

Inhuman

Julieta Aranda

Dora Budor

Andrea Crespo

Nicolas Deshayes

Aleksandra Domanović

David Douard

Jana Euler

Cécile B. Evans

Melanie Gilligan

Oliver Laric

Johannes Paul Raether

Pamela Rosenkranz

Stewart Uoo

Lu Yang

Anicka Yi

Kuratiert von

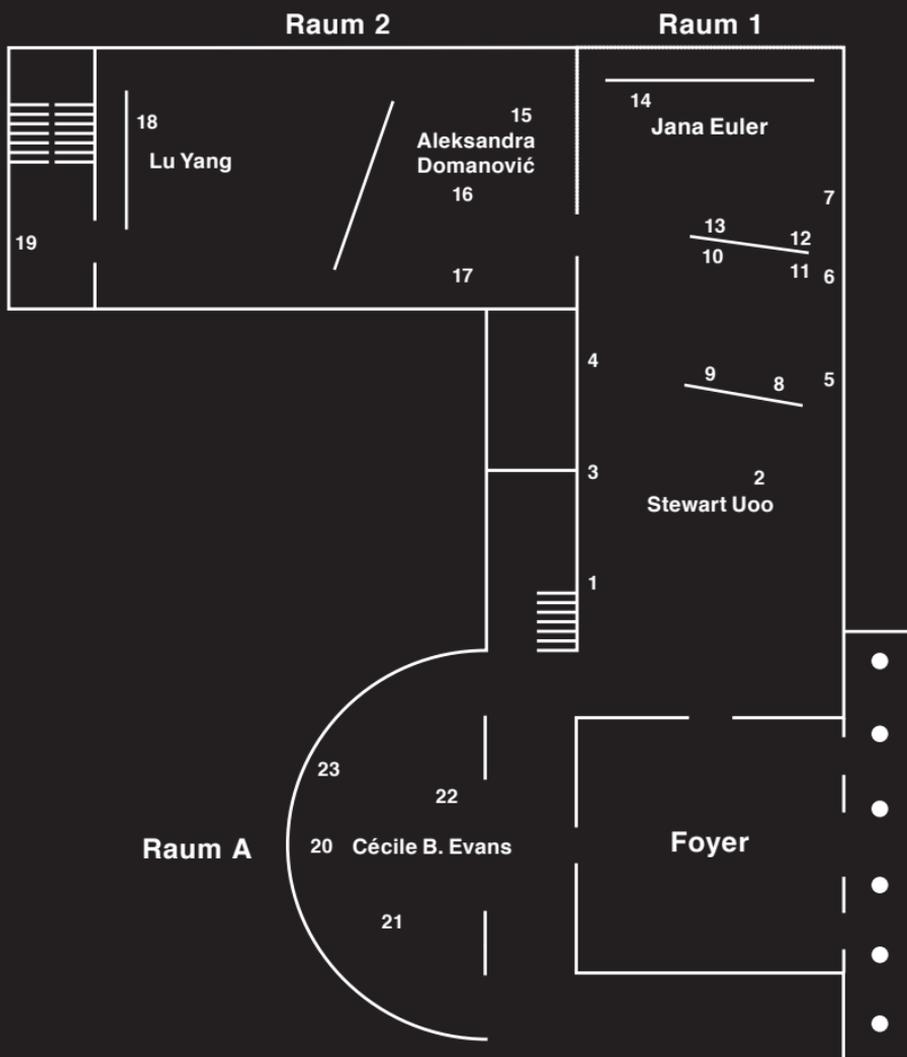
Susanne Pfeffer

„Aus der Perspektive des Jetzt erscheint uns die Zukunft der Menschheit monströs... aber das muss nicht unbedingt etwas Negatives bedeuten.“ — Julieta Aranda

Das Bild vom Menschen hat sich in den letzten Jahrzehnten stark gewandelt. Technologische Neuerungen, sozioökonomische Veränderungen und neurowissenschaftliche Erkenntnisse zwingen uns, die Konstruktion des Humanen zu überdenken und ermöglichen es, sie in Form des Inhumanen neu zu denken.

Die Künstler der Ausstellung „Inhuman“ reflektieren den Menschen als ökonomisch und sozial dressierten wie widerständigen Körper, jenseits biologisch oder gesellschaftlich bestimmter Geschlechtlichkeit, als digital unsterblich oder als stetig im Werden begriffenes Selbst. Sie machen die Konstruktionen des Humanen sichtbar und verrücken bestehende Perspektiven auf die menschliche Subjektivität wie auf den Körper. Das Primat des Menschen wird dabei grundsätzlich in Frage gestellt.

Erdgeschoss



- 1 *Security Window Grill I*, 2014, Stahl, Emaille, Rost, Silikon, Acryllack, menschliches Haar, 203 x 93 x 16 cm
- 2 *Security Window Grill III*, 2014, Stahl, Emaille, Rost, Silikon, Acryllack, menschliches Haar, 53 x 192 x 103 cm
- 3 *Security Window Grill II*, 2014, Stahl, Emaille, Rost, Silikon, Acryllack, menschliches Haar, 203 x 93 x 16 cm
- 4 *Security Window Grill IV*, 2014, Stahl, Emaille, Rost, Silikon, Acryllack, menschliches Haar, 182 x 92 x 50 cm
- 5 *Security Window Grill VI*, 2014, Stahl, Emaille, Rost, Silikon, Acryllack, menschliches Haar, 46 x 91 x 38 cm
- 6 *Security Window Grill VIII*, 2014, Stahl, Emaille, Rost, Silikon, Acryllack, menschliches Haar, 46 x 91 x 38 cm
- 7 *Security Window Grill VII*, 2014, Stahl, Emaille, Rost, Silikon, Acryllack, menschliches Haar, 46 x 91 x 38 cm
- 8 *No Secrets*, 2014, C-Print, 61 x 44 cm
- 9 *Huxtable Effect*, 2014, C-Print, 88,9 x 70,1 cm
- 10 *Under My Cover*, 2014, C-Print, 24,6 x 72,4 cm
- 11 *Out Here*, 2014, C-Print, 66,5 x 101,5 cm
- 12 *Bad Bitch Heaven*, 2014, C-Print, 89 x 59 cm
- 13 *Save It For Later*, 2014, C-Print, 89 x 59 cm

Für seine *Security Window Grills* nutzt Stewart Uoo Sicherheitsgitter, wie sie vor Fenstern in Großstädten zu finden sind. Während Blicke, Luft und Licht ungehindert auf die andere Seite gelangen, wird der menschliche Körper vom Übertritt abgehalten. Als materielle Verkörperung der Angst vor Kriminalität bilden die Gitter nicht nur eine physische Barriere, sondern gleichermaßen ein Symbol der sozialen Aus- und Abgrenzung. Während ihre architektonische Umsetzung direkt durch die Form des menschlichen Körpers vorgegeben ist, wird die Zweckmäßigkeit der Gitter durch Ornamente kaschiert.

