

#fridericianum #transfer
#spekulationen #kassel
#derangiert #fundus
#dinge #generiertebilder
#transferirrelevant
#anonymematerialien
#entsubjektiviert
#seriell #immaterialitaet
#reflektion #objekte
#seriellewiederholung
#prozesshaft #formen
#rhythmisch #variation
#bildrepraesentation
#stockbilder #zirkulation
#subjektundobjekt
#symbolischeordnung

Michele Abeles, Ed Atkins, Trisha Baga & Jessie Stead,
Alisa Barenboym, Kerstin Brätsch & Debo Eilers, Antoine Catala,
Simon Denny, Aleksandra Domanović, GCC, Yngve Holen,
Sachin Kaeley, Daniel Keller, Josh Kline, Oliver Laric, Tobias Madison,
Katja Novitskova, Ken Okiishi, Jon Rafman, James Richards,
Pamela Rosenkranz, Avery Singer, Timur Si-Qin, Ryan Trecartin

Kuratiert von Susanne Pfeffer

In einer Welt voll von generierten Bildern verändert sich der Auftrag der Kunst. Ein Nachdenken über diese oft hoch psychologisierten Bildwelten, die Formen der Bildwiedergabe und Bildrepräsentation ist zwingend. Die Relation von Bild und Sprache, Sprache und Körper, Bild und Raum, Objekt und Subjekt hat sich in den letzten zwei Jahrzehnten rasant verändert. Während die originäre Bildgenese als primäre Aufgabe der Kunst entfällt, wird das Arbeiten mit bereits existierenden Bildern, Objekten und Räumen zum entsubjektivierten Ort der Reflektion. Es gilt, die Welt aus der Abstraktion zu begreifen und nicht die Abstraktion aus der Welt. Das Moment des individuellen Schaffens wird nebensächlich, das Moment der Überführung der Bilder und Gegenstände in den Kunstraum als solches irrelevant. Die visuelle Reflektion erfolgt rhythmisch, prozesshaft und seriell. Die Wiederholung im Seriellen vollzieht sich dabei weniger im Spannungsfeld von Differenz und Gleichem als in einer unabschließbaren Vernetzung; allein in der variierenden Spekulation kann gedacht werden.

Durchdringender, staccato-artiger Sound und die serielle Poetik inkohärenter Narrative treffen in Ed Atkins' Videos auf die hyperreale Präsenz und Kälte animierter menschlicher Körper. Die Grenzen zwischen der vermeintlichen Immaterialität des Mediums und der Körperlichkeit des Betrachters werden bis zum Exzess strapaziert. Oberfläche, reale und virtuelle Räume, digitale Bildbearbeitung und analoge Inszenierung verdichten und überlagern sich in den Arbeiten von Michele Abeles zu komplexen Bildebenen und Bildbedeutungen. Ihre Arbeit verlässt die starre symbolische Ordnung der Dinge zugunsten einer stetigen Zirkulation der Bilder und ihrer wechselnden Betrachtung.

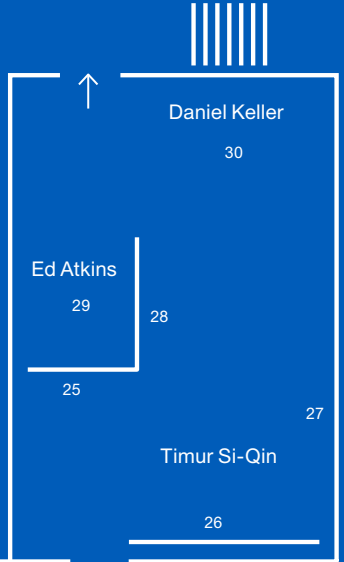
Die Ausstellung *Speculations on Anonymous Materials* bringt weltweit erstmals internationale künstlerische Positionen zusammen, die die Anonymen Materialien des rasanten und eingreifenden technologischen Wandels neu denken lassen.

ERDGESCHOSS



RAUM 1

RAUM 3



RAUM 2

- 1 *Gratis?*, 2013, 3D-Videoinstallation, 7-Kanal-Soundinstallation auf MusicRocker gaming chairs, 3D-Brillen, Tempera auf Wand, Pappkarton, Schaumstoff, Glasflaschen, Plastikflaschen, diverse Objekte, Videos: 25'00" / 10'00" / 5'00"

Trisha Baga, deren künstlerisches Werk vornehmlich raumgreifende Videoinstallationen und Performances umfasst, reagiert nicht nur auf die überbordende Fülle digitaler Bildangebote im Postinformationszeitalter, sondern reflektiert darüber hinaus unsere medienspezifischen Wahrnehmungsmodalitäten sowie die Transformation von Körpern und Objekten durch ihre mediale Repräsentation.

Für ihre Filme, deren Projektionen zumeist von im Raum angeordneten gegenständlichen Objekten fragmentiert und überlagert werden, bedient sie sich großzügig an vorgefundenem Material aus dem Internet, um es zusammen mit eigens produzierten Videos und Bildebenen in einer assoziativen Kette zu nonlinearen Narrationen zu verknüpfen.

In ihren multimedialen Raumlanschaften, welche die Logik, Funktion, Erzählstruktur oder Illusion der einzelnen Medien förmlich aufbrechen, wird die Rezeption zu einer körperlichen Herausforderung. „Was wir erfahren, ist nur ein Bruchteil dessen, was wir bewusst wahrnehmen und andersherum“: Baga geht es um die Leerstellen zwischen dem sensuell Erfahrbaren und der reflexiven Aufnahme, Verwertung und Verknüpfung dessen.

Auch die neue Installation, die sie in Zusammenarbeit mit der Videokünstlerin Jessie Stead produziert hat und die performativ im Ausstellungsraum geschaffen wurde, konfrontiert und überfordert den Betrachter durch die Überlagerung von realem Raum, gefilmtem Raum sowie im Film projiziertem Raum mit einer schier unfassbaren Synchronität paralleler Wahrnehmungsebenen, die zwangsläufig eine selektive und subjektive Fokussierung einfordern.

Trisha Baga, * 1985, Venice, USA. Jessie Stead, * 1979, Boston, USA
Leben in New York, USA

- 2 *As One (Surrender)*, 2010, Acrylfarbe auf handmodelliertem Acrylglas, 200 × 150 cm
- 3 *Inner Nature*, 2012, Dispersionsfarbe, Blut oder Kunstblut, SmartWater Flasche, Silikon, Maße variieren
- 4 *Purity You Can Taste (Ultra Strong Contents)*, 2013, Acryl auf Spandex, 220 × 165 cm
- 4 *Purity You Can Taste (Ultra Strong Contents)*, 2013, Acryl auf Spandex, 220 × 165 cm
- 4 *Purity You Can Taste (Ultra Strong Contents)*, 2013, Acryl auf Spandex, 220 × 165 cm
- 4 *Purity You Can Taste (Ultra Strong Contents)*, 2013, Acryl auf Spandex, 220 × 165 cm
- 5 *Purity of Vapors*, 2012, Silikon, Farbpigmente, SmartWater Flaschen, Kühlschrank, 60 × 164,5 × 65 cm

In *Purity of Vapors* füllt Pamela Rosenkranz einen steril anmutenden Kühlschrank mit Flaschen der Marke SmartWater. Der Produzent Glaceau, ein Tochterunternehmen der Coca Cola Company, bewirbt das SmartWater zugrunde liegende Herstellungsverfahren als Kunstform: eine perfektionierte Imitation des natürlichen Wasserkreislaufs, welche die Reinheit eines ursprünglichen Regentropfens, unberührt durch die industrielle Verunreinigungen unserer Atmosphäre, zu bewahren vermag. Die aufwendig gestaltete Transparenz der Plastikflasche wird in ihrer symbolischen Erweiterung natürlicher Unberührtheit von Rosenkranz grob derangiert – gefüllt mit einer viskosen Mischung aus Silikon und der Filmindustrie entstammenden Kunsthautpigmenten. Das befremdliche Resultat konfrontiert uns mit der Vergegenständlichung eines gespaltenen Konsumentenkörpers: auf esoterische Selbstoptimierung justiert und zugleich wissenschaftlich vermessen, reguliert, dosiert. Rosenkranz' Spandex-Arbeiten sind materielle Reflektionen über das von Ambivalenz durchdrungene Projekt der Wiederherstellung eines natürlichen Gleichgewichts. Dabei stellt ihr Werk nicht etwa eine entschwundene Essenz menschlicher Natur in Aussicht, sondern exponiert eine neue Form des fragmentierten Körpers. Subjekt und Objekt sind hier bis zur Unkenntlichkeit ineinander verwoben – eine synthetisch strukturierte Körperlichkeit, die auch in Rosenkranz' Spandex-Arbeiten und dem Werk *Surrender* aus der Serie *As One* nachhallt. Das menschliche Subjekt ist hier lediglich als fluide Spur vorhanden, eine serielle Assoziation generiert aus synthetischen Materialien, die sich im leuchtenden Farbspektrum globaler Markenwelten bricht.

