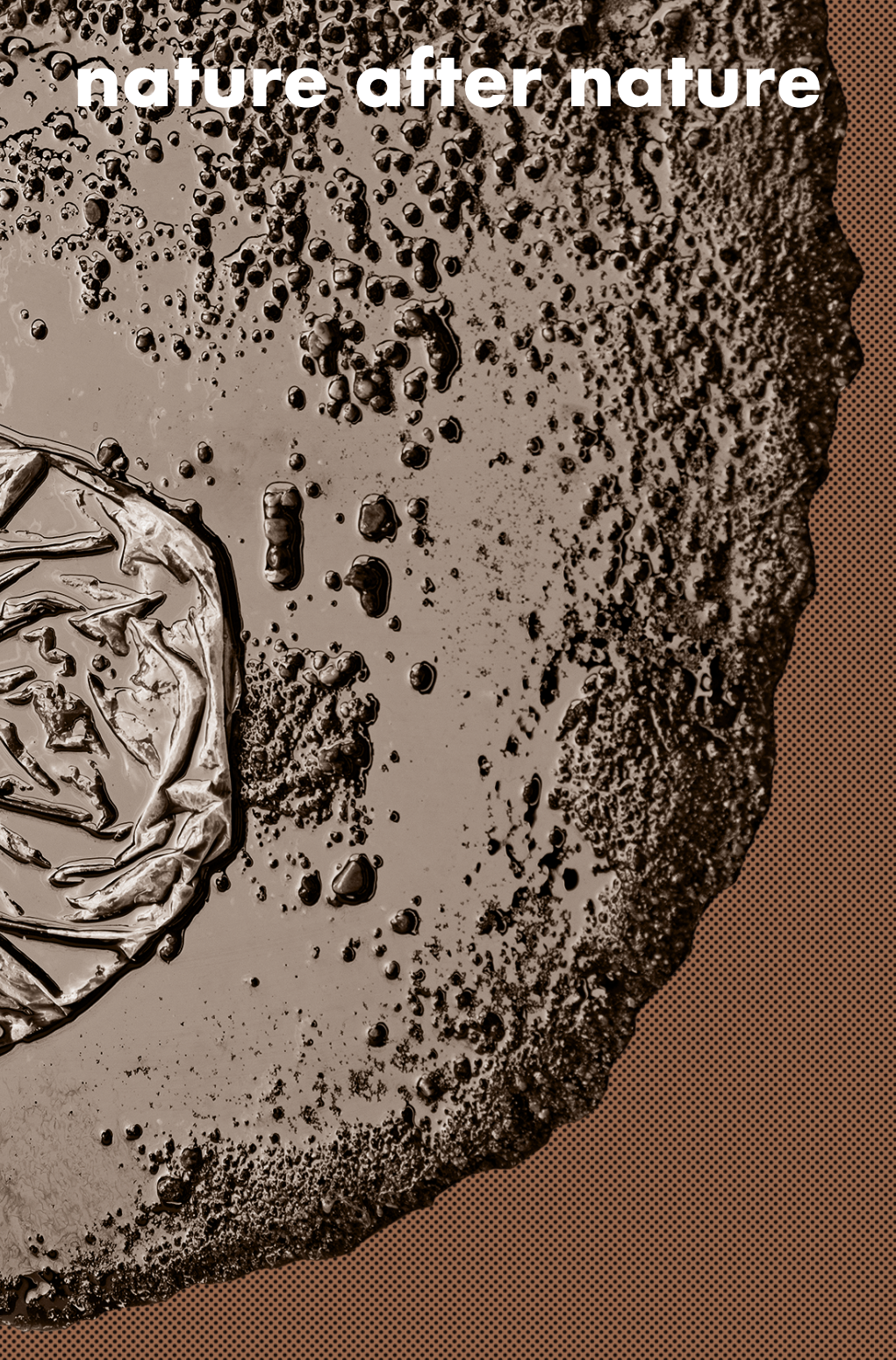
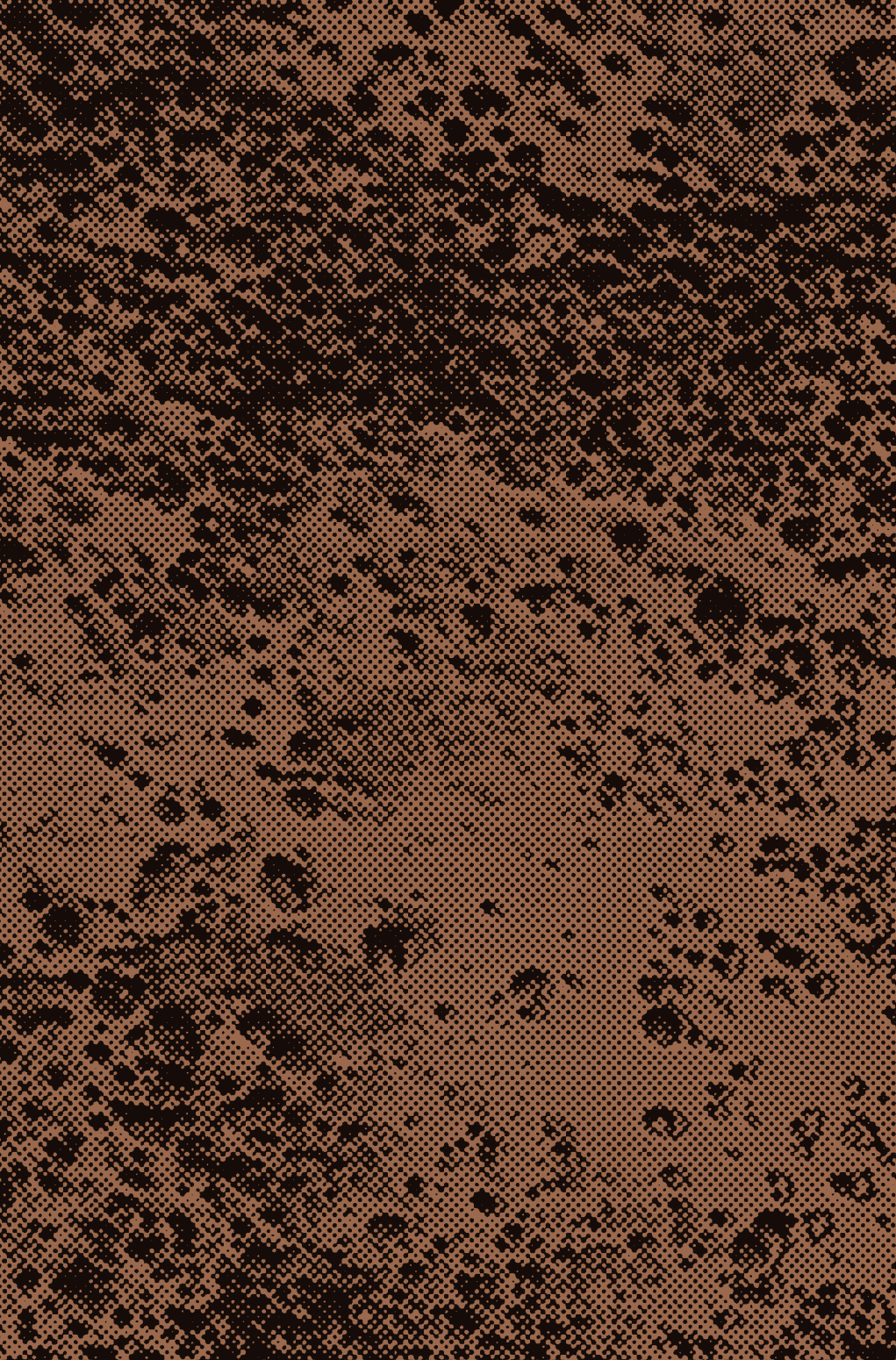


nature after nature





nature after nature

Olga Balema

Juliette Bonneviot

Björn Braun

Nina Canell

Alice Channer

Ajay Kurian

Sam Lewitt

Jason Loeb

Marlie Mul

Magali Reus

Nora Schultz

Susanne M. Winterling

Kuratiert von

Susanne Pfeffer

F.

