großes identifikatorisches Potenzial besitzen. TOMAK nimmt sich nun bewusst dieser identitätsstiftenden Symbole und bestimmter Ereignisse in der Geschichte an und dekonstruiert, konterkariert und ironisiert sie. Der mit Kreide auf eine Militärplane gemalte Adler ist nicht der österreichische Bundesadler, sondern der Doppelkopfadler, der im Ständestaat zum Einsatz kam. Nach der Selbst-Ausschaltung des Parlaments und der Auflösung des Verfassungsgerichtshofs unter der Regierung Dollfuß wurde die Republik Österreich durch den Bundesstaat Österreich ersetzt, der in seiner Ideologie und Ausrichtung eine Nähe zum italienischen Faschismus aufwies. Nach der Ausschaltung der Sozialdemokratie in den Februaräpfeln, erhielt der Ständestaat noch 1934 ein neues Staatswappen erhielt: einen Doppeladler, der in seiner Symbolik Anleihen am Doppelkopfadler des Heiligen Römischen Reich nahm. TOMAK nimmt sich also bewusst eines Symbols an, das mit einem schwierigen und hochkomplexen Stück österreichischer Geschichte und Identität zu tun hat, dem Ständestaat oder Autofaschismus. In den Doppelkopfadler malt er mit roter Farbe einen Galgen, womit er auf die standrechtliche Verurteilung und Hinrichtung zahlreicher Schutzbündler hinweist. Er lässt die Arbeit jedoch nicht in dieser didaktisch-aufklärerischen Haltung verharren, sondern bricht die historische Schwere mit dem Slogan auf: „Heute Grillhendl! Zwei zum Preis von einem!“ Es ist die Dummheit des Staatsvolkes, die reflektiert und provokant zum Ausdruck gebracht wird, ein Volk, das seine eigene Geschichte nicht mehr kennt und vergessen hat, dass Zukunft Herkunft braucht. TOMAK spricht auf den begleitenden Texttafeln aber nicht von den Ständen, sondern von den Kästen, der hierarchischen Gesellschaftsordnung in Indien, die bis heute das soziale Leben prägt. Über den Umweg über einen anderen Kontinent stellt er die Frage nach der gesellschaftlichen Stratifizierung in Österreich heute und ihre Auswirkungen auf die Entwicklung zum freien Bürger.

Im Triptychon „Legitimation“ setzt er sich mit der Blutlinie als Legitimation von Herrschaft auseinander und malt in altmeisterlicher Manier eine Legende, die von Christi Tod bis in die Gegenwart reicht. Im Bild „Volk“ zeigt er Herdentiere mit den schematischen Einzeichnungen für den Fleischhauer, wie diese am besten aufzuteilen sind. Aber auch die Kunstszenen bekommt sprachwörtlich ihr Fett ab. Die Darstellung von Robben, die im Werk „Hinrichtungen am Heldenplatz“ mit einem Knüppel erschlagen werden, ist eine kalkulierte Provokation, denn die Gruppe der Robben ist eingekringelt und als „Kunstgemeinde“ ausgewiesen. Die Aufforderung lautet: „1. ERSCHLAGEN, 2. SEZIEREN, 3. VERBRENNEN.“ Das Schauspiel soll jeden Montag um 20:15, also als Hauptabendprogramm, zu sehen sein. TOMAK ist hier weniger Posterboy of Antikunst als vielmehr Agent Provocateur.

Ein Aspekt dieser gewaltigen Installation in Feldbach soll noch hervorgehoben werden, da er einen nicht unwesentlichen Bezug zur Kunstgeschichte der letzten 70 Jahre aufweist: die Akkumulation von Adlern in der Ausstellung. In der Haupthalle unter dem Fürstensitz, von dem aus TOMAK neue Gesetze verkündet hat, prangte ein 300 x 450 cm großer Bundesadler, auf den diversen Bildträgern kamen immer wieder Adler in unterschiedlicher Form und Ausführung zur Darstellung bis hin zu einem russischen Militärzelt, das der Künstler in Form des Greifvogels arrangiert hat. Im globalen Protestjahr 1968 hat der belgische Künstler Marcel Broodthaers das erste Mal sein „Musée d'Art Moderne, Département des Aigles“ inszeniert. Die Präsentation zeigte Adler in allen erdenklichen Formaten und Medien. Indem Broodthaers den Adler durch Variation und Wiederholung als profanen Gegenstand präsentierte, hat er die mit dem Tier assoziierte Herrschaftssymbolik relativiert. Zugleich hat er mit seinem fiktiven Museum die Definitionsmacht des traditionellen Museums hinterfragt und dessen Auratisierung von Objekten seine Profanierung entgegengestellt. Broodthaers hat einen künstlichen und zugleich künstlerischen Mythos geschaffen und diesen Weg bestreitet TOMAK ebenso.

#### THE YEAR OF THE HORSELEBERCHEESE

Im Jahr 2019 entsteht eine Serie von Buntstiftzeichnungen, die anatomische Details zeigen, die der Künstler mit wenigen, schnellen Strichen in Fratzen und Grotesken transformiert und ebenso beiläufig betitelt. Die Idee basiert auf dem Hang des Menschen, in Gestaltmustern und Formen der Umgebung Gesichtszüge zu erkennen. Diese von der Wissenschaft Pareidolie bezeichnete Eigenschaft wird bereits von Leonardo da Vinci in einem berühmten Text aus dem Jahr 1492 beschrieben, der später Teil seines „Trattato della pittura“ wird. Er empfiehlt dem angehenden Maler einen Blick auf ein altes Gemäuer mit Flecken. „Wenn du dir gerade eine Landschaft ausdenken sollst, so kannst du dort Ähnlichkeiten zu verschiedenen Landschaften mit Bergen, Flüssen, Felsen, Bäumen, großen Ebenen, Tälern und Hügeln verschiedener Art sehen; ebenso kannst du dort verschiedene Schlachten und Gestalten mit lebhaften Gebärden, seltsame Gesichter und Gewänder und unendlich viele Dinge sehen, die du dann in vollendet Form und guter Gestalt wiedergeben kannst.“<sup>19</sup> Damit hat Leonardo den Zufall als malerische Methode hoffähig gemacht. TOMAK nimmt dieses Strategie auf, stützt sich ebenso auf das Prinzip von Analogie und Ähnlichkeit, bezieht sich jedoch nicht mehr auf die äußere Wirklichkeit, sondern blickt ins Innere des Menschen und erkennt dort groteske Charaktere. Nach diesem Verfahren fertigt im Jahr 2020 auch seine Serie „Star Wars Anatomy“.

2019 entsteht jedoch auch noch die fünfteilige Konsum-Serie „The Year of the Horselebercheese“, bei der er zwar im Titel einen ähnlichen Brachialhumor wählt wie in „Wurscht“ oder „Zitzimaus“, den Blick aber auf viel größere und komplexere Zusammenhänge lenkt. Auf alten Matrizen der österreichischen Konsumgenossenschaft zeichnet er unter der vorgedruckten Rubrik „Angebote“ innere Organe wie Herz, Magen oder Darm. Mit der Präzision eines Anatomen gibt er zuerst mit rotem Buntstift die Organe wieder und legt anschließend mit blauem Buntstift Schemata aus einem englischsprachigen anatomischen Atlas darüber. Die Farbwahl nimmt dabei Bezug auf das Logo und das Corporate Design von Konsum. Die einzige Ausnahme in dieser Serie bildet das Abbild eines Pferdes, das über die Darstellung eines Darms gezeichnet wurde, die wohl auch zum epischen Titel geführt haben dürfte. Obgleich die Gründung von Konsum Österreich, also der Zusammenschluss der 14 wichtigsten Regionalkonsumgenossenschaften zu einem Zentralverband, im Jahr 1978 stattfand, das im chinesischen Kalender das Jahr des Pferdes war, dürfte für die Titelfindung wohl eher die Kombination aus Pferd, Fleisch, Innereien und österreichischer Konsumkultur in Verbund mit TOMAKs Humor ausschlaggebend gewesen sein.

Wieder arbeitet der Künstler mit vorgefundenem Material, in diesem Fall neben den für ihn typischen anatomischen Darstellungen mit den Matrizen der für den österreichischen Einzelhandel wichtigen Konsumgenossenschaft. Es geht ihm dabei jedoch nicht um eine kritische Analyse der tiefen Verwurzelung der Konsumgenossenschaft mit der Arbeiterbewegung in der Ersten und Zweiten Republik und Banken wie der BAWAG, sondern um eine Vivisektion des Kapitalismus. Präzise schreibt er sich in die vorgefundene und vorformulierte Matrix ein und wertet mit seiner Zeichensetzung die ökonomische Agenda um. In der Kopfzeile vor dem Namen „Konsum Österreich“ und in der Fußzeile vor dem Slogan „Wir leisten mehr“ ist mit dem Unendlichkeitszeichen jeweils das Logo von Konsum abgebildet. Dieses wird durch die Zeichnungen dekontextualisiert, auf die Darstellungen bezogen und zynisch gebrochen. Zudem wird mit dem Unendlichkeitszeichen in Verbindung mit dem Wort „Konsum“ einer der Kernpunkte neoliberaler Wirtschaftspolitik adressiert: das unbegrenzte Wachstum.