*1979 in Sils-Maria, Schweiz, lebt in New York, USA

- 6 *Extended Operations*, 2013, Marmor, Bordmagazin, Teppich, Fluchtwegmarkierungssystem, Wabenplatte, Bühnenelement, 210 × 70 × 40 cm
- 6 *Extended Operations*, 2013, Marmor, Teppich, Fluchtwegmarkierungssystem, Wabenplatte, Bühnenelement, 210 × 70 × 60 cm
- 6 *Extended Operations*, 2013, Marmor, Teppich, Fluchtwegmarkierungssystem, Wabenplatte, Bühnenelement, 210 × 70 × 40 cm
- 7 *Your mothers maiden name ?*, 2013, Plexiglas, Schloss, Schuh, 4 × 4 × 200 cm
- 8 *c130Hs[_tjS//YL", "Xd's&, 2013, Plexiglas, Schloss, Hotelpantoffeln, 4 × 4 × 200 cm*
- 9 *has symbols, such as `! " ? \$ % ^ & * () _ - + = { [] } ; : @ ' ~ # | \ < , > . ? /*, 2013, Plexiglas, Schloss, Schuh, 4 × 4 × 200 cm
- 10 *Reckon your password is safe ? Think again !*, 2013, Plexiglas, Schloss, Hotelpantoffeln, 4 × 4 × 200 cm

Yngve Holens Arbeit *Extended Operations* besteht aus einer Serie höhenverstellbarer Bühnenelemente, auf welchen blauer Teppich verlegt wurde. Dieser kommt sonst in der Luftfahrtindustrie zum Einsatz, wo er als Bodenbelag für Flugzeuggänge sowie als Fluchtwegmarkierungssystem fungiert. Auf diese Konstruktion platziert Holen etwas, was auf den ersten Blick wie ein rohes Stück Fleisch anmutet. Tatsächlich jedoch handelt es sich um Marmorblöcke, die – basierend auf 3D-Scans von realen Fleischstücken aus einer Berliner Metzgerei – in Verona gefräst und daraufhin chemisch behandelt wurden, um den Anschein organischen Glanzes zu erwecken. Den Titel seiner Arbeit entlehnt Holen ebenfalls der Luftfahrt. Hier markieren die *Extended-range Twin-engine Operation Performance Standards* (ETOPS) einen Meilenstein für kommerzielle Airlines. Vermittels dieser Richtlinien wurde die maximal erlaubte Distanz für zweimotorige Verkehrsflugzeuge auf transatlantische Strecken erweitert. Während Routen, bei denen im Falle eines Triebwerksausfalls der nächste Flughafen weiter als 60 Minuten entfernt lag, zuvor als gefährlich galten, waren ab 1988 95 Prozent der Erde mit ETOPS erreichbar.

In all ihrer Absurdität führen Holens Arbeiten den Einfluss moderner Technologien in eine bewusste Dimension zurück. *Extended Operations* stellt in Frage, was schon längst als Selbstverständlichkeit in unseren Alltagsgebrauch übergegangen zu sein scheint, jedoch unsere Erfahrung von Raum und Distanz grundlegend verändert hat. Auch Holens Marmor-Fleischstücke sind das Produkt einer digitalen wie physischen Reise, die sich von Berlin nach Verona über das norwegische Stavanger nach Kassel erstreckt. Was den Besuchern als scheinbar organisches Objekt begegnet, verkörpert so einen komplexen Prozess des Zusammenwirkens und der Übersetzung zwischen unterschiedlichsten Technologien.

- 11 Zwei Teile: Acryl-Gel und Sprühfarbe auf Holz, Gips und Sprühfarbe auf Holz, 2013, 25 × 45,5 cm (installiert)
- 12 Paketband und Sprühfarbe auf Holz, 2011, 86 × 68 cm
- 13 Acryl, Sprühfarbe und Farbfolien auf Holz, 2013, 28 × 22 cm
- 14 Acryl und Sprühfarbe auf Holz, 2012, 26 × 20 cm
- 15 Acryl und Sprühfarbe auf Holz, 2013, 28 × 22 cm
- 16 Gips und Sprühfarbe auf Holz, 2013, 25 × 21 cm
- 17 Gips und Sprühfarbe auf Holz, 2013, 28 × 22 cm

Sachin Kaeleys kleinformatige Arbeiten spielen mit der Wahrnehmung digital geschulter Augen. Denn was zunächst an die hyperrealistische Ästhetik digital bearbeiteter Bilder erinnert, ist vielmehr deren analoge Materialisierung – Malerei im Zeitalter ihrer digitalen Reproduzierbarkeit und Nachbearbeitung. Die tatsächliche Plastizität und Tiefe der Werke wird erst auf den zweiten Blick gewahrt, wenn sich die einzelnen Produktionsschritte erahnen lassen: Dabei lässt Kaeley seine Finger zunächst durch tiefe Schichten von Acrylfarbe und -gel gleiten und bearbeitet die modellierte Farblandschaft – oder wahlweise einen Gipsabguss – im Anschluss mit (metallischer) Sprühfarbe, Lack oder Farbfolie. Die Überlagerung einzelner Farbschichten und Bildbearbeitungsebenen folgt nicht nur den Techniken digitaler Bildgenese, sondern sorgt zugleich für einen verblüffend ähnlichen ästhetischen Effekt wie digitale Bildbearbeitungstools, die Fotografien durch Schattierungen und Lichtreflexe eine dreidimensionale Wirkung verleihen.

Durch die Übertragung der digitalen Bildbearbeitungstechnik und Ästhetik auf das plastische Bild bringt Kaeley den Hyperrealismus auf eine Metaebene, indem er diesen keinem äußeren Zweck dienstbar macht, sondern ausschließlich auf das Medium selbst bezieht.

* 1982 in Bedfordshire, Großbritannien, lebt in London, Großbritannien

- 18 *Liquid Assets*, 2012, in Zusammenarbeit mit Rodrigo Trombani Pires
HD-Video, 00'37" (Loop)
- 19 *Trinken Sie ein Stück Natur*, 2013, Wasserflaschen in ihrem eigenen Wasser
gekocht, Quellwasser mit Plastik, Maße variieren
- 20 *Creative Hands*, 2013, 10 pigmentierte Silikonhände auf Ladenregalen
mit LED-Beleuchtung
DJ/Designerhand mit iPhone (Jon Santos)
Redakteurshand mit Miniaturflasche (Ken Miller)
Mode PR-Hand mit Blackberry (Cynthia Leung)
Modedesignerhand mit Handgelenkschiene (Daphne Correll)
Fotografenhand mit Digitalkamera (Marcelo Gomes)
Retuscheur-Hand mit Mouse (Jasmin Pasquill)
Kuratorenhand mit Purell Handdesinfektion (Josh Kline)
Studio Manager-Hand mit Advil Schmerztabletten (Margaret Lee)
92,7 × 66,4 × 39,4 cm
- 21 *Tastemaker's Choice*, 2012, 6 3D-Druck-Skulpturen aus Acryl-basiertem
Photopolymer, diverse Flüssigkeiten, Ladenregale mit LED-Beleuchtung
Kuratoren-/Schriftstellerhand mit Poland Spring (Alex Gartenfeld)
Party Promoter-Hand mit Mate (Aurora Halal)
Art Director-Hand mit San Pellegrino (Gordon Hull)
Hand eines aufstrebenden Künstlers mit Coke Zero (Josh Kline)
Entrepreneurshand mit Leitungswasser in Sigg Thermosbehälter (Jade Lai)
Redakteurshand mit Vitamin Water (Marco Rosso)
92,7 × 66,4 × 39,4 cm
- 22 *The look, the feel, of Patagonia Nano Puff®*, 2012, leichtes Ripstop-Material
aus Recycling-Polyester mit Deluge DWR® (dauerhaft wasserabweisender)
Imprägnierung, leichte PrimaLoft® ONE 100% Polyester (70% recycelt)
Isolierung, 100% recyceltes Polyester-Futter mit Deluge DWR® (dauerhaft
wasserabweisender) Imprägnierung, Maße variieren
- 23 *Sleep is for the Weak*, 2011, Red Bull mit Coffeintabletten, Wick DayMed mit
Dentyne Kaugummi, Coke Zero mit Ibuprophen, Presskannen, Lichtbox-Podest,
109,2 × 91,4 × 29,6 cm
- 24 *Flattery Bath 2*, 2012, HD-Video, 87'17"

Josh Kline wirft in seinen Arbeiten einen entfremdenden Blick auf die Kultur- und Kreativindustrie, ihre Produktwelten und Identitätskonstruktionen. Seine Installationen übersetzen diese Auseinandersetzung mit dem eigenen Umfeld in posthumane Zukunftsentwürfe, die einer Existenz zwischen Realität und Virtualität einen greifbaren Raum verleihen. In *Tastemaker's Choice* und *Creative Hands* eignet sich Kline die Hände befreundeter Grafik- und Modedesigner, Kuratoren oder Künstler via 3D-Scan an. Die verstörenden Resultate präsentiert er LED-beleuchtet und auf Massenproduktion adjustiert in der Ästhetik handelsüblicher Verkaufsregale. Gefertigt aus fleischfarbenem Silikon, werfen seine skulpturalen Portraits Fragen nach der zusehends verschwimmenden Grenze zwischen Lifestyle-Technologie und einem gänzlich durchkommerzialisierten Körper auf.

Dieser tritt uns auch in *Sleep is for the Weak* entgegen: angereichert mit einer Mixtur aus Coffeintabletten, Energy-Drinks und

amphetaminhaltigen Erkältungsmedikamenten. Hier ist es die chemische Regulierung professioneller Kreativperformance, die selbstoptimierend über die Grenzen des Menschlichen hinausweist.

Klines Arbeiten begegnen diesen Szenarien mit sarkastischer Konsequenz: *Trinken Sie ein Stück Natur!* In ihrem eigenen Inhalt gekocht, lenken die ausgestellten Wasserflaschen unsere Aufmerksamkeit auf ihre eigene Plastikoberfläche, deren Transparenz humorvoll gebrochen wird. Die Hülle und materielle Erweiterung von Natürlichkeit gibt sich so in all ihrer toxisch-deformierenden Energie zu erkennen. Begegnungen mit Natur sind in Klines Installationen lediglich in medial vermittelter und kommodifizierter Form verfügbar. So entstehen komplexe Raumkonstellationen, in welchen die alltäglichen Auswirkungen technologischer Entwicklung und virtueller Simulation erfahrbar werden.