Die Stäbe sind von durchscheinenden, fleischigen Streifen bekleidet, aus denen Haarsträhnen sprießen. In unangenehm direkter Weise wirkt das bläulich-rosafarbene Silikon wie tatsächliche Fleischfetzen – die Reste eines gewaltsam zerrissenen Körpers. Uns drängt sich ein Szenario auf, in dem sich eine Person aller Widerstände zum Trotz durch das Gitter zwängte, oder gar hindurchgezwungen wurde. Dennoch sind die Streifen akkurat und symmetrisch arrangiert. Indem er das Dekorative der Gitter zitiert, legt Uoo den Zynismus ihrer Verzierungen offen. Seine *Security Window Grills* übersetzen soziale Ausschlussmechanismen in ein physisch greifbares Bild der Brutalität. Dabei erinnern sie in eindringlicher Weise daran, dass die Einteilung in erwünschte und unerwünschte Menschen und somit die Konstruktion potenziell gefährlicher Individuen ein fester Bestandteil unserer alltäglichen Umgebung ist. „Menschsein“ ist in Uoos Arbeiten keine natürliche, universell geteilte Eigenschaft, sondern das historisch veränderliche Ergebnis sozialer Grenzziehungen.

14 *under this perspective, 1*, 2015, Öl auf Leinwand, 190 x 150 cm

Aus Jana Eulers Gemälde blickt das angestrenzte Gesicht einer Frau, die, auf dem Bauch liegend und die Arme nach vorn gestreckt, versucht, über die Grenzen des eigenen Körpers hinauszureichen. Doch obwohl sie uns zugewandt ist, wirkt es, als rücke die Protagonistin in unerreichbare Ferne. Für die Betrachter ist es fast unmöglich, in ihren grotesken, phallisch anmutenden Proportionen einen „normalen“ Körper zu erkennen.

under this perspective, 1 versagt uns die Stabilität eines konventionellen Betrachterstandpunkts. Für ihr Gemälde richtet die Künstlerin die Perspektive nach einem unbekanntem Gegenüber hinter der Wand aus und verkehrt ein wesentliches Prinzip perspektivischer Darstellung in sein Gegenteil: Dieses berücksichtigt jene Sinnestäuschung, der zufolge Objekte mit wachsender Entfernung zunehmend kleiner erscheinen. Die Zentralperspektive simuliert ein Erscheinungsbild der Realität, welches sich an der räumlichen Wahrnehmung des menschlichen Auges orientiert. Zutiefst vom humanistischen Menschenbild der Renaissance geprägt, erhob die perspektivische Darstellung den menschlichen Betrachter zum mathematisch konstruierten und somit vermeintlich objektiven Zentrum der Bildwelt, das menschliche Sehen zum Universalmodell und „Maß aller Dinge“.

Eulers Gemälde versucht eine Abbildung des Menschen, nachdem diese universelle Gültigkeit scheinbar aufgehoben ist. Dabei büßt nicht nur das menschliche Sehen, sondern auch der menschliche Körper seinen Status als stabiler Bezugspunkt ein. Anstatt Intimität und Vertrautheit zeigt es einen gescheiterten Versuch der Kontaktaufnahme und einen Körper, der weder der visuellen Kontrolle der Betrachter noch der physischen Kontrolle seiner Eigentümerin unterliegt.

* 1982 in Friedberg, Deutschland, lebt in Brüssel, Belgien

- 15 *HeLa on Zhora's coat*, 2015, Flachbettdruck mit weißer UV-Tinte auf weicher PVC-Folie, Polyestergergarn, 110 x 100 x 70 cm (ausgefaltet)
- 16 *HeLa on Zhora's coat*, 2015, Flachbettdruck mit weißer UV-Tinte auf weicher PVC-Folie, Polyestergergarn, 110 x 100 x 70 cm (ausgefaltet)
- 17 *HeLa on Zhora's coat*, 2015, Flachbettdruck mit weißer UV-Tinte auf weicher PVC-Folie, Polyestergergarn, 110 x 100 x 70 cm (ausgefaltet)

Für *HeLa on Zhora's coat* verwendet Aleksandra Domanović ein Muster, das auf Abbildungen der sogenannten HeLa-Zellen basiert. Diese Zellen wurden 1951 im Johns Hopkins Hospital der an Krebs erkrankten Patientin Henrietta Lacks entnommen und bahnten den Weg zu einer Erfolgsgeschichte der modernen Zellbiologie. Da sich die Zellen weiterhin rasant teilten und vermehrten, wurde es erstmals möglich, menschliche Zellen außerhalb des Organismus zu kultivieren. An unzähligen Instituten weltweit dienen sie seitdem der Forschung, tausende Publikationen und mehrere Nobelpreise beruhen auf ihrer Untersuchung. Zugleich ist in diese Geschichte eingeschrieben, wie sich das Verständnis von Recht und Ethik in der Medizin in den letzten Jahrzehnten gewandelt hat – von Entnahme und Verwendung etwa wurde weder die afroamerikanische Patientin noch ihre Familie in Kenntnis gesetzt.

Wie die Zellen vom Organismus losgelöst existieren, wird der Mantel in der Ausstellung losgelöst von einem Körper gezeigt. Damit fängt die Künstlerin ein unheimliches Moment ein, das dieser Geschichte von Tod und vitaler körperlicher Wucherung innewohnt. In welcher Beziehung steht das Individuum Henrietta Lacks zu ihren sich unendlich teilenden Körperzellen? Wie ihr Tod zu der Unsterblichkeit ihrer Zellen? Die Grenzziehungen zwischen Körper und Selbst, zwischen Leben und Tod thematisiert die Künstlerin auch mittels Form und Material des Mantels, eine Replik des Kleidungsstücks der Protagonistin Zhora aus dem Science-Fiction-Film *Blade Runner* (1982). In diesem werden Menschen mittels Biotechnologie für eine begrenzte Lebensdauer geschaffen, um neue Lebensräume im All zu erschließen. Zhora, Teil der Nexus-6-Replikanten, wersetzt sich ihrer Funktionalisierung und kehrt auf die Erde zurück, um eine verlängerte Lebensspanne für sich einzufordern.

* 1981 in Novi Sad, Jugoslawien, lebt in Berlin, Deutschland

- 18 *UterusMan*, 2013, 3D-Animation, HD-1080p-Video, Musik von Square Loud, 11'20"
- 19 *UterusMan game*, 2014, Computerspiel, MDF-Platten, Digitaldruck, 24"-Monitor, Computer, Joystick, 206 x 69 x 89,5 cm. Charakter- und Hintergrunddesign: Tokita Takuya, Programmierung: Sugimura Ryo, Nakamura Shohei, Maki Naoto, Klangeffekte: Matsumi Synnoske, Projektmanagement: Matsuguma Hiroyuki, Assistenz: Mizoguchi Tomoyuki. Besonderer Dank: Tokita Tadaaki, Tokita Izumi, Tokita Miho, Igarashi Rina, Matsuura Jin, Ono Kazunori. Produktion: The Executive Committee of the 5th Fukuoka Asian Art Triennale, Fukuoka Asian Art Museum. Tokita Takuya gewidmet.