Unbegrenztes Wachstum ist das zentrale ideologische Konzept des globalen Kapitalismus. Es muss immer mehr produziert, konsumiert und akkumuliert werden. Dass dies auf Dauer nicht funktionieren kann hat schon der Wirtschaftswissenschaftler John Maynard Keynes (1883-1946) gewusst und in seiner Theorie der endogen bedingten Wachstumsabschwächung formuliert. Der koreanisch-deutsche Philosoph Byung-Chul Han fragt in seinem Essay „Kapitalismus und Todestrieb“ was den Kapitalismus zu dieser blinden Akkumulation zwingt und sucht die tieferen und vielleicht unbewussten Beweggründe zu eruieren. Er kommt zur Conclusio, dass der Kapitalismus auf der Negation des Todes beruht. „Das Kapital wird akkumuliert gegen den Tod als absoluten Verlust.“<sup>20</sup> Das akkumulierte Kapital erzeugt ein Gefühl der Macht, der Unbesiegbarkeit und der Unsterblichkeit. „Das unendliche Kapital erzeugt die Illusion einer unendlichen Zeit.“<sup>21</sup> TOMAK setzt dieser Negation des Todes die Darstellungen von lebenswichtigen Organen entgegen, die man so nur sehen und zeichnen kann, wenn sie dem Körper entnommen wurden und dieser eo ipso tot ist. Er bringt den Tod ins Spiel und stellt ihn dem unendlichen Konsum als ultimatives Ende entgegen. Das Ende von Konsum Österreich kam 1995. Die Insolvenz des „roten Riesen“ war eine der größten Wirtschaftspleiten der Zweiten Republik. Das Ende des Turbokapitalismus neoliberaler Prägung ist (noch) nicht absehbar. Bis zu seinem Kollaps werden weiterhin Lebensprozesse in maschinelle Vorgänge umgewandelt werden.

„Das Leistungsprinzip nähert den Menschen der Maschine an und entfremdet ihn von sich selbst.“<sup>22</sup>

Aus Denken wird Rechnen und wenn ich nicht mehr denke, sondern nur rechne, dann wird das so faszinierende wie vielschichtige Wesen Mensch zu einer ökonomischen Größe degradiert. Wer also leichtfertig vom Wert des Menschen spricht, vergisst das der Terminus „Wert“ aus der Nationalökonomie kommt und erst Mitte des 19. Jahrhunderts Eingang in die Ethik und die Politik findet. „Die Geltung oder der Wert eines Menschen ist wie der aller anderen Dinge sein Preis.“<sup>23</sup> Es war der englische Philosoph und Staatstheoretiker Thomas Hobbes, der als einer der Ersten den ökonomischen Wert des Menschen so nüchtern analysierte. Wertschätzung meint demzufolge den Preis, den ich bereit bin, für einen Menschen zu zahlen. „Der Wertschätzung des Menschen als Humankapital entspricht die Entwertung des Menschen dort, wo er offenbar kein Kapital mehr darstellt.“<sup>24</sup> Michel Foucault hat in seiner berühmten Untersuchung „Überwachen und Strafen“ über die Entwicklung des französischen Strafsystems detailliert über den ökonomischen Wert des Körpers und der Arbeitskraft geschrieben. Die von ihm skizzierte Disziplinargesellschaft ist eine Normierungsgesellschaft, deren einziges Ziel es ist, „die Bevölkerung als Produktionsmaschine zur Erzeugung von Reichtum, Gütern und weiteren Individuen [zu] nutzen.“<sup>25</sup> Daher muss der Körper im Sinne der Biopolitik von Anfang an kontrolliert, konditioniert und diszipliniert werden.

TOMAK hat für seine Ausstellung „Lebendfalle“ 2019 in der Stadtgalerie Waidhofen die Entwicklung von der Disziplinargesellschaft Foucaults über die Kontrollgesellschaft Gilles Deleuzes' bis hin zur Transparenzgesellschaft von Byung-Chul Han thematisiert und zugleich den Weg des Menschen in die selbstverschuldete Unmündigkeit skizziert. Das aufklärerische Versprechen der Verbesserung des Menschen korrespondierte mit der Sorge vor der Abschaffung des Menschen.

Als über 70-jähriger schreibt der Sozialpsychologe und Philosoph Erich Fromm, der der breiten Öffentlichkeit nur durch seinen Bestseller „Die Kunst des Liebens“ bekannt ist, 1974 hellhörig:

„Die Welt wird zu einer Summe lebloser Artefakte, von der synthetischen Nahrung bis zu den synthetischen Organen wird der ganze Mensch zum Bestandteil der totalen Maschinerie, welche er kontrolliert und die gleichzeitig ihn kontrolliert. [...] Sein streben gilt der Herstellung von Robotern, worin man eine der größten Leistungen des technischen Geistes sieht, und es gibt Spezialisten, die uns versichern, der Roboter werde sich kaum vom lebendigen Menschen unterscheiden. Diese Leistung wird uns weniger erstaunlich vorkommen, wenn der Mensch selbst kaum noch von einem Roboter zu unterscheiden ist. Die Welt des Lebens ist zu einer Welt des ‚Nichtlebendigen‘ geworden; Menschen sind zu ‚Nichtmenschen‘ geworden - eine Welt des Todes. Symbolisch für das Tote sind nicht mehr unangenehm riechende Exkreme oder Leichen. Die Symbole des Toten sind jetzt saubere, glänzende Maschinen [...]“<sup>26</sup>

#### DAS WELTEI DES DIDEROT

Wenn man die Erfindungen und Entwicklungen der letzten 150 Jahre betrachtet, so erkennt man, dass das Auge die markanteste Schnittstelle zwischen Körper und Maschine ist. Die Möglichkeiten des Sehens haben sich grundlegend geändert, wenn man an Röntgengeräte, Ultraschallgeräte, Visualisierungen magnetischer Resonanzen, Rasterelektronenmikroskope, Computertomographien, Satellitenüberwachungssysteme etc. denkt, und dennoch scheinen wir blind für die Folgen dieser Entwicklungen zu sein.

Die Reflexion der Wahrnehmung, das Nachdenken über das Sehen und die Veränderung durch technische Geräte, wie die von TOMAK exemplarisch immer wieder dargestellten optischen, feinmechanischen Geräte, führen a la longue zur Frage nach dem ersten Blick wie er seit John Lockes „Essays“ (1694) philosophisch erörtert und diskutiert worden ist. Das so genannte Molyneux-Problem basiert auf einem Brief, den der irische Naturphilosoph William Molyneux 1688 an Locke geschrieben hatte. Darin stellt er die Frage, ob ein Blindgeborener, der plötzlich sehen könnte, mit seinen Augen eine Kugel von einem Würfel unterscheiden könnte, was ihm durch den Tastsinn problemlos möglich wäre. Es geht also um die Frage, ob Sinne voneinander lernen, oder anders gesagt: Lehren die Hände die Augen? Darüber wird bei TOMAKs Serie „Anthropométrie de l'époque noire“ noch zu sprechen sein.

Das Molyneux-Problem gehört in den Kontext dessen, was Michel Foucault „die beiden großen mythischen Erfahrungen“ des 18. Jahrhunderts nannte: „der fremde Beschauer in einem unbekannten Land und der Blindgeborenen, dem das Augenlicht geschenkt wird“.<sup>27</sup> Auch Denis Diderot, dem TOMAK in seinen Werken mehrfach Referenz erweist, hat über diese Fragestellungen und deren Implikationen sinniert, die seinen Zugang zur bildenden Kunst geprägt haben. In seinem „Brief über die Blinden zum Gebrauch für die Sehenden“ findet sich ein Dialog mit einem Blinden über Spiegelbilder. Der Philosoph versucht vergeblich dem Blinden zu erklären, warum ein dreidimensionaler Körper im Spiegelbild nur mehr zweidimensional ist. Dieser entgegnete ihm mit der simplen und brillanten Feststellung: „Das sind also zwei Sinne, die eine kleine Maschine in Widerspruch bringen.“<sup>28</sup> Der gesamte abendländische Diskurs über die Frage nach dem Bild ist in dieser entwaffnenden Antwort enthalten: „zwei Sinne, die eine kleine Maschine in Widerspruch bringen“. Was der namenlose Blinde über die „kleine Maschine“ (une petite machine) Spiegel sagt, gilt für alle „Bildmaschinen“, die dreidimensionale Körper in zweidimensionale verwandeln. Diderot verwendet den Begriff machine aber nicht nur für optische Geräte wie Spiegel, Teleskope oder Mikroskope, sondern auch für das Gemälde selbst, um zum Beispiel dessen Komposition oder Lichtführung zu betonen.<sup>29</sup> In seiner Kritik des Salons von 1761 heißt es zum Beispiel über ein Gemälde von Doyen: „Sa machine est grande“.<sup>30</sup> Im Bild der Maschine verdichtet sich die künstlerische Strategie von TOMAK. Seine Gemälde sind Bildmaschinen, sowohl im Sinne Diderots, als auch sprachwörtlich Transformatoren und Generatoren. Das Bild als Kraftwerk war immer der Anspruch des Künstlers. Das Ei, das Diderot nach TOMAK gelegt hat, birgt nicht nur die Prinzipien der Aufklärung, die zum Teil vielleicht noch immer ausgebrüten werden müssen, sondern die Idee vom Gemälde als Maschine. Nicht das offenkundige Bild der Maschine, sondern das Bild als Maschine ist das zentrale Konzept der Kunst von TOMAK. Auch wenn es bezeichnend ist, dass er in seinen Selbstporträts „Automak“ oder „Robocop of Antikunst“, halb Mensch und halb Maschine ist.