* 1979 in Philadelphia, USA, lebt in New York, USA

- 25 *(everything I do) I do it for you*, 2013, HD-Video, 07'07" (Loop)
- 26 *Melted Yoga-Mat_ALEX_blue_1*, 2013, Yoga-Matte auf eloxiertem Aluminium, 100×200 cm
- 26 *Melted Yoga-Mat_ALEX_blue_2*, 2013, Yoga-Matte auf eloxiertem Aluminium, 100×200 cm
- 26 *Melted Yoga-Mat_ALEX_blue_3*, 2013, Yoga-Matte auf eloxiertem Aluminium, 100×200 cm
- 26 *Melted Yoga-Mat_ALEX_blue_4*, 2013, Yoga-Matte auf eloxiertem Aluminium, 100×200 cm
- 27 *Axe Effect*, 2013, Axe Duschgel, Samurai Schwert, Dreibeinstativ, Maße variieren
- 28 *Melted Yoga-Mat_GAIAM_grey_1*, 2013, Yoga-Matte auf eloxiertem Aluminium, 100×200 cm
- 28 *Melted Yoga-Mat_GAIAM_grey_2*, 2013, Yoga-Matte auf eloxiertem Aluminium, 100×200 cm

Timur Si-Qin erschafft mit seinem künstlerischen Werk nicht nur ein vielschichtiges und offenes System mit Bezugspunkten aus Natur, Kultur und Medientechnologie, sondern zersetzt die derart geschaffenen Konfigurationen sogleich durch eine permanente Infragestellung.

Si-Qins Arbeiten folgen dem Strom unseres postmedialen Zeitalters und erzeugen durch vielseitige und wechselhafte Adressierung eine „Ästhetik der Kontingenz“, die sich –bezugnehmend auf den mexikanischen Schriftsteller, Künstler und Philosophen Manuel de Landa – aber nicht jedweder Gestaltwerdung verweigert, sondern vielmehr ihre Definition aus einem stetigen Materialfluss semi-stabiler Strukturen und Adaptionen bezieht.

Dieser Strom der Bezüge nimmt Formen der evolutionären Entwicklung an und zeigt sich exemplarisch an *Melted Yoga-Mat*: Eine Yoga-Matte, materieller Vertreter der industriellen Produkterzeugung und zugleich Sinnbild östlicher Philosophie, zeigt sich hier als verlitzter Körper, im Zustand der Versehrtheit durch die Naturgewalt Feuer. Eine Form des vielfachen Kontrasts, die sich auch in Si-Qins Arbeit *Axe Effect* findet – einer Serie von Skulpturen, die einen Akt der rohen, martialischen Gewalt mit der Schönheit eines hochentwickelten Product Placements paart und so die Symbolkraft eines blutigen und dennoch ästhetischen Todes erzeugt. Industriell gefertigte und zugleich hoch psychologisierte Formen, Farben und Gerüche einer suggerierten Maskulinität erfahren hier eine materielle Reflektion, welche die inneren Widersprüche und Komplexitäten des Produkts pointiert aufzeigt.

* 1984 in Berlin, lebt in Berlin

29 *Warm, Warm, Warm Spring Mouths*, 2013, HD-Video mit 5.1 Surround Sound, 12'50''

Ed Atkins' Werk untersucht den Verbleib von Materialität und Körperlichkeit in unserer von neuen Technologien bestimmten Welt.

Nach Atkins haben wir es nunmehr mit einem gigantischen Code zu tun, der in seinen High-Definition-Filmen eine Art Hyper-Materialität des Bildes erzeugt, aber keinen Körper mehr besitzt. Diesen immateriellen Aspekt des Bildes stellt Atkins in eine offensichtliche Kontradiktion zur Materialität des Textes, der – gesprochen oder als Untertitel – in eine wechselhafte Relation mit dem filmischen Bild tritt, die sich im Spannungsfeld zwischen Synchronität und Konkurrenz bewegt.

Visuell konzentriert der Film alle Energie auf die hyper-reale Präsenz und Kälte animierter menschlicher Körper. Dabei scheinen die Konturen des menschlichen Haares die letzte Domäne des nicht Digitalisierbaren zu markieren. So reflektiert Atkins die zunehmende Ausbreitung hochauflösender Technologien und lotet ihre Möglichkeiten und Grenzen der Repräsentation aus.

* 1982 in Oxford, Großbritannien, lebt in London, Großbritannien

- 30 *Zion+ Platform (Blue Ocean Strategy ERRC grid)*, 2013, Spiegelglasplatte mit wasserabweisender Beschichtung, Wasser, Stahl, 120 × 120 × 60 cm
Zion+ Platform (Applied Autism Logo), 2013, Spiegelglasplatte mit wasserabweisender Beschichtung, Wasser, Stahl, 120 × 120 × 40 cm
Zion+ Platform (Immigration Process Flowchart), 2013, Spiegelglasplatte mit wasserabweisender Beschichtung, Wasser, Stahl, 80 × 200 × 80 cm

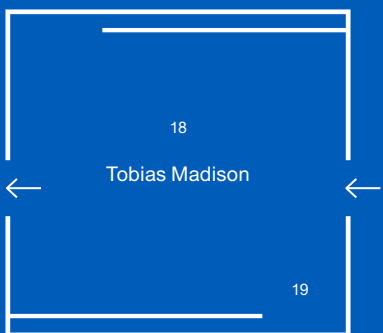
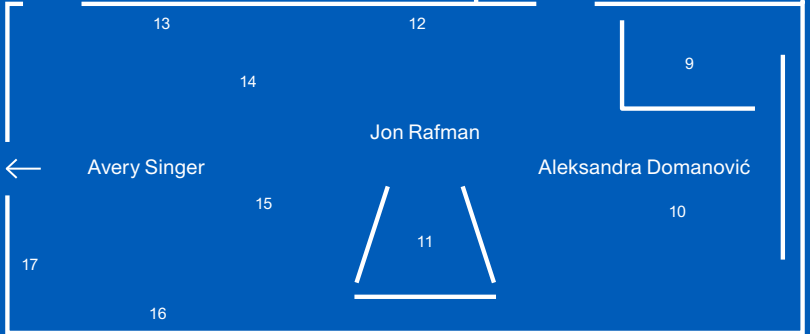
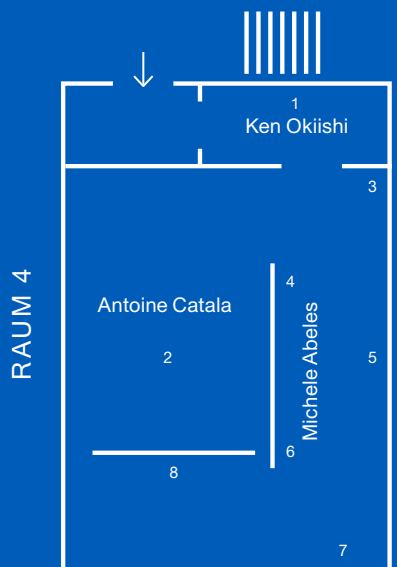
Daniel Keller reagiert mit seinen medienübergreifenden Arbeiten auf aktuelle sozioökonomische und ökologische Problem- und Fragestellungen sowie den Einfluss globaler Netzwerke, wirtschaftlicher und digitaler Technologien auf heutige Kulturen und die künstlerische Praxis.

Seine neue Werkserie *ZION+ Platform* – auf Stahlfässern lasierende, partiell mit einem matten wasserabweisenden Lack beschichtete Spiegelglasplatten, auf denen sich destilliertes Wasser in Form von Worten und Symbolen verdichtet – rekurriert auf die Ideologie des 2008 gegründeten The Seasteading Institute. Erklärtes Ziel der in Kalifornien ansässigen Organisation ist es, die Voraussetzungen für die Gründung autonomer Gemeinschaften auf schwimmenden Plattformen in internationalen Gewässern zu schaffen. Auf Bohrselähnlichen Konstruktionen sollen in bisher unbeanspruchten Teilen der Weltmeere eigenständig organisierte soziale Systeme erprobt und neue konkurrenzlose Marktplätze geschaffen werden.

Kellers abstrahierte Plattformen sind nicht nur als modellhafte Übersetzungen, sondern als Reflexion der autistischen Logik libertärer Gesellschaftskonzepte innerhalb und jenseits einer hypervernetzten Welt zu verstehen.

* 1986 in Detroit, USA, lebt in Berlin

1. OBERGESCHOSS



- 1 *gesture/data*, 2013, Chroma Key Farbe auf Großformat-LED-Display, „blue screen“ eines BARCO Kathodenstrahlröhrenbildschirms gefilmt mit HD-Kamera, übertragen in .mov, übertragen in .mp4, je 105,8 × 61,7 × 9,5 cm (siehe auch Nr. 19 in Raum 8)

In Ken Okiishis Arbeit *gesture/data* wird die Bildschirmoberfläche selbst zum spannungsgeladenen Kristallisationspunkt. Deren dynamische Blauskala generiert der Künstler aus digitalen Handvideoaufnahmen, welche die Anzeige eines Röhrenmonitors zeigen. Mit dem so genannten „blue screen“ dokumentiert *gesture/data* die visuelle Bekundung eines Signalausfalls, deren leuchtendes Blau abhängig von Kameraeinstellung und -nähe zwischen unterschiedlichen Tönen und Intensitäten variiert. Nah an die konvexe Wabenstruktur des analogen Bildschirms herangeführt, verleiht die Handkamera dem in Pixel übersetzten Blauton zudem eine digital generierte Tiefe. Dieser Effekt wird durch die Transkodierung des Materials in das ausgestellte .mp4-Format erneut verstärkt: Pixel beginnen aus der Wabenstruktur hervorzutreten und schweben daraufhin über der blauen Oberfläche. Die so manipulierte Leere des „blue screens“ trifft in Okiishis Arbeiten auf den „green screen“ seiner Malerei. Die verwendete Chroma Key Farbe kommt sonst vor allem in der Filmindustrie zum Einsatz. Als leicht durch Nachbearbeitung auflösbarer Hintergrund materialisiert sich in Okiishis manuellen Arbeitsschritten somit eine Form der digitalen Leere, die durch jeden beliebigen Handlungskontext ersetzt werden kann.

