



20
WALKERBOY, 2014
Öl auf Autoblech
115 x 40 cm



21
ROUND-A-BOUT, 2015
Öl auf Autoblech
70 x 95 cm

T
VALIO TCHENKOV



22
JOHNNN..., 2014
Öl auf Autoblech
144 x 112 cm

K^EUNSTLER

KRITISCHES LEXIKON DER
GEGENWARTSKUNST



AUSGABE 113 / Heft 00 / 1. QUARTAL 2016

VALIO TCHENKOV

ANNEGRET ERHARD



1



2



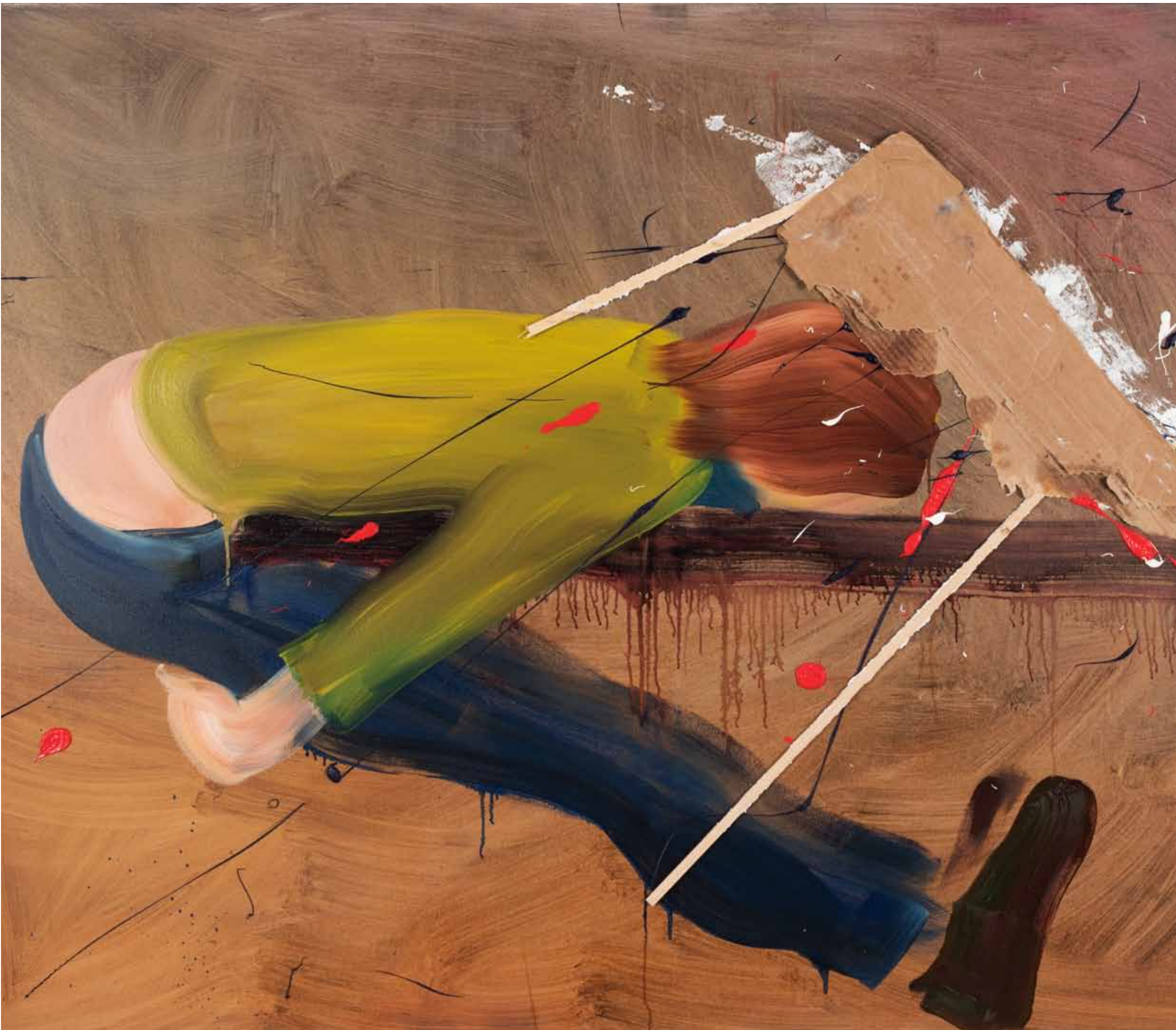
3



4



5



1
CURIOUS, 2015
Öl, Holz, Bauschaum
115 x 150 cm

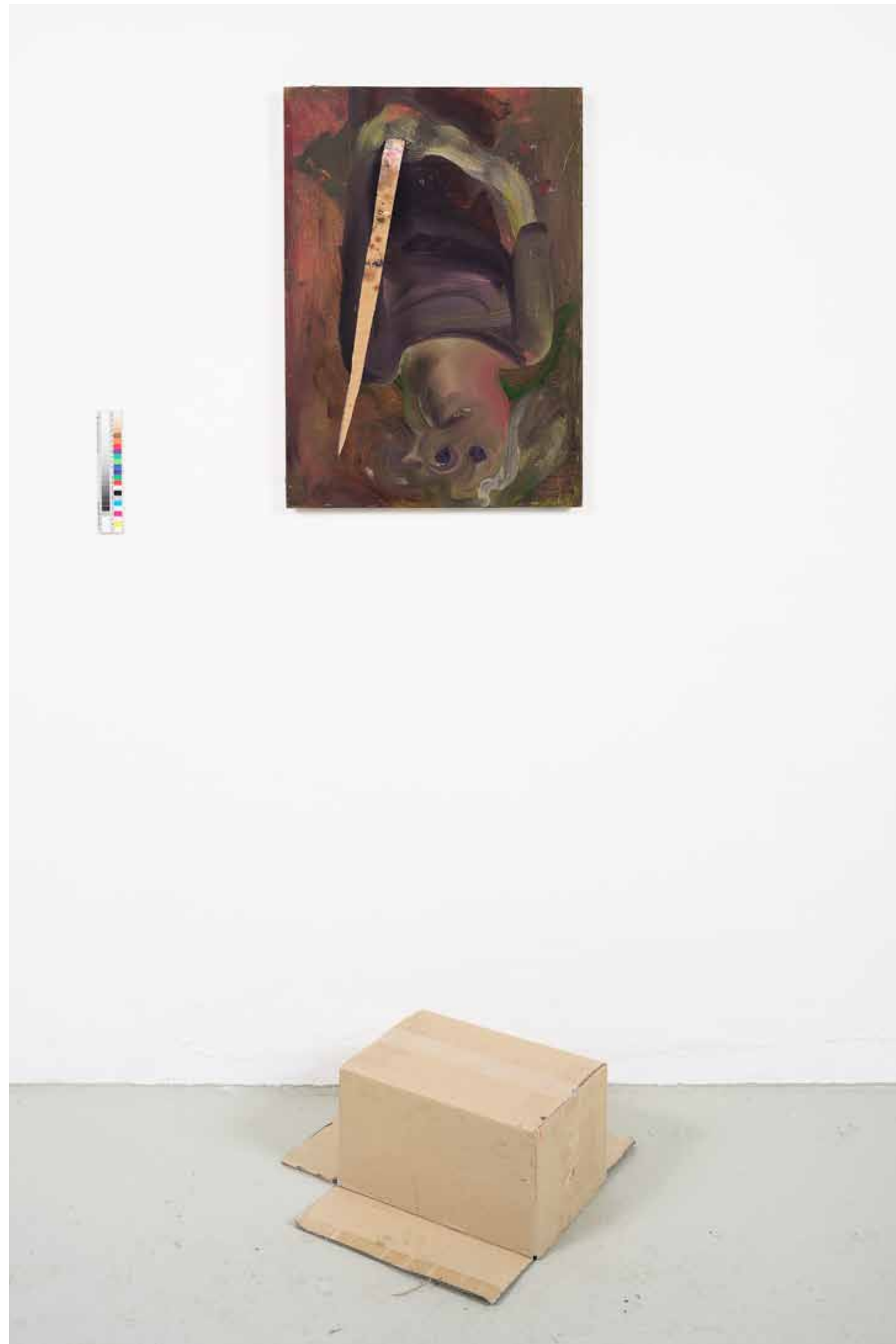
2
STILL WITHOUT TITLE, 2015
Öl auf Leinwand
120 x 150 cm

3
THE GAME, 2014
Öl auf Autoblech
37 x 151 cm

4
THE BEAR, 2012
Öl auf Leinwand
160 x 130 cm

5
FIGHTING FOR FONTANA, 2007
Öl auf Leinwand
100 x 80 cm

6
KITCHEN ACCIDENT, 2015
Öl, Holz, Pappe auf Leinwand
130 x 180 cm



18

T

VALIO TCHENKOV



18
CONFUSED FIGHTER, 2015
Öl auf Karton, Pappe
70 x 50 cm

19

19
FACTER, 2015
Öl, Buchstaben auf Leinwand
Maße



© Florian Holzherr

„Schaffe ich es, die Karre
einmal in die Sackgasse hineinzumanövrieren,
gelange ich zu der Erkenntnis,
dass es nichts mehr zu verlieren gibt.
Dann wird es spannend.“

Valio Tchenkov: **Headline**

Von ANNEGRET ERHARD

Vor 25 Jahren hat Valio Tchenkov seine Heimat Bulgarien verlassen und sein in Sofia begonnenes Kunststudium an der Münchner Akademie fortgesetzt. Ein Cocktail aus Naivität, Glaube und Hoffnung habe ihn zu diesem Entschluss gebracht, wie er sagt, er war 24 Jahre alt und zu allem bereit. Die konventionelle, auf strengen Maximen beruhende Ausbildung in Sofia ließ scheinbar keine Weiterentwicklung zu, erwies sich jedoch im Nachhinein als perfekte Grundlage, die ihn zu einer geradezu mühelos erscheinenden Beherrschung des Metiers gebracht hat und damit zu einer großen Freiheit in der Behandlung seiner Motive und Themen.

In München ging es dann bei Helmut Sturm um Farbwucht und bis an den Rand der Abstraktion getriebene, expressive Auflösung der Form. Entscheidend war der Umgang mit Farbe und Licht und die daraus entstehende, manchmal auch verschlüsselte Narration. Das war zunächst einmal spannend, ein Akt der Befreiung für den im besten wie im schlechten Wortsinn akademisch geschulten jungen Maler. Der leicht ins Genialische rutschende Ansatz seines Lehrers vertrug sich freilich auf Dauer nicht mit der großen Portion Skepsis und Selbstreflexion Tchenkovs, der sich obendrein nicht mit gegenstandsloser Malerei identifizieren konnte.

Die Entwurzelung, der Verlust der Sprache, die Aufhebung der (freilich trügerischen) Schutz verheißenden heimatlichen Schwerkraft, die ihm anfangs zu schaffen machten, die nicht immer erträglichen Folgen einer in vielerlei Hinsicht überwältigenden und nicht immer segensreichen Grenzüberschreitung verhiessen nichts Gutes. Es war nicht einfach im Kapitalismus anzukommen, schon gar nicht, wenn man den Kommunismus und seine durch Prägung naturgemäß internalisierten Gesetze, seine Interpretation von Gerechtigkeit noch nicht so richtig hinter sich gelassen hatte.

Eine abenteuerliche Melange aus Naivität, Träumen und einer rasch adaptierten, unerlässlichen Portion Ignoranz hatten ihn seinerzeit dazu geführt, in einem Land in dem es keinen Kunstmarkt gab, und ohne das geringste finanzielle Potential den Weg zu einem Künstlerleben einzuschlagen. Und hierzulande fortzuführen obwohl er die Systeme, den Kunstbetrieb schon bald und ziemlich ernüchtert verstanden hatte. Der eherne Pragmatismus des Westens ist ihm nach nicht allzu langer Zeit unangenehm vertraut. Sein zentrales, sich zunehmend verstärkendes Anliegen bleibt schließlich ein Höchstmaß an bedingungsloser, künstlerischer Autonomie, in die bewusst und unbewusst die Elemente der beiden Welten des Valio Tchenkov einfließen. Bis heute.

Nach Abschluss des Studiums bis etwa 2006 hört Valio Tchenkov auf, zu malen. „Es gibt Dinge, die man nicht malen kann, und Dinge, die man malen muss“, erklärte er einmal, fügte allerdings lapidar hinzu, dass es keinen Grund gebe, irgendetwas zu malen. Das wird er später

freilich relativieren, nachdem er sich wieder dezidiert der Malerei zugewandt hat.

Davor entstehen hauptsächlich performative Arbeiten. Kritische Auseinandersetzungen mit dem System Kunstmarkt, mit dem Begriff von Wert und seinen vielen Bedeutungen, mit der Frage nach den Kriterien von Original, Kopie und Fälschung, von Authentizität. Tchenkov geht in diese Auseinandersetzung mit feiner, niemals larmoyanter Ironie. Er arbeitet mit dem Absurden, mit subversiver Camouflage und mit irritierenden Identitäten. Beispielsweise installiert er im Jahr 2000 auf einem Treppenabsatz im Münchner Kunstverein ein *Aufwertungsbüro* (Abb. 10A+10B). Dort sitzt er in einer telefonzellen-großen Alu-Kabine mit Panzerglasscheibe, bietet seine Dienste an. Und poliert Geldscheine. Mit einem achatischen Polierstein, wie ihn Goldschmiede und Vergolder benutzen, um Oberflächen zu glätten und zu optimalem Glanz zu bringen. Wer im also einen Hundertmarkschein übergibt, wird einen sorgfältig aufgearbeiteten, durch die Behandlung auch minimal größeren Schein mit makelloser Oberfläche zurückerhalten, der nun freilich (nur noch) die Qualität eines Bildes hat, signiert vom Künstler: „Ich poliere das Geld, das Wertvollste, was diese Gesellschaft besitzt. Obwohl das Geld an Brillanz gewinnt, wird es dadurch vollständig entwertet.“ Aus dem Original, das zugleich kollektiv anerkannter Maßstab für Wert ist, wird, nun größer und glatter, eine wertlose Fälschung. Oder ein Kunstwerk.

Ein andermal besorgte er sich zusammen mit der Künstlerin Sybille Rath interessante Gemüsezüchtungen – Auberginen in wüst strahlendem Lila, schwarze und gestreifte Paprika, drapierte sie in einem Straßenstand in der Nähe des Münchner Hauptbahnhofs zwischen den türkischen Händlern. Die beklemmend unnatürliche Zurschaustellung tadelloser, auch ausgesprochen seltsamer Gemüsesorten, wie man sie zuvor nie gesehen hatte, wurde bestaunt, man stellte Fragen über Züchtung und Herkunft. Der Abwehrmechanismus wuchs gleichzeitig, irrational begründet, quasi automatisch. Niemand wollte diese übersteigerte Perfektion, dieses absolute Gemüse haben. Die Ware des Künstlers war makellos – und nichts mehr wert.

Der Frage nach dem Stellenwert der künstlerischen Autorschaft geht Valio Tchenkov 2002 in der konzeptuellen Arbeit *fake, mistake und andere möglichkeiten* nach. Er schickt Fotografien von insgesamt sechs Bildern der Malerkollegen Heribert Heindl, Tom Früchtel, Stephan Baumkötter und anderen über einen Vermittler nach China, um von dort lebenden und als Billiglohnmalern arbeitenden, anonymen Künstlern Kopien anfertigen zu lassen. Die Technik bei der Umsetzung bleibt ihnen überlassen, das Format schreibt Tchenkov vor. Treten die meist mit anderen Mitteln replizierten Werke von, gelinde gesagt, recht unterschiedlicher Qualität nun wieder unter Tchen-



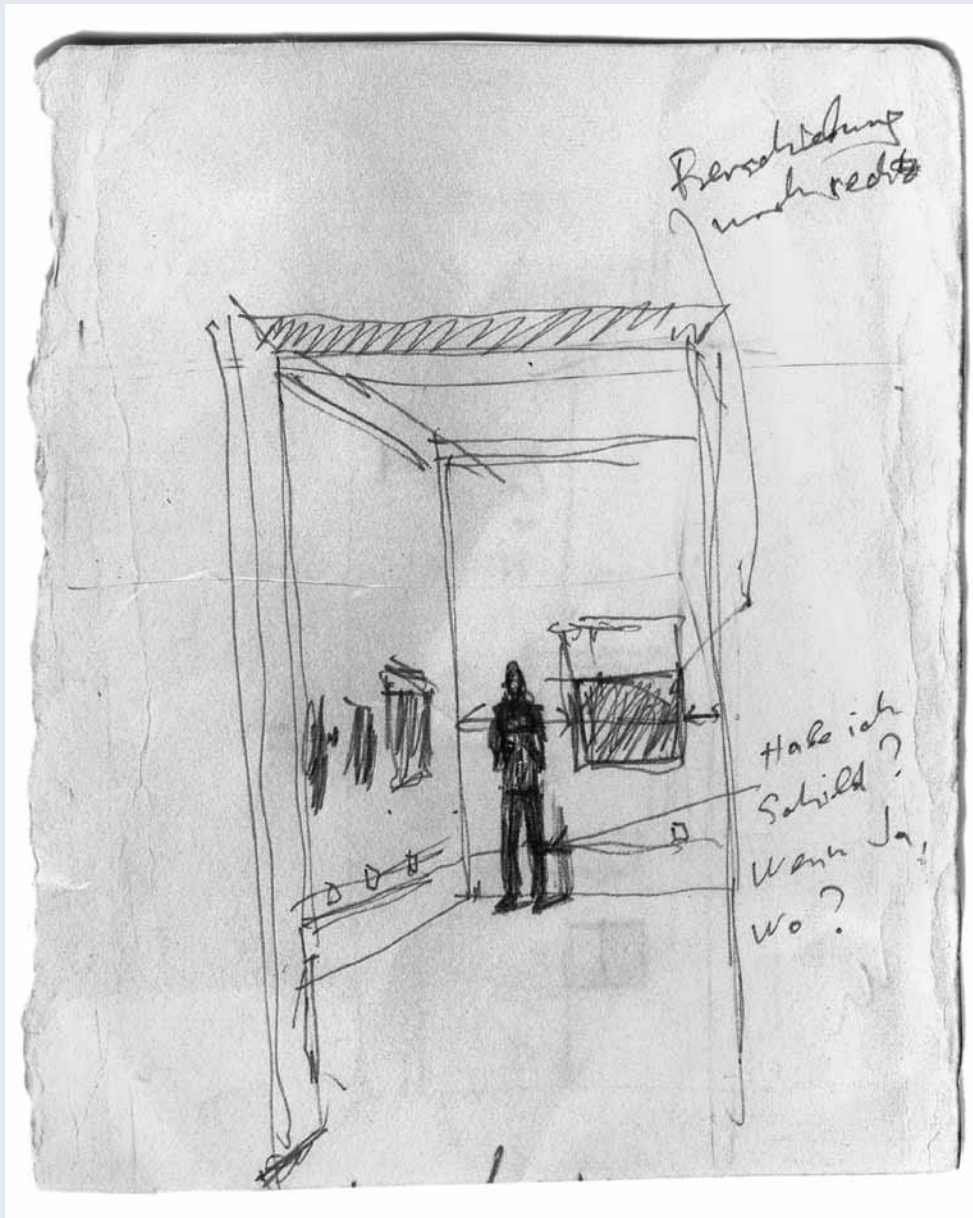
7
YOU..., NONCOLLECTOR!!!, 2015
Tusche auf papier
15 x 25 cm

kovs Namen etwa als Gesamtkonzept in einer Ausstellung auf, dann stellt sich die Frage, wie diese Arbeiten nun einzuordnen und zu bewerten sind. Nach wie vor als Kopien, als neue Originale oder als inzwischen künstlerisches Gesamtkonzept? Gibt es die spezifische Autorschaft für jede einzelne Arbeit weiterhin? Oder geht es darüber hinaus um den Kontext in dem sie präsentiert, verhandelt und gehandelt wird? Womit dann allerdings der Schöpferpokal weitergereicht würde an den Künstler in seiner Eigenschaft als Initiator und schließlich Kurator einer Präsentation.

Diesen Prozess hat Tchenkov bald darauf konsequent variiert und mit einer Installation auf der Münchner Praterinsel verdeutlicht. In einem gestelzt bildungsbürgerlichen Ambiente hat er einen Museumsraum mit französischer Malerei des 18. Jahrhunderts inszeniert. An medici-roten Wänden hingen chinesische Kopien von zeittypischen, nicht sonderlich ikonischen, eher biederer Landschaften und Genreszenen, die den damaligen (und heutigen) Publikumsgeschmack bedienten. Tchenkov hat

diesen Kopien in fast unauffälligen Details einige Ergänzungen, besser noch: Korrekturen hinzugefügt und sich damit diese Kopien angeeignet. Und zum authentischen Kunstwerk umformuliert.

Auf dergleichen hinterlistigen, interventionistischen, dabei auch manchmal waghalsigen Konzepten basieren ebenfalls etliche seiner Videoarbeiten. Für *smuggle.com* (Abb. 8+9) transportiert er ein kleines Landschaftsgemälde des 19. Jahrhunderts, eine chinesische Kopie, unter seiner Kleidung verborgen durch das winterliche München in die Neue Pinakothek, streift gleichsam als Tourist durch die Säle, findet eine passende Lücke und macht sich, unbemerkt vom Saaldiener, angetan mit Balaklava, wandfarbenem Overall und Handschuhen – an den Knöcheln simulieren schwarze Streifen über dem Hosenstoff die Bodenleisten des Saals – unsichtbar. Etwa in Augenhöhe, passend zu den flankierenden Museumsexponaten, hält er sein Kunstwerk. Mit dieser Aktion wird der Künstler ohne Umschweife zum Piraten, der ein Museum entert. Bescheiden tritt er, wie es im allgemei-



8
SMUGGLE.COM, 2003
Bleistift auf papier
10 x 8 cm



nen Diskurs erwartet wird, (nicht nur symbolisch) hinter der Arbeit zurück, indem er sich lässt als Wand camoufliert. Mission accomplished. Das Werk ist, wenn auch nur für Augenblicke, im Museum und damit im anerkannten und wertschöpfenden Kunstbetrieb an maßgeblichem Ort gelandet.

Eine andere Metamorphose, nämlich die vom billigen Wein zum museumstauglichen Kunstwerk, gelingt ihm mit seiner *Glücksmaschine* (Abb. 11), einer roh gebastelten, irgendwie dann doch funktionierenden Apparatur zum Brennen von Schnaps. Galerie beziehungsweise Museum gerät zur Destille, schlimmer noch Schwarzbrennerei, in der banales Basismaterial zu hochprozentiger

Kunst verdichtet wird.

Sein poetischstes, Moral und sonstige religiös und soziokulturell unterfütterten Einwände ignorierendes Projekt befasste sich mit der Machbarkeit und den Voraussetzungen einer alten, allerdings gesellschaftlich, gesetzlich sowieso, nicht anerkannten „Kulturtechnik“ der Roma und Sinti, dem Taschendiebstahl und seinen Legenden. Gestützt durch ein Projektstipendium der Stadt München machte er sich an die Ausbildung zum Taschendiebprofi bei bulgarischen Zigeunern. Ein Arbeitsheft mit Zeichnungen, collagierten Fotos und Notizen über die mühsamen Fortschritte gibt redliche Auskunft im teils unbeholfenen Deutsch des Künstlers in der Rolle des Do-



9
 SMUGGLE.COM, 2003
 Video, 6:00 Min.
 Neue Pinakothek, München

kumentars, des Agenten und des Lehrlings zugleich. Tchenkov war es zunächst gelungen, das Vertrauen einer Zigeunersippe in einer Siedlung mit sesshaft gewordenen (oder gemachten) Nomaden zu gewinnen. Er überredete sie, ihm ihre Arbeitsweise, ihre Kniffe und Tricks beizubringen. Er porträtierte dafür im Gegenzug die Mitglieder der Großfamilie. Sie lebten inzwischen in Häusern, die mit den unvermeidlichen Versatzstücken der Geschmacklosigkeit einen gewissen Reichtum simulierten („Das waren deutliche Zeichen von verlorener zigeuner Tugend: wanderlustig, bewegungsfreudige, unordentlich lebende Menschen! Fuck the mobility?“). Es stellte sich bald heraus, dass er zu alt war, um sich

noch das erforderliche Maß an Fingerfertigkeit anzueignen („Für Übungszwecke muss man immer eine Monete dabei haben...um sie zwischen die Fingern zu drehen...“). Die Ausbildung wurde mit unbefriedigendem Ergebnis abgeschlossen. *Die Versuchung* gerinnt jedoch zu einem köstlichen und kostbaren Berichtsheft, das viel von nicht nur künstlerischer Freiheit erzählt, von einer großen Lust am subversiven Freibeutertum. In Videos mit seinem bulgarischen Künstlerkollegen Vincent Mitzev konterkariert er zum einen die Bedeutungshuberei von Großveranstaltungen wie der Biennale in Venedig und der Documenta in Kassel, indem er die – vielleicht doch recht fragwürdige – Relevanz eines dor-



10 A



10 A + 10 B

AUFWERTUNGSBÜRO, 2000

1m² Aluhäuschen, Panzerglas, polierte Geldscheine
Kunstverein München

tigen Auftritts in die Nähe musealer Attitüde, verkettet mit einer großen Portion Pathos und Weltgeltung, rückt. Und zum anderen auf die damit verbundene, scheinbar unabdingliche, in jedem Fall aus kommerzieller Gesetzmäßigkeit geborene Pflicht, einer wie auch immer gestalteten Teilnahme.

Zur 53. Biennale in Venedig 2009 zerschlug sich mangels finanzieller Ressourcen der Plan Bulgariens einen Pavillon zu bespielen, ein Projekt zu dessen Teilnahme die beiden Künstler eingeladen waren. Also machten sie sich kurzerhand auf den Weg in die Giardini und repräsentierten ihr Land, unter Zuhilfenahme zweier Papierfahnen in den bulgarischen Landesfarben, in einer performativen Zweimann-Skulptur, die in den Giardini mal hier mal da auftauchte, kurz und mit viel Hintersinn und Witz intervenierte. Eine ähnlich spielerische, mit visuellen Zitate gewürzte Performance gab es auch auf der Biennale im vergangenen Jahr.

Anlässlich der documenta 12 im Jahr 2013 schuf der britische Künstler Ryan Gander für die Erdgeschosssäle im Kassler Fridericianum durch die dann auch mal leichte mal heftigere Brisen zogen, Kunst, die unsichtbar bleibt: nichts zu sehen, nichts zu greifen. Zu spüren und zu erinnern schon. Tchenkov und Mitzev betätigten sich als *Air Hunters* (Abb. 12A+12B), flitzten urplötzlich wie Ganoven durch die riesigen Säle, fingen den Wind mit Plastiksäcken auf und transportierten sie nach München. Sie präsentierten sie in ihrer Münchner Galerie. Mit dem dazugehörigen Video der Performance entsteht – wie schon mit den moving sculptures auf den venezianischen Biennalen – ein Objekt der Medienkunst. Gestohlene Kunst, unsichtbar.

Das waren allerdings, betrachtet man seine heutige Kunstproduktion, Seitenwege im Schaffen von Valio Tchenkov. Inzwischen, seit etwa 2006, hat er wieder begonnen zu malen. Zuvor waren lediglich Arbeiten auf Pa-



II
DIE GLÜCKSMASCHINE, 2003
selbstgebauter Destillierapparat
Galerie Plattform, Berlin

pier entstanden, Pinselzeichnungen, Übermalungen von Alltagsmotiven in Zeitungen und Magazinen. Damit war er bis zu einem gewissen Grad der Motiventscheidung enthoben. Er reagierte auf Gegebenes und adaptierte so die Trivialität eines Ereignisses oder einer Werbebotschaft. Außerdem schätzte er, dass die Kontrolle bei einer Papierarbeit weitaus mehr gewährleistet ist, Man arbeitet, so sagt er „über das Blatt gebeugt aus der Vogelschau“. Doch irgendwann genügte das nicht mehr, nun wollte er bei gleichzeitig räumlichem Abstand Teil der Arbeit werden. Er kehrte also zurück zu dem traditionellen Medium Malerei, das ihm, der freier und lockerer geworden war, weit mehr Freiraum bot. Jetzt konnte er sich der Narration in Gestalt eines beständigen Monologs stellen. Freier bedeutet aber nicht weniger Herausforderung. Lediglich der Ansatz war weniger restriktiv. Bewahrt aber selbstredend nicht im Geringsten vor Grenzüberschreitungen. Da ist es naheliegend, dass in Valio Tchenkova's Bildern

ein steter Widerspruch zusammenfließt oder wenigstens unterschwellig spürbar ist. Der Widerspruch zwischen der sogenannten Hohen Kunst und dem was uns täglich umgibt oder bewegt. „Ich führe eine Art Tagebuch über Geschehnisse, die gar keine sind“, sagte er einmal, „lasse mich von nebensächlichen Motiven beeinflussen, fange an zu malen, als ob ich wüsste, wo es langgeht“. Und fügt hinzu: „Habe ich Pech, erreiche ich ziemlich schnell, was ich mir ursprünglich vorgenommen habe. Doch dann kommt die Enttäuschung. Und die eigentliche Arbeit beginnt, ich fange von vorn an. Wenn ich Glück habe, verselbstständigt sich das Bild schnell, die Figuren lassen sich integrieren, werden assimiliert von dem, was schon da ist. Einiges mutiert. Das Ganze gerät außer Kontrolle, ich fühle mich wie auf der Autobahn: Geschwindigkeit rauf. Keine Beschränkung, scharfe Kurve, geradeaus. Gas – und ab in die Grube“. Lebhaft, dabei mit Bedacht und anschaulich beschreibt

der Künstler seine Arbeit als Zusammentreffen von Zufällen, als Kampf gegen die Perfektion. Ein Kunstkritiker hat diese Art, mit dem Unvorhersehbaren zu arbeiten, sich nicht von vornherein festzulegen, einmal sehr zutreffend mit dem englischen Begriff „Serendipity“ bezeichnet, als eine Reihe von beglückenden und glückhaften Entdeckungen auf einer mäandernden Reise mit undefiniertem Ziel.

Und tatsächlich, Tchenkovs schweigsame und dabei so unermesslich beredte Dramen des Alltäglichen, das ahnt der Betrachter, sind das Ergebnis einer übereinander gestaffelten Narration. Das ist wörtlich gemeint. Wie bei Gesteinsüberlagerungen baut sich während des Malvorgangs eine Masse auf, tektonisch bewegt (dies im übertragenen Sinn) und folglich (dies wiederum definitiv) unter fortwährender Spannung. Man kann von einer prozessualen Doppelbödigkeit sprechen. Jedes einzelne Kapitel der Erzählung verschwindet unter dem nächsten, sobald die Geschichte eine Wendung nimmt. Die darf ruhig kompliziert sein. Das Ergebnis, das Bild, das sich dem Betrachter schließlich darbietet, nicht. Bis es soweit kommt, kanalisieren sich schwache und starke Momente, werden zu einer bildhaften Energie, Missverständnisse auf diesem Weg werden nicht als künstlerische Katastrophe begriffen, sondern als Ansatz für neue Lösungen, für einen Perspektivwechsel.

Valio Tchenkov sucht nach eigenem Bekunden „das Abenteuer in der Malerei“, provoziert es manchmal sogar, „es muss gefährlich glatt werden, der Moment, in einer Sackgasse zu landen, muss sich abzeichnen. Ich kann mich nur retten, indem ich Details über Bord werfe um das System zu bewahren“.

„Kitchen accident“ kann mit Fug und Recht als selbstironische, metaphorische Illustration dieses (manchmal auch als lächerlich oder wenigstens vergeblich empfundenen) Ringens interpretiert werden. Oder als verschlüsseltes Selbstbildnis des Malers. Eine Kleinigkeit, ein Zufall, ein herabfallender Gegenstand, löst eine Verkettung von im Einzelnen unspektakulären Unfällen aus, die sich zur Katastrophe auswachsen. Ort und Gelegenheit für einen großartigen Befreiungsschlag.

Bei Valio Tchenkov ist das Endprodukt dieses Ringens idealerweise ein gutes Bild, das, mit scheinbar leichter Geste und einem Quantum Melancholie versehen, seinen Betrachter mitnimmt. Oder irritiert, denn es hat meist den Anschein als würden all seine unsichtbaren, deshalb nicht weniger präsenten Erzähl- und Kompositionsebenen an die undurchdringliche Oberfläche drängen.

Dort sind immer wieder diese schrulligen Figuren mit Riesenohren, die ihm, wie er sagt, „als beständiger Notdienst zur Verfügung stehen“. Oder diese seltsam bedrohlichen Momente, etwa die Moorlandschaft, gegossen in ein schmales, extrem querrechteckiges Format: neben den Schuhen und Hosenbeinen eines Mannes (Ungeheuer? Langohrwesen?) liegt ein Kind auf dem typischen holzverstrebten Weg durchs Moor, durchbohrt von einem knorrigen Ast. Sanft sind die Farben, mild wie vom Abendrot beschienen. Dann vielleicht doch nicht durchbohrt sondern nur angestupst?

Auf einem anderen Gemälde liegt ein Hund / Mädchen-

Zwitterwesen ermattet / verzweifelt / faul auf dem Dach der freundlich / gefährlich rosafarbenen Hundehütte. Könnte eigentlich auch ein Hund mit Schuhen an den Hinterläufen sein. Oder: eines dieser schlaksigen Geschöpfe, das ebenso in ein Cartoon passen würde, liegt rücklings auf einem weißen Bettchen, schnarcht wahrscheinlich, über ihm blutrote Wolken am tiefblauen Nachthimmel, der Mond, eine schwach schimmernde Sichel. Ist der nackte Typ auf dem Bett vielleicht tot?

Es ist in Tchenkovs Bildern wie bei David Lynch: Das Unheil liegt in der expliziten Harmlosigkeit einer Szene, in der geradezu unheimlichen Abwesenheit eines Unheils. Eine Auflösung, eine Erlösung bietet er freilich nicht an. Er scheint viel mehr zu fragen: „Was soll denn los sein, was soll gleich passieren?“ Für ihn ist die Sache erledigt; jetzt kommt es einzig und allein auf den Betrachter an.

Tchenkovs jüngste Arbeiten bekommen mehr und mehr einen Objektcharakter, werden etwa mit Bauschaum oder Holzteilen zu Reliefs umgebaut. Eine mit offenbar nur wenigen breiten, virtuos aufgetragenen Pinselstrichen in schrillum Pink, ein bisschen Gelb, sattem Königsblau und Weiß komponierte Mutter- und Kind-Szene (Abb. 2) – wieder von diesen eigenartigen karikierten Figuren dargestellt – auf tiefschwarzem Grund, ist an verschiedenen Stellen durchbohrt. Blaue Plastikbüschel verstopfen die Löcher notdürftig. Oder sind es geplatzte Luftballons? Oder Müllsäcke? Das Kind jedenfalls wird nicht liebkost, sondern gewürgt. *Pierced Matter* betitelt er das Bild aus dem die Fetzen fliegen. Die Titel sind gleichsam als Bausteine wichtiger Bestandteil seiner Arbeiten. Sie gehören dazu, allerdings nicht als Erklärung. Und sie können sich auch schon mal ändern, bevor das Werk das Atelier endgültig verlässt.

Eine neue Herausforderung bieten die Karosserieteile aus einer Autowerkstatt. Der total dominanten Form dieser Objets trouvés muss er sich zunächst fügen, um dann mit den ihm gegebenen Mitteln zu reagieren. Er lässt sich von den besonders prägnanten Versatzstücken provozieren.

Also transkribiert er eine ehemalige Autotür mit Fensterrahmen zum Kriegerschild *Johnnn...* (Abb. 22) mit malerisch tiefendem Kopf als Abwehrdekor und montiertem, zum equilibristischen Ausgleich nach oben stechendem Chromschwert. Einem Auspufftopf mit Resten des gewundenen Rohrs wird mit einem aufgemalten „Jäger“ mit geschulterter Beute auf der Heimkehr von der Jagd ein unschuldiges Zitat aus der heimatlich-folkloristischen Ikonographie (Abb. 20) . Es kann aber auch zu einer Art Waffenstillstand, gar Adoption kommen, wenn die Präpotenz der Form des Bildträgers nicht nur gebrochen oder vereinnahmt wird, sondern wenn es zu einer (letztendlich freilich doch nur trügerischen) Harmonie durch Überwindung kommt. Der dustere, gewohnt großohrige Typ im wehenden dunklen Umhang macht nicht den Eindruck als habe er um seinen Platz auf der dynamisch geschwungenen Innenwandung eines ehemaligen Kotflügels kämpfen oder sich nur im Geringsten unterordnen müssen: *Round-A-Bout* (Abb. 21).

Wer sich von Tchenkovs Installationen verwirren lässt, hat freilich schon verloren. Das Porträt eines in melan-



12A



12A + 12B
AIR HUNTERS, 2013

(Performance auf der Documenta 13 mit Vincent Mitzer)
Video, 2:00 Min.



13

V&V TV, 56 VENICE BIENNALE, 2015

(Performance mit Vincent Mitzer)

Video, 5:00 Min.



14
COMPOSITION 1, 2016
Öl, Papier, Holz, Blech
195 x 120 cm



15
COMPOSITION 2, 2016
Öl, Holz, Leinwand
185 x 70 cm

chologischen Rotnuancen dargestellten Schwertträgers hängt kopfüber an der Wand, am Boden darunter liegt ein umgestürzter, offener Karton (Abb. 18). Schon wieder was passiert? Ein Versehen, ein Missgeschick? Warum denn immer so konkret? Derlei Anstrengungen und Kon-

trollbestrebungen führen in der Regel zu nichts anderem als Krampf. Valio Tchenkov sieht sich nicht als Erfinder, vielmehr spricht er von Gelingen, wenn absolut unbedeutende Geschichten, durch seine Arbeit an Bedeutung gewinnen.



ANNETTE TIETENBERG

Antiquarin, Übersetzerin, viele Jahre Mitarbeiterin in Münchner Auktionshäusern, dann Redakteurin, später Chefredakteurin von Kunst und Auktionen. Heute beobachtet und beschreibt Annegret Erhard in ihren Beiträgen für Die Zeit, die Neue Zürcher Zeitung und etliche andere Publikationen den internationalen Kunstmarkt, die Messen und Auktionen. Analyse und

Hintergrund sind ihr hierbei weit wichtiger als die bloße Kolportage von Preisen und Besucherzahlen.

FOTONACHWEIS

Cover, 1,2,3,5,18,19,20,21
11,14,15,16,17
10

Florian Holzherr
Valio Tchenkov
Michaela Neumann



16
COMPOSITION 3, 2016
Öl, Seil, Kunststoff
200 x 80 cm



17
COMPOSITION 4, 2016
Öl, Pappe, Stoff
110 x 25 cm

KÜNSTLER

KRITISCHES LEXIKON DER
GEGENWARTSKUNST

Erscheint viermal jährlich mit insgesamt
28 Künstlermonografien auf über 500 Text-
und Bildseiten und kostet im Jahresabonnement
einschl. Sammelordner und Schubert 148,- Euro,
im Ausland 158,- Euro frei Haus.
www.kunsthandel-verlag.de

Postanschrift für Verlag und Redaktion

Kunstmedien MME GmbH
Dornhofstraße 100
63263 Neu-Isenburg
Deutschland
Tel. +49 6102 88256-0 / Fax +49 6102 88256-19
Bankkonto: Frankfurter Volksbank e.G.
Konto-Nr. 600 070 6033, BLZ 501 900 00
SWIFT-BIC: FFVBDEFF
IBAN DE73 5019 00006000 7060 33

Gründungsherausgeber

Dr. Detlef Bluemler
Prof. Lothar Romain †

Chefredaktion

Manfred Möller (v.i.S.d.P.)

Geschäftsführung

Manfred Möller

Layout / Produktion

Manfred Fischer

Abonnement und Leserservice

Künstler-Aboservice
Dornhofstraße 100
63263 Neu-Isenburg
Tel. +49 6102 88256-0
Fax +49 6102 88256-19
kuenstler@kunsthandel-verlag.de

Prepress / Druck

mc3 Druck & Medienproduktions GmbH
D-44879 Bochum

Die Publikation und alle in ihr enthaltenen
Beiträge und Abbildungen sind urheberrechtlich
geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich
vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf
der vorherigen Zustimmung des Verlages.
Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen,
Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen
und die Einspeicherung und Verarbeitung in
elektronischen Systemen.

© Der Kunsthandel Verlag GmbH,
Neu-Isenburg 2016

ISSN 0934-1730

BIOGRAFIE

1966 geboren in Svistov, Bulgarien
 1987-1990 Akademie der Schönen Künste, Sofia
 1993-1998 Akademie der Bildenden Künste, München
 Lebt und arbeitet in München und Oresh (Bulgarien)

Einzelausstellungen (Auswahl)

2016 Galerie Florian Sundheimer, München
 2015 V&VTV, 56 Venice Biennale (mit Vincent Mitzev)
 Galerie Royal, München
 2014 *Kuschelecke, raue Decke*, Projektraum Nagel-Draxler, Köln
A Sunny Day: Sandpaper on One's Back, Sariev Contemporary, Plovdiv, Bulgarien
 2013 *Air Hunters* (mit Vincent Mitzev), Galerie Royal, München
 2012 ... *In a trice and for a while...*, Sariev Contemporary, Plovdiv, Bulgarien
 2008 *Koalaroboation* (mit Esther Ruthenfranz), Galerie Royal, München
 2007 *Double Trouble* (mit Pravdoliub Ivanov), Galerie Steinle, München
 2006 *Die Versuchung, Work in progress*, Ausbildung zum Taschendieb-Profi bei bulgarischen Zigeunern, Bulgarien (Projektstipendium der Stadt München)
Was wäre wenn... (mit Katharina Daxenberger), Galerie Royal, München
 2005 *Schau, Schau! Show!*, Galerie Steinle, München
 2003 *Featuring*, Galerie Plattform, Berlin
 2002 *Fake, Mistake und andere Möglichkeiten*, Forum FOE 156, München
 2001 *Confrontation II*, Praterinsel, München

Gruppenausstellungen (Auswahl)

2016 *Sariev Contemporary*, Art Brussels
Sariev Contemporary, Art Cologne
 2015 *Sariev Contemporary*, Plovdiv, Bulgarien
Sariev Contemporary, Art Brussels
 2014 *Beyond beyond the Brillo Box*, Galerie Royal, München
Super, alte Meister, Galerie Royal, München
 2013 *TALKS. Zeitgenössische bulgarische Videokunst*, Kulturzentrum Universität Sofia (Hl. Kliment Ohridski), Art Project Depot, Galerie Vitoshka, Sofia, Bulgarien
Saisonbedingt (mit Stefan Balkenhol, Katharina Daxenberger, Günther Förg u. a.), Galerie Royal, München
 2012 *Why Duchamp? From Object to Museum and Back (125 Jahre)*, Museum für zeitgenössische Kunst, Sofia, Bulgarien
 2011 *Condotta C per reload*, Rom, Italien
Monumental Privacy, Antonello Bulgini, Matthias Dornfeld, Pravdoliub Ivanov, Rossencho, Galerie Royal, München
Biennale for One, das Klohäuschen (Großmarkthalle), München
 2010 *Chasing the blickwinkel*, Kunstarkaden, München
Heute Hase, Galerie Royal, München
Convection 2010, ICAE, Museum Dafen, Volksrepublik China
 2009 *Bulgarischer Pavillon* (Performance mit Vincent Mitzev), Biennale Venedig
 2007 *...on the move*, Kunstverein Ludwigsburg
Suitcase Illuminated, Museum MAC/VAL, Paris
 b. LINE, TCM, Nieuwkerke, Belgien
 2006 *Acht so*, Stadtmuseum Deggendorf
 2005 *Fuori Uso*, „La Strada“, Pescara, Italien
 2004 *Carbon Club*, Reithalle, München
 2003 *Springtime*, Luitpold Lounge, München
Poeziezomer, Watou, Belgien (Kurator Jan Hoet)
 2002 *Confrontation II*, Praterinsel, München
 2001 *Mentalscape – eine Bibliothek*, Forum FOE 156, München
 2000 *Jahresgabe Plus*, Kunstverein München