#### ANTHROPOMÉTRIE DE L'ÉPOQUE NOIRE

TOMAK bedient sich in seinen visuellen Recherchen freimütig im großen Fundus der Kunstgeschichte und der Visual Studies und zitiert Bilder nicht nur als Abbilder von Gegenständen oder Personen, sondern als visuelle Sprachen, die mit kulturellen Bedeutungen kodiert und aufgela-

den sind. Als Ausgangspunkt der Serie „Anthropométrie de l'Époque Noire“ dienen ihm historische Frauendarstellungen aus dem Buch „Das Werden des Menschen im Mutterleibe oder die individuelle Entwicklungsgeschichte des Menschen“ von Wilhelm Eckrud aus dem Jahr 1896. Diese Bildnisse suchen den Menschen nicht nur in seiner biologischen Entwicklung darzustellen, sondern kategorisieren und typologisieren ihn zugleich, was insbesondere die Frau in ihrer Funktion und Rolle in der Gesellschaft um 1900 betrifft. Das Frontispiz verkündet großspurig über den Inhalt des Buches, dass „der Mensch in seinem Werden und seiner höchsten Vollendung“ gezeigt werde und stellt als Illustrationen einen Embryo von einigen Wochen und eine Darstellung der hockenden Venus bei, natürlich nackt. Damit ist die Stoßrichtung vorgegeben: es geht um einen institutionalisierten, männlichen, weißen Blick auf den Frauenkörper. TOMAK hat sich nun einige dieser stereotypen Darstellungen ausgesucht und sie einer Transformation unterzogen. Die Intention war eine zweifache: einerseits wollte er die Dynamik und Geschwindigkeit des Strichs, die er in seinen Skizzen perfektioniert hatte, erstmals auf ein Großformat übertragen. Andererseits sollten die chauvinistischen und zum Teil rassistischen Darstellungen durch die rasche Geste dekonstruiert und entwertet werden.

Im Kontext des von Diderot diskutierten Molyneux-Problems hat sich die Frage ergeben, ob die Hände die Augen lehren? Im Zusammenhang mit der Entstehung der Serie „Anthropométrie de l'Époque Noire“ müsste man nun fragen, ob man auch blind malen kann. TOMAK hat die ausgewählten Darstellungen so verinnerlicht, dass er praktisch ohne auf die Bildtafel zu sehen mit dem Pinsel in der Hand die Essenz der jeweiligen Haltung mit wenigen schnellen Strichen auf den Bildträger gebannt hat. Nicht das Auge hat die Hand gelenkt, sondern die Idee, die mit Hilfe von Erinnerung, Körperedächtnis und Erfahrung den Pinsel geführt hat. Der französische Philosoph Jacques Derridas hat in Anlehnung an Konzept des concetto, der Definition der Zeichnung als unmittelbare, direkte Niederschrift, gemeint, dass der Zeichner ein „lidloses Auge an der Spitze der Finger“ hat, das den Verlauf der Linien bestimmt. Er schreibt von der Hand, die „vorausprescht“, sich „überstürzt“, „an Stelle des Kopfes, gleichsam um ihm vorauszugehen“. <sup>31</sup> Mit der mit viel Verve ausgeführten Serie überrascht der Künstler, steht die expressive Geste und unbeschwerde Leichtigkeit doch im Kontrast zu seinen ziselierten Zeichnungen und komplexen Überlagerungen. Dass er die Übersetzung der historischen Frauendarstellungen und stereotypen Haltungen in die Spur einer Geste (noch) nicht alleine stehen lassen wollte oder konnte, beweisen die anatomischen Details, die er im Anschluss wie ein Markenzeichen ins Bild setzt.

Die Farbe Blau und die gestische Spur von Frauenkörpern haben den Künstler dazu verleitet, die Serie in Analogie zu Yves Kleins berühmter Werkgruppe „Anthropométrie de l'Époque Bleue“ als „Anthropométrie de l'Époque Noire“ zu betiteln. In seinen Anthropometrien hat Klein nackte Modelle als Farbpinsel eingesetzt uns sie angeleitet, ihre mit blauer Farbe bemalten Körper auf die Leinwand abzudrucken. Doch Klein ging es nie darum, figurative Bilder herzustellen oder den Körper bloß abzubilden, also etwas darzustellen, sondern er wollte die Essenz, die von den nackten Körpern ausging, einfangen. Es ging um eine Transformation, eine Umwandlung, die bei Klein immer etwas mit Spiritualität und dem Übergang vom Sichtbaren zum Unsichtbaren zu tun hatte. Weder hat TOMAK Frauenkörper als lebende Pinsel eingesetzt, noch teilt er eine ähnliche Auffassung von Spiritualität, aber die beiden Künstler treffen sich in ihrem Anspruch, eine mit dem Körper und seiner Haltung verbundene Essenz zu übersetzen und etwas Unsichtbares in etwas Sichtbares umzuwandeln.

Das Bild des Transformators ist ein Schlüsselement zum Verständnis der Kunst von TOMAK. Der Künstler schreibt und zeichnet seit 2012 seine Autobiografie, die mittlerweile über 650 Seiten umfasst, und die den Titel T.R.A.F.O. trägt. Dabei handelt es sich nicht nur um das Akronym von The Rise and Fall of Tomaque Deville, sondern auch um die alltagssprachliche Kurzform für den Transformator, jenem elektrotechnischen Bauelement, dass Spannungen umzuwandeln vermag. Diese Maschine wandelt eine Eingangsspannung in eine Ausgangsspannung um und kann dabei Stärke und Intensität verändern. Die Energie, die auf ihn einwirkt, wird transformiert und in veränderter Intensität wieder nach außen weitergegeben. Damit ist sinnbildlich zum Ausdruck gebracht, wie seine Bilder entstehen. Er ist der Transformator, Konverter, Generator der im modus provocandi die Sittlichkeitsnormen der Gesellschaft irritiert und den Angepassten den Spiegel vorhält um ihnen die ihre Grimassen des Realen zu zeigen, wie Slavoj Žižek das formuliert hat. <sup>32</sup> Seine Kunst ist ein Statement gegen die Mittelmäßigkeit, gegen die political correctness, gegen den vorausseilenden Gehorsam, gegen das Duckmäuserum, gegen die Rückgratlosigkeit als spezifische Form der österreichischen Haltungslosigkeit, gegen die willfährigen Radfahrer des Systems: nach oben buckeln, nach unten treten. TOMAK ist nicht nur Posterboy, in seinem Namen steckt auch der „Amok“: „Mein Chaos gegen den Kosmos! Mein Chaos gegen den Ordnungsversuch – gegen die Welt!

Roman Grabner, Leiter Bruseum, Universalmuseum Joanneum Graz

1 Vgl. Camille Paglia, Die Masken der Sexualität. Berlin 1992, S. 109.

2 Konrad Paul Liessmann, Lob der Grenze. Kritik der politischen Unterscheidungskraft. Wien 2012, S. 45.

3 Oscar Wilde, The Artist as Critic. In: Richard Ellman (Hg.), Critical Writings of Oscar Wilde. New York 1968, S. 389.

4 Hans Belting, Persona. Die Masken des Selbst und das Gesicht. In: Sylvia Ferino-Pagden (Hg.), Wir sind Maske. Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum Wien. Wien 2009, S. 29-37, 30.

5 Ebda., S. 29.

6 Ebda., S. 29.

7 Vgl. Martina Weinhardt, Selbstbild ohne Selbst. Dekonstruktionen eines Genres in der zeitgenössischen Kunst. Berlin 2004, S. 32.

8 Hermann Bahr, Das unrettbare Ich. In: Gotthart Wunberg (Hg.) Hermann Bahr. Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887-1904. Stuttgart/Berlin/Köln/Main 1968, S. 183-192 (zuerst Wien 1904).

