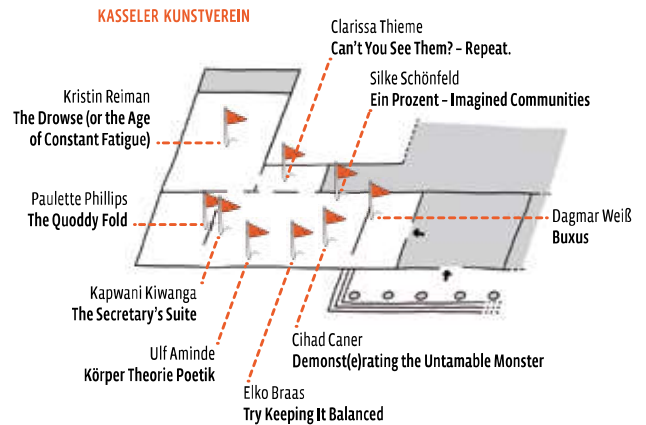
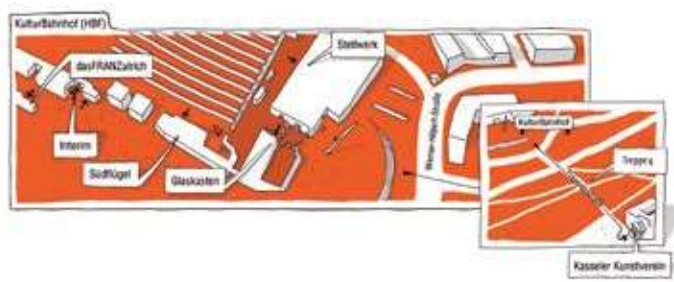
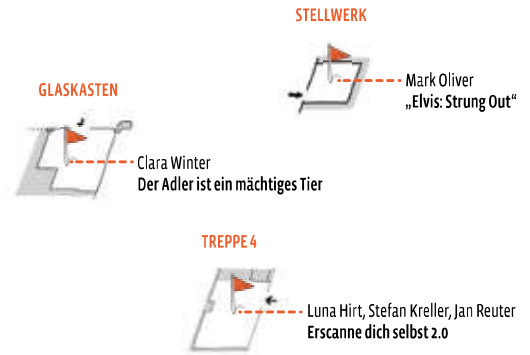
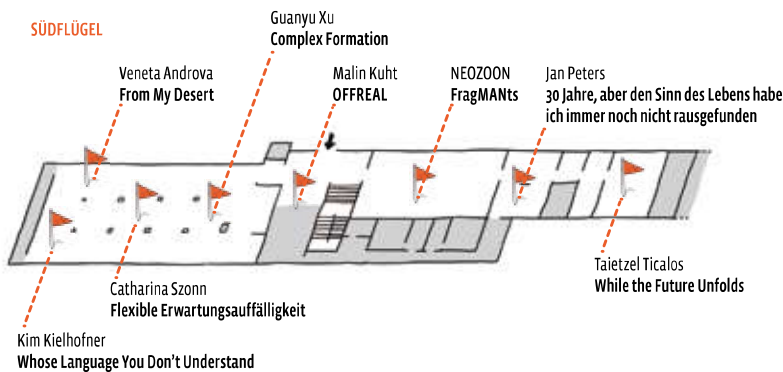


Monitoring



ÖFFNUNGSZEITEN OPENING HOURS

Mi. 13.11. 20:00 – 23:00
 Do. 14.11. 15:00 – 22:00
 Fr. 15.11. 15:00 – 22:00
 Sa. 16.11. 15:00 – 22:00
 So. 17.11. 12:00 – 20:00

KULTURBAHNHOF KASSEL:
 SÜDFLÜGEL / GLASKASTEN NEBEN DEM
 REISEZENTRUM / STELLWERK
 Rainer-Dierichs-Platz 1

TREPPE 4
 Haus der Sozialwirtschaft, Treppenstraße 4

KASSELER KUNSTVEREIN
 Friedrichsplatz 18

VERMITTLUNG EDUCATION

Fr. 15.11. 17:00 Südflügel, KulturBahnhof
 Sa. 16.11. 15:00 Kassel Kunstverein

KÜNSTLER/INNENGEPRÄCHE ARTIST TALKS

what's wrong with the art world and how to fix it – Künstlerische Produktion und Soziale Standards am Beispiel Kanada.

Do. 14.11. 16:30 Kassel Kunstverein.

Diskussion (auf Englisch) mit Lauren Howes, Kim Kielhofner, Mark Oliver, Paulette Phillips und Wanda vanderStoop, moderiert von Anna-Lisa Scherfose.

interfiction@Monitoring

Sa. 16.11. 18:30 Südflügel, KulturBahnhof

Im Rahmen der interdisziplinären Workshop-Tagung für Kunst, Medien und Netzkultur spricht Malin Kuht über ihre Arbeit OFFREAL.

Der Eintritt zu den Ausstellungsorten sowie die Teilnahme am Vermittlungsprogramm und den Veranstaltungen ist kostenlos.