Okiishis Arbeiten inszenieren nicht nur das Aufeinandertreffen digitaler und analoger Technologien, sondern stellen vielmehr das vermeintlich entleerte Produkt wiederholter Transkodierung dar. Als digitale Artefakte verkörpern sie die Kollision unterschiedlicher Bild- und Signalstörungen – Phänomene also, in welchen sich die Materialität moderner Medien manifestiert. Diese werden jedoch aus der peripheren Rolle des Ausnahmefalls enthoben und in den Mittelpunkt des Werks gerückt. Hier verleihen sie den schwer greifbaren Kommunikationsbrüchen, Zwischenräumen und Ambivalenzen, die sich an der Schwelle von Virtualität und Realität bewegen, eine abstrakt-visuelle Form. Deren einzigartige Ästhetik ergibt sich nicht zuletzt aus einem dynamischen Wechselspiel zwischen Vorder- und Hintergrund, „in screen“ und „on screen“.

2 *Image Families*, 2013

(*Object Analysis*), Fernseher, USB mit Video, Mannequin, Glas, Einwegspiegel, Aluminiumrahmen, rotierender Ständer, Leistungssteckverbinder, 155 × 85 × 140 cm
 (*Object Analysis*), Fernseher, Glass, Aluminium, Motor, Leuchtdioden, Aluminiumständer, 155 × 85 × 140 cm
 (*Drones*), Computer, Kamera, Drone, Plastik, Styropor, 23 × 45 × 45 cm
 (*Not Cat / Pizza / Ass / Car*), Latex-Druck, Aluminiumrahmen, Vakuumpumpe, Schläuche, Arduino Chip, Magnetschalter, 12 Volt Stromversorgung, Leistungssteckverbinder, 190 × 124 × 124 cm
 (*Cat / Not Pizza / Ass / Car*), Latex -Druck, Aluminiumrahmen, Vakuumpumpe, Schläuche, Arduino Chip, Magnetschalter, 12 Volt Stromversorgung, Leistungssteckverbinder, 190 × 124 × 124 cm

Antoine Catala erforscht mit seinen Arbeiten das Verhältnis zwischen Alltagsbildern und den Mechanismen der ihnen zugrunde liegenden Technologien. Das familiär gewordene technische Bild wird zunehmend zu einem unbewussten Medium, ein Gebrauchsbild des Alltags, das Catala in eine materielle Dimension des Betrachtens zurückholt. So befasst sich sein Werk mit Bildern, die auf den ersten Blick eingängig und verständlich scheinen und vermeintlich kein weiteres Nachdenken einfordern.

Catalas Hologramm-Arbeiten begegnen dieser Suggestion mit einer humorvollen Analyse: Die anonyme Ästhetik eines scheinbar unendlichen Archivs an Stockfotografie wird mithilfe ihrer eigenen Produktionsmittel durchleuchtet. Dabei macht Catala das Verhältnis der ausgestellten Bilder zu Sprache und Symbolik sichtbar und lässt sie fortan alles andere als selbstverständlich erscheinen. Mit seiner Installation *Image Families* entlarvt der Künstler die vermeintlich einfachsten Bilder – Fotografien glücklicher Paare oder niedlicher Katzen – als Produkte einer massiven, aufwendigen Maschinerie. Auch die Maschinen, die Catalas Räume bevölkern, werden Teil dieser originellen Inversion und geben sich in all ihrer Infantilität zu erkennen. Anstatt von außen zu intervenieren, scheinen Catalas seine Arbeiten die Bilder organisch zu durchdringen. So schreibt er weder den Betrachtern noch sich selbst eine distanzierte, erhabene Position zu, von der aus das Gezeigte lediglich vereinfachend kritisiert werden könnte. Seine Analyse geht wesentlich subtiler vor und verdeutlicht auf diese Weise, dass wir immer schon untrennbar mit den uns umgebenden Bildwelten verbunden sind. Catalas Arbeiten beleben unsere Begegnung mit vermeintlich bekannten, totgeglaubten Bildern.

- 3 *Not So Optimal*, 2012, archivfester Pigmentdruck, 94,3 × 68,6 cm
- 4 *Coaches*, 2012, archivfester Pigmentdruck Triptychon
Panel A: 160,3 × 232,4 cm, Panel B: 61 × 99 cm, Panel C: 77,2 × 91,4 cm
- 5 *You people*, 2013, archivfester Pigmentdruck, 118,7 × 86,4 cm
- 6 *Silk robes making motherboards in Oceania*, 2013, archivfester Pigmentdruck auf getöntem Plexiglas, 118,7 × 86,4 cm
- 7 *Transparencies*, 2013, archivfester Pigmentdruck, Öl auf Bilderrahmenglas, 88 × 66 cm
- 8 *Red, Rock, Cigarettes, Newspaper, Body, Wood, Lycra, Bottle*, 2011, archivfester Pigmentdruck, 101,6 × 76,2 cm

Michele Abeles' photographisches Werk ist eine reflektierte und konsequente Reaktion darauf, wie sich unsere Welt und ihre Betrachtung durch die zunehmende Prozessierung von Informationen und Bildern verändert.

Abeles schafft hochkomplexe Arbeiten, deren Material und Behandlung sich aus Set- und Stockphotographie, Appropriation und der beständigen Rezirkulation eigener Arbeiten zusammensetzt. Es entstehen poetische Akkumulationen aus verschiedenen sowohl digitalen als auch analogen Techniken, die mehrfach geschichtete Bildebenen und Bedeutungsfelder erzeugen. Auf diese Weise scheinen sich nicht nur außerhalb, sondern bereits innerhalb der Arbeiten Bedeutungsräume zu bilden – im Dazwischen des dargestellten Bildmaterials, dessen Elemente in Kommunikation treten und untereinander Beziehungen aufbauen. Für Abeles sind Bilder keineswegs als statisch zu betrachten, sondern vielmehr in ständiger Bewegung begriffen. Ihre Arbeit verlässt die starre symbolische Ordnung der Dinge zugunsten einer stetigen Zirkulation der Bilder und ihrer wechselnden Betrachtung.

* 1977 in New York, USA, lebt in New York, USA

- 9 *From Yu to Me*, 2013, Video, 29'00"
- 10 *Little Sister (The future was at her fingertips)*, 2013, Lasergesintertes PA Plastik, Polyurethan, Soft-Touch und Metallbeschichtung, Acrylglas, 157 × 30 × 30 cm
- 10 *Fatima (The future was at her fingertips)*, 2013, Lasergesintertes PA Plastik, Polyurethan, Soft-Touch und Metallbeschichtung, Acrylglas, 157 × 30 × 30 cm
- 10 *Joshua (The future was at her fingertips)*, 2013, Lasergesintertes PA Plastik, Polyurethan, Soft-Touch und Metallbeschichtung, Acrylglas, 157 × 30 × 30 cm
- 10 *Živa (The future was at her fingertips)*, 2013, Lasergesintertes PA Plastik, Polyurethan, Soft-Touch und Metallbeschichtung, Acrylglas, 157 × 30 × 30 cm
- 10 *Saba (The future was at her fingertips)*, 2013, Lasergesintertes PA Plastik, Polyurethan, Soft-Touch und Metallbeschichtung, Acrylglas, 157 × 30 × 30 cm

Aleksandra Domanovićs Film *From Yu to Me* zeichnet die multiplen Geschichten, Erscheinungs-, und Zirkulationsformen der jugoslawischen Domain .yu nach – dem virtuellen Adresszusatz des ersten Online-Auftritts eines sozialistischen Staates. 1989 registriert, überdauerte die Domain den Zerfall Jugoslawiens und wurde nach ihrer Abschaffung 2010 als eines der ersten „born digital“-Artefakte vom Belgrader Museum für Jugoslawische Geschichte erworben. Die Pionierarbeit der slowenischen und serbischen Wissenschaftlerinnen Borka Jerman Blažič und Mirjana Tasić, die für die Registrierung und Administration der Domain verantwortlich zeichnen, fiel dabei in eine Zeit, in der die Bedeutung und Tragweite des Internets maßgeblich verkannt wurde. In einer Kombination aus Archiv- und Interviewmaterial macht Domanović so nicht nur die bislang missachtete Rolle von Frauen innerhalb des Netzwerks digitaler Narrative sichtbar, sondern adressiert zudem das komplexe Ineinandergreifen massiver sozialer und politischer Umbrüche mit den unterschiedlichen Technologien ihrer Archivierung.

Auch in den skulpturalen Arbeiten Domanovićs treffen multiple Zeitebenen aufeinander: Vermittels digitaler 3D-Druckverfahren reproduziert sie eine Serie von Variationen der „Belgrader Hand“ – der ersten automatisierten Armprothese mit sensorischen Fähigkeiten, die 1963 von dem jugoslawischen Wissenschaftler Rajko Tomović entwickelt wurde. So wird eine einst zukunftsweisende Erfindung in Rückgriff auf den State of the Art technologischer Entwicklung in vermeintlich entfunktionalisierte Darstellungen der menschlichen Hand überführt. Deren oftmals religiöser Gestus verweist symbolisch auf das Bestreben nach einer Überwindung jeglicher Zeitlichkeit. Domanovićs Arbeiten akzentuieren so die vielfältigen Veränderungen unseres Körpers im Zuge historischer Brüche und durch technologische Einschreibung.