9 Eigentlich bereits seit Marcel Duchamp. Vgl. Arthur Danto, Das Ende der Malerei, missverständlich als „Tod der Malerei“. In: Anne-Marie Bonnet (Hg.), Kunst ohne Geschichte.

10 Douglas Crimp, Über die Ruinen des Museums. Dresden / Basel 1996 (zuerst Cambridge 1993).

11 Roland Barthes, Der Tod des Autors. In: Fotis Jannidis (Hg.), Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart 2000, S. 185-193. (zuerst Aspen Magazine 1967).

12 Michel Foucault, Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt/Main 1974 (zuerst Paris 1966).

13 Jean Baudrillard, Das Andere selbst. Wien 1994, S. 33.

14 Gilles Deleuze / Félix Guattari, Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie. Berlin 1992, S. 6.

15 Alain Ehrenberg, Das erschöppte Selbst. Depression und Gesellschaft in der Gegenwart. Frankfurt/Main 2008.

16 Jean-Luc Nancy, Corpus. Berlin / Zürich 2003, S. 105.

17 Benedict Anderson, Imagined communities. Reflections on the origin and spread of nationalism. London 1983.

18 Eric Hobsbawm, The invention of tradition. Cambridge 1983.

19 André Chastel (Hg.), Leonardo da Vinci. Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei. München 1990, S. 385.

20 Byung-Chul Han, Kapitalismus und Todestrieb. Essays und Gespräche. Berlin 2019, S. 12.

21 Han 2019, S. 15.

22 Han 2019, S. 17f.

23 Thomas Hobbes, Leviathan oder Stoff, Form und Gewalt eines kirchlichen und bürgerlichen Staates. Frankfurt/Main 1984, S. 67.

24 Konrad Paul Liessmann, Lob der Grenze. Kritik der politischen Unterscheidungskraft. Wien 2012, S. 61.

25 Michel Foucault, Die Masken der Macht. In: Daniel Defert/François Ewald (Hg.), Analytik der Macht. Frankfurt/Main 2005, S. 230f.

26 Erich Fromm, Anatomie der menschlichen Destruktivität. Reinbek 1977, S. 394.

27 Michel Foucault, Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks. München 1973, S. 80.

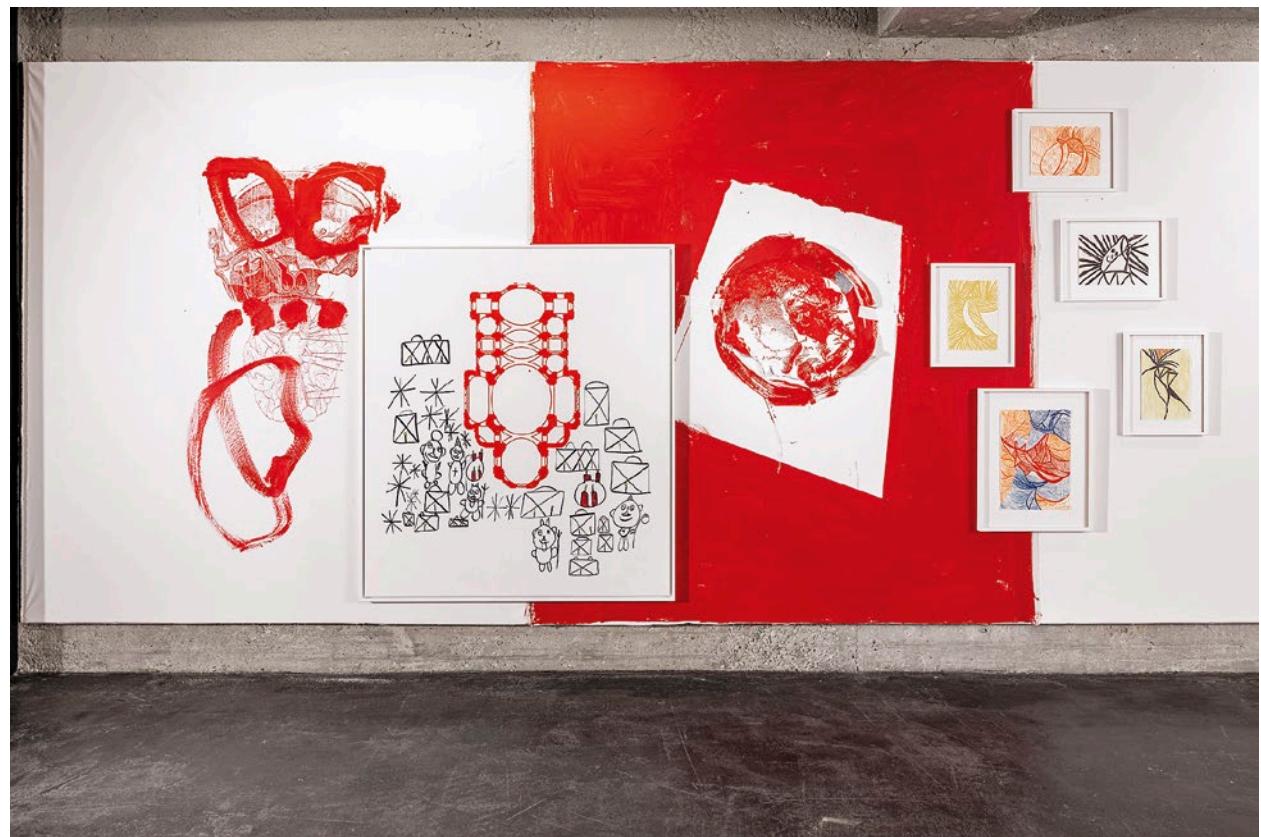
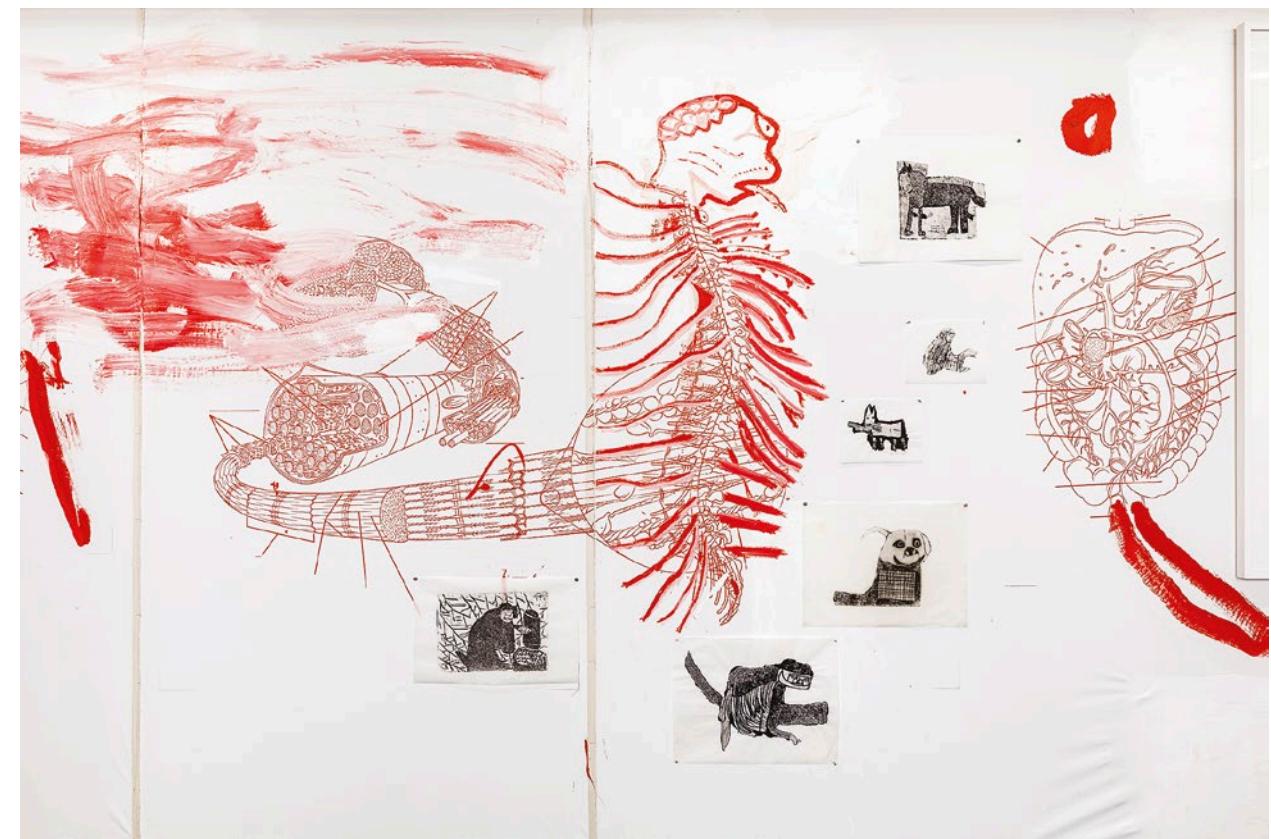
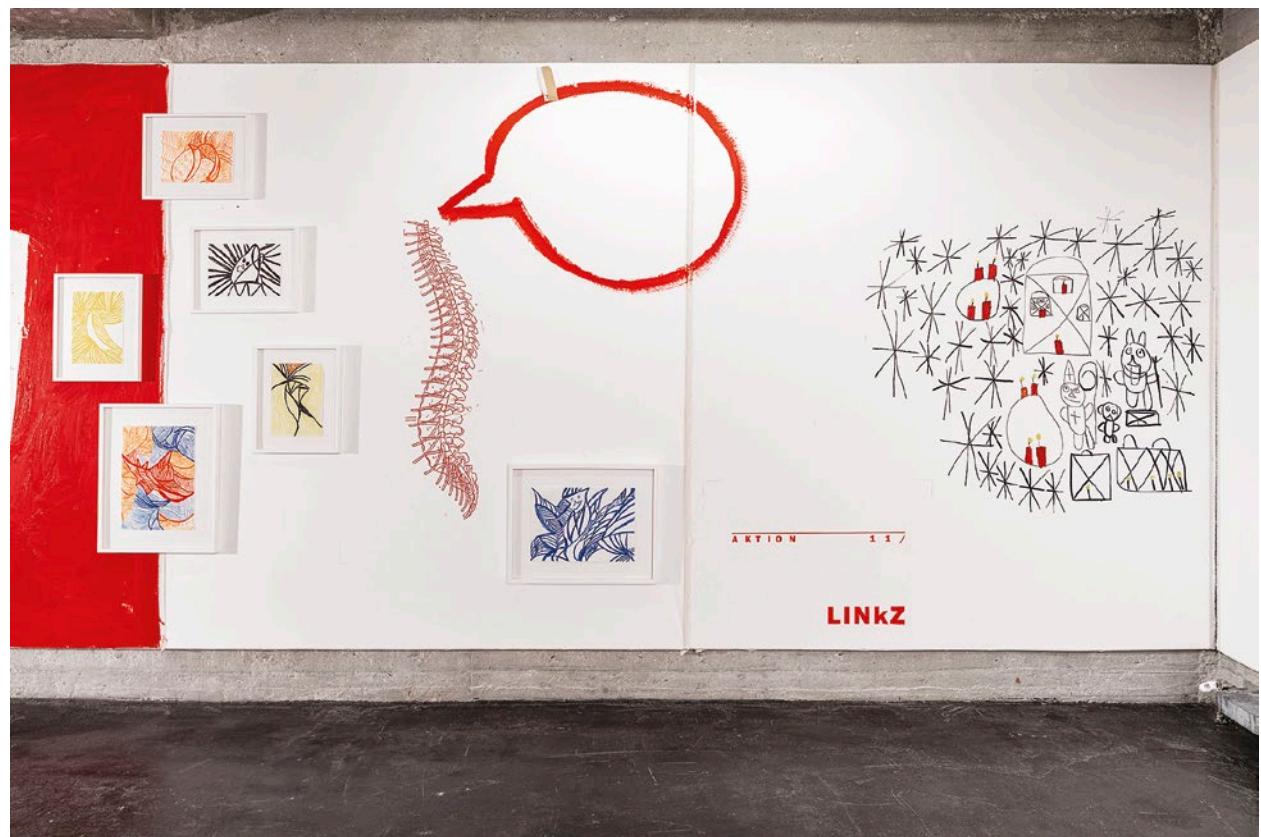
28 Denis Diderot, Brief über die Blinden. In: Diderot, Philosophische Schriften. Hg. Von Theodor Lücke. Bd. I. Berlin 1961, S. 54.