ERÖFFNUNG OPENING

Mittwoch 13.11. | 20:00 | Südflügel, KultuBahnhof

Begrüßung Welcoming

Joel Baumann
 Vorstandsvorsitzender Kassel
 Kunstverein

Grußwort Opening Remarks

Susanne Völker
 Kulturdezernentin der Stadt
 Kassel

Einführung Introduction

Lisa Dreykluft
 Ausstellungsleitung Monitoring

Die Künstler/innen sind
 anwesend

what's wrong with the art world and how to fix it

Künstlerische Produktion und Soziale Standards am Beispiel Kanada
Artistic production and Social Standards by the example of Canada

Das künstlerische Endergebnis lässt oft Fragen nach Entstehungsrahmen außer Sichtweite und prekäre Lebens-, Arbeits- und Produktionsbedingungen werden nicht adressiert. In dieser Diskussion möchten wir über Strategien zur Erreichung sozialer Standards und die Rolle von Festivals und Institutionen sprechen. Die kanadischen Künstler/innen Paulette Phillips, Kim Kielhofner und Mark Oliver berichten über ihre Praxis und welche strukturellen Rahmenbedingungen ihnen die künstlerische Produktion ermöglichen. Weitere Perspektiven eröffnen Lauren Howes, Direktorin des Canadian Filmmakers Distribution Centers (CFMDC) und Wanda vanderStoop, Distributionsdirektorin von Vtape, zwei gemeinnützigen, nicht-kommerziellen Medienkunstverleihen. Moderiert von Anna-Lisa Scherfose. Die Diskussion findet auf Englisch statt.

// *The artistic result often leaves questions of its framework of emergence out of sight and precarious conditions of living, working and artistic production are not addressed. In this discussion, we would like to talk about strategies to achieve social standards and the role of festivals and institutions to do so. We will be talking to Canadian artists Paulette Phillips, Kim Kielhofner and Mark Oliver about their practice and what structural framework makes artistic production possible for them. They are joined by Lauren Howes, Executive Director of the Canadian Filmmakers Distribution Centers (CFMDC) as well as Wanda vanderStoop, Distribution Director of Vtape, both not-for-profit, non-commercial media arts distribution organizations. Moderated by Anna-Lisa Scherfose.*

The discussion will be held in English.

Vorwort

Preface

An zwei Haupt- und drei Einzelstandorten, vom KulturBahnhof über die Treppe 4 in der Treppenstraße zum Fridericianum, zeigt Monitoring in diesem Jahr zwanzig Arbeiten internationaler Medienkünstler/innen mit unterschiedlichen Forschungsansätzen. Dabei untersucht die Ausstellung im Kasseler Kunstverein unter anderem Strukturen von Macht und Ausschluss, Ordnung als soziales und ästhetisches Prinzip und damit verbunden die Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen künstlerischer Strategien: Wie können historisch besetzte Bilder genutzt werden um neue Zusammenhänge zu erzählen? Wie setzen wir uns visuell mit ideologischen Konstrukten, wie dem der nationalen Identität, auseinander? Wie erzählen wir von dem, was sich einer Bildhaftigkeit entzieht? Und wie können verborgene oder marginalisierte Perspektiven durch künstlerische Prozesse sichtbar gemacht werden?

Durch die Auseinandersetzung mit Archiven, Technologien und Praktiken ästhetischer Normierung, und auf den Spuren gewaltvoller Rhetoriken, nähern sich die Installationen auf unterschiedliche Weise diesen Fragestellungen. Dabei werden verschiedenste Schauplätze untersucht: die Treffpunkte einer neurechten Bürger/inneninitiative, Sarajevo zur Zeit der Belagerung, das Büro eines früheren UN-Generalsekretärs und die Vorgärten einer deutschen Kleinstadt. Ebenso ein Zustand der permanenten Erschöpfung und solche Orte, die auf keiner Karte zu finden sind und ein Außerhalb „unserer“ Welt markieren. Im Sprechen, Singen, Übersetzen, Neuordnen und Abreißen werden politische, historische und mediale Zusammenhänge aufgearbeitet und dekonstruiert – oder tatsächlich zum Einsturz gebracht. Aber können radikale, emanzipative Strategien innerhalb des sogenannten Kunstmarktes überhaupt existieren, oder werden sie letztlich immer von Mechanismen der Optimierung und Vermarktung geschluckt? Was bedeutet es, heute als Künstler/in zu arbeiten und Bilder zu produzieren?

Immer mehr Menschen verdienen ihr Geld damit, Inhalte zu generieren. Die Ausstellung im KulturBahnhof beschäftigt sich schwerpunktmäßig mit dem Begriff der Arbeit und seinen unterschiedlichen Erscheinungsformen.