- 11 *Codes of Honor*, 2011, Video, 13'59''
- 12 *NAD (Pocket Sea Foam Green)*, 2013, 3D-Polyamid-Druck, Autolackierung, 45 × 26 × 34 cm
- 12 *NAD (Pushed and Pulled Red to Blue)*, 2013, 3D-Polyamid-Druck, Autolackierung, 45 × 25 × 30 cm
- 12 *NAD (Futurismo Silver)*, 2013, 3D-Polyamid-Druck, Autolackierung, 45 × 30 × 34 cm

In einer Mischung aus virtuellen Second-Life Szenen, dokumentarischen Aufnahmen aus einer Videospielehalle im New Yorker Chinatown sowie Ausschnitten aus den Video-Games selbst erzählt Jon Rafmans Film die Geschichte eines jungen Mannes, der sich melancholisch seiner Jugend als fanatischer Videospieleler erinnert. In einer filmischen Überlagerung realer, virtueller und imaginärer Räume reproduziert *Codes of Honor* nicht etwa konventionelle Vorstellungen von Realitätsflucht und Gewaltverherrlichung, sondern portraitiert stattdessen eine Community mit eigenen Mythen, Geschichten und sozialen Codes. Rafman verleiht einem spezifischen Gefühl des Verlusts Ausdruck: Während wir im Zuge von Digitalisierung und technologischem Wandel in bislang beispiellosem Umfang speichern, archivieren, aufbewahren, werden die Technologien dieser Archivierung zugleich immer schneller obsolet. Dieser Mangel an stabilen Bezugspunkten wird in Rafmans Film mehr als deutlich. Zugleich verleiht er jedoch alternativen Formen und Medien der Erinnerung außerhalb etablierter historischer Erzählungen ihre eigene Sichtbarkeit.

Auch Rafmans laufende Serie *New Age Demanded* ist durch Überlagerungen von Vergangenheit und Gegenwart gekennzeichnet. Seine Skulpturen erscheinen wie stumme Besucher aus einer anderen, zukünftigen Welt und erinnern zugleich an die Büsten antiker Epochen. Anstatt Marmor oder Bronze kommen jedoch synthetische Materialien zum Einsatz und Rafmans Arbeiten werden nicht etwa auf dem Zeichenbrett, sondern mithilfe eines Softwareprogramms entworfen. So untersucht er in seinem Werk stets die veränderlichen Beziehungen zwischen dem Virtuellen und dem Realen. Inspiriert ist *New Age Demanded* von einem Gedicht Ezra Pounds. In diesem heißt es, jede Epoche verlange von ihren Künstlern die Erschaffung eines eigenen Bildes, das in all seiner Statik dennoch Beschleunigung und Dynamik zum Ausdruck bringen kann. Rafmans Skulpturen wirken wie der gefolterte, schreiende Versuch, dieser Forderung Rechnung zu tragen.

- 13 *The Great Muses*, 2013, Acryl auf Leinwand, 220 × 196 cm
- 14 *Jewish Artist and Patron*, 2012, Acryl auf Holz, 91 × 91 cm
- 15 *Performance Artists*, 2013, Acryl auf Leinwand, 264 × 198 cm
- 16 *Jack Smith Construction*, 2013, Acryl auf Leinwand, 218,4 × 304,8 cm
- 17 *Untitled (Magenta)*, 2013, Acryl auf Holz, 60,96 × 60,96 cm

Geometrisch stilisierte Figuren und Gegenstände, räumliche Arrangements zwischen Stilleben und Genrebild und eine asketische Farbskala – für ihre Werkserie *The Artists* kombiniert Avery Singer eine kubistisch oder konstruktivistisch anmutende Ästhetik mit stereotypischen Inszenierungen zeitgenössischer künstlerischer Arbeitswelten. Dabei greift sie auf eine Formensprache zurück, die zwar ihre Ursprünge in utopischen Konzepten der Klassischen Moderne hat, jedoch von der Kulturindustrie so nachhaltig adaptiert wurde, dass sie sich aus dem simplifizierten Formenspektrum eines digitalen Grafikprogramms für architektonische 3D-Modelle generieren lässt. Mithilfe der Software SketchUp entwirft Singer zunächst einen dreidimensionalen Bildraum, bevor sie die Komposition unter Anwendung der in der Kunst bislang diskreditierten Airbrushtechnik auf die Leinwand überträgt.

Nicht nur auf der ästhetischen und technischen, sondern auch auf der inhaltlichen Ebene lassen sich Singers Bilder als Repräsentationen unverwirklichter idealisierter Räume lesen, wenngleich die plakativ betitelten Darstellungen einer zeitgenössischen Künstlerbohème eher als humorvolle Bestandaufnahme repräsentativer Insignien und zentraler Identifikationsfiguren denn als ideologisch aufgeladene Vision zu verstehen sind.

Trotz en passant eingestreuter Werkzitate (wie etwa Naum Gabos *Konstruktiver Kopf* in *The Great Muses*) wird offenkundig, dass es Singer nicht darum geht, sich an kunsthistorischen Paradigmen der Moderne abzarbeiten, eine erneute Krise der Repräsentation zu beschwören oder die Autonomie der Kunst nebst virtueller Realitäten und digitalisierter Bildwelten zu proklamieren, sondern vielmehr zeit- und medienübergreifende Chiffren der Abstraktion sowie Schnittmengen vergangener und gegenwärtiger Darstellungsregimes aufzuzeigen.

* 1987 in New York, USA, lebt in New York, USA

- 18 *Feedback*, 2012, Digitalvideo, Videosplitter (10 Kanäle), Glühbirnen, hitzebeständige Farbe, Flasher Box, 29'00", Maße variieren
 19 *OC*, 2013, Recyclingschnur, USM Metalgelenke, Maße variieren
 3 &&&&&, 2013, Filzstift auf Messing, Kabel, Maße variieren (siehe Raum 7)

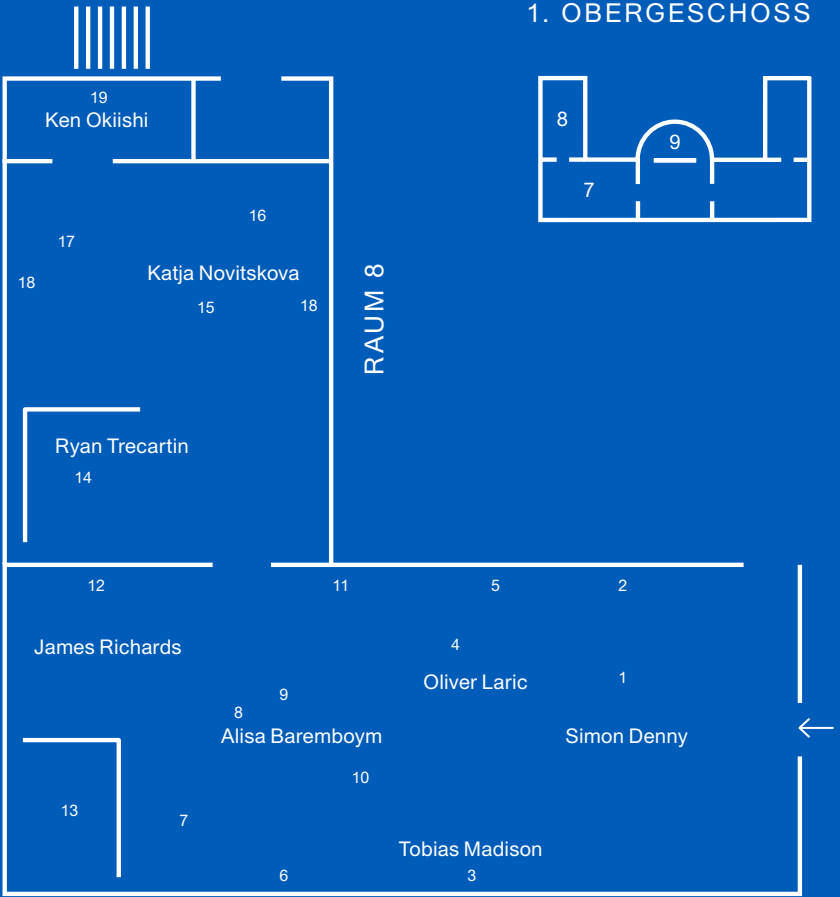
Tobias Madisons Videoarbeit *Feedback* zeigt in erster Linie eines: ihre eigene Genese. Dabei kartografiert Madison seinen Arbeitsraum nicht als geniebestimmten Ereignisort eines individuellen künstlerischen Schaffensprozesses, sondern als ein vielschichtiges Netzwerk aus technischem, materiellem wie sozialem In- und Output. Der doppelt projizierte Film basiert auf einer Installation und Performance im Galerieraum von Karma International in Zürich, den Madison 2012 mit einer Einzelausstellung bespielt hat. Einer Einzelausstellung mit Leihgaben; Leihgaben in Form von Ideen, Räumen, Körpern – anonymen Materialien –, die sich im Film durch kollidierende Oberflächen manifestieren. *Feedback*.

Ausgestattet mit einer Handkamera und zwei Beamern, deren Verkabelung audiovisuelle Rückkopplungseffekte erzeugt, tastet Madison zusammen mit fünf Freunden den spärlich durch blau gefiltertes Licht erhellten Raum ab. Als Projektionsflächen dienen nicht nur die Akteure selbst, sondern ebenso wiederverwendete Materialien aus früheren kollaborativen Projekten – wie etwa ein quer durch den Raum gespanntes Stoffkonglomerat aus schimmerndem Taft mit lose angeklebten Schnittresten einer mit Madisons Zeichnungen bedruckten Modekollektion oder Leinwände aus dem Projektraum AP News, den Madison mit Emanuel Rossetti in Zürich betreibt.