29 Vgl. Diderot Artikel in seiner Encyclopédie: „Machine, (Peinture); terme dont on se sert en peinture, pour indiquer qu'il y a une belle intelligence de lumière dans un tableau. On dit voilà une belle machine; ce peintre entend bien la machine.“ In: Denis Diderot / Jean-Baptiste le Rond d'Alembert (Hg.), Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. 1751-1780. Bd. IX, S. 798.

30 Denis Diderot, Oeuvres complètes. Édition critique et annotée. Hg. von Arthur M. Wilson [u.a.]. Paris 1975, Bd. 1, S. 21.

31 Jacques Derrida, Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen (1990). München 2008, S. 12.

32 Slavoj Žižek, Grimassen des Realen. Jacques Lacan oder die Monstrosität des Aktes. Köln 1993.



Ausstellungsansichten  
Exhibition views



Gala Tropicana, 130 x 92 cm, 2015  
Öl, Acryl, Collage, Bleistift, Siebdruck auf Papier  
Oil, acrylic, collage, pencil, screen printing on paper



Alien-Invasion, 130 x 92 cm, 2015  
Öl, Acryl, Collage, Bleistift, Siebdruck auf Papier  
Oil, acrylic, collage, pencil, screen printing on paper



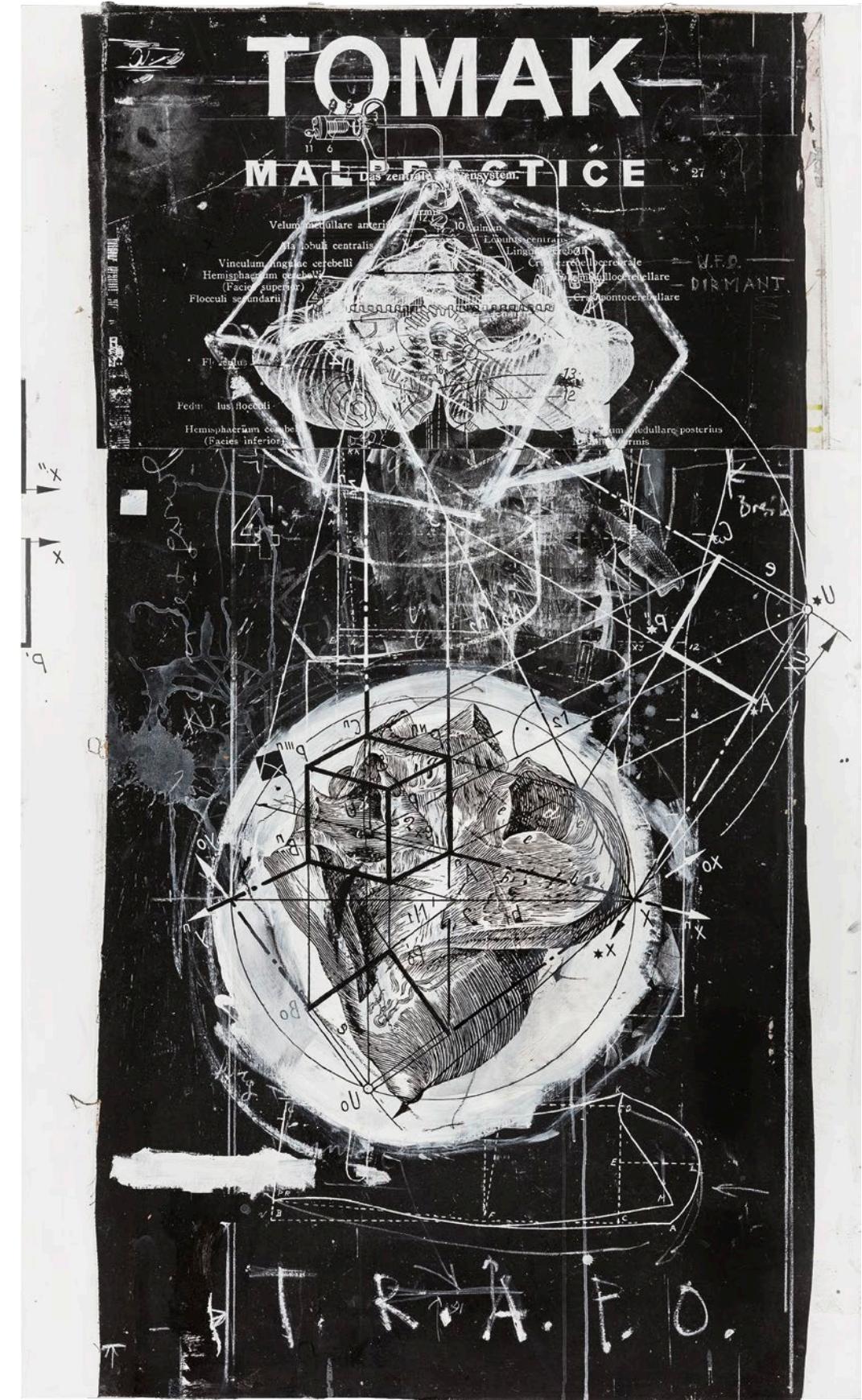
Molche solche Strolche, 130 x 92 cm, 2015  
Öl, Acryl, Collage, Bleistift, Siebdruck auf Papier  
Oil, acrylic, collage, pencil, screen printing on paper



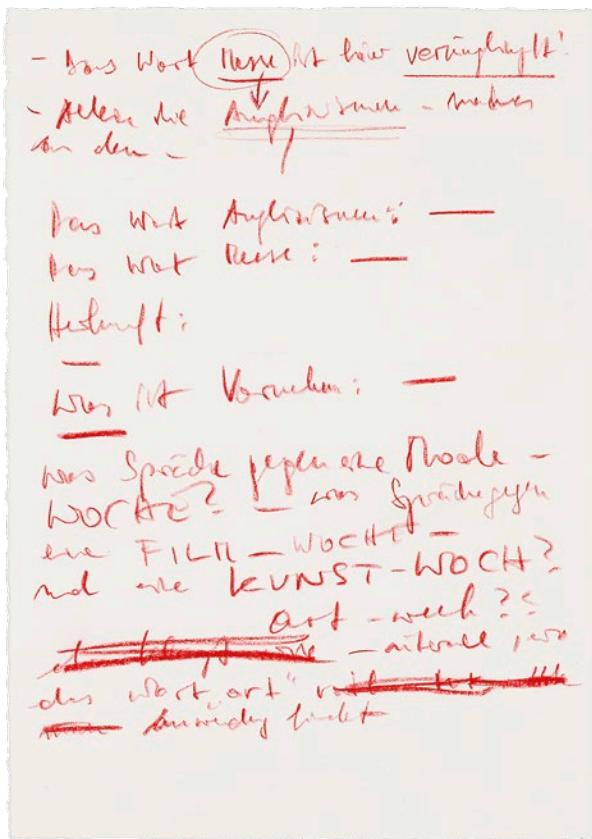
Ratatouille, 130 x 92 cm, 2015  
Öl, Acryl, Collage, Bleistift, Siebdruck auf Papier  
Oil, acrylic, collage, pencil, screen printing on paper



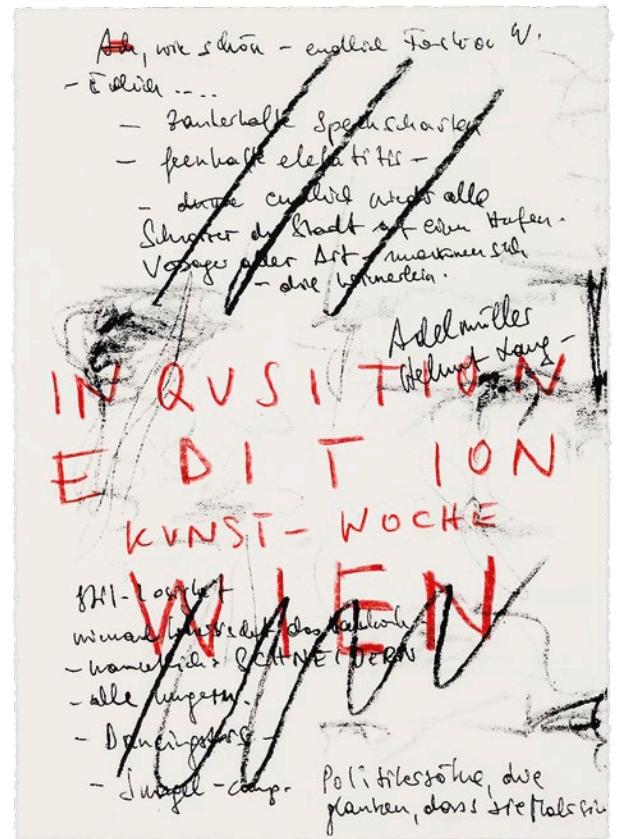
Koks + Kröten, 200 x 120 cm, 2017  
Öl, Acryl, Siebdruck auf Leinwand/Holz  
Oil, acrylic, screen printing on canvas/wood



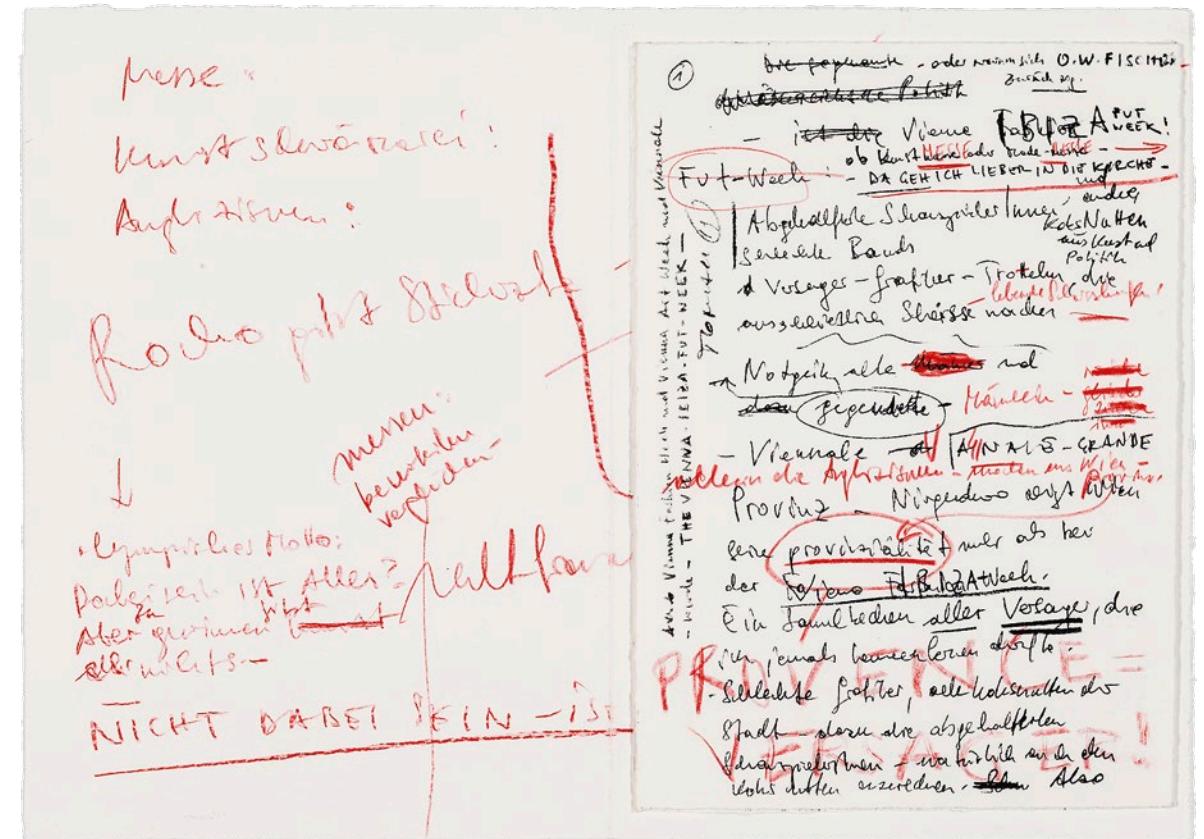
T.R.A.F.O., 200 x 120 cm, 2017  
Öl, Acryl, Siebdruck auf Leinwand/Holz  
Oil, acrylic, screen printing on canvas/wood



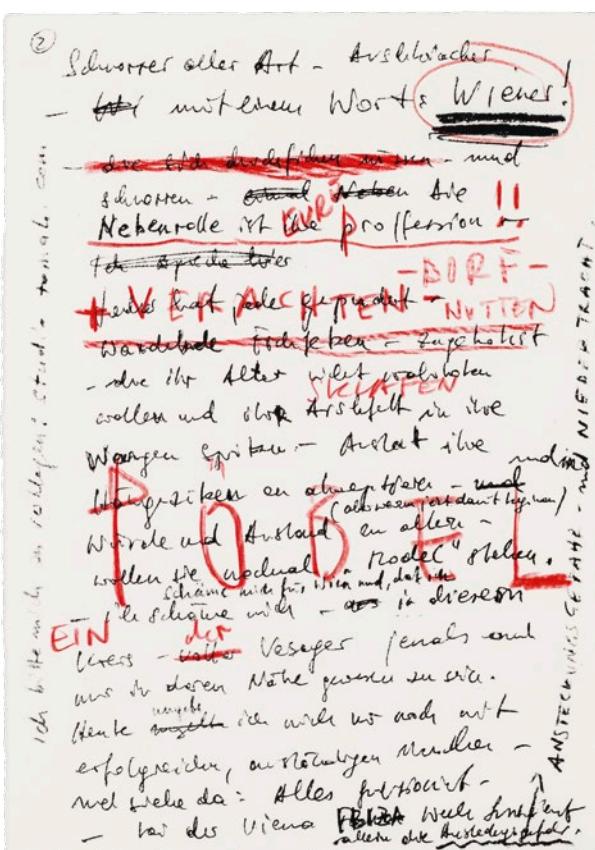
Ibiza Nation Edition 1, 32 x 23 cm, 2019