Die Trennung von Natur und Kultur ist obsolet. Natur sind wir und alles, was uns umgibt. Natur macht und wird, Natur ist Subjekt und Material zugleich.

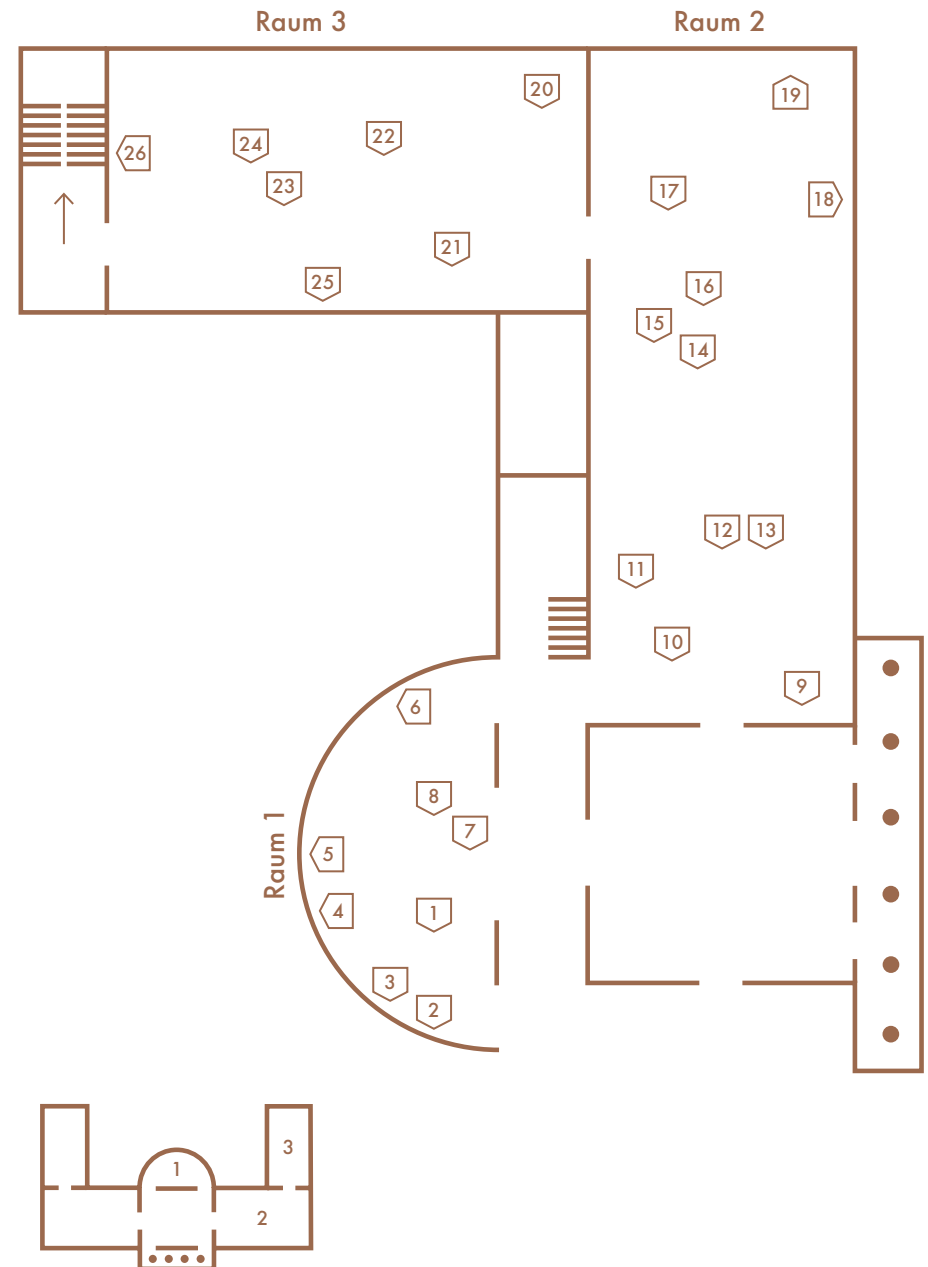
Die Ausstellung *nature after nature* zeigt künstlerische Positionen, die mit Materialien arbeiten, die uns umgeben und Natur konstituieren. Unterscheidungen zwischen synthetisch und organisch, mensch- und naturgemacht werden nicht hingenommen. Eine Natur nach der Natur, die sich von einem idealisierten und ideologisierten Begriff abgrenzt und neu gedacht werden muss.

Die Künstler der Ausstellung *nature after nature* setzen sich mit einer Natur auseinander, die von sozialen wie ökonomischen Strukturen durchzogen ist. Einer Natur, die sich aus Materialien wie Epoxiden, Aluminium oder Beton zusammensetzt; die Grundbestandteil von Technologien ist, und sich in chemischen wie physikalischen Prozessen zeigt. Mit einer Natur, die jenseits ihrer sinnlichen Erscheinungsformen wirksam ist. Einer Natur, deren vielschichtige Wechselwirkungen Vorstellungen von Raum und Zeit sprengen.

Die Ausstellung *nature after nature* veranschaulicht eine Natur nach der Natur, die sich in ihren komplexen, globalen Transformationen allein in Ausschnitten erfassen und begreifen lässt.

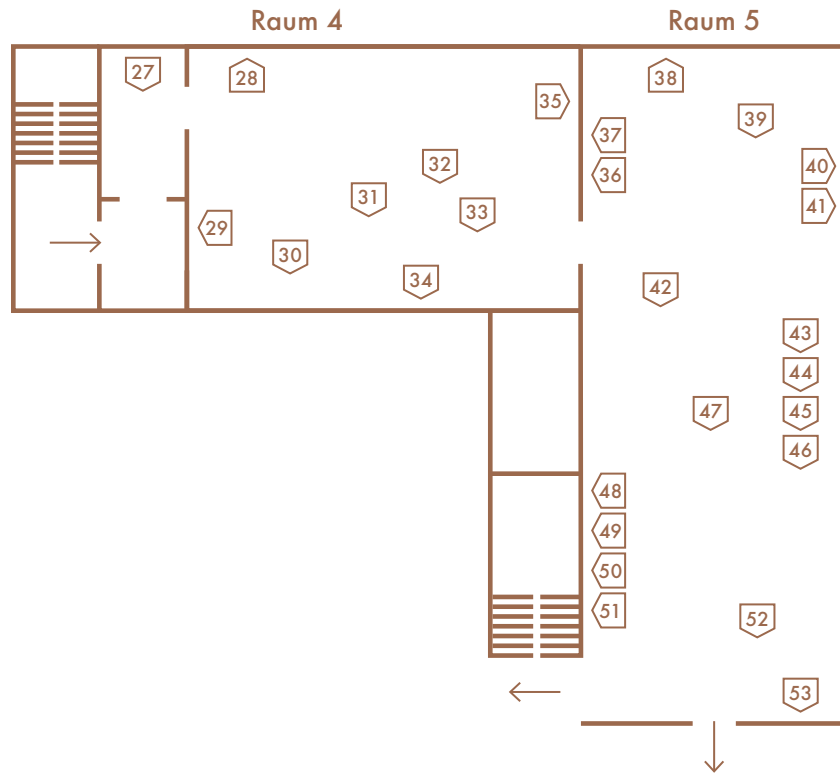
Erdgeschoss

1-6	Björn Braun	18-19	Nora Schultz
7-8	Nina Canell	20-24	Marlie Mul
9-17	Olga Balema	25-26	Sam Lewitt