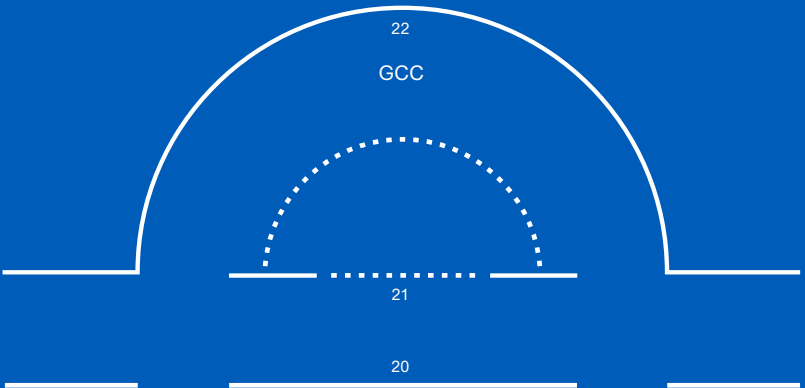
Im vom Künstler selbst verfassten Werktext heißt es: „As a cinemadirector I decided not to make any new work but to animate what is surrounding me: friends, art, people, business, love.“ Im Hinblick auf marktstrategische Identitätskonstruktionen klingt hier zwar ein ironischer Unterton an, doch artikuliert sich darin andererseits ein Selbstverständnis künstlerischer Praxis als dynamische Ein- und Ausgangsgröße komplexer Rückkopplungsprozesse – innerhalb von Kollaborationen, aber auch innerhalb des Kunstsystems. Dabei stellt sich nicht nur die Frage nach Autorschaft, sondern auch nach der Ökonomie und Verwertung (kollektiv) gelebter Räume.

* 1985 in Basel, Schweiz, lebt in Zürich und Basel, Schweiz

1. OBERGESCHOSS



RAUM 7



RAUM 9

Chronic Fatigue Syndrome Documentary Restoration, 2011

- 1 SIDE 118: Chronic Fatigue Syndrome Documentary Restoration timeline, Digitaldrucke auf Leinwand, Öl auf Leinwand, Plastiktüten, Bücher, DVDs, CDs, Magazine, Bekleidung, Laminat, 3D-LED-Backlight Fernseher, Plexiglas, Metallgeländer, 103 × 766 cm
- 2 SIDE108 – SIDE110: Chronic Fatigue Syndrom Documentary Restoration split screens 1-3, Siebdruck auf Leinwand, MDF-Platte, Plexiglas, je 75 × 100 × 5 cm

In *Chronic Expectation* rekonstruiert Simon Denny den öffentlichen Diskurs um eine angebliche wissenschaftliche Entdeckung, die für kurze Zeit Hoffnung auf die Behandlung des Chronischen Ermüdungssyndroms (CFSME) machte, an der weltweit 17 Millionen Menschen leiden. Zwischen 2009 und 2011 wurde in zumeist anglo-amerikanischen Fachmagazinen, die alle in Dennys Installation zu sehen sind, über eine mögliche Verbindung zwischen der Krankheit und dem Retrovirus XMRV berichtet. Wie später jedoch nachgewiesen werden konnte, handelt es sich bei XMRV um das Produkt kontaminierter Proben, ein laborgeneriertes Virus ohne Ansteckungsgefahr für den Menschen. Dennys Installation rekonstruiert das komplexe Zusammenspiel medialer Organisationsstrukturen und Wirkungsmechanismen mit solchen wissenschaftlicher Diskurse. Die ausgestellten Split-Screen Drucke zentraler Zeitschriftenartikel reflektieren die technologischen Entwicklungen, welche die Debatte begleiteten. Dennys archivalisches Projekt macht sichtbar, wie digitale Bildgebungsverfahren eine zunehmend zentrale Rolle innerhalb der Strukturen wissenschaftlicher Argumentations- und Beweisführung einnehmen. Von ästhetischen Praktiken über technologische Beschleunigung bis hin zu Celebrity-Kult – *Chronic Expectation* zeigt auf, welchen maßgeblichen Anteil die hybriden Formen medialer Vermittlung und Zirkulation an unserer heutigen Wissensproduktion haben.

* 1982 in Auckland, Neuseeland, lebt in Berlin

- 4 5, 2013, HD-Video, 10'00"
- 5 *Herakles*, 2011, pigmentiertes Polyurethan, 30 × 24 cm
- 5 *Herakles*, 2011, pigmentiertes Polyurethan, 26 × 26 cm
- 5 *Hermes*, 2011, pigmentiertes Polyurethan, 29 × 26 cm

Das Werk von Oliver Laric ist gekennzeichnet durch eine systematische Auseinandersetzung mit dem Begriff der Repräsentation und ihren vielfältigen Erscheinungen in Form von Wiederholungen, Fälschungen, Appropriationen oder auch Kopien.

Die Arbeiten *Herakles*, *Hermes* und *5* zeugen in unterschiedlichen Medien vom kreativen und Bedeutung erzeugenden Potenzial der variierten Wiederkehr.

Herakles oder *Hermes*, ursprünglich Bronzearbeiten des Griechen Polykleitos, der zu den kanonischen Bildhauern der griechischen Antike zählt, bleiben heute allein durch die fragmentarisch erhaltenen, und zunächst als minder geltenden, römischen Kopien der Skulpturen erfahrbar. Laric wiederum nutzte im 19. Jahrhundert entstandene Herakles-Kopien als Vorlage für seine eigenen Neuanfertigungen, die als mehrfache Wiederholung nicht nur letztes Zeugnis vom Original, sondern zugleich seiner vielfachen Wiedergänger ablegen. Wie in *Herakles* die Bedeutung des Originals jener der Repräsentationen weichen muss, so zeigt sich auch in der Videoarbeit *5*, dass die Multiplizität ihrer Anordnungen der Eindeutigkeit von Aussagen überlegen ist. Träger der Bedeutung ist hier ein Text, der in gleichförmig emotionsloser Intonation von Sprechern vorgetragen wird, deren Auftritt an die technisierte Ästhetik von Netz-Avataren erinnert. In zehn Dialogen wiederholen Larics Charaktere die jeweils gleichen Sätze. Allein durch die wechselnde Kombination und Rekombination der Gesprächspartner verändern sich Klang, Bedeutung und Konnotation des Gesagten. Das lebendige Original wird abgelöst durch mutierende Repräsentationen, die als symptomatischer Zustand unserer zeitgenössischen Welt eine Betrachtung ermöglichen, die Bedeutungen und Ästhetiken immer wieder neu situiert.

* 1981 in Innsbruck, Österreich, lebt in Berlin

- 6 *Porous Solutions*, 2013, Keramik, Gurtband, Computerhardware, Hautgel, Mylar, Pigmentdruck auf Seide, Magneten, gebogener Stahl, schwarzes Rohr, 127 × 38,1 × 50,8 cm
- 7 *Syphon Solutions*, 2013, archivfester Pigmentdruck auf Seide, Keramik, Vinyl, Hautgel, Latexrohre, Gummiseil, Gurt mit Kombinationsschloss, Gurt aus Schlauchgewebe, Magnete, Computerhardware, Maße variieren
- 8 *6-D*, 2013, Keramik, archivfester Pigmentdruck auf Seide, USB-Kabel mit Invertieradapter, gebogener Stahl, schwarzes Rohr, 101,6 × 38,1 × 52,1 cm
- 9 *Sterile Impression*, 2013, Keramik, archivfester Pigmentdruck auf Seide, matter Vinylfilm, Stahl, schwarzes Rohr, 101,6 × 40,6 × 48,3 cm
- 10 *Travel Impression*, 2013, Keramik, Bauchtasche, flaches Gummiseil, Stahl, schwarzes Rohr, 40,6 × 45,7 × 101,6 cm
- 11 *Syphon Industries*, 2013, archivfester Pigmentdruck auf Seide, Hautgel, Keramik, Stahl, Vinyl, Rohre, Computerhardware, 152,4 × 114,3 × 0,6 cm

Alisa Baremboym's Installationen sind hybride Formfindungen, geboren aus einer technisierten und verwissenschaftlichten Welt, mit der unsere Körper täglich konfrontiert sind. Die von der Künstlerin eingesetzten Materialien wie Keramik, Geliermittel, Seide und Kabel – die sonst zur industriellen Fabrikation von Gebrauchsgegenständen verwendet werden – wecken Assoziationen von Haut über Laboreinrichtungen bis hin zu Sexspielzeug. Baremboym's amorphe Kreationen führen ein geheimnisvolles Eigenleben. Es sind unheimliche Mischwesen, die gefangen scheinen zwischen Organik und Mechanik, Anwendbarkeit und Absurdität. Einer unbekannteren, technisierten Welt entstammend, markieren sie eine seltsame Zwischenzone zwischen Funktion und Abstraktion. *Travel Impression* erscheint wie eine Form gewordene körperliche Erfahrung. Es bleibt jedoch fraglich, welches Objekt hier auf welches Subjekt „geschnallt“ wird und wo die Grenze zwischen Fühlen und Gefühletem wohl genau verläuft. *Sterile Impression* verweist auf medizinische Praktiken des Schneidens und Öffnens und wirft zugleich die Frage auf, wie viel unser Wissen über den menschlichen Körper tatsächlich über seine Verfasstheit aussagen kann. Auch die fleischfarbenen Objekte in *The Extender*, *Porous Solutions* und *6-D* liegen – mit sichtbaren Spuren ihrer Bearbeitung – auf einer Art Seziertisch vor dem Betrachter, ohne jedoch zu beantworten, welcher Natur der an ihnen vorgenommene Eingriff sein wird. *Syphon Industries* und *Syphon Solutions* hingegen warten noch, voller Transferpotential, auf ihre impulsgebende Behandlung. Baremboym's Arbeiten scheinen Produkte serieller und unbekannter Prozesse innerhalb des uns umgebenden Geräte-, Anwendungs- und Materialfundus zu sein.