In Lu Yangs *UterusMan* verschmelzen klassische Merkmale von Videospiel- und Comichelden mit weiblich kodierter Körperlichkeit. Mit ausgestreckten Armen nimmt *UterusMan* die Konturen der Gebärmutter an; in der weiblichen Fortpflanzungsfähigkeit liegen seine Superkräfte begründet: Feinde bekämpft die geschlechtslose Heldin mit „Eizellen-Lichtwellen“, fliegt sie, strömt – gleich einem Düsenantrieb – Menstruationsblut aus seinen Füßen. Im Kampf setzt *UterusMan* einen monströsen, aggressiven Fötus ein – eine radikale Umkehrung der Mutter- und Säuglingsrolle.

Losgelöst von Genderstereotypen, setzt sich Lu Yang in ihren Arbeiten über vermeintlich biologische Grenzen und Hierarchien hinweg. Mit der Gebärmutter wird ein Teil der weiblichen Geschlechtsorgane zur Protagonistin, deren Bild in Konsum- und Alltagskultur denkbar abwesend ist. In Lu Yangs Arbeit wird sie nicht nur explizit sichtbar, sondern zum formgebenden, alles bestimmenden Element. Die „Natürlichkeit“ von biologischem Geschlecht, Reproduktion und Körper denkt die Künstlerin konsequent neu und gestaltet sie mit den Mitteln der Fiktion um. Dabei klingen in der Figur von *UterusMan* aktuelle Entwicklungen an, welche die Reproduktionsfähigkeiten des Körpers in den Mittelpunkt von Diskursen um künstliche Befruchtung, Social Freezing und genetische Manipulation rücken.

* 1984 in Shanghai, China, lebt in Shanghai und Beijing, China

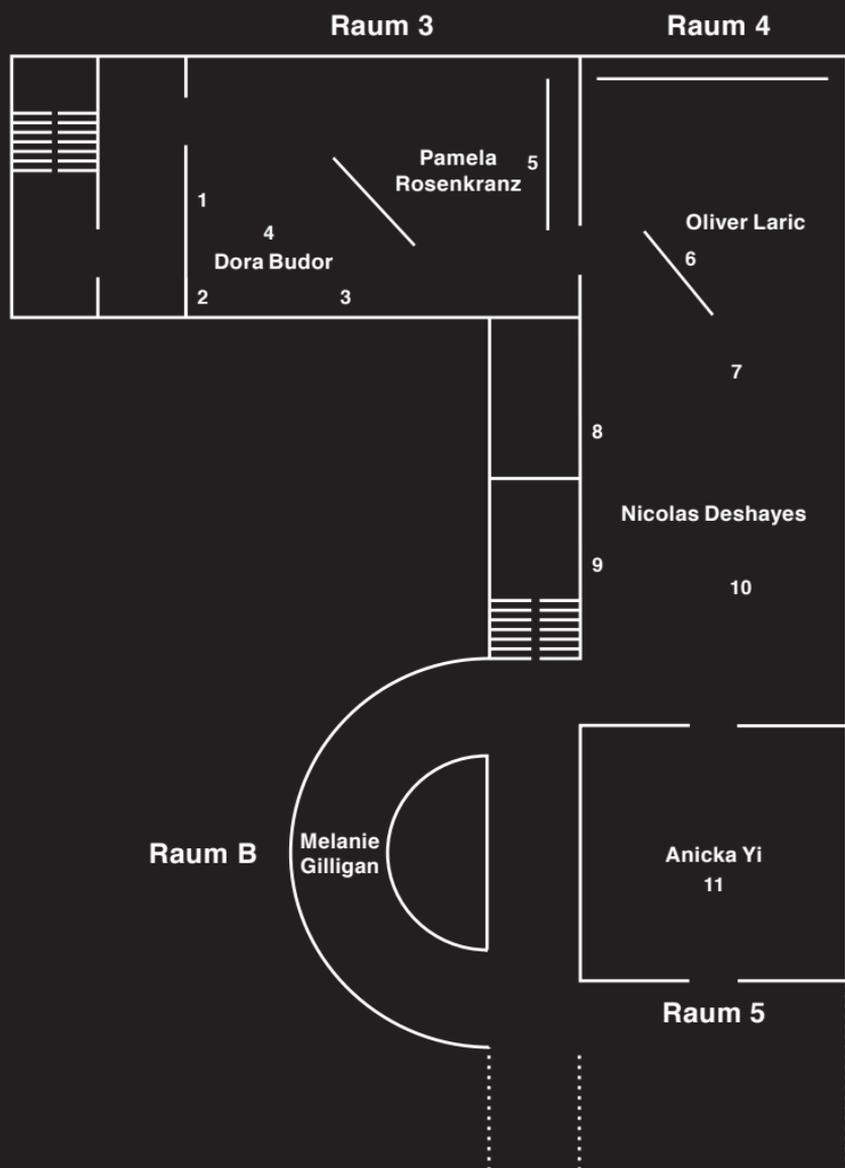
- 20 *Hyperlinks or It Didn't Happen*, 2014, HD-Video, Teppich, Fotografien, 22'30", Teppich: 150 x 240 cm. Animation und Effekte mit Tom Kemp, PHIL-Modell mit Hossein Diba, PHIL-Animation mit Jono Symmonds, Musik mit Mati Gavriel, zusätzliche 3D-Renderings und -Modelle mit andres_spa, freelancer.co.uk, Rendering: RenderFarm.NL, Projektmanagement: Lizzie Homersham. Mit Unterstützung des Arts Council of England.
- 21 *What A Feeling*, 2014, SLA-Druck, Farbe, Gummipflanze, Acryl, Posterdruck, 175 x 103 x 170 cm
- 22 *One Foot In The Grave*, 2014, Eames-DCW-Stuhlreplik, C-Print, 74 x 64 x 49 cm
- 23 *Softness Campaign*, 2014, Drei Anzeigen für *Harper's Bazaar Art Arabia*, Je 29 x 21 cm

Was passiert mit unseren Social-Media-Accounts, nachdem wir gestorben sind? In ihrem Video *Hyperlinks or It Didn't Happen* setzt sich Cécile B. Evans mit dem Eigenleben unserer digitalen Bilder auseinander. Dabei wirft sie grundsätzliche Fragen zum Verhältnis zwischen Leben, Tod, Identität und ihrer Zirkulation im Internet auf. Ihre Videoarbeit ist aufgebaut wie eine erschöpfende Onlinesuche, deren Protagonisten von einem scheinbar endlosen Informationsfluss angetrieben werden. Kommentiert werden die präzise komponierten und lose miteinander verlinkten Episoden von PHIL, in eigenen Worten die „schlechte Kopie“ eines berühmten, 2014 verstorbenen Schauspielers. Nach dessen Tod wurde in diversen Medien zunächst darüber berichtet, dass die Rolle des Darstellers im letzten Teil einer Blockbuster-Reihe von einer digitalen Reproduktion übernommen werden solle.

Was bedeutet es für unsere körperliche Existenz, wenn die Lebensspanne und Mobilität unserer digitalen Pendants jene des Menschen bei Weitem übersteigen? Wenn Evans ein Bild dafür findet, dass Frauen mit wachsendem Alter gesellschaftlich und medial zunehmend unsichtbar werden, zeigt sie, wie sehr digitales und analoges Leben auch in Bezug auf Geschlechterverhältnisse und biologische Prozesse ineinandergreifen und sich gegenseitig beeinflussen. Selbst die vermeintlich intimsten Aspekte menschlichen Lebens zeigen sich vom technologischen Wandel berührt, der digitale Avatare ins Rennen schickt und unsere Selbstwahrnehmung nachhaltig verändert.

* 1983 in Cleveland, USA, lebt in London, Großbritannien und Berlin, Deutschland

1. Obergeschoss



- 1 *The Architect, Infected at the Bone*, 2014, Special-Effect-Narben, hergestellt für die Filmproduktion *300: Rise of an Empire* (2014), Silikonplatte, Silikonkabel, Elektroanschlüsse, Sicherungskasten, Edelstahl, diverse Eisenwaren, 221 x 42 x 14 cm
- 2 *The Architect, Loss at the Surface*, 2014, Special-Effect-Narben, hergestellt für die Filmproduktion *300: Rise of an Empire* (2014), Silikonplatte, Silikonkabel, Elektroanschlüsse, Edelstahl, diverse Eisenwaren, 207 x 170 x 14 cm und 144 x 111 x 9 cm
- 3 *The Architect, Mind Falls Apart*, 2014, Special-Effect-Narben, hergestellt für die Filmproduktion *300: Rise of an Empire* (2014), Silikonplatte, Silikonkabel, Elektroanschlüsse, Sicherungskästen, Edelstahl, diverse Eisenwaren, 218 x 157 x 14 cm
- 4 *Mental Parasite Retreat 1*, 2014, Im Film *Surrogates* (2009) von Bruce Willis getragene Cyborg-Brustprothese, Dragon-Skin-Silikon, Kinossessel, Kunststoff, Schaumstoff, Animatronik, diverse Geräte, 105 x 70 x 72 cm

Das Mainstreamkino gilt als Illusionsmedium, in dem wir uns in den Figuren verlieren können, um uns als Menschen wiederzufinden. Hollywoods Blockbuster greifen dabei auf hochtechnologische Prothesen zurück, um den SchauspielerInnenkörper glaubhaft in den Rollenkörper zu verwandeln. Budor erwirbt auf Auktionen für Film-Memorabilien Requisiten dieser Filme und baut sie zu Zwitterwesen aus Mensch und Ding zusammen. Im Science-Fiction-Film *Surrogates* wird das Nichtmenschliche als Teil des Menschlichen auch auf der Handlungsebene thematisiert: Die Menschen besitzen darin zunächst persönliche „Vertreterkörper“, sogenannte Surrogate, die sie vor den Gefahren des irdischen Lebens beschützen, die realen Menschen dabei aber zugleich dieses Lebens berauben. Bruce Willis verkörpert den Helden, der am Ende die Menschen als humane Wesen wieder ins Recht setzt. Den Brustpanzer seines Filmcyborgs lässt Budor aus einem silikongegossenen Kinossessel hervorbrechen: Die Requisiten der Massenunterhaltung verbinden sich zu einem menschenähnlichen Möbelstück, das in Materialität, Farbgebung und Funktion davon erzählt, wie in dem Film das Inhumane nur herangezogen wird, um im Anschluss den weißen Mann als Weltenretter erneut zu inthronisieren. In der Serie *The Architect...* hat Budor die für den Kriegs-Fantasyfilm *300: Rise of an Empire* hergestellten 3D-Narbenmasken auf eine Silikonplatte aufgetragen und diese in Sicherungskästen oder Kabelkanäle integriert. Dabei lenkt Budor den Blick auf die von Blockbustern produzierte Katharsis, die gerade auf der aufwendigen Inszenierung menschlicher Verletzlichkeit beruht.

* 1984 in Zagreb, Kroatien, lebt in New York, USA

5 *Living Colors*, 2012, Videoanimation, Projektion in gedimmtem Licht, Ton, 8'23", Loop

Das Farbenspektrum in Pamela Rosenkranz' Videoarbeit *Living Colors* bezieht sich auf das sogenannte Brainbow-Projekt. „Brainbow“, eine Kombination der englischen Begriffe für Gehirn und Regenbogen, bezeichnet eine neue Methode zur Kartierung neuronaler Schaltkreise. Mittels genetischer Manipulation gelang es Neurowissenschaftlern der Harvard University, die Nervenzellen von Mäusen einzeln farblich zu markieren, um auf diese Weise die Hirnaktivität der Tiere differenziert sichtbar zu machen. Die Methode gilt auf dem Feld der Hirnforschung als Meilenstein für die Weiterentwicklung bildgebender Verfahren. Die leuchtenden Farbfelder verbinden sich in Rosenkranz' Video mit der computer-generierten Stimme „Heather“. Unablässig wiederholt sie die Worte „Yes“ und „No“, wobei das gesamte Intonationsspektrum des Sprachprogramms ausgeschöpft wird. Sprache findet sich somit auf einen binären Code, eine Opposition reduziert, welche über keinerlei Beziehung zu einem Gegenüber verfügt; deren sprachlicher oder nichtsprachlicher Bezugspunkt abwesend ist. Einzig die Sprachmelodie gibt Hinweise auf einen möglichen Bedeutungsgehalt des Gesagten – eine menschliche Interpretationsleistung, die in diesem Szenario durch ein Computerprogramm imitiert wird. Gerade in ihrer technologischen Simulation wird deutlich, dass auch die subjektive, kontextabhängige Färbung der Worte eine auf standardisierten Regeln beruhende Dimension hat.

Das Lebendige der *Living Colors* verortet die Künstlerin an den Schnittstellen dreier unterschiedlicher Spektren: der Opposition von Zustimmung und Ablehnung, dem computergenerierten Intonationsvermögen von „Heather“ und der Kombination roter, grüner und blauer Farbsignale in der digitalen Videoprojektion. In Rückgriff auf Technologie und neurowissenschaftliche Erkenntnisse hinterfragt Rosenkranz herkömmliche Vorstellungen von menschlicher Individualität, Freiheit und Kreativität. Indem sie Verweise auf den neuesten Forschungsstand mit einer bis zur Unverständlichkeit verkürzten Sprache konfrontiert, macht sie zugleich die Einschränkungen technowissenschaftlicher Kategorien und Bilder des Humanen sichtbar.