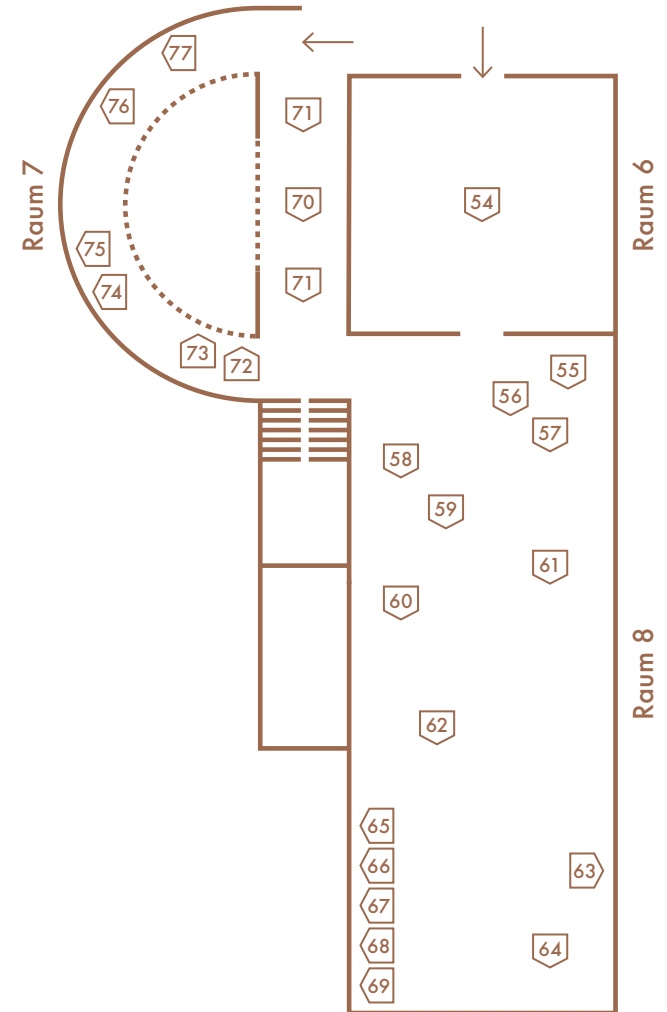
1. OG

27-28 Nora Schultz
 29-35 Juliette Bonneviot
 36-42 Ajay Kurian
 43-47 Jason Loebis
 48-53 Alice Channer



1. OG

54 Alice Channer
 55-61 Magali Reus
 62-63 Nina Canell
 64 Nora Schultz
 65-69 Björn Braun
 70-71 Susanne M. Winterling
 72-73 Olga Balema
 74-77 Marlie Mul



- 9 *Untitled*, 2014, PVC-Folie, Wasser, Stahl, Acrylfarbe, 185×200 cm
- 10 *Untitled*, 2014, PVC-Folie, Wasser, Stahl, 400×120 cm
- 11 *Untitled*, 2014, PVC-Folie, Wasser, Stahl, Acrylfarbe, Latex, Moosgummi, Wackelaugen, Plastikfolie, Klebeband, 240×120 cm
- 12 *Untitled*, 2014, PVC-Folie, Wasser, Stahl, Plastikfolie, Latex, Sticker, Wackelaugen, Acrylfarbe, 200×120 cm
- 13 *Untitled*, 2014, PVC-Folie, Wasser, Stahl, Plastikfolie, Acrylfarbe, 200×120 cm
- 14 *Untitled*, 2014, Plastikwanne, Stahl, Schläuche, Wasserpumpe, Textilien, 40×80×40 cm
- 15 *Alchemy*, 2013, Plastikwanne, Stahl, Schläuche, Wasserpumpe, Textilien, 60×70×70 cm
- 16 *Untitled*, 2014, Plastikwanne, Stahl, Schläuche, Wasserpumpe, Textilien, 30×80×40 cm
- 17 *Untitled*, 2013–2014, Plastikwanne, Stahl, Schläuche, Wasserpumpe, Textilien, 65×52×54 cm
- 72 *Untitled (shaky blood)*, 2014, Gemeißelter Granit, Motor, Epoxy-Komponenten-Kleber, Acrylfarbe, 60×80×30 cm
- 73 *Untitled*, 2014, Gemeißelter Granit, 60×30×30 cm

Olga Balemas Arbeiten konservieren Zeit. In ihren transparenten, mit Wasser und verschiedenen Werkstoffen gefüllten Kissen aus nachgiebiger Plastikplane findet eine Wechselwirkung zwischen den Materialien statt, durch die sich ihre Farbe und Textur in einem unabschließbaren Prozess verändern. Die in Auflösung und Verwandlung begriffene Materie widersetzt sich einem definitorischen Zugriff und fordert durch ihre physische Präsenz im Raum den Körper des Betrachters heraus. Zwischen den Werkstoffen, ihrer soziotechnischen Verwendung und der Anordnung auf dem Boden, die eine Nähe zu den natürlichen Vorkommen der Materialien nahelegt, wird eine Spannung erzeugt. In dieser gegenseitigen Durchdringung hinterfragen die Arbeiten die Unterscheidungsgewalt zwischen dem Natürlichen, das von selbst entsteht, und dem, was als Artefakt der menschlichen Absicht unterliegt. Die strukturelle Ähnlichkeit ihres Aufbaus zu einer Zelle, und damit der minimalsten Definition des Lebens, überträgt dieses komplexe Verhältnis von Natürlichkeit und Artifizialität, Prozesshaftigkeit und Intentionalität auf den Bereich des Organischen. Wie Zitate aus Popkultur und sozialen Netzwerken adressieren Smileys und „Wackelaugen“ zugleich eine subjektive und entfremdete Evidenz des humanen/inhumanen. Auch in Arbeiten wie *Alchemy* setzt Balema Wechselwirkungen zwischen Elementen in Gang. Dabei bezieht sie Sprache durch die Zersetzung von Textilien und ihrer dekorativen Beschriftung in den physischen Prozess mit ein und überträgt das Verhältnis von Regelmäßigkeit und Kontingenz auch auf die Ebene der Bedeutungsproduktion.

* 1984 in Lviv, Ukraine, lebt in Amsterdam, Niederlande und Berlin, Deutschland

- 29 *Minimal Jeune Fille. Cutting board*, 2013, PET-Plastikplatte, HDPE-Brett, HDPE-Behälter, Staubwedel, 205×121×20 cm
- 30 *Minimal Jeune Fille table/display*, 2013, Plastikmüll, Bioresin, Glasflasche, Mikrofasertuch, PET-Plastikplatte, 125×100×30 cm
- 31 *Minimal Jeune Fille. Free Standing #3*, 2013, PET-Plastikplatte, Glas, HDPE-Brett, Topfreiniger, Holzbürste, HDPE-Flasche, 203×92×82 cm
- 32 *Minimal Jeune Fille. Free Standing #2*, 2013, PET-Plastikplatte, Edelstahl, Holzbrett, PET-Flasche, Stahlflasche, 129×75×81 cm
- 33 *Minimal Jeune Fille banc/display*, 2013, Plastikmüll, Bioresin, Glas, Stahlflasche, Nassrasierer, Holzzahnbürste, auswaschbare Menstruationsbinde, Holzbürste, PET-Plastikplatte, 100×80×50 cm
- 34 *Minimal Jeune Fille. Kitchen Worktop*, 2013, PET-Plastikplatte, Holzbrett, Holzbürste, HDPE-Becher, 78×246×20 cm
- 35 *Minimal Jeune Fille. Diptych*, 2013, PET-Plastikplatte, Edelstahl, Topfreiniger, HDPE-Flaschenverschluss, 108×143×25 cm

Reduziert, glatt, elegant – auf den ersten Blick muten Juliette Bonneviots Arbeiten wie ein Designermöbel-Set an. Bei genauerer Betrachtung gibt sich die Platte ihres Glastisches jedoch als transparente Plastikfolie zu erkennen – ein steriler Film, der sich über die Gesamtheit ihrer Skulpturen legt. Wie in einer Museums vitrine finden sich in *banc/display* unter anderem Glas- und Stahlbehälter sowie Holzbürsten und eine wiederverwertbare Menstruationsbinde arrangiert. Auf diese Weise entsteht ein starker Kontrast zwischen der recycelbaren, umweltfreundlichen Logik der Haushalts- und Hygieneartikel und ihrem synthetischen Überzug. Und auch der marmorne Glanz der Tischbeine entpuppt sich als Zusammenspiel von kompostierbarem, CO₂-neutralem Bioresin-Material und schemenhaften Konturen von Plastikmüll, welchen die Künstlerin in ihr Mobiliar eingelassen hat.

In leisen, kühlen Tönen artikulieren Bonneviots Arbeiten unser zunehmend schizophrene Verhältnis zu Alltagsobjekten: In seiner unvergänglichen Beschaffenheit hält Plastik einerseits den Verfall, das invasiv Bedrohliche des Organischen fern und weist es oftmals überhaupt erst als vermeintlich sichere Konsumartikel aus. Zugleich jedoch verbinden Produktion, Zirkulation und Beseitigung dieses Materials seine Reinheitsversprechen an den privaten Konsum mit der globalen Umweltkrise. Bonneviot macht diese Verstrickungen des Organischen und Synthetischen, des Innen und Außen, Privaten und Öffentlichen auf subtile Weise sichtbar. Als vermeintlich souveräne Konsumenten ist unser Verhältnis zur organischen Welt so stark durch synthetische Materialien vorstrukturiert, dass selbst die Rückbesinnung auf natürliche Produkte wie vermittelt durch einen sterilen Plastikfilm erscheint.

* 1983 in Paris, Frankreich, lebt in Berlin, Deutschland

- 1 Ohne Titel (Wildschweinkessel), 2014, Harz, Fiberglas, Erde, Stahl, 80×61×16 cm, Sockel 40×30×38 cm
- 2 Ohne Titel, 2014, Beton, 53,5×67 cm
- 3 Ohne Titel, 2014, Beton, 39×49 cm
- 4 Ohne Titel, 2014, Beton, 140×115 cm
- 5 Ohne Titel, 2014, Beton, 70×90 cm
- 6 Ohne Titel, 2013, Beton, 61×49 cm
- 65 Ohne Titel (Zebrafinkennest), 2013, Naturfasern, Holzstöckchen, Plastikäste, Plastikblumen, 11×11×13 cm
- 66 Ohne Titel (Zebrafinkennest), 2013, Naturfasern, Zweige, Plastikäste, Kabel, 12×15×13 cm
- 67 Ohne Titel (Zebrafinkennest), 2013, Naturfasern, Holzstöckchen, Plastikäste, Äste, Plastikblumen, 9×9×12 cm
- 68 Ohne Titel (Zebrafinkennest), 2013, Naturfasern, Federn, Plastikblumen, 12×14×15 cm
- 69 Ohne Titel (Zebrafinkennest), 2011, Gefärbte Kokosnusssfasern, Papierfetzen, beschichteter Kupferdraht, Karton, 13×13×10 cm

Das Werk von Björn Braun ist durchzogen von transformatorischen Prozessen, die unsere gewohnte Grenzziehung zwischen dem Naturgegebenen und dem intentional Erschaffenen durchkreuzen. Seine Arbeit *Ohne Titel (Zebrafinkennest)* ist eine Serie von Vogelnestern, die von Zebrafinken aus Materialien gebaut wurden, die Braun ihnen darbot – eine Praxis von Vögeln, jenseits unserer Unterscheidung von natürlichem und künstlichem Material, Nester aus ihrer Umwelt heraus zu bauen. Die Arbeit zeugt von einer Weise der Kollaboration, in der die Tier-Mensch-Beziehung nicht im Sinne einer Arbeitsteilung, sondern als Prozess eines aufeinander bezogenen Handelns reflektiert wird. Bei *Ohne Titel (Wildschweinkessel)* handelt es sich um den nachbearbeiteten Gipsabguss eines Wildschweinkessels, wie ihn Muttertiere für die Geburt ihrer Frischlinge bauen. Die verwendete Technik verspricht durch ihre Unmittelbarkeit Zeugnis einer ursprünglichen Natur zu geben, die sich hier als trügerisch erweist. Vielmehr hat der Künstler den Kessel mit einer Schale aus Glasfaser und Kunstharz verbunden, hochmodernen und alterungsbeständigen Konstruktionswerkstoffen, die eine einfache Trennung von Natur, Kultur und Technik nicht mehr erlauben. Auf diese Untrennbarkeit verweisen auch die Bilder *Ohne Titel (2013–2014)*, die minimalistisch anmuten, aber bei genauerer Betrachtung eine Textur erkennen lassen. Es sind die Texturen von abgegossenen Landschaftsgemälden, zum Objekt gewordene Bilder einer Natur, die ihre Repräsentation bewusst zur Schau tragen und auf diese Weise die kulturelle Bedingtheit unserer Naturerfahrung sichtbar machen.

* 1979 in Berlin, Deutschland, lebt in Karlsruhe, Deutschland

- 7 Mid-Sentence, 2014, Kabel, Beton, Stahl, 117×13×18 cm
- 8 Untied, 2014, Kabel, Beton, Stahl, Stein, 30×46×101 cm
- 62 Interiors (Condensed), 2013, Glas, verdichtete Luft, 11×176×156 cm
- 63 Nostalgia in New Car, 2014, Keramikkartusche, Geruch „Nostalgia“, Geruch „New Car“, Plexiglas, 13×45×32 cm

In ihren Skulpturen arbeitet Nina Canell oft mit körperlosen Materialien wie Kraftfeldern und physischen Kräften oder auch Stoffen, die sich der Wahrnehmung entziehen und doch grundlegend unsere Umwelt bestimmen. So gibt sie in ihrer Arbeit *Interiors (Condensed)*, deren Aufbau in den Farben wie Bestandteilen aufs Äußerste reduziert ist, Luft eine paradoxe körperliche Präsenz. Neben dem Glas, das die verdichtete Luft von der Atmosphäre abgrenzt, wird durch den Teppich ein zweiter, häuslicher Innenraum markiert. Durch den Ausstellungsraum ist die verdichtete Luft aber auch Teil einer Luftzirkulation, die zugleich eine Intimität mit dem Körper besitzt und Übertragungsmedium ist, etwa für die unablässigen Datenströme in unserer elektromagnetischen Kultur.

In ihrer neuen Arbeit *Nostalgia in New Car* untersucht Canell das Verhältnis von physischen und symbolischen Prozessen, indem sie der Logik des Geruchs folgt. Die beiden Kartuschen enthalten die von einem Hersteller zu Marketingzwecken entwickelten Gerüche „Nostalgie“ und „New Car“. Die Assoziation des Titels verweist dabei auf die symbolische Fähigkeit des Geruchs und damit seines Trägers Luft, etwas Abwesendes hervorzurufen und so zugleich präsent und abwesend zu sein. Die flüchtigen organischen Verbindungen, die aus den Materialien im Innern eines Neuwagens verdampfen und diesen Geruch erzeugen, werden seit Langem als schädigend diskutiert. Die Imitation dieser chemischen Reaktion macht aber vor allem eine Wunschproduktion sichtbar, die Geruch an eine bestimmte Vorstellung knüpft. Dieser Instrumentalisierbarkeit der Luft unterliegt auch der zunehmende Einsatz von Duftstoffen in Räumen und Gegenständen, die dem Konsumenten oft unbewusst eine „natürliche Herkunft“ der Dinge suggerieren.

* 1979 in Växjö, Schweden, lebt in Berlin, Deutschland

- 48 R333, 2014, Pigmentiertes Polyurethan-Gießharz, 119×16×15 cm
- 49 BU9431, 2014, Pigmentiertes Polyurethan-Gießharz, 108×13×16 cm
- 50 SFMR316, 2014, Pigmentiertes Polyurethan-Gießharz, 83×10×13 cm
- 51 R309, 2014, Pigmentiertes Polyurethan-Gießharz, 117×16×14 cm
- 52 Soft Shell, 2013, Gewalzt und spiegelpolierter Edelstahl, gebogene und spiegelpolierte Edelstahlstange, pigmentiertes Polyurethan-Gießharz, Aluminiumguss, akkordeon-plissierter Hi-Tech-Lamé, 306×99×31,2 cm
- 53 Algae, 2014, Spiegelpolierter Edelstahl, akkordeon-plissierter Digitaldruck auf schwerem Crêpe de Chine, Kunststoffgranulat, verchromtes Aluminium, 182×15×147 cm
- 54 Tsunami, 2013, Digitaldruck auf schwerem Crêpe de Chine, spiegelpolierter Aluminiumguss, Chromstange, Kabel, 1236×141,5×757 cm

Wie eine gigantische Schlange erstreckt sich Alice Channers Arbeit *Tsunami* über den Boden bis zur Decke des Raumes. Ihr reptilienhaftes Aussehen ist dabei jedoch nur bedingt der Tierwelt entlehnt: *Tsunami* basiert auf der Fotografie einer Leggings in Schlangenoptik – der synthetischen Imitation eines natürlichen Musters, die sich wie eine zweite Haut über jene des Menschen legt. In digitale Informationen umgewandelt wird diese von ihrem menschlichen Maßstab gelöst und auf matt schimmerndem Crêpe de Chine auf die Höhe des Raumes ausgedehnt.

Channer untersucht in ihren Arbeiten die Neuverortung von Materialität und Körperlichkeit in einer zusehends vernetzten Gegenwart. Ihre Objekte mögen an Schlangenhäute, fluoreszierende Meerestiere oder die geschwungene Anatomie einer Wirbelsäule erinnern, scheinen jedoch das schwerelose, zweidimensionale Dasein digitaler Repräsentationen zu führen. Dennoch ist ihnen eine materielle Präsenz zu eigen. In der Konfrontation von Raum und Betrachterin unterbricht *Tsunami* den Fluss alltäglicher Erfahrung – Objekt und Ereignis zugleich.

Channers Skulpturen tragen nicht nur die fragmentierten Spuren organischer Körper, sondern auch jene der industriellen Materialien und Verarbeitungsprozesse ihrer Produktion. So ist die monumentale Ausdehnung von *Tsunami* auch durch die standardisierten Vorgaben von Stoffbreite und Digitaldrucker mitbestimmt. In dieser Ko-Autorschaft der Künstlerin mit anderen, nicht-menschlichen Akteuren verschränken sich unterschiedliche Größenverhältnisse miteinander, wodurch die Objekte stetig in Ausweitung und Kontraktion oder dem Übergang in einen anderen Aggregatzustand begriffen scheinen. Gewissermaßen eine organische Textur, in welcher sich ein materielles Nachdenken über natürliche Körper mittels Synthetik und Technologie manifestiert.

* 1977 in Oxford, Großbritannien, lebt in London, Großbritannien

- 36 Spiegel Leben 2, 2013, Epoxy-Knete, zerbrochene und polierte Gobstopper, polierte Steine, verglaste Schlacke aus städtischem Müll, Plexiglas, 30,4×30,4×35,5 cm
- 37 Spiegel Leben 1, 2013, Epoxy-Knete, zerbrochene und polierte Gobstopper, polierte Steine, Plexiglas, 30,4×30,4×35,5 cm
- 38 Comfort Zone #1, 2013, Plexiglas, Süßigkeiten, M&Ms, Rentierflechte, Zweige, Epoxy-Knete, Nippes, Kupferdraht, LED-Lichter, Aerogel, 39,3×131,4×27,9 cm
- 39 Master Slave Complex (Proleptically Speaking...), 2013, Plexiglas, Plastik, ChocoRocks, Sand, Unkraut, Fernsehgerät, Magnete, DVD-Spieler, Slimer-Sparschwein, 52,8×121,9×48,2 cm
- 40 Spit Lagoon, 2014, Dreck, Geröll, blauer Schaumstoff, Bauschaum, Schneckenhaus, Plastik, Rentierflechte, Draht, Dime, Messing, M&Ms, Sprühfarbe, Harz, Zwiebschalen, Gips, Magic Sculp, Lötendraht, Brandspuren, 53,3×40,6×50,8 cm
- 41 Probabilities (Bad at Math), 2014, Blauer Schaumstoff, Bauschaum, Dreck, Geröll, Rentierflechte, Sprühfarbe, Plastik, Stahlgeweberohr, Zwiebschalen, Radiergummis, Stöpsel, Farbe, Schrauben, Plexiglas, Aluminium, Messing, Asphalt, Lötendraht, Bonito-Flocken, Brandspuren, 50,8×38,1×55,8 cm
- 42 Sunshine, 2013, Bronzenes Plexiglas, Lampe, geschmolzene Gummibären, Farbe, Kies, Knallbrause, Spucke, 203,2×60,9×60,9 cm