- 12 *The Screen*, 2013, 4 Dia-Projektoren, Dias mit 320 Abbildungen aus einem Maskenbildner-Buch, je 62 × 41 cm
13 *Rosebud*, 2013, Digitalvideo, 12'00''

Was zunächst wie eine bloße Kratzspur aus zerstörten, hastig aufgeriebenen Papierfasern anmutet, nimmt in James Richards' Videoarbeit *Rosebud* Schnitt um Schnitt, Einstellung um Einstellung eine bildliche Form an. So gibt sich das Gezeigte als Fotografie auf den Seiten eines Bibliothekbuches zu erkennen, deren erotische Dimension manuell und aufwendig zensiert wurde. Von einer ebenfalls zensierten Arbeit Robert Mapplethorpes führen uns Richards' Schnittfolgen zu einem verstörten Wellensittich, der sich – gebadet in Stroboskoplicht – aus dem Griff einer menschlichen Hand zu befreien versucht. Solch höchstästhetische Eindrücke von Brutalität treffen in *Rosebud* auf die kühle Anmut und Fragilität einer Holunderblüte, deren intime Berührung männlicher Haut Reaktionen hervorzurufen vermag, die zwischen Anziehungskraft und Unbehagen changieren.

In einer Kombination aus found footage, abgefilmtem Bildmaterial und eigenen Aufnahmen verwickelt Richards' Arbeit ihre Betrachter in ein Spiel der Assoziationen. Wie eine Traumsequenz ist *Rosebud* beherrscht von einer hypnotischen Poetik, in welcher selbst das Licht und die Oberflächen anonymer Materialien zu atmen und pulsieren, ihre eigene Rhythmik zu besitzen scheinen. Dieser Rhythmus des vermeintlich Nebensächlichen findet sich auch in Richards' Sound-Kompositionen aus Hintergrundgeräuschen wieder, die sich wie ein zusätzlicher Takt mit dem Gezeigten verbinden.

Richards' Kamera transformiert ihre Objekte. Dabei nutzt der Künstler hochauflösende Technologien, um eine Landschaft aus Texturen zu erschaffen, in der unser Blick von rätselhaften Oberflächen zu immer neuen Kompositionen kultureller Bezüge gelenkt wird. Richards' Kamera nähert sich dieser historischen Bricolage mit dem digital geschulten Blick der Gegenwart. Indem er die unterschiedlichsten Schichten und Ebenen seiner Bilder freilegt, befreit er diese von der Ideologie ihres ursprünglichen Mediums und entlockt ihnen ambivalente Wirkungen.

* 1984 in Cardiff, Wales, lebt in Berlin

14 *Item Falls*, 2013, HD-Video, 25'44''

Ryan Trecartins Arbeiten wirken verstörend, anarchisch, geradezu widerwärtig. Hybride, bizarre, artifizielle (Transgender-)Figuren, bunt geschminkt und extrovertiert kostümiert, zum Teil mit Perücken, teuflisch glühenden Linsen, mit übertriebener Mimik und Gestik und mitunter mechanischen Stimmen, besetzen zwischen Schulferienlager, Big-Brother-Haus und Warenhaus-Modellraum oszillierende Szenerien. Wie Avatare von Talk- und Game-showkandidaten oder Reality-TV Protagonisten buhlen sie hektisch und hyperaktiv um Aufmerksamkeit. Sie kommunizieren untereinander in verkürzter Web- und Umgangssprache, doch vorwiegend parallel und aneinander vorbei. Die Kakophonie multipler audiovisueller Ebenen legt das Aufmerksamkeitsvermögen für das gesprochene Wort regelrecht lahm. Jedes Statement steht nicht für sich, sondern potenziert sich durch die exzessive Körpersprache, das Make-up und Outfit des Sprechenden, und überdies durch digitale Bildeffekte und Nachbearbeitung, rasante Schnittfolgen und Sounds aus dem Off.

Eine exzentrische Vision posthumaner Kreaturen in der virtuellen Welt des Planeten Internet, völlig entrückt von Wirklichkeit, Zeit und Raum. Oder doch näher an der Realität, als uns lieb ist: eine überspitzte Vergegenwärtigung der psychotischen Abgründe digitaler Identitätskonstruktionen in der Popkultur zeitgenössischer Medienformate? Es geht um Selbstdarstellung, um Profilierung, das Ich im Zeitalter seiner Digitalisierung – und um Narzissmus, Voyeurismus, Celebrity-Kult und ADS in unserer durchdigitalisierten, spamüberladenden Gesellschaft.

* 1981 in Webster, USA, lebt in Los Angeles, USA

- 15 *Approximation V Chamäleon*, 2013, Digitaldruck auf Aluminium Dibond, Cutout Display, 145 × 130 × 20 cm
- 16 *Branching II*, 2013, Digitaldruck auf Aluminium Dibond, Cutout Display, 18 × 240 × 30 cm
- 17 *Branching III*, 2013, Digitaldruck auf Aluminium Dibond, Cutout Display, 60 × 220 × 30 cm
- 18 *Shapeshifters 4-10*, 2013, zerbrochene Siliziumwafer, Epoxidharz, Nagellack, angeeigneter Acrylbehälter, angeeignetes Holzkapitell, je 25 × 37 × 13 cm

Ein weit überlebensgroßes Chamäleon klettert neben schlanken Birken im Schnee. Buchstäblich ausschnitthaft präsentiert Katja Novitskova eine Natur digitaler Lebensformen – recherchiert mit Google-Bildersuche sowie FeedReader – ,denen sie mittels digital bedruckter Aluminiumplatten zu materieller Präsenz verhilft. Dabei legen ihre Reflektionen alltäglich digitaler Bildwelten mehrdimensionale Zugänge nahe: Die bestechende Attraktivität und Anziehungskraft der Cutouts akzentuiert den hohen Anspruch und die Ausgereiftheit populärer Bilderfahrung. Zugleich liegt Novitskovas Arbeiten jedoch eine Auseinandersetzung mit der inneren Komplexität dieser digitalen Erscheinungsformen zugrunde: von der Geschichte und Entwicklung fotografischer Bildgebungsverfahren über die zunehmende Mobilität menschlicher wie tierischer Akteure bis hin zur rapiden Verbreitung von Computer- und Internetnutzung. So lenken Novitskovas Cutouts unsere Aufmerksamkeit auf einen nicht mehr greifbaren technologisch-kulturellen Apparat, welcher sich hinter der hyperrealen Natürlichkeit des Chamäleons und seiner Präsenz als Google-Bildergebnis verbirgt.

Fragen der Räumlichkeit und Materialität scheinen auch in Novitskovas Messern aus Epoxidharz und zerbrochenen Silizium-Wafern – einer Grundlage für elektronische Bauelemente wie z.B. Mikrochips – nachzuhallen. Scheinbar schwebend, bezeugen sie die Kontinuität von früheren historischen Epochen zum digitalen Zeitalter und antizipieren die zukünftige Antiquität einer jeglichen Innovation. Vor allem aber evozieren sie die anhaltende Bedeutung materieller Ressourcen für selbst solche Technologien, die sich konventionell über ihre vermeintliche Immaterialität und die Überwindung von Ortsgebundenheit definieren. Diese Technologien bedienen sich nicht nur materieller Ressourcen, sondern verändern damit die natürliche wie soziale Geografie unserer Welt unwiderruflich.

* 1984 in Tallinn, Estland, lebt in Berlin und Amsterdam, Niederlande

Achievements in Figures, 2013

- 20 *Abbildung C: Kassel Congratulant*, 2013, Kristallglas, Holz, Acrylglas, Marmor-Furnier, 50 × 50 × 168 cm
- 21 *Abbildung B: Micro Council*, 2013, Holz, Messing, Acrylglas, Glas, 67 × 12,6 cm
- 22 *Abbildung A: Amalgamated City*, 2013, Tapete mit Video und Soundinstallation, 4 × 30m

Das Kollektiv GCC versammelt eine facettenreiche Gruppe von Künstlern, deren Arbeit die politische und kulturelle Perspektive einer neuen Generation auf die gesellschaftlichen Konventionen in den arabischen Ländern des Golfes zum Ausdruck bringt und so ein mehrdimensionales Narrativ erschafft. Ihren Namen entlehnen GCC dem englischsprachigen Kürzel für den *Kooperationsrat der Arabischen Staaten des Golfes*. Diese Organisation befasst sich nicht nur mit der ökonomischen und sicherheitspolitischen Zusammenarbeit der sechs Mitgliedstaaten, sondern stellt zudem den wichtigsten arabischen Handelspartner der Europäischen Union.

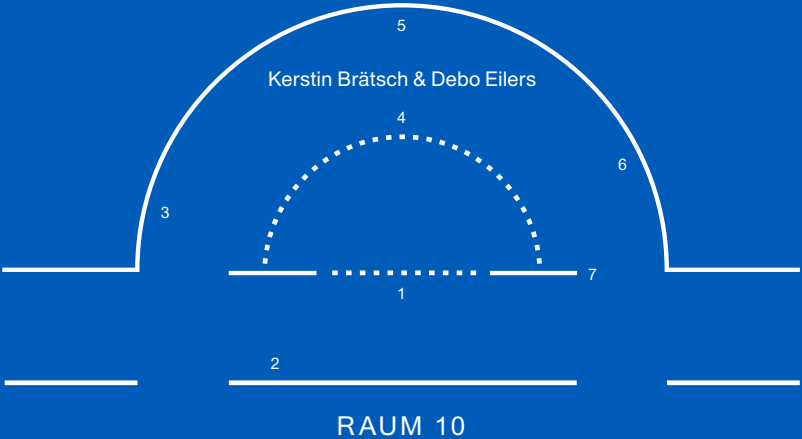
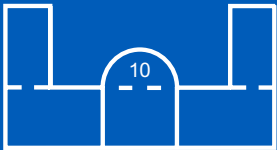
Die Serie *Achievements in Figures*, zeigt in drei Teilen unterschiedliche Ausprägungen einer sich selbst beglückwünschenden Festkultur. Aufwendig gefertigt aus Kristallglas, nimmt die Trophäe *Kassel Congratulant* humorvoll Bezug auf eine regelrechte Flut von Auszeichnungen, die bei genauerer Betrachtung jedoch voreilig verliehen wurden.