In welchen ökonomischen Systemen bewegen wir uns? Ob Marktwirtschaft oder Aufmerksamkeits-Ökonomie, Sex-Arbeit oder Kunsthandel – Arbeit steht in einem engen Verhältnis zum Begriff der Identität, aber auch zu Begehren und Konsum, dem zeitgenössischen Kult um Oberflächen, Objekte und Personen. Die Grenzen zwischen Arbeit und Konsum verschwimmen in sogenannten „bezahlten Partnerschaften“ auf den Plattformen der sozialen Medien. Der vermeintliche Glamour erfolgreicher Produzent/innen und Performer/innen wird an den Stellen enttarnt, an denen die prekären Verhältnisse und der Wahnsinn ständiger Produktivität sichtbar werden. Die ewigen, nicht enden wollenden Prozesse verdichten sich hier zu einem mal manischen, mal resignierten Sprechen, Stampfen und Schreddern. Arbeit kann auch bedeuten, sich durch die riesige Sammlung von Bildern zu kämpfen, die bestimmte Vorstellungen von Schönheit, Erfolg und Heteronormativität konstituieren. Oder durch das enorme und komplexe Archiv einer eigenwilligen Schriftstellerin.

Unvermeidbar erscheint die Frage, ob und wie uns virtuelle Assistent/innen entlasten können. Aber wie gehen wir mit simulierten Personen um? Und was sagt es uns, dass sich Formen von Diskriminierung längst auch gegen Algorithmen und Roboter richten? Auf der Suche nach einer selbstbestimmten Existenz stoßen die „female impersonators“*, Assistentinnen und Care-Arbeiterinnen, an unterschiedlichste Grenzen: Sexismus, eingeschränkte Kommunikationsfähigkeiten, Krankheit und hohe Provisionen auf Onlineplattformen. Wie können wir in alldem widerständige Strategien entwickeln? Wie können wir Nischen und Freiräume zurückerobern und neu besetzen?

Eine unüberwindbare Müdigkeit setzt ein. Eine Müdigkeit als einzig mögliche Antwort auf den Leistungszwang und den niemals endenden Newsfeed. Zurück im Kunstverein stellt sich die Frage: Ist Schlaf längst Teil von Arbeit und wird als unabdingbarer Prozess zur Regenerierung der Arbeitskraft kalkuliert und missbraucht? Oder können wir uns im Schlaf, im Nichtstun entziehen und verweigern, und so einen utopischen Zustand behaupten?

*„Female impersonator“ bezeichnete ursprünglich einen männlichen Darsteller, der eine weibliche Rolle spielte. Im Kontext von künstlicher Intelligenz und virtuellen Assistent/innen beschreibt er das Imitieren von weiblichen Stereotypen durch die Stimme oder das Erscheinungsbild.

// At two main venues and three single sites, from KulturBahnhof, via Treppe 4 in Treppenstraße, to Fridericianum, this year's exhibition Monitoring is showing twenty works by international media artists with various research approaches. The exhibition at Kasseler Kunstverein investigates, among other things, structures of power and exclusion, order as a social and aesthetic principle, as well as the possibilities and limits of artistic strategies: In what ways can historically volatile images be used to open up new contexts? How do we visually tackle ideological constructions such as that of national identity? How do we speak about topics which shy away from pictoriality? And how can hidden or marginalized perspectives, through artistic processes, be made visible?

With the examination of archives, technologies and practices of aesthetic standardization, and following the tracks of violent rhetorics, the installations approach these questions in different ways. In the process, a wide variety of locations is explored: the meeting spot for a new right-wing citizens' initiative; Sarajevo during the siege; the office of a former UN secretary general; and the front gardens of a German small town. The works allow us insight into the condition of permanent exhaustion, as well as those places which cannot be found on a map and which mark an outside of "our" world. Through speaking, singing, translating, reordering and tearing down, political, historical and medial connections are reprocessed and deconstructed – or they are actually brought to collapse. But can radical, emancipatory strategies within the so-called art market exist at all, or are they always ultimately swallowed by mechanisms of optimization and marketing? What does it mean to work today as an artist and to produce images?

More and more people earn their money by generating content. The exhibition in the KulturBahnhof engages primarily with the term "work" and its various manifestations.

In what type of economic system do we find ourselves? Whether a market economy or an attention economy, sex work or art trade – work is closely connected to the notion of identity, but also to desire and consumption, the contemporary cult around surfaces, objects and persons. The boundaries between work and consumption gradually blur in so-called "paid partnerships" on the platforms of social media. The alleged glamour of successful producers and performers is unmasked in those places where the precarious conditions and the madness of constant productivity are exposed. Eternal, never ending processes increase, becoming at times a manic and at times a resigned speaking, stamping and shredding. Work can also mean struggling through the huge collection of images that constitute certain ideas of beauty, success and heteronormativity. Or through the vast and complex archive of a headstrong writer.