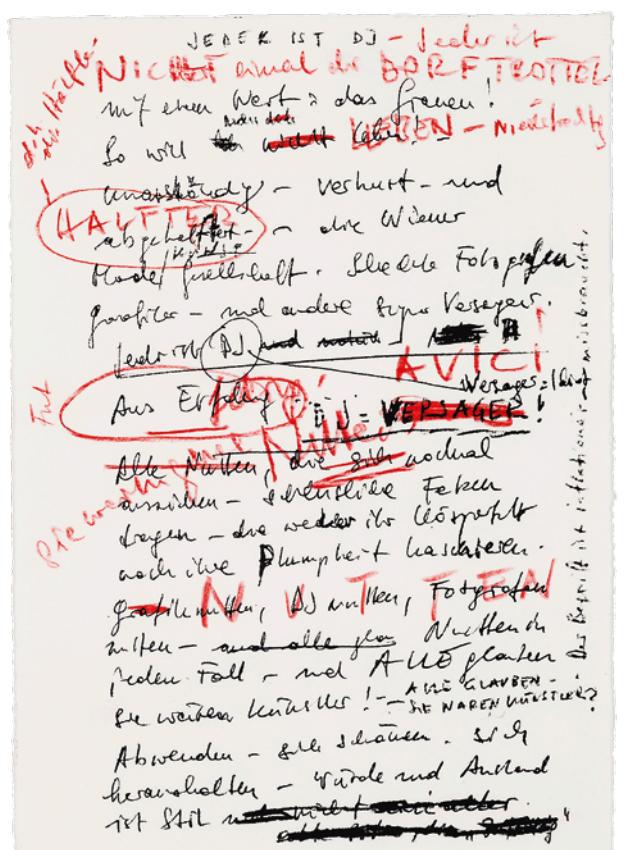
Ibiza Nation Edition 3 32 x 23 cm 2018



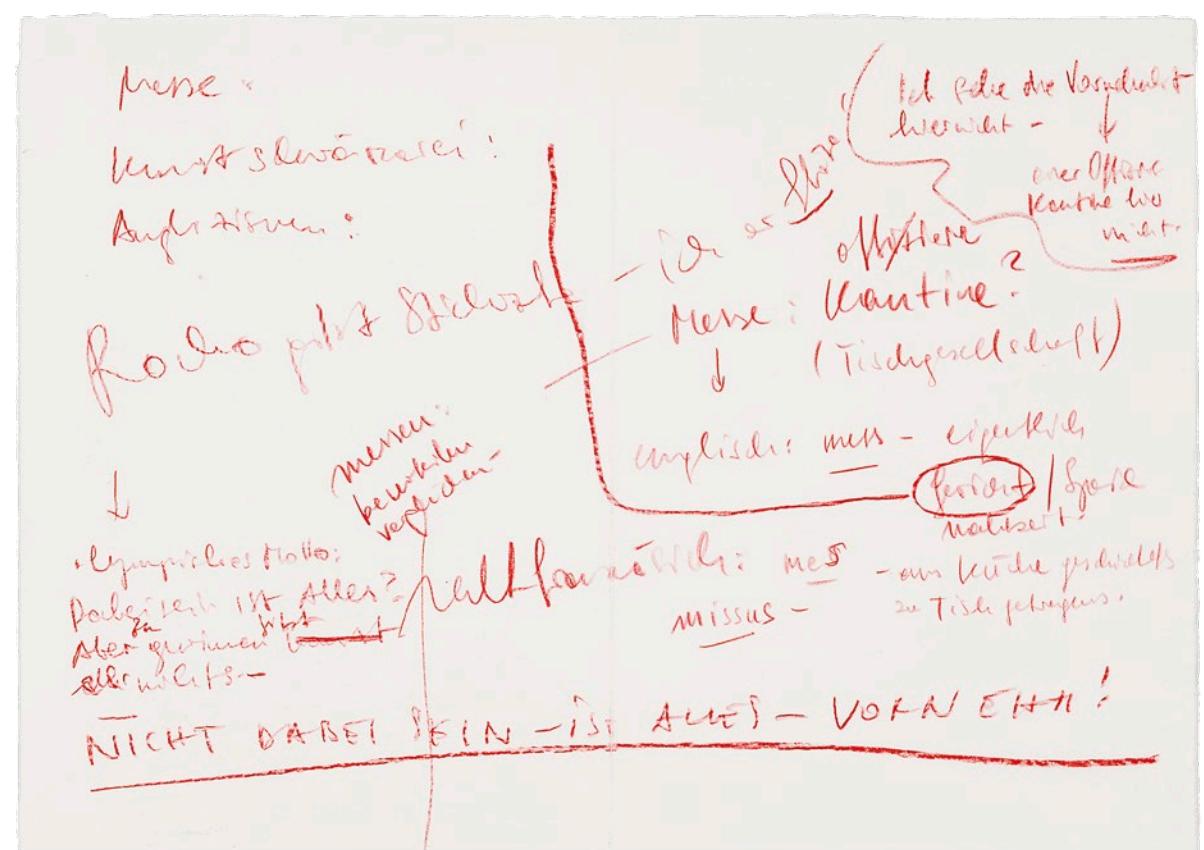
Ibiza Nation Edition 5, 32 x 46 cm, 2019



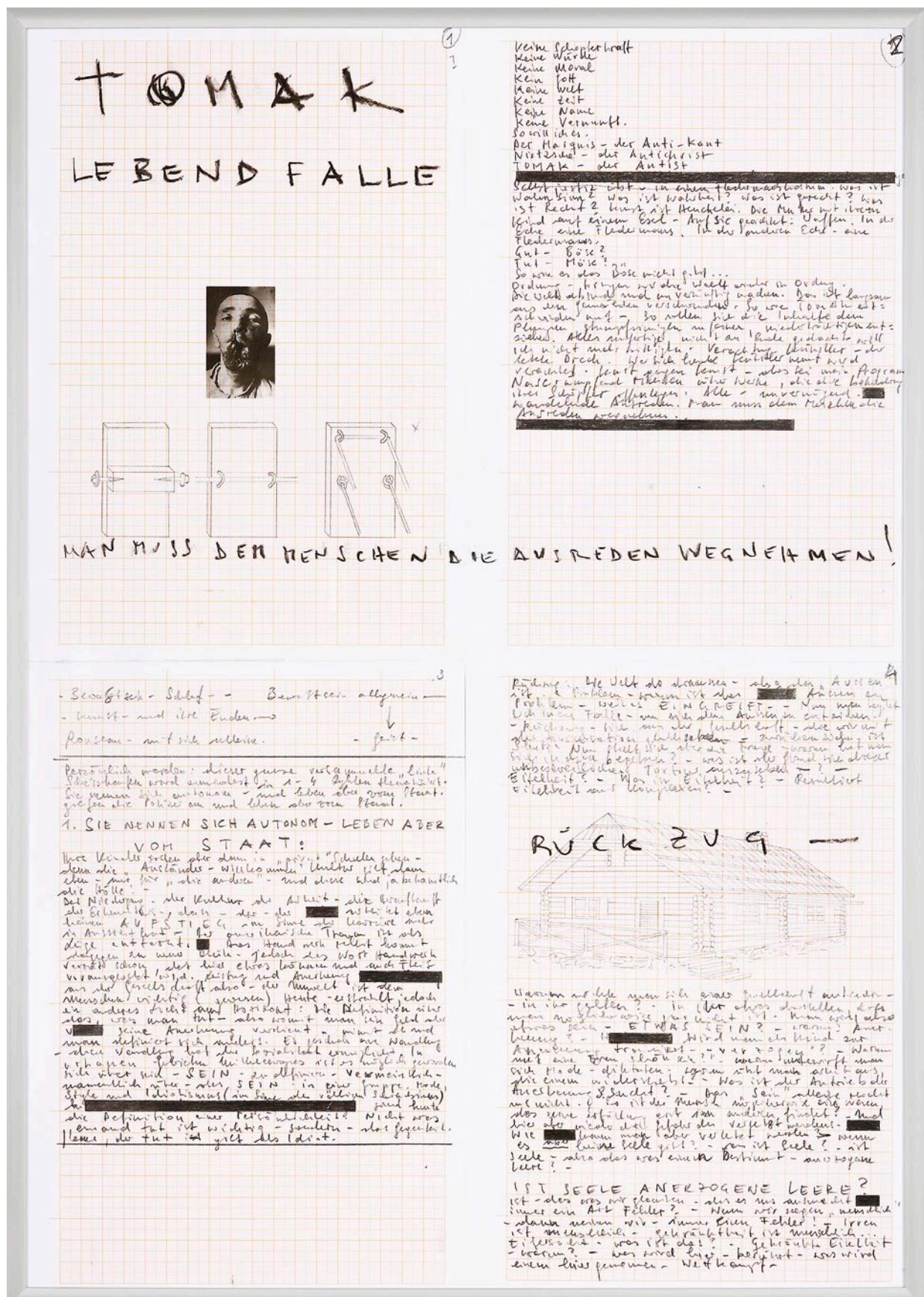
Ibiza Nation Edition 2, 32 x 23 cm, 2019