Ajay Kurians Arbeiten führen eine Auseinandersetzung mit der Welt, die unser Verständnis von Natur und Umwelt nicht nur materiell, sondern auch ästhetisch in eine mehrfach gebrochene Reflexion überführt. Die Arrangements in *Spiegel Leben 1* und *Spiegel Leben 2* muten wie geologische Formationen an, deren vermeintlich natürlicher Ursprung sich allerdings als illusorisches, zugleich aber auch bizarr schönes Versprechen offenbart. Er platziert die Anordnungen mehrfach gebrochen in farbig getönten Spiegeln und führt das Natürliche und Künstliche zusammen, indem er die Objekte ästhetisch angleicht, bis die schillernde Oberfläche von poliertem Müll die gleiche Geschichte erzählt wie lackierter Stein oder das Sedimentmuster eines Lutschbonbons. Diese Zusammenführung von Materialien unterschiedlichster Herkunft kennzeichnet auch die Arbeiten *Master Slave Complex* oder *Comfort Zone #1*. Hier allerdings bilden die zusammengeführten Objekte eine höhere Ordnung, ganze Lebensräume und künstliche, terrarienartige Welten werden erschaffen, die den Betrachter zu einer einerseits studierenden, fast wissenschaftlich neutralen Anschauung und zugleich einer projektiven, emotionalen Betrachtung führen. Auch wenn die Arbeit *Sunshine* allein durch ihren Titel ein Naturerlebnis verspricht, wird dies durch ihre Materialmischung und die getönte Plexiglashülle gebrochen. Diese scheint zugleich die Sonne als Objekt der Anschauung zu vermitteln wie auch vor der ambivalenten Energie zu schützen, welche die Strahlung des Sonnenlichts auszeichnet.

* 1984 in Baltimore, USA, lebt in Brooklyn, USA

- 25 *Stored Value Field Separator (svfs 15–16)*, 2013, Überschüssige Magneten aus Festplatten, Guthabekarten, Thermoplast, 182,8 × 8,8 × 5 cm
 26 *Weak Local Lineament (Copperhead 01–04)*, 2014, Radierungen auf kupferplattiertem Kunststoff, Fotolack, Asphalt, Stahlklammern, 243,8 × 50,8 × 10,2 cm

In seinen Arbeiten aus der Serie *Weak Local Lineament* verwendet Sam Lewitt kupferbeschichteten Kunststoff, der zur Herstellung von platzsparenden und flexiblen Leiterplatten in elektronischen Geräten wie etwa Handys oder Kameras verwendet wird. Mittels eines fotolithografischen Verfahrens werden diese Platten bedruckt und die Leitbahnen anschließend aus der Kupferoberfläche ausgeätzt und versiegelt. Die so entstehenden materiellen Leiter ermöglichen die für das Auge unmerklichen Übertragungs- und Kommunikationsprozesse wie etwa zwischen Tastatur und Display. Lewitt untersucht in seinen Arbeiten die materiellen Einschreibungen, auf denen diese unsinnlichen technologischen Prozesse beruhen und die immer mehr unsere sinnliche Erfahrung vermitteln.

Die Druckvorlage für *Weak Local Lineament (Copperhead)* beruht auf dem Scan einer abgelösten Schlangenhaut, deren Muster in schwarz-weiß umgerechnet auf die Kupferplatte gedruckt wurde. Durch die Veränderung der Farben verschwindet die sinnliche Ähnlichkeit, die zwischen Kupfer und der Kupferkopf-Schlange ein Verhältnis zu stiften scheint, und eine sprachlich wie bildlich transformierte Natur wird seziert. Präsent bleiben die Spuren des Herstellungsprozesses: die natürliche Vorlage, ihre digitale Umrechnung in Informationen, das fotografische Belichtungsverfahren, die Drucktechnik sowie die abschließende manuelle Bearbeitung der Platte, aus der die Kupferlinien resultieren. Diese oxidieren in der Wechselwirkung mit der Luft des Ausstellungsraums und werden zu einem unkontrollierbaren, die innere Ordnung der Arbeit gefährdenden Moment. Das Verfahren gleicht so einem Übersetzungsprozess, in dem die Unsinnlichkeit von Information und Schrift materialisiert und sinnlich erfahrbar gemacht wird.

* 1981 in Los Angeles, USA, lebt in New York, USA

- Ohne Titel*, 2014, Erzmineral, optisch variable Sicherheitsdruckfarbe, Versandkarton, Maße variieren:
 43 Kupfererz (Minerale: Tennantit, Malachit, Azurit, Chalkoalunit, Baryt, 2 % Kupfergehalt, Mine: Les Moulins, Saint Luc, Val d'Anniviers, Valais)
 44 Silbererz (Minerale: silberhaltiger Galenit in Fluorit, 50 oz Silbergehalt pro Tonne Blei = 1500 g/t -Pb, Mine: Les Trappistes, Sembrancher, Valais)
 45 Eisenerz (Mineral: Magnetit, 65 % Eisengehalt, Mine: Chez Larze, Mont Chemin, Valais)
 46 Siliciumerz (Mineral: Quarz, 60 % Siliciumgehalt, Erdrutsch: Les Valettes, Valais)
 47 *Ohne Titel (fold stack sink)*, 2014, Folienheizung 120V, Maße variieren

Jason Loeb erkundet in seinem Werk die natürlichen Grundlagen technologischer Entwicklungen. In seiner Werkserie von Erzmineralen greift er auf das Rohmaterial für die Herzstücke digitaler Technologien zurück und verweist damit auf die Transformation natürlicher Ressourcen in Computer-Mikrochips. Gleich archäologischen Funden präsentiert er sie auf den beschrifteten sockelförmigen Versandkisten, in denen sie ihm von einem beauftragten Mineralogen zugeschickt wurden. Angestrichen sind die Minerale mit jener farbverändernden Spezialtinte, die für US-Dollar-Noten als Sicherheitsmerkmal verwendet wird, um Fälschungen vorzubeugen. Damit markiert Loeb auf verschiedenen Ebenen – auch selbstreflexiv auf die eigene Kunstproduktion bezogen – die Leerstellen des produktiven Umwandlungsprozesses zwischen dem genuine Material und dem, zu was es gemacht werden kann.

Inwiefern natürliche Rohstoffe zugunsten der Funktionalität unserer sozialen Ökonomie instrumentalisiert werden, zeigen ebenso seine Arrangements von elektrischen Fußbodenheizfolien, die durch Siebdruck mit wärmespeichernden Grafitstreifen versehen sind. Durch ihre Anordnung im Ausstellungsraum wird die Wärmeproduktion bzw. das thermische Verhalten von Körpern in eine analoge gegenständliche Form gebracht. Die Wärme wird zurückgeführt auf ihre eigenen Träger, die sich gegenseitig beheizen, wobei jedoch ein Großteil der Hitze vom kalten Betonboden absorbiert wird und als Abwärme verloren geht. Loeb's Arbeiten lassen sich so als Verweise auf den entropischen Charakter industrieller Produktion durch den Verschleiß von nicht-erneuerbaren Ressourcen verstehen.

* 1980 in Hillside, USA, lebt in New York, USA

- 20 *Puddle (Blue Smear)*, 2014, Kunstharz, Sand, Steine, 108×108 cm
- 21 *Puddle (Pebbles)*, 2014, Kunstharz, Sand, Steine, 125×77 cm
- 22 *Puddle (Black Card)*, 2014, Kunstharz, Sand, Steine, 106×96 cm
- 23 *Puddle (River Bed)*, 2014, Kunstharz, Sand, Steine, 120×73 cm
- 24 *Puddle (Pier Trash)*, 2014, Kunstharz, Sand, Steine, 160×58 cm
- 74 *Air Vent / Butt Stop (TFL)*, 2012, Stahl, Zigaretten, Kaugummi, Asche, 30×240×5 cm
- 75 *Air Vent / Butt Stop (Smoking Suit)*, 2012, Stahl, Zigaretten, Kaugummi, Papier, 60×120×16 cm
- 76 *Air Vent / Butt Stop (Riverside)*, 2012, Stahl, Zigaretten, Kaugummi, Asche, 60×240×16 cm
- 77 *Air Vent / Butt Stop (Public Smoker)*, 2012, Stahl, 30×60×16 cm

In Marlie Muls Arbeiten aus der Serie *Puddle* begegnen uns flache, auf dem Boden verteilte Skulpturen aus Kunstharz, Sand und Plastikmüll. In ihrer zähen, unbestimmbaren Materialität erfassen und konservieren sie einen an sich flüchtigen Zustand. Ihre schwarz glänzende Oberfläche, die von urbanen Spuren wie Straßenmüll durchzogen ist, erinnert dabei an schimmernde Ölpfützen. Sie scheinen einer Logik des Rests zu folgen, der in der Zirkulation des Rohstoffs abfällt. Dieser Rest mag auf die Bedeutung von Öl als fossiler Energieträger und Ausgangsstoff für die chemische Industrie und somit auf seinen sozialen, wirtschaftlichen wie umweltpolitischen Einfluss verweisen. Zugleich aber bleibt er als etwas Widerständiges bestehen.

In ihren Arbeiten aus der Serie *Air Vent / Butt Stop* macht Mul die Kontrollmechanismen sichtbar, die sich in den Spuren beiläufiger Alltagsrituale und der Umwidmung urbaner Strukturen manifestieren. Zigarettenstummel, Kaugummi und zusammengeknüllte Papierreste in den Nischen der Stahlgitter erinnern an den zum Aschenbecher und Müllstauraum umfunktionierten Belüftungsschacht einer abgelegenen Fassade. Die Verstopfung dieser Apparatur und Schnittstelle zwischen Innen- und Außenraum durchkreuzt die Ausschlusslogik, die Rauchen seit der Einführung des „Passivrauchens“ aus dem öffentlichen Raum verbannt. Über die Verschränkung von sozialer Emanzipation und physischer Abhängigkeit hinaus wird durch die Thematisierung der Luftzufuhr und ihrer Regelung eine historische Dimension sichtbar. So wird Luft, jenseits ihrer Klassifizierung als erdatmosphärisches Gasgemisch, auch als historisch und politisch geformte, veränderliche Substanz reflektiert.

* 1980 in Utrecht, Niederlande, lebt in Berlin, Deutschland

- 55 *Dregs (Pyramid Simmer)*, 2013, Handgehämmertes und pulverbeschichtetes Aluminium, spiegelpoliertes Aluminium, Sicherheitsschrauben und -mutter, Silikon, Pigmente, in Gummi getauchte verbrannte Pizzen, PVC, Polyesterharz, geformtes Polystyrol, Stoff, Airtex, 30×135×89 cm
- 56 *Dregs (Grub Bake)*, 2014, Handgehämmertes und pulverbeschichtetes Aluminium, handgehämmertes und sprühlackiertes Kupfer, spiegelpoliertes Aluminium, Sicherheitsschrauben und -mutter, in Gummi getauchte verbrannte Pizzen, Polyurethan-Gummi, Pigmente, pulverbeschichtete Aluminiumfolie, pulverbeschichteter Stahl, 38,5×95×103 cm
- 57 *Lukes (Dwtn)*, 2014, Eisenphosphatierter, pulverbeschichteter, abgekanteter und vernieteter Stahl, Polystyrol, Stoff, Airtex, pulverbeschichteter Stahl und Aluminiumfolie, Stahl- und Aluminiumspäne, 200×60×56 cm
- 58 *Dregs (31, Ember Heights)*, 2014, Handgehämmertes und pulverbeschichtetes Aluminium, handgehämmertes und sprühlackiertes Kupfer, spiegelpoliertes Aluminium, Sicherheitsschrauben und -mutter, Stoff, pulverbeschichtete Aluminiumfolie, PVC, Baumwolle, Plastikclips, 57×63×58 cm
- 59 *Lukes (Swamp Buggy)*, 2014, Abgekanteter und vernieteter, pulverbeschichteter Stahl, abgekanteter und vernieteter, geschwärzter Stahl, Polystyrol, Polyesterharz, Pigmente, Moos, lasergeschnittener Stahl, Magnete, Polyurethan-Gummi, pulverbeschichtete Aluminiumfolie, gerostetes Gusseisen, 156×53×44 cm und 44,5×85×49 cm
- 60 *Dregs (Slur)*, 2014, Handgehämmertes und pulverbeschichtetes Aluminium, handgehämmertes und sprühlackiertes Kupfer, spiegelpoliertes Aluminium, Sicherheitsschrauben und -mutter, Gusseisen, Stoff, Airtex, PVC, Metallspäne, 52×131×98 cm
- 61 *Lukes (Pelican)*, 2014, Abgekanteter und vernieteter Stahl, eisenphosphatierter, pulverbeschichteter, abgekanteter und vernieteter Stahl, Polystyrol, Polyesterharz, Pigmente, Vinyl, in Säure getauchter, pulverbeschichteter, lasergeschnittener und verschweißter Stahl, Plastazote-Schaumstoff, verkohltes Holz, 138×54,5×50 cm und 175×59,5×51,5 cm

Magali Reus' eigens gefertigte Kühlschränke erscheinen in fabrik-neuem, sterilem Glanz, zugleich jedoch erwecken sie einen verlassen Eindruck. In ihrem Inneren versammelt sich der widrige Überschuss zeitgenössischer Konsumgesellschaften zu scheinbar beiläufigen Kompositionen.

Reus' Arbeiten fokussieren flüssige, undefinierte Reste – Substanzen oder Objekte im Schwellenzustand. So hält sie ebenjenes Moment der Entsorgung fest, in welchem der Kühlschrank aufhört, seine eigene Klimazone zu regulieren, und beginnt, seine wohl größten Auswirkungen auf das globale Klima zu verzeichnen. Reus entlockt die ambivalenten Energien eines scheinbar banalen Haushaltsgeräts, das unser Verhältnis zur organischen Welt wie kein anderes verändert hat. Diese industrielle Vermittlung von „Natur“ bestimmt auch das Innenleben ihrer Skulpturen, welche – anstatt die erwartete abstoßende Wirkung zu entfalten – gänzlich aus sterilen Oberflächen zu bestehen scheinen. Den so entstehenden Objekten ist ein widerständiger Realismus zu eigen, der sich stets zwischen Repräsentation und Abstraktion, Begierde und Abscheu bewegt und sich einem Vordringen zur „natürlichen“ Essenz der Dinge entzieht.

* 1981 in Den Haag, Niederlande, lebt in London, Großbritannien

- 18 *I Got A Vision Implanted In My Brain – Urpiece*, 2012, Stahlgitter, Plastikplane, Gummidichtung, 108×70×36 cm
- 19 *Nature Piece*, 2013, Installation aus Teppich, gefundenen Dibond-Werbepplatten, Seil, Blech, Lack, Gummimatten, Druckplatte, 386×225 cm, Höhe variiert
- 27 *Shell Gas Station 1*, 2013, Acryldruck auf Papier, lackierte Plastikschaale, Acryldruck auf Aluminium auf bedrucktem Papier, Maße variieren
- 28 *Make Up My Shell Gas Station 2*, 2013, Kupfer, Lack auf Stahlgerüst, Acryldruck auf Papier, lackierte Plastikschaale, Maße variieren
- 64 *Bird*, 2012, Aluminiumplatten, Seil, Draht, Edelstahl, Lack, Sound, 600×320×200 cm

Nora Schultz schafft mit ihren Skulpturen vorgefundener Materialreste aus ihrem Atelier und ihrer unmittelbaren Umgebung komplexe Zeichensysteme. Unter dem Titel *I Got A Vision Implanted In My Brain – Urpiece* schlängelt sich ein Gummischlauch wie eine Kletterpflanze durch ein Metallgitter und erinnert an domestizierte Eigenheimnatur. Bedruckte und bemalte Teppichreste, Metallteile und Gummimatten in *Nature Piece* rufen Landschaftsassoziationen hervor; doch zugleich auch die Frage, warum sich dieses Arrangement industrieller Abfallprodukte überhaupt als solche ausdeuten lässt. Schultz' Arbeiten greifen eine Form der Abstraktion auf, die mit der Geometrisierung durch die industrielle Landwirtschaft wie auch mit der urbanen Standardisierung einhergeht. Pflanzenwuchs, Parkanlagen, Äcker werden so formiert, dass in Schultz' Arbeiten das Anzitiern ihrer abstrakten Form ausreicht, um eine minimale sinnliche Ähnlichkeit zu stiften. Neben dieser Mimesis aus der Abstraktion heraus verweisen die technisch-konstruktiven Momente in der Arbeit *Bird* auf die lange Geschichte menschlicher Nachahmung von Verhältnissen und Prozessen, die zugleich immer mit einer notwendigen Abstrahierung von der Natur verbunden ist. Die Unmittelbarkeit, die Schultz' Arbeiten auszeichnet, liegt dabei vor allem in ihren Materialien, die sie ihrer ursprünglichen Funktion und Bedeutung entfremdet, und die durch ihre Bearbeitung eine gewisse Autonomie und ein transgressives Potenzial entfalten. Durch die Präsenz der Druckmatten in *Nature Piece* oder auch dem Werkstattsound in *Bird* bleibt ihr Transformationsprozess gegenwärtig wie auch offen für seine Fortsetzung.

* 1975 in Frankfurt/Main, Deutschland, lebt in Berlin, Deutschland

- 70 *Immersion Scorpio*, 2014, HD-Video, 2'00"-Loop, zwischen zwei Spiegelsäulen, Maße variieren
- 71 *Ecologies (microlevel solidarity lab)*, 2014, Wandinstallation auf drei Leisten, Alu-Tränenprofile, C-Prints auf Acrylglas, Acrylglasplatten, Maße variieren

Susanne M. Winterling zeigt in ihrer Arbeit *Immersion Scorpio* Videoaufnahmen eines Skorpions, gerahmt durch zwei Säulen aus Spiegeln und neonfarbenen Acrylglasplatten. Die Aufnahmen entstanden in einem Forschungslabor, in welchem das erst jüngst in seiner Verbreitung entdeckte Phänomen der Biofluoreszenz bei Meereslebewesen untersucht wird: Eine für unsere Augen unsichtbare Fähigkeit, blaues Licht in einer bestimmten Wellenlänge aufzunehmen und in anderen leuchtenden Farben wieder abzustrahlen – somit existiert in der Dunkelheit des Meeres ein bislang kaum erforschtes Farbspektrum. Die mit Schwarzlicht gemachten Videoaufnahmen des Skorpions mögen durch ihre formale Ähnlichkeit zu den Neonfarben der Spiegelsäulen an eine Animation erinnern. Tatsächlich zeigen sie die vielleicht Jahrtausende alte Realität unserer kühnsten Science-Fiction-Visionen. Das Eintauchen in die Welt des Skorpions konfrontiert uns mit der Unzulänglichkeit unserer Wahrnehmung und unseres Wissens von einer Natur, deren Erscheinungsformen und Artenvielfalt bislang nur in Ausschnitten bestimmt und erfasst ist. In präziser und zugleich offener Weise beziehen sich die Arbeiten *Immersion Scorpio* und *Ecologies (micro level solidarity lab)* aufeinander. Verschiedene Motive aus der Fotoserie binden etwa die Aufnahmen des Skorpions an seinen (Er)Forschungszusammenhang zurück: An die Apparaturen und Praktiken, die im Verhältnis zu Sichtbarkeit solcher Phänomene stehen, aber auch an ihre Bedeutung für die Entwicklung neuer Technologien. Gleichzeitig begegnet uns der Skorpion im Zusammenhang mit den verwandten Medien und materiellen Oberflächen – der Projektion des Videos, dem belichteten Acrylglas, den Spiegeln und den Neonfarben – vor allem als eine materielle Manifestation von Licht. Dass Licht dabei mehr ist als eine chemische Reaktion, und wie im Falle des Skorpions ganze Wahrnehmungsräume voneinander scheiden kann, manifestiert sich auch in der Anordnung der Arbeiten und den Spiegeleffekten zwischen den Säulen, die einen eigenen Raum der Sichtbarkeit erzeugen.

* 1970 in Rehau/Oberfranken, Deutschland, lebt in Berlin, Deutschland

Impressum

Dieses Booklet erscheint anlässlich der Ausstellung

nature after nature

Olga Balema, Juliette Bonneviot,
Björn Braun, Nina Canell, Alice Channer,
Ajay Kurian, Sam Lewitt, Jason Loeb,
Marlie Mul, Magali Reus, Nora Schultz,
Susanne M. Winterling

Fridericianum, Kassel
11. Mai 2014–27. Juli 2014

Öffnungszeiten
Di–So 11–18, Do 11–20 Uhr

Herausgeberin
Susanne Pfeffer

Redaktion
Anna Sailer, Anna Weinreich

Texte
Leonie Radine, Anna Sailer, Anke Schleper,
Anna Weinreich

Übersetzungen
Jeremy Gaines

Korrektur
Benjamin Kiel, Tomke Krohne, Daniela Voss,
Anna Weinreich, Carolin Würthner

Grafische Gestaltung
Zak Group, London

By courtesy of

Olga Balema: Olga Balema, Galerie Fons
Welters, Amsterdam; Juliette Bonneviot:
Juliette Bonneviot, Wilkinson, London;
Björn Braun: Meyer Riegger, Karlsruhe/
Berlin, Privatsammlung, Frankfurt/Main;
Nina Canell: Nina Canell, Konrad Fischer
Galerie, Düsseldorf/Berlin, Mother's
Tankstation, Dublin, Wien Lukatsch, Berlin;
Alice Channer: The Approach, London,
Privatsammlung; Ajay Kurian: 47 Canal,
New York; Sam Lewitt: Sam Lewitt, Galerie
Buchholz, Köln/Berlin; Jason Loeb: Campoli
Presti, London/Paris, Essex Street, New
York; Marlie Mul: Marlie Mul, Croy Nielsen,
Berlin, Fluxia, Mailand; Magali Reus:
The Approach, London, The Zabudowicz
Collection, London, Freymond-Guth Ltd.
Fine Arts, Zürich; Nora Schultz: Nora
Schultz, Isabella Bortolozzi Galerie, Berlin,
Galerie Meyer Kainer, Wien, Campoli Presti,
London/Paris; Susanne M. Winterling:
Susanne M. Winterling

© 2014 documenta und Museum
Fridericianum Veranstaltungs-GmbH

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

FRIDERICIANUM