Mit dem Konferenztisch *Micro Council* werden politische Dimensionen buchstäblich auf Miniaturengröße reduziert um so den absurden Prunk diplomatischer und bürokratischer Gesten zu enthüllen. Diese Herangehensweise zeichnet auch die architektonische Dismorphie der Skyline in *Amalgamated City* aus, welche reale und hypothetische Wolkenkratzer aus allen sechs Golf Städten zu einer Metropole vereint.

GCC rückt die Fehlfunktion einer Kultur der Verheißungen in den Fokus, die in der Bevölkerung der Golfstaaten zunehmend in Frage gestellt wird. Es ist das politisch instrumentalisierte Versprechen der Modernität, das seine Wolkenkratzer in kargen Umgebungen errichtet oder politische Kampagnen mit Feuerwerken führt und unter dem Diktum des „Höher, Schneller, Weiter“ nur noch ein glitzerndes Relikt zu erzeugen vermag, das die Leerstelle zwischen symbolischem Versprechen und materieller Erfüllung umso sichtbarer hervortreten lässt.

Fatima Al Qadiri, * 1981 in Dakar, Senegal, lebt in New York, USA; Aziz Alqatami, * 1979 in Kuwait City, Kuwait, lebt in Kuwait City, Kuwait; Nanu Al-Hamad, * 1987 in Kuwait City, Kuwait, lebt in New York, USA; Khalid al Gharaballi, * 1981 in Kuwait City, Kuwait, lebt in Kuwait City, Kuwait; Barrak Alzaid, * 1985 in Kuwait City, Kuwait, lebt in Dubai, Vereinigte Arabische Emirate; Abdullah Al-Mutairi, * 1990 in Kuwait City, Kuwait, lebt in New York, USA; Sophia Al-Maria, * 1983 in Tacoma, USA, lebt in London, Großbritannien; Amal Khalaf, * 1982 in Singapur, lebt in London, Großbritannien; Monira Al Qadiri, * 1983 in Dakar, Senegal, lebt in Beirut, Libanon

2. OBERGESCHOSS



KAYA I II III Nomad Site Specific Installation with Nomad writing

- 1 *S is for Stress Positions (bodybag backzip)*, 2013, Öl auf Mylar, Gurte, Ösen, Vinyl, Epoxid, C-Print, Aluminium, Vinylkabel, Baumwolle, Sprühfarbe, Haltegriffe, Plexiglas, 175,3 × 127 × 30,5 cm
- 2 *S is for shopping (bodybag backzip)*, 2013, Öl auf Mylar, Gurte, Ösen, Vinyl, Epoxid, Haltegriffe, with scoreboards, Plexiglasscheibe, Edding, 246,2 × 121,9 × 30,5 cm
- 3 *S is for Sound (bodybag liberato)*, 2013, Öl auf Mylar, Gurte, Ösen, Vinyl, Epoxidharz, Haltegriffe, Acryl Sprayfarbe, 246,5 × 145 × 35 cm
- 4 *S is for Sissy (bodybag meo)*, 2013, Öl auf Mylar, Gurte, Ösen, Haltegriff, Vinyl, Epoxid, Acrylstangen, Vinylkabel, Baumwolle, Haltegriffe, 243,8 × 170,2 × 25,4 cm
- 5 *S is for Spanking (bodybag dicknose)*, 2013, Öl auf Mylar, Acryl Sprayfarbe, Gurte, Ösen, Vinyl, Epoxid, Hebebühne, Plexiglas, Haltegriffe, Acryl-Sprayfarbe, 246,2 × 121,9 × 30,5 cm
- 6 *S is for Nomad (bodybag Kassel)*, 2013, Öl auf Mylar, Gurte, Ösen, Vinyl, Epoxid, Maße variieren, mit KAYA III, 2013, black & white super 8 film, 10'00" (Loop)
- 7 *KAYA burial*, 2013, HD-Video, 4 Stunden (Loop)
KAYA Untitled, 2012, Epoxid, Silikon, Holzfliesen, Haltegriffe, Maße variieren, Schenkung an das Fridericianum

Kerstin Brätsch versteht Malerei nicht als Medium, sondern als Gegenstand und Ausgangsmaterial ihrer konzeptuellen und multidisziplinären künstlerischen Praxis. Ihr Werk speist sich aus einem kontinuierlichen Prozess von Verschiebungen, Variationen und Reproduktionen ihrer eigenen Arbeiten, Appropriationen digitaler Bildeffekte und kunsthistorischer Stile sowie der strategischen Aneignung ökonomischer Produktions- und Distributionsprozesse in unserer durchkommodifizierte Welt. 2007 gründete sie zusammen mit Adele Röder DAS INSTITUT, eine „Import-Export-Agentur“, mittels derer sie ihre Arbeiten etwa in Form von Modeaccessoires, Bühnenkulissen, Gebrauchsgegenständen, als Werbemittel oder Design weiterverarbeitet, funktionalisiert und multipliziert. Dabei werden nicht nur Authentizität und Originalität als vermeintlich zentrale Parameter künstlerischen Schaffens obsolet, sondern auch die Konstruktionen um Identität und Autorschaft.

In Zusammenarbeit mit Debo Eilers entstanden die skulpturalen Öl-auf-Mylar-Gemälde, die im Raum eine brutale Eigendynamik entwickeln. Die wie dämonische Stammesmasken in Zwangsjacken anmutenden *Bodybags* scheinen sich mit voller Gewalt gegen den Raum zu stemmen. Die Arbeiten wurden gerade erst im dritten Teil der Ausstellungs- und Performanceserie *KAYA* in New York gezeigt und konnten von den Besuchern in einem Glücksspiel erockt werden. Die sargförmige Box, die 2012 für eine Performance und 2013 als Glücksspieltisch verwendet wurde, wird hier schließlich zu Grabe getragen.

IMPRESSUM

Dieses Booklet erscheint anlässlich
der Ausstellung

Speculations on Anonymous Materials

Michele Abeles, Ed Atkins, Trisha Baga
& Jessie Stead, Alisa Baremboym, Kerstin
Brätsch & Debo Eilers, Antoine Catala,
Simon Denny, Aleksandra Domanović, GCC,
Yngve Holen, Sachin Kaeley, Daniel Keller,
Josh Kline, Oliver Laric, Tobias Madison,
Katja Novitskova, Ken Okiishi, Jon Rafman,
James Richards, Pamela Rosenkranz,
Avery Singer, Timur Si-Qin, Ryan Trecartin

Fridericianum, Kassel
29. September 2013–26. Januar 2014

Öffnungszeiten
Di–So 11–19 Uhr, Do 11–20 Uhr

Herausgeberin
Susanne Pfeffer

Co-Herausgeberin
Nina Tabassomi

Redaktion
Anna Weinreich, Carolin Würthner

Texte
Anne Breimaier, Leonie Radine, Christian
Sander, Anke Schleper, Anna Weinreich

Übersetzungen
Jeremy Gaines

Korrekturat
Jessica Dreschert, Camilla Geier,
Tina Wessel, Carolin Würthner

Grafische Gestaltung
Zak Group, London

By courtesy of
Michele Abeles: Michel Abeles, 47 Canal,
New York, C. Langhome, New York,
Dana Ardi, New York; *Ed Atkins:*
Ed Atkins, Cabinet Gallery, London,
Isabella Bortolozzi Galerie, Berlin.
Commissioned by Jerwood Visual Arts &

Film and Video Umbrella for the Jerwood/
Film and Video Umbrella Awards, with
support from Arts Council England;
Trisha Baga & Jessie Stead: Trisha Baga
& Jessie Stead; *Alisa Baremboym:* Alisa
Baremboym, 47 Canal, New York; *Kerstin
Brätsch & Debo Eilers:* Kerstin Brätsch,
Debo Eilers, 47 Canal, New York; *Antoine
Catala:* Antoine Catala, 47 Canal, New
York, Galerie Christine Mayer, München.
Commissioned by UKS, Norway and
curated by Linus Elmes; *Simon Denny:*
Simon Denny, T293 Naples/Rome,
Galerie Buchholz, Berlin/Köln; *Aleksandra
Domanović:* Aleksandra Domanović, Tanya
Leighton Gallery, Berlin; *GCC:* Fatima Al
Qadiri, Aziz Alqatami, Nanu Al-Hamad,
Khalid al Gharaballi, Barrak Alzaid, Abdullah
Al-Mutairi, Sophia Al-Maria, Amal Khalaf,
Monira Al Qadiri; *Kraupa-Tuskany Zeidler,*
Berlin; *Yngve Holen:* Yngve Holen, Johan
Breggren Gallery, Malmö, Neue Alte Brücke,
Frankfurt; *Sachin Kaeley:* Sachin Kaeley,
Seventeen, London; *Daniel Keller:* Daniel
Keller, Kraupa-Tuskany Zeidler, Berlin;
Josh Kline: Josh Kline, 47 Canal, New
York; *Oliver Laric:* Oliver Laric, Seventeen,
London, Tanya Leighton, Berlin; *Tobias
Madison,* Galerie Francesca Pia, Zürich;
Katja Novitskova: Katja Novitskova,
Kraupa-Tuskany Zeidler, Berlin; *Ken Okiishi:*
Ken Okiishi, Reena Spaulings, New York,
Pilar Corrias, London, Mathew, Berlin;
Jon Rafman: Jon Rafman, Future Gallery,
Berlin; *James Richards:* James Richards,
Cabinet, London, Rodeo, Istanbul; *Pamela
Rosenkranz:* Pamela Rosenkranz, Karma
International, Zürich; *Avery Singer:* Avery
Singer, Kraupa-Tuskany Zeidler, Berlin,
private collection, Berlin, Sammlung Köser,
Köln, Gny Collection, Berlin; *Timur
Si-Qin:* Timur Si-Qin, Societé, Berlin;
Ryan Trecartin: Ryan Trecartin, Andrea
Rosen Gallery, New York, Sprüth Magers,
Berlin/London

© 2013 Fridericianum

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

FRIDERICIANUM