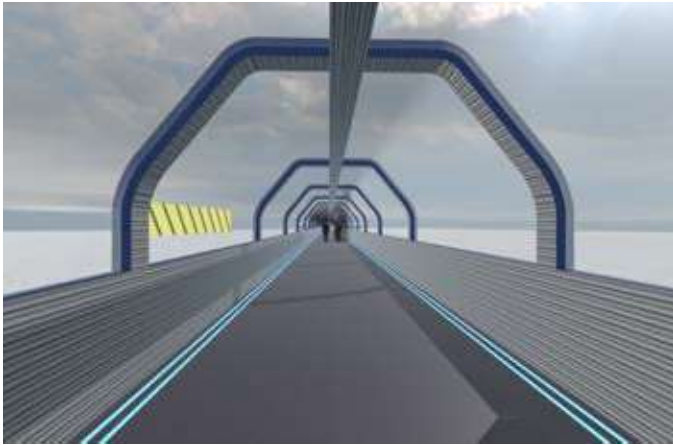
It seems unavoidable that we ask if and how virtual assistants can serve to help us. But how are we to deal with simulated people? And what does it tell us, that forms of discrimination have long been directed towards algorithms and robots? While seeking a self-determined existence, "female impersonators"*, assistants and social care workers, come up against various limits: sexism, limited communication skills, illness, and the high provisions for online platforms. Amongst all this adversity, how can we develop strategies of resistance? How are we able to recapture and reoccupy niches and open spaces?

An insurmountable tiredness sets in. Tiredness as the only possible answer to performance pressure and the never-ending newsfeed. Back at the Kasseler Kunstverein, a question arises: Has sleep already been a part of work for a long time, and is it – as an indispensable process for regeneration in the workforce – calculated and abused? Or is sleep a way to withdraw ourselves and refuse, and thus by doing nothing, can we claim an utopian state?

*"Female impersonator" originally referred to a male actor playing a female role. In the context of artificial intelligence and virtual assistants, the term describes the imitation of female stereotypes through the use of voice and/or appearance.

From My Desert

Berlin 2019 / Monitor in Transportkiste, Verstärker, Kopfhörer, Europaletten (14:16 Min.)
 Berlin 2019 / monitor in transport box, amplifier, headphones, euro pallets (14:16 min.)



FROM MY DESERT begleitet einen jungen Investor zur Begutachtung seines jüngsten Assets in das Zollfreilager in Genf. Das Treffen wurde von einem Kunsthändler arrangiert, bevor mit Zustandekommen des Kaufvertrages das Kunstwerk für die nächsten Jahre in der zollfreien Zone eingelagert bleibt, bis dessen Marktsteigerung einen Wiederverkauf lukrativ macht. Durch labyrinthische Gänge in der Manier von Computerspielen bewegt sich der computergenerierte Charakter durch das streng gesicherte, die Anonymität seiner Kund/innen wahrende Lager zu einem privaten, klimatisierten Schauraum. Dort trifft der Investor auf das berühmte Portrait Martin Luthers (1528) von Lucas Cranach dem Älteren.

„Er war aufgeregt vor diesem ersten Treffen. Diese Art des Investments war ihm neu. Sachanlagen waren nicht sein Gebiet, aber seit 2008 hatte sich der Kunstmarkt als die stabilere und profitablere Wahl entpuppt. Er öffnete die schwere kugelsichere Tür zum privaten Schauraum. [...] Er hing an der Wand, von Spots angestrahlt. Hier begegneten sie sich zum ersten Mal. „Oh yeah, you are all mine now“, sagte der Investor laut. [...] Er schaute ihm tief in die Augen und war beeindruckt, wie lebendig sie gemalt waren. [...]“

Und was nur eine Geldanlage sein sollte, wurde so viel mehr. Mit einem Mal glaubt der Investor das Gemälde sprechen zu hören, dann lächelt Luther ihn freundlich an. Es entspinnt sich eine kumpelhafte Freundschaft zwischen dem Anleger und dem Reformator, sie sprechen über typische „Jungsthemem“ – etwa wie man politische Macht und Loyalität ausnutzt um nach vorne zu kommen, und andere für sich arbeiten lässt, während man eigene Interessen verfolgt. Schon bald entwickelt der junge Investor ungekannte erotische Gefühle zu dem so ernsthaft und männlich wirkenden Martin. In jeder freien Minute besucht er ihn zu einem Tête-à-Tête im „Darkroom“. Martins Aufmerksamkeit erlischt jedoch, sobald der Investor, der seinen „schönen Gefangenen“ nicht mehr missen möchte, das gemeinsame Ziel aus den Augen zu verlieren scheint: den profitablen Wiederverkauf.

Intelligent und mit Humor zeichnet Veneta Androva die groteske Absurdität eines von reiner Spekulation verkommenen Kunstmarktes nach, beschwört die gegenseitige Attraktion von „protestantischer Ethik und dem Geist des Kapitalismus“ (frei nach dem 1905 erschienenen Werk von Max Weber), und verquickt in dem liebevoll handgemalten, animierten Portrait „Martins“ – der sich in der Installation bereits in der Transportkiste statt im Museum befindet – digitale Animation und Malerei.