* 1979 in Uri, Schweiz, lebt in Zürich, Schweiz

6 *Ohne Titel*, 2014, 4K-Video, Farbe, Ton, 5'55"

7 *The Hunter and His Dog*, 2014, Polyurethan, Jaspulver, Bronzepulver, Aluminiumpulver, Pigmente, Dreiteilig, je 90 x 66 x 6 cm

In Oliver Larics Video findet das Formlose an der Form statt: Scheinbar ohne Hierarchie, entfaltet jedes Objekt, sei es eine Figur, ein Auto oder ein Tier, einen Katalog unbegrenzter virtueller Möglichkeiten. Das Ungeheuerliche ist nicht die Auflösung der Form oder des Bildes, etwa des Menschen zum Monströsen, sondern die unendliche Transformationsmöglichkeit. Wenn die Linie oder die formale Äußerlichkeit einer Grenzziehung dient, die uns zwischen den Dingen zu unterscheiden erlaubt, dann erleben wir in dem Reigen der Verwandlungen, dass keine Form, keine Definition in einer stabilen Identität zum Abschluss kommt. Vielmehr erkennen wir in dem Video, dass die Form selbst einen generativen Moment enthält, der das, was wir erkennen, immer zu einem Anderen werden lässt. So tritt eine formale Ähnlichkeit an die Stelle einer grundlegenden Unterscheidung, etwa zwischen dem Belebten und Unbelebten, dem Mensch und dem Tier. Damit wird eine für das Inhumane wesentliche Frage aufgeworfen, nämlich worauf die grundlegenden Unterscheidungen zwischen den Dingen, die Hierarchisierung und Klassifizierungen beruhen, die den Menschen von seinem Anderen her denken. Die Metamorphose, die Laric in seinem Video ins Werk setzt, wird dabei nicht als Entwicklung zu einem höheren Ziel gedacht, gar einem Endzweck, der in dem Wesen der Dinge begründet liegt. Die sanfte, fast eintönige Popmusik, die das Kaleidoskop an Formen begleitet, verführt die Betrachter, sich in dem intentionlosen Prozess und in dem Genuss des Sehens selbst zu verlieren.

Ergänzend zu diesem radikalen Denken der Form setzt sich die Serie *The Hunter and His Dog* mit der Materie auseinander. Auf der einen Seite plastisch, auf der anderen Seite schablonenhaft zweidimensional, zitieren die auf 3D-Scans basierenden Replikas sowohl das Material der Kunst wie des menschlichen Körpers. Die Daten, auf der die händischen Abgüsse basieren, sind im Rahmen von Larics Serie *Lincoln 3D Scans* im Internet frei verfügbar. Mittels Form, Materialität und Fertigung stellt Laric so das archetypische Bild des Herren mit seinem Hund wie auch seine Verkörperung in Tradition und Idee der Skulptur in Frage.

* 1981 in Innsbruck, Österreich, lebt in Berlin, Deutschland

- 8 *Cramps*, 2015, Vakuumgeformter Kunststoff, pigmentierter Polyurethanschäum, pulverbeschichtetes Aluminium, Dreiteilig, je 124,7 × 185,5 × 10 cm
- 9 *Vein Section (or a cave painting)*, 2015, Emaillierung auf Stahl, pulverbeschichteter Aluminiumrahmen, Zwölftteilig, je 30 × 150 × 5 cm
- 10 *Becoming Soil*, 2015, Geschweißter Stahl, Emaille, Zweiteilig, je 180 × ø 14 cm
- 10 *Becoming Soil*, 2015, Geschweißter Stahl, Emaille, Zweiteilig, 160 × ø 28,5 cm (unregelmäßig) und 180 × ø 20 cm
- 10 *Becoming Soil*, 2015, Geschweißter Stahl, Emaille, Dreiteilig, 200 × ø 29,5 cm (unregelmäßig) und zwei Rohre à 180 × ø 14 cm
- 10 *Becoming Soil*, 2015, Geschweißter Stahl, Emaille, Dreiteilig, 180 × ø 42,5 cm (unregelmäßig) und zwei Rohre à 180 × ø 14 cm

Nicolas Deshayes' Arbeiten setzen sich mit den Wechselwirkungen zwischen dem menschlichen Körper und den sterilen Oberflächen unserer Umgebung auseinander. Die Materialien des Künstlers dienen häufig als Beschichtungen für Elemente der urbanen Infrastruktur; so wird etwa Emaille als Verkleidung im öffentlichen Nahverkehr eingesetzt. Gleich einer industriell gefertigten Haut bildet das so beschichtete Äußere eine Barriere für Spuren des Körperlichen, welche in der Welt der glatten, fetischisierten Oberfläche zum Makel werden. Zugleich wird die industrielle Logik auf den Menschen übertragen: Dessen Idealbild ist hygienisch, effizient und von jeglichem „Überschuss“ befreit; seine Funktionen und Fähigkeiten durch technologische Entwicklungen perfektioniert und erweitert.

Während die Oberflächen in Deshayes' Arbeiten weiterhin an industrielle Bestandteile erinnern, zeigen sie sich jedoch „verunreinigt“ und verweisen in ihrer Farbe, Proportion und Form auf den menschlichen Körper. Auf diesen nimmt der Künstler auch in seinen Titeln Bezug, wenn diese beispielsweise *Vein Section* lauten. Deshayes' Arbeiten erinnern daran, dass die verwendeten Materialien trotz ihrer industriellen Kälte oftmals organischen Ursprungs sind. Obgleich sie vom menschlichen Körper entkoppelt scheinen, gewinnen die abstrakten Objekte eine eigenständige Körperlichkeit jenseits etablierter Grenzziehungen und Definitionen des Humanen.

* 1983 in Nancy, Frankreich, lebt in London, Großbritannien

11 *Le Pain Symbiotique*, 2014, PVC-Kuppel, Projektor, Ein-Kanal-Video, Glycerinseife, Kunstharz, Teig, Pigmentpulver, Kunststoff, Mylarfolie, Perlen, Temperafarbe, Zellophan, Maße variieren

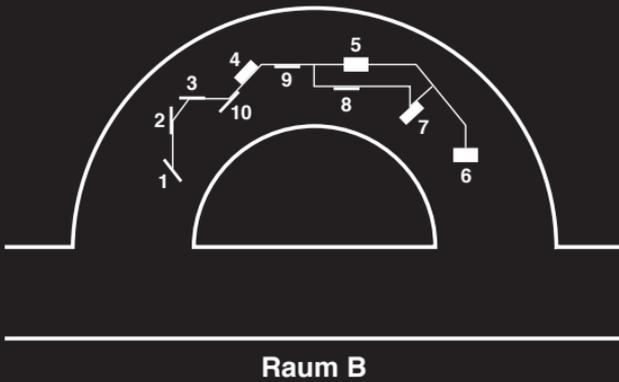
Auf und in unserem Körper existieren zehnmal mehr Mikroorganismen als menschliche Zellen, circa hundert Billionen an der Zahl. Ohne sie könnten wir nicht überleben. Über die komplexen Beziehungen innerhalb des „Biotops Mensch“ ist bislang verhältnismäßig wenig bekannt, doch wirken sie sich nicht nur auf die körperliche Gesundheit, sondern vermutlich auch auf kognitive Prozesse und Fähigkeiten aus. Was bedeutet dies für herkömmliche Vorstellungen vom menschlichen „Selbst“, die sich vor allem in Abgrenzung zum nichtmenschlichen „Anderen“ definieren?

In *Le Pain Symbiotique* [Das symbiotische Brot] setzt Anicka Yi nicht etwa beim Menschen, sondern bei Mikroben und Bakterien an. Die Videoprojektionen im Inneren der PVC-Kuppel zeigen Aufnahmen bakterieller Mikroorganismen. Und auch die in Glycerinseife eingelassenen Materialien erinnern an organische Proben, mikroskopische Bilder von Algen etwa. Yi präsentiert sie beleuchtet und auf Sockeln wie wertvolle Museumsexponate. Die Ausstellungsarchitektur, für die Betrachter nicht begehbar, ist zum Teil mit einer Schicht aus Teig bekleidet. Jedoch hebt sie nicht etwa den menschlichen Verdienst bei der Brotherstellung hervor, sondern jenen der Mikroorganismen. Erst durch die Leistung von Hefen und Bakterien werden Lebensmittel wie Sauerteigbrot für den Menschen überhaupt genießbar. Yis Präsentation richtet sich nicht an den Betrachter als individuelles Selbst, sondern an den Betrachter als Biotop, als symbiotische Beziehung mit den Mikroorganismen in uns.

* 1971 in Seoul, Südkorea, lebt in New York, USA

1. Obergeschoss

Melanie Gilligan



Die Nummerierung entspricht der Reihenfolge der Episoden.

The Common Sense, 2014–15, (Phase 1 und Phase 2B von insgesamt drei Teilen), Installation mit 10 LED-Fernsehern, pulverbeschichteten Stahlrohren und HD-Video, Je ca. 6'00"–7'00", synchronisiert, Maße variieren
Hauptrollen: Annemarie Ooft, Judith Edixhoven, Vicki Kim, Stacey Iseman, Yardeen Roos, Djamila Landburg, William Sutton, Ulysses Castellanos, Thijs Prein, Cat Smits, Pepijn Cladder, Jackie Rowland, Kamera: Matthew Noel-Tod, Cabot McNenly, Schnitt: Kyle Sanderson, Produktion: Smarthouse Films.
Realisiert von: De Appel arts centre, Casco – Office for Art, Design and Theory, De Hallen Haarlem, Justina M. Barnicke Gallery. Mit Unterstützung von: Mondriaan Fund, Canada Council for the Arts, Charles Street Video, Dommering Foundation, Fonds 21, LIFT (Liaison of Independent Filmmakers of Toronto).

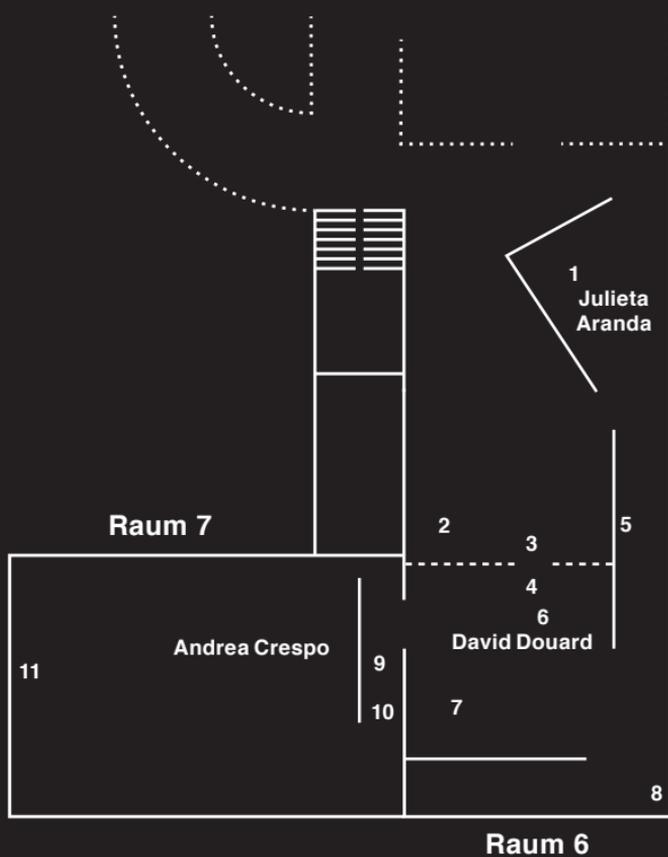
Ausdruck mittels Sprache oder Bildern ist für die Protagonisten der Science-Fiction-Miniserie *The Common Sense* ein überholtes Verfahren. Die Technologie des *Patch* ermöglicht es, Gefühle und körperliche Empfindungen unmittelbar mit anderen Menschen zu teilen.

Die erste Episode setzt zehn Jahre nach der Erfindung des *Patch* ein. Im Seminar sehen Studierende einen Dokumentarfilm und erfahren von den Anfängen der Technologie: Enthusiastisch hoffte die erste Generation der User auf eine Revolution des Sozialen, beflügelt durch die Empathie und Solidarität, die das kollektive Mit-Fühlen bewirken könne. Das Subjektverständnis verändert sich radikal, doch eine revolutionäre Umwälzung gesellschaftlicher Machtverhältnisse bleibt aus. Die Einführung des *Patch* beschleunigt kapitalistische Optimierungsstrategien, sorgt für gnadenlose Effizienz, permanente Verfügbarkeit und Kontrolle. Die kollektive Verschaltung und Stimulation der Nervenbahnen hat bald körperliche Konsequenzen: Bei einigen *Patch*-Usern bilden sich neuartige neuronale und organische Strukturen aus, deren Funktionsweise zum kommerziellen Forschungsgegenstand wird.

Mit *The Common Sense – Phase 1 & Phase 2B* richtet Melanie Gilligan den Blick auf die Wechselwirkungen von technologischem Wandel und Humanem und schafft ein Szenario, in dem die Kategorien von Dystopie und Utopie die komplexere Wirklichkeit nicht mehr greifen können. Vielmehr zeigt sie technologische Errungenschaften, deren Auswirkungen sich schon bald nicht mehr mit den wissenschaftlich zur Verfügung stehenden Mitteln erfassen und kontrollieren lassen. Was hier unter dem Ausruf der Post-Individualität ins Leben gerufen wird, erweist sich nicht etwa als Gemeinschaft, eine neue Form des Common Sense, sondern als spätkapitalistisches Diktat der Transparenz.

* 1979 in Toronto, Kanada, lebt in New York, USA und London, Großbritannien

1. Obergeschoss



- 1 *Stealing one's own corpse (An alternative set of footholds for an ascent into the dark)*, 2014, HD-Video, Ton, 3D-Druck, Draht, Fliegeranzug, Schaumstoff, Holz, Kartoffel, Seil, Silikon, Teppich, Ton, Netz, Keramik, Apfel, Folienplot, Anthrazit, gerahmte Tuschezeichnung, Klebeband, Farbe, Astronauten-Gedicht, Maße variieren

Mit ihrem Video denkt Julieta Aranda darüber nach, ob der Mensch noch Mensch ist, wenn er die Erde verlässt. Ausgangspunkt der Arbeit war ihre Teilnahme am Kunstprogramm des Deutschen Zentrums für Luft- und Raumfahrt (DLR) und die Frage, wie ihr Künstlerinnenkörper für die Werbung der deutschen Raumfahrt vereinnahmt wird. Diese Vereinnahmung findet dabei Widerhall in den neokolonialen Bestrebungen, das All zu besiedeln. Wie kann der Mensch die Schwerkraft überwinden und inwieweit entpuppen sich diese Kunstgriffe zugleich als Freiheitsfallen? Welche spezifische Form nimmt dieser jahrhundertealte Wunsch angesichts neuer Technologien und des gegenwärtigen Stadiums des Kapitalismus an, fragen Ton, Bilder und Texte im Essayfilm Arandas. „Aus der Perspektive des Jetzt erscheint uns die Zukunft der Menschheit monströs... aber das muss nicht unbedingt etwas Negatives bedeuten“, lesen wir, und sehen später einen aluminiumfarbenen Kopf zerfließen, aus dessen Substanz sich uniforme weibliche Kopfmasken bilden, die körperlos schweben, während wir dazu den Refrain „I am gonna go to Mars“ hören. Das Paradox des Inhumanen, nämlich dass seine Verheißungen häufig den Fallstricken des Humanismus verhaftet bleiben, durchdringt auch die Installation: Wir begehen einen sogenannten Green- und Bluescreen. Diese werden in der Filmindustrie als Hintergrund verwendet, auf den anschließend jede beliebige Szenerie projiziert werden kann. Aber auch diese reine Projektionsfläche bleibt in ihrer Farbwahl – dem größtmöglichen Kontrast zur weißen Hautfarbe – der rassistischen Verkürzung des Humanismus verhaftet.

* 1975 in Mexiko-Stadt, Mexiko, lebt in Berlin, Deutschland und New York, USA

- 2 *U make me sick*, 2014, Holz, Aluminium, Stoff, Metall, Kunststoff, Gips, 200 x 200 x 150 cm
- 3 *We've Ne'er Gotten*, 2015, Holz, Aluminium, Metallgitter, Stoff, Eier, Neonlampen, 200 x 150 x 20 cm
- 4 *We've Ne'er Gotten*, 2015, Holz, Aluminium, Metallgitter, Stoff, Eier, Neonlampen, 200 x 150 x 20 cm
- 5 *MO'' (Swallow)*, 2014, Plexiglas, Aluminium, Metall, Stoff, Pumpe, Silikon, Wasser, 116 x 168 x 82 cm
- 6 *UP BEAT UP'' rendition*, 2014, Holzbank mit rotierender Skulptur, Papier, Plasmabildschirm und Projektion, Maße variieren
- 7 *UP BEAT UP'' rendition*, 2014, Gips, Aluminium, Kunstharz, Stoff, 128 x 80 x 80 cm
- 8 *We've Ne'er Gotten*, 2015, Holz, Aluminium, Metallgitter, Stoff, Eier, Neonlampen, 200 x 150 x 20 cm

Als Ausgangsmaterial dienen David Douard Gedichte aus dem Internet, die er in hybride Skulpturen aus Organischem und Technologischem transformiert. Der nüchternen, bürokratischen Ästhetik zum Trotz entwickeln sie ein Eigenleben, das gerade durch sein Verhaftetbleiben in der Realität seltsamer als jede Fiktion ist und dem Animismus ähnelt. Wenn der Künstler seinen anonymen Objekten Subjektivität einflößt, erinnert ihr Wandel an den Virusbefall eines organischen Körpers. Wie ein Hacker dringt der Künstler in ihre innere Struktur ein und lässt sie widerständig gegen sich selbst und ihre Funktion innerhalb politischer und ökonomischer Systeme werden. Dabei setzt er einen Prozess in Gang, dessen Form und Ausbreitung keiner intentionalen Steuerung mehr unterliegt.

Douards Arbeiten sind Orte, an welchen das animistische Andere, aus modernen Weltentwürfen Ausgeschlossene, wieder auftaucht und sich klar gesteckten Grenzen zwischen Subjekt und Objekt widersetzt. Seine Skulpturen verfügen weder über stabile Identität noch Innerlichkeit. Sie verkörpern eine Form des Selbst, das sich im Austausch mit den immer bereits hybriden Objekten seiner Umgebung ausbildet und verändert.

* 1983 in Perpignan, Frankreich, lebt in Paris, Frankreich

- 9 *Intake*, 2015, Digitaler Tintenstrahldruck auf Papier, digitaler Tintenstrahldruck auf Plexiglas mit Handgravuren im Plexiglas, 59 × 102,5 × 5,5 cm
- 10 *Spasm*, 2015, Digitaler Tintenstrahldruck auf Papier, digitaler Tintenstrahldruck auf Plexiglas mit Handgravuren im Plexiglas, 59 × 102,5 × 5,5 cm
- 11 *sis : parabiosis. neurolibidinal induction complex*, 2015, Digitalvideo, 6'29"

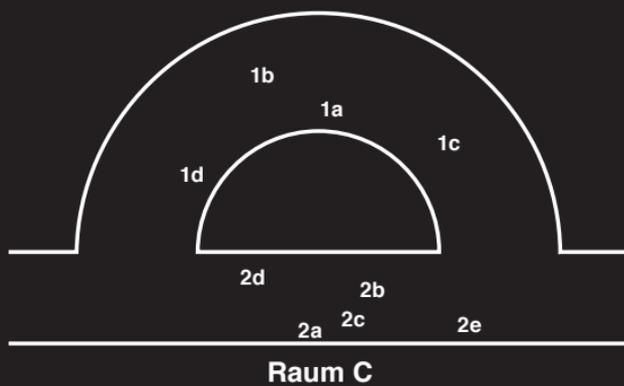
„You may split if you have not done so in the past. You will know who you are.“ *Andrea Crespos Video sis : parabiosis. neurolibidinal induction complex* ist der singuläre Ausdruck multipler Persönlichkeiten. Die Arbeit zeigt aber nicht nur etwas über Spaltung und Vielheit auf. Die Betrachter selbst werden mittels audiovisueller Stimulation Teil eines Systems aus Signalen, Informationen und Affekten. Die Fragen, die die Arbeit aufwirft, sind grundlegend. Worauf beruht unsere Selbstwahrnehmung und was, wenn das Selbst mehr als Eines ist? Mit „sis“ benennt Crespo ein multiples System, das die beiden Individuen Cynthia und Celinde umfasst. Die mechanisch sich bewegende Lichtquelle des Scanners teilt und vervielfältigt fortwährend die Bildfläche. Diese Umwandlung von analogen Daten eines physischen Objekts in digitale Daten, die sich analysieren lassen, ist ein bildgebendes Verfahren. In Crespos Video verbindet es sich aber nicht mit der Frage nach dem Bild des Körpers und des Selbst, sondern öffnet die Grenzen eines homogenen Selbstbildes. Einzelne Worte, Manga-Zeichnungen, Diagramme, Glossare und Tabellen aus unterschiedlichsten Quellen werden durch den Lichtbalken sowohl sichtbar gemacht als auch ausgelöscht. Der schwarze Grund des Videos, den keine sichtbare Rahmung begrenzt, teilt sich auf in eine Spaltung (die Bewegung der Lichtquelle und die dialogisch angeordneten Worte) und hält doch das Heterogene zusammen.

In dieser Mechanik und der Vielfalt der eingesetzten Medien nimmt keine diskrete Identität Gestalt an noch festigt sich ein medizinischer Diskurs. Crespo fasst Vielheit/Pluralität als Zustand, in welchem mehr als eine Person oder eine Entität in einem Körper lebt. Durch die Verschränkung von digitalen, biologischen und mechanischen Bezügen zeigt sie den Körper und das Selbst in einem Prozess von Materialisierungen anstelle von Repräsentationen: als deterritorialisierte lebendige Kräfte, die das Register traditioneller Vorstellungen von Identität überschreiten.

* 1993 in Miami, USA, lebt in New York, USA

2. Obergeschoss

Johannes Paul Raether



- 1 *Cave of Reproductive Futures*, 2015, Installation, Maße variieren
 - a *Roverella*, 2014, Buggys, Latex
 - b *Rochenalle*, 2014, Buggys, Latex, Rollator, Tablet, Video:
Eine ihrer Schwestern, 2012, 45'
 - c *Rotundella*, 2015, Buggys, Kindersitzbezüge, Gurte, Tablet, Bilderserie:
Collective Washing Mission, NYC, 2014
 - d *RepRapRella*, 2012, Buggys, Latex, Drucke, Tablet, Bilderserie:
Mother India, Varanasi, 2013
- 2 *Identitektur*, 2015, Installation, Maße variieren
 - a *Forking Horizons*, V. 5, Stand: 28.03.2015, Digitaldruck, 55 x 350 cm
 - b *Transformella für Protektorama*, 2015, Tisch aus Buggys und Spiegeln
Protektorama prothetische Bäume, 2014, Stoff, Fahrradschläuche, Handgelenkschoner, Bilderserien auf Smartphones: *Organic Light-Emitting Processorama*, NYC, 2014, *Ice Witch*, Alpen, 2015, *Smartphone Sangoma*, Johannesburg, 2012
 - c *Transformella für Schwarmwesen*, 2015, Tisch aus Buggys und Spiegeln
Omar, 2015, Selfie-Stick, Replika von Michelangelos David, Amulett aus Souvenir-Löffeln, Schlüsselanhänger, Kette
 - d *Transformella für Transformella*, 2015, Tisch aus Buggys und Spiegeln
Amulett, 2013, Latex, 3D-gedruckte Teile eines 3D-Druckers
 - e *Lehrmission*, 2015, Audiotrack, 13'

Die heterosexuelle Paarbeziehung als Idealmatrix menschlicher Fortpflanzung schafft sich ab, so Transformella, die pinke „Königin der Trümmer“. Biodigitale Technologien und Kapitalismus durchdringen sich gegenseitig und sind im Begriff, die menschliche Reproduktion zu industrialisieren. Von künstlicher Befruchtung über Präimplantationsdiagnostik zur Leihmutterschaft – in diesen neuen reproduktionsmedizinischen Praktiken sieht Transformella nicht vornehmlich einen Verfall, sondern ein Potenzial, das es für die „Reprovolution“ umzulenken gilt, einen Prüfstein unserer eigenen Re-Produktionsverhältnisse. Was, wenn wir unsere Fortpflanzung vergesellschaften und in Gruppen Kinder haben würden? Es nicht mehr um die Weitergabe unserer individuellen Erbanlagen ginge? Welche Formen von Gemeinschaft und Gesellschaft könnten wir damit heute hervorbringen, welche neuen Bedingungen des Menschseins evozieren?

In Transformellas aus Küchentüchern errichteter Bruthöhle wuchern umgebaute Buggy-Gestelle wie Wurzelgeflechte, und statt eines hierarchischen Stammbaums hängt ein „Identitektur“-Diagramm an der Wand, das die im Hier und Heute möglichen Wesen Raethers aufführt, von denen Transformella eines ist.

Transformella will unsere „Lehrmutter“ sein und fragt, ob wir angesichts der einschneidenden Veränderungen noch in den alten Kategorien des Humanismus und seines Gegendiskurses weiterdiskutieren möchten, oder besser bestehende Möglichkeiten radikal umnutzen sollten, um mit ihnen die Reprovolution einzuläuten. In ihrer „Höhle reproduktiver Zukünfte“ empfängt sie uns Ende Mai persönlich im Fridericianum.

Impressum

Dieses Begleitheft erscheint anlässlich der Ausstellung

„Inhuman“

Julieta Aranda, Dora Budor, Andrea Crespo, Nicolas Deshayes, Aleksandra Domanović, David Douard, Jana Euler, Cécile B. Evans, Melanie Gilligan, Oliver Laric, Johannes Paul Raether, Pamela Rosenkranz, Stewart Uoo, Lu Yang, Anicka Yi

Fridericianum, Kassel
29. März 2015–14. Juni 2015

Öffnungszeiten
Di–So 11–18 Uhr
Feiertage 11–18 Uhr

Herausgeberin
Susanne Pfeffer

Redaktion
Anna Sailer, Anna Weinreich

Texte
Ann-Charlotte Günzel, Anna Sailer,
Nina Tabassomi, Anna Weinreich

Übersetzung
John Southard

Korrekturat
Liv-Teresa Krüger, Dorett Mumme,
Anna Sailer, Anna Weinreich

Grafische Gestaltung
Zak Group, London

Cover
Nicolas Deshayes, *Cramps*, 2015

By courtesy of

Julieta Aranda: Julieta Aranda, Alain Servais; *Dora Budor*: Dora Budor, New Galerie, Paris/New York, NoirmontArtProduction, Paris; *Andrea Crespo*: Andrea Crespo, Kraupa-Tuskany Zeidler, Berlin; *Nicolas Deshayes*: Nicolas Deshayes, Jonathan Viner, London; *Aleksandra Domanović*: Aleksandra Domanović, Tanya Leighton, Berlin; *David Douard*: David Douard, Galerie Chantal Crousel, Paris; *Jana Euler*: Jana Euler, Cabinet, London, dépendance, Brüssel, Galerie Neu, Berlin, Real Fine Arts, New York; *Cécile B. Evans*: Cécile B. Evans; *Melanie Gilligan*: Melanie Gilligan, Galerie Max Mayer, Düsseldorf; *Oliver Laric*: Oliver Laric, Tanya Leighton, Berlin, Sammlung Lisa und Danny Goldberg, Australien, Privatsammlung, Berlin, Hugh Zimmern; *Johannes Paul Raether*: Johannes Paul Raether; *Pamela Rosenkranz*: Pamela Rosenkranz; *Stewart Uoo*: Stewart Uoo, Galerie Daniel Buchholz, Berlin/Köln, Sammlung Gnyp, Berlin, Sammlung Köser, Köln, Privatsammlung, Belgien, Wolfgang Tillmans; *Lu Yang*: Lu Yang, Beijing Commune, Beijing; *Anicka Yi*: Anicka Yi, 47 Canal, New York

Die Ausstellung „Inhuman“ wird gefördert durch die Kulturstiftung des Bundes.



Träger des Fridericianum ist die documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH, eine gemeinnützige Gesellschaft, die von der documenta-Stadt Kassel und dem Land Hessen als Gesellschafter getragen und finanziert wird.

© 2015 Fridericianum

Fridericianum
Friedrichsplatz 18
34117 Kassel
T +49 561 707 27 20
info@fridericianum.org
www.fridericianum.org

FRIDERICIANUM