Ibiza Nation Edition 4, 32 x 23 cm, 2019



Ibiza Nation Edition 5 (Rückseite | Back), 32 x 46 cm, 2019





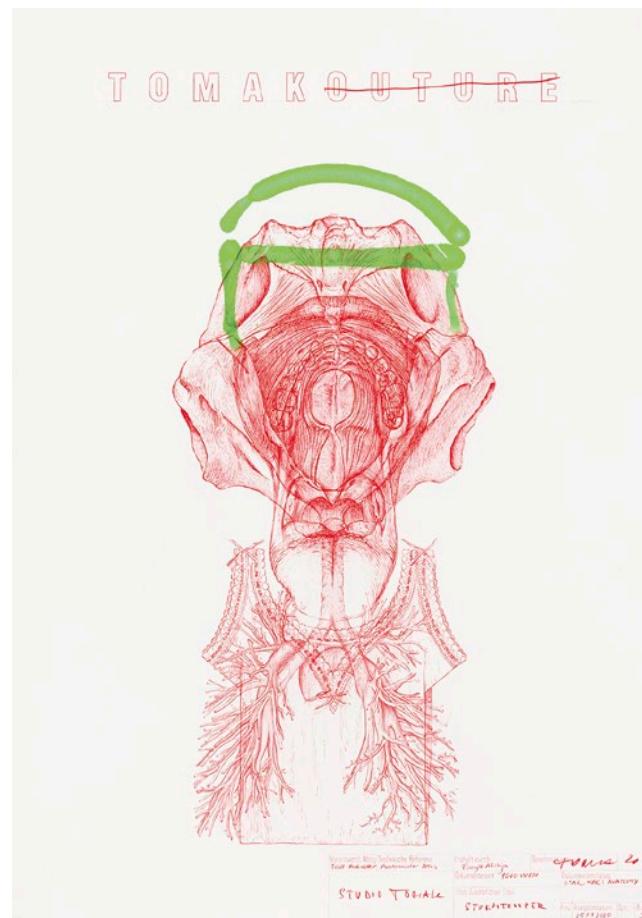


Welch anderen Eindruck dagegen macht zum Beispiel Figur

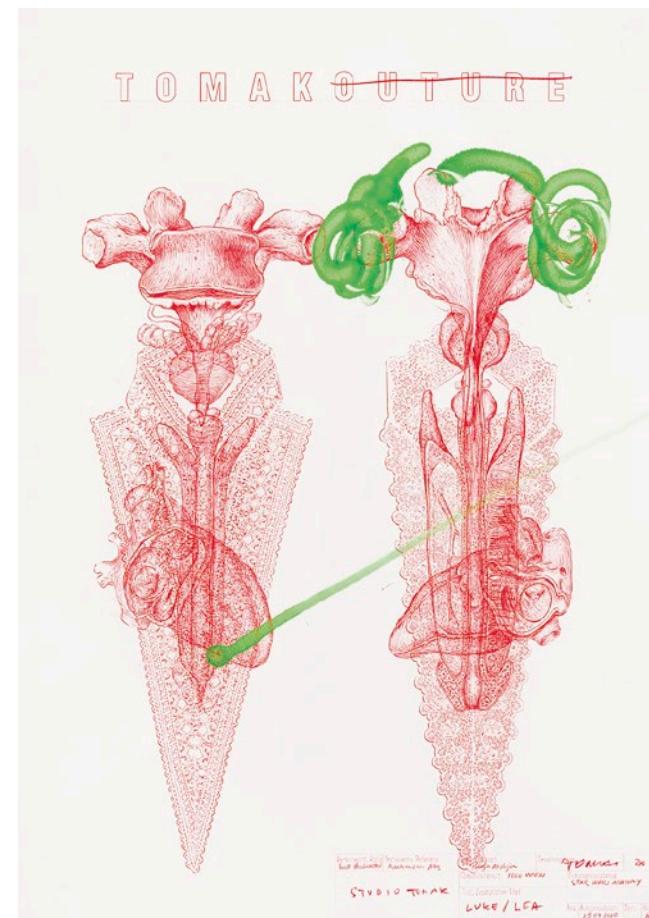
Motiv | Motif



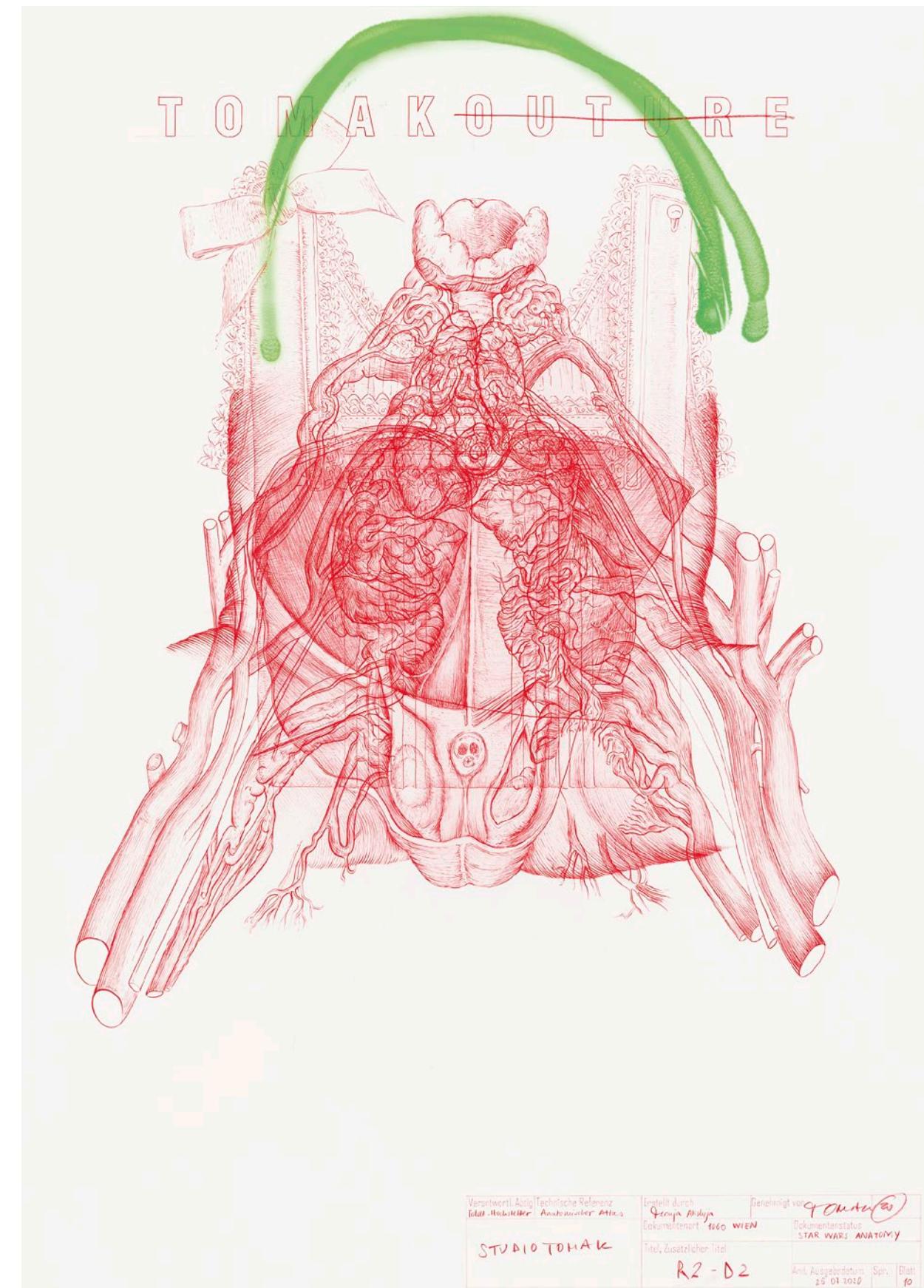
Zwei Kaffernmädchen, 180 x 120 cm, 2019  
Öl, Acryl auf Holz  
Oil, acrylic on wood



Stormtrooper, 84 x 59 cm, 2020  
Buntstift, Spray auf Papier  
Colored Pencil, spray paint on paper



Luke und Leia, 84 x 59 cm, 2020  
Buntstift, Spray auf Papier  
Colored Pencil, spray paint on paper



R2-D2, 84 x 59 cm, 2020  
Buntstift, Spray auf Papier  
Colored Pencil, spray paint on paper