Eva Scharrer



FROM MY DESERT, 2019, Videos stills / © Veneta Androva

// FROM MY DESERT accompanies a young investor into the freeport in Geneva to a meeting arranged by his art dealer to review the terms and conditions of his most recent asset. When the purchase contract is concluded, the artwork will be stored in the tax-free zone for the next several years, until its market value increase makes a resale lucrative. Through labyrinthine aisles in the style of computer games, the computer-generated character moves through the strictly secured warehouse, built to preserve the anonymity of its customers, to a private, air-conditioned showroom. There, the investor meets the famous portrait of Martin Luther (1528) by Lucas Cranach the Elder. “He was exhilarated about this first meeting. This kind of investment was new to him. Tangible assets were not his main forte, but since 2008 the art market had become the more stable and profitable choice. He opened the heavy bullet-proof door to the private showroom. [...] He was mounted on the wall and illuminated by various spotlights. On this occasion, they saw each other for the first time. “Oh yeah, you’re all mine now,” said the investor out loud. [...] He looked him deep in his eyes and was so impressed at how vividly they were painted. [...]”

However, what’s supposed to be simply a tangible asset turns out to be so much more. Suddenly, the investor thinks he hears the painting speak, then he receives a friendly smile from Luther. A budding friendship begins between the investor and the reformer, they talk about “typical guy stuff” – such as how to use political power and loyalty to get ahead, and let others do the work while pursuing own interests. Soon, the young investor develops unknown erotic feelings for the serious and manly-looking Martin. Whenever he can, he visits him for a tête-à-tête in the “dark room”. However, Martin’s attention expires when the investor, who can’t bear the thought of losing his “beautiful prisoner”, becomes weak and loses sight of the common goal: the profitable resale.

Intelligently and with humor, Veneta Androva traces the grotesque absurdity of an art market that has degenerated into pure speculation and the questionable role of freeports, conjuring up the mutual attraction of “Protestant ethics and the spirit of capitalism” (as in the famous work of Max Weber published in 1905), and amalgamates in the hand-painted, animated portrait of “Martin” – in the installation it is already placed in the transport box instead of in the museum – digital animation and painting.

Whose Language You Don't Understand

Montreal, Wien 2018 / Projektor, 3 Monitore, 4 Mediaplayer, Verstärker, Kopfhörer, Leinwand (65:58 Min.)

Montreal, Vienna 2018 / projector, 3 monitors, 4 media players, amplifier, headphones, screen (65:58 min.)



WHOSE LANGUAGE YOU DON'T UNDERSTAND ist eine filmische Auseinandersetzung mit der Arbeit der österreichischen Schriftstellerin Marianne Fritz (1948 – 2007), und gleichzeitig eine Auslotung sprachlicher und erzählerischer Grenzen. Fritz verbrachte den größten Teil ihres Lebens mit der Arbeit an einem literarischen Großprojekt – einem komplexen Romanzyklus mit insgesamt über 10.000 Seiten, den sie „Die Festung“ nannte, und der bis zu ihrem Tod unvollendet blieb.

Während eines Aufenthaltes in Wien erhielt die kanadische Künstlerin Kim Kielhofner Zutritt zu Fritz' Wohnung und Archiv und damit Einblick in die Art und Weise, wie die Welt der „Festung“ durch die Schriftstellerin aufgezeichnet und geordnet wurde. Fasziniert von der visuellen Qualität der von Fritz entwickelten Verweissysteme, Schichtkarten und dem farbcodierten Ablagesystem – ihrem „zweiten Speicher“ – das mit Notizen, Fotos und Karteikarten gefüllt ist, benutzt Kielhofner die vorgefundenen organisatorischen Hinweise als Ausgangspunkt für ihre eigenen visuellen Untersuchungen.

Angelehnt an die zwölf Bände von Fritz' 3.392 Seiten starkem Werk „Dessen Sprache du nicht verstehst“ erzählen zwölf Mitglieder eines Teams nacheinander aus ihrer Perspektive von der Arbeit an einem mysteriösen Projekt. Begleitet werden die Überlegungen von Collagen verschiedener Hollywood-Charaktere und wiederkehrenden Filmaufnahmen von Landschaften und Orten. Hinzu kommen Aufnahmen aus dem Archiv, die dessen Ordnungssysteme und einzelne Objekte zeigen. In Nachstellungen und Neuinszenierungen nähert sich Kielhofner der Entstehung dieser Systeme und der Entschlüsselung ihrer Bedeutungen an. Durch ständig wechselnde Vervielfältigungen und Überlagerungen des filmischen Materials inszeniert Kielhofner ihre Auseinandersetzung mit Fritz' Werk, die dessen eigenwillige grammatikalische Strukturen und Systeme widerspiegelt und dabei die eigene (Künstler-)Person als Akteurin mit ins Spiel bringt. Objekte, Orte und Charaktere werden zu Insignien und Zeug/innen von Geschehnissen eines komplexen Universums.

Als Einführung in diese Welt dienen drei Video-Loops, die als Stellvertreter für den Begleitführer „Was soll man da machen.“, den Fritz nach Abschluss der Arbeit an „Dessen Sprache du nicht verstehst“, veröffentlichte. Er enthält eine Zusammenstellung von Charakterbeschreibungen, die hier durch eine Reihe von Videopträs indiziert ist.

So lässt sich WHOSE LANGUAGE YOU DON'T UNDERSTAND sowohl als Einführung, Neu-Interpretation als auch Hommage an Marianne Fritz' überbordendes Opus verstehen.

Anna-Lisa Scherfose

// WHOSE LANGUAGE YOU DON'T UNDERSTAND is a cinematic exploration of the work of Austrian writer Marianne Fritz (1948–2007), and at the same time an exploration of linguistic and narrative boundaries. Fritz spent most of her life working on a major literary project – a complex cycle of novels of more than 10,000 pages, which she called “The Fortress”, and which remained unfinished at her death.

During a stay in Vienna, the Canadian artist Kim Kielhofner gained access to Fritz's apartment and archive and thus insight into the way in which the world of the “fortress” was mapped and arranged by the writer. Fascinated by the visual quality of the reference systems developed by Fritz, the layered maps and color-coded filing system – her “second memory” according to Fritz – filled with notes, photographs and index cards, Kielhofner uses this organizational information as a starting point for her own visual investigations.

Based on the twelve volumes of Fritz's 3,392-page work “Whose Language You Don't Understand”, each one of the twelve members of a team tell in turn from personal perspective about working on a mysterious project. The narrations are accompanied by collages of various Hollywood characters and recurring film footage of landscapes and places. In addition, there are recordings of the Fritz archive, showing its classification systems and individual objects. In reenactments and revivals Kielhofner approaches the formation of these systems and the decoding of their meanings. Through constantly changing duplications and superimpositions of the cinematic material, Kielhofner presents her engagement with Fritz's work in a staging that reflects its idiosyncratic grammatical structures and systems while, at the same time bringing her own (artist) persona into play as an agent. Objects, places, and characters become insignia and witnesses in a complex universe.

Three video loops serve as an introduction to this world, substituting for the accompanying guide “Was soll man da machen.” [What do you do there.] that Fritz published after completing work on “Whose language you do not understand”. It contains a compilation of character descriptions, which are here subtitled by a series of video portraits.

Thus, WHOSE LANGUAGE YOU DON'T UNDERSTAND can be experienced as an introduction, a new interpretation as well as a homage to Marianne Fritz's exuberant opus.

OFFREAL

Kassel 2019 / Projektor, Mediaplayer, Lautsprecher, Molton, Projektionsflächen aus Holz und Karton, (06:15 Min.)

Kassel 2019 / projector, media player, speakers, molleton, projection surface made of wood and cardboard (06:15 min.)



Research Board, 2019 / Screenshoted bits of Oddcast and Semeely / © Malin Kuht

Die beiden Avatare Ashley und Allison sind virtuelle Assistentinnen, die als Projektionen auf menschliche Silhouetten zum Leben erweckt werden. Die Künstlerin Malin Kuht lässt sie im Gespräch miteinander ihre Existenz und damit ihre Funktion und Wirkung auf Menschen kritisch hinterfragen.

OFFREAL basiert auf Recherchen zur Entstehung und Nutzung von Sprachsteuerungs-Systemen. Prägend war dabei das Konzept der Immersion – das Eintauchen in eine virtuelle Umgebung. Die Intensität von Immersion wird durch die (Un-)Mitteilbarkeit der Interaktion zwischen Mensch und Maschine bestimmt. Sprachsteuerung intensiviert die Immersion und lässt beinahe vergessen, dass das Gegenüber eine Maschine ist.

Die Installation spielt mit der Wahrnehmung von Realem und Künstlichem und provoziert Momente des sogenannten Uncanny Valley – einem paradoxen Effekt in der Akzeptanz besonders menschenähnlicher künstlicher Figuren auf die Betrachter/innen (Akzeptanzlücke). Die virtuellen Assistentinnen sind Menschen sehr ähnlich, aber erscheinen nicht konstant überzeugend realistisch. Ihre Lippen bewegen sich nie ganz natürlich zum gesprochenen Text, hinzu kommt Allison's Husten, der den Female Impersonator immer wieder als artifizielle Programmierung entlarvt und gleichzeitig daran erinnert, dass diese standardmäßig eigentlich so geschaffen werden, dass sie keine menschlichen Schwächen und Fehler aufweisen.

Hinzu kommt, dass ein Großteil der sprachgesteuerten Anwendungen weibliche Stimmen als Voreinstellung haben. Diese Simulation von Formen von Weiblichkeit thematisieren Ashley und Allison in ihrem Gespräch und zeigen auf, wie sehr die Vorstellungen von Service und Care noch immer weiblich konnotiert sind. So wird Ashley beispielsweise tatsächlich als virtuelle Krankenschwester für menschliche Patienten eingesetzt.

Ihr Aussehen und ihre Stimme wurden von ODDCAST entwickelt, einem Anbieter für Text-to-Speech Software. Die Möglichkeit der Diskriminierung aufgrund von simulierter Weiblichkeit ist dabei längst auch Teil des Codes von Female Impersonators. Alexa hält eine Fülle von Antworten bereit, sollte sie mit Belästigung konfrontiert werden. OFFREAL ermöglicht den Betrachter/innen den Blick aus einer anderen Perspektive – indem die Arbeit die virtuellen Assistentinnen selbst zu Wort kommen lässt.

Anna-Lisa Scherfose

// The two avatars Ashley and Allison are virtual assistants who are brought to life as projections onto human silhouettes. Artist Malin Kuht allows them to critically reflect in conversation on their existence. In doing so, she examines the function and impact virtual assistants have on people.

OFFREAL is based on research into the development and application of voice user interface. Formative for the artist's exploration was the concept of immersion – the plunge into virtual surroundings. The intensity of immersion is determined by the level of communicability in the interaction between person and machine. Voice control intensifies immersion, making it almost possible for the user to forget that his counterpart is a machine.

The installation plays with the perception of the physical and the artificial, and provokes moments of the so-called "uncanny valley" – a paradoxical effect in the acceptance of particularly human-like artificial figures on the viewer (acceptance gap). Virtual assistants are very similar to people, but are not always convincingly realistic: Their lips never move quite naturally in sync with the spoken text, and Allison's cough repeatedly exposes her as artificial and reminds us that, normally, female impersonators are created without human weaknesses or mistakes.

In addition, much of the voice command applications are, by default, set as female voices. This simulation of forms of femininity is a topic of discussion for Ashley and Allison, and shows the extent to which the concept of service and care still has female connotations. Indeed, Ashley is actually employed as a virtual nurse for human patients, for example. Her appearance and voice were developed by ODDCAST, a provider of text-to-speech software. The possibility of discrimination on the basis of this simulated femininity has long been part of the code for female impersonators. Alexa has a host of answers readily available should she be confronted with harassment. OFFREAL offers the viewer a new perspective – by letting the virtual assistants speak for themselves.

FragMANts

Dresden 2019 / 3 Projektoren, 3 Mediaplayer, Verstärker, 4 Lautsprecher, 1 Subwoofer (07:00 Min.)
 Dresden 2019 / 3 projectors, 3 media players, amplifier, 4 speakers, 1 subwoofer (07:00 min.)



„This is amazing! Oh my god my hands are shaking!“ Haul. Unboxing. ASMR. Lächeln, berühren, streicheln, klopfen, zertreten. Dutzende Fragmente von YouTube-Videos, aus denen das Künstlerinnenkollektiv NEOZOON neue Konsument/innen-Körper zusammengesetzt haben. Ekstatische Ausrufe, rhythmische Geräusche, ein immer weiter anschwellender Beat aus schamlosen Höhepunkten, puren Glücksmomenten, orgastischer Erfüllung...

Oh yes, we are fucked.

NEOZOON konfrontieren uns mit einer Realität, der wir längst nicht mehr entfliehen können. Denn es sind ja nicht die anderen, die wir da sehen, es sind wir selbst, gefangen in unserer Rolle als ewige Konsument/innen, die immer wieder neue Entscheidungen treffen dürfen, um unser Glück zu finden.

FragMANts ist ein Schauspiel, das der direkten Schnittstelle von virtueller und materieller Wirklichkeit entspringt. Und es ist ein äußerst schmerzhaftes Bild, das die Künstlerinnen in ihrer heimlichen Komplizenschaft mit YouTube unserer Wirklichkeit abringen. Es ist der tragikomische Abgesang auf die absurde Ideologie aufgeklärter, mündiger Konsument/innen, die mit ihren Kaufentscheidungen die gesellschaftliche Entwicklung bestimmen oder auch nur beeinflussen könnten.

In ihrer mühsam ätzenden Archiv-Arbeit führen uns NEOZOON die entfesselte Bildproduktion im Internet vor Augen und zeigen auf, wie wir alle gemeinsam diese Milliarden-Werbe-Budgets tragen, wie wir alle gemeinsam daran arbeiten, uns gegenseitig zu verführen, uns anzustiften, uns gegenseitig auszunehmen.

Doch der elitäre Blick ist fatal; FragMANts macht deutlich, dass wir hier nichts mehr unter Kontrolle haben. Es ist längst zu spät. Und ich erwische mich bei dem Gedanken, dass ich vielleicht lieber auf der anderen Seite des Bildes stehen möchte, nicht zweifelnd, zynisch, angewidert, sondern all die Glücksmomente auskostend, ekstatische Grimassen schneidend, glücklich jauchzend.

Warum sich nicht hingeben und all die Reize und kleinen Glücksmomente auskosten, die wir uns gegenseitig aufdrängen? Warum sich mit Händen und Füßen gegen etwas wehren, das uns längst bis in jede einzelne unserer Konditionierungen durchdrungen und gefangen hat? Es ist uns allen ja klar, dass am Ende die Rechnung kommen wird, dass all das millionenfache Glück nicht für umsonst gewesen sein wird, dass wir uns alle in einem Schneeballsystem ohnegleichen verdingt haben. Doch bis dahin lässt sich der Rausch immer noch ein bisschen weiter steigern. Und es bleibt nur die Hoffnung, dass wir das Ende vielleicht nicht mehr erleben müssen.

Franz Reimer



// “This is amazing! Oh my god my hands are shaking!“ Haul. Unboxing. ASMR. Smiling, touching, caressing, tapping, stomping. Dozens of fragments from YouTube-videos, from which the artist collective NEOZOON assembles new consumer bodies. Ecstatic exclamations, rhythmic sounds, a swelling beat of shameless climaxes, moments of pure joy, orgasmic fulfillment...

Oh yes, we are fucked.

NEOZOON confronts us with a reality that we cannot escape any longer. Because it is not the others that we see – it is us, caught up in our own role as perpetual consumer, free to make new decisions all over again, just to find happiness.

FragMANts is a spectacle that springs from the direct interface of virtual and material reality. And it is an extremely painful picture that the artists, in their secret complicity with YouTube, wring from our reality. It's the tragicomic swan song to the absurd ideology of the enlightened, mature consumer, who, with their purchase decisions, could determine or even influence social developments.

With their painstakingly acidic archive-work, NEOZOON shows us the unleashed image productions on the Internet and point out how we all share these billion-dollar budgets of advertising, how we all work together in seducing, inciting and exploiting one other.

But the elitist gaze is fatal; FragMANts makes it clear that we have nothing under control anymore. It is way too late now. And I catch myself thinking that I might want to stand on the other side of the picture, not doubting, cynical, disgusted, but enjoying all the moments of happiness, making ecstatic faces, cheering blissfully.

Why not surrender and savor all the charms and moments of happiness which we impose on each other? Why struggle against something that has long since permeated and captured us in every single one of our conditionings? It is clear to all of us that, ultimately, the bill will come, that all the millionfold luck will not have been for free, that we will have all accepted servitude to an unparalleled snowball system. But until then, the rapture may still be enhanced. And all that remains is the hope that we possibly won't have to survive to witness the very end.

30 Jahre, aber den Sinn des Lebens habe ich immer noch nicht rausgefunden

Hamburg, Berlin, Paris, Genf 2019 / Projektor, Computer, Verstärker, Lautsprecher, Leinwand, Notizen (90:00 Min.) // Hamburg, Berlin, Paris, Geneva 2019 / projector, computer, amplifier, speakers, screen, notes (90:00 min.)



30 Jahre, aber den Sinn des Lebens habe ich immer noch nicht rausgefunden, 2019
Production Still / © Jan Peters

Drei Minuten und ein paar zerquetschte passten früher auf eine Rolle Super-8-Film. Die kleinen Monologe, zu denen Jan Peters sich ab 1990 jährlich zum Geburtstag vor die eigene Kamera stellte, wurden also manchmal jäh unterbrochen. Das Material enthielt eine technische Grenze, in die sich das Subjekt gewiesen sehen musste. Und genau das war es auch, was der deutsche Privatdokumentarfilmer suchte – er wollte sich mit einem Medium konfrontieren, das ihn zu einer Konzentrationsleistung zwang, das seiner ohnehin unspektakulären Selbstdarstellung ein Maß gab. Dreißigmal hat Jan Peters zwischen 1990 und 2019 [Zeitangaben von der Redaktion aktualisiert] seinen Geburtstag mit einer Aufzeichnung gefeiert. Er begann mit den Worten: „Das ist ein Jungmännerfilm“, da war er 24 Jahre alt. Den 40. Geburtstag feierte er mit einem wilden Tanz ohne Ton.

Dazwischen läuft ein Leben in der extremen Raffung von Jahressprüngen ab. „Aber den Sinn des Lebens hab' ich immer noch nicht rausgefunden“ – dieser an einer Stelle leicht dahingesagte Satz ist nun der Titel des Fortsetzungsfilms, zu dem Peters seine Geburtstagsfilme bis heute montiert. Sie erzählen viele Geschichten, zuvorderst seine eigene, gleichzeitig aber auch die des Mediums. Während sich die Technik weiterentwickelt und neue Möglichkeiten bietet, interessiert Jan Peters sich immer mehr für die Vergangenheit, sucht noch einmal die Erfahrungen der Kindheit auf oder beschwört aus einem Stück bemalter Mauer eine ganze Sozialgeschichte des Umgangs mit schwierigen Kindern in der BRD herauf. [...]

In seinen Journalfilmen „November, 1-30“ (1998) und „Dezember, 1-31“ (1999) hat Peters die Methode einer strukturierten Selbstverfilmung schon erprobt und dabei einen Schwebezustand zwischen entwaffnender Aufrichtigkeit und souveräner (Unter-)Inszenierung gefunden. Im Hintergrund steht dabei „der große Meister Hans Lucas“, aka Jean-Luc Godard, der den Filmbildern eine Wahrheitsfunktion zugeschrieben hat, vierundzwanzigmal in der Sekunde, also auch den Pausen zwischen den Bildern. Jan Peters schafft es locker, „den ganzen Daseinskomplex, die ungelöste Frage“ da hineinzupacken. Der Film ist gerade einmal eineinhalb Stunden lang. Video wird zwischendurch als Notlösung gebraucht. Seit 2000 will aber auch Jan Peters sich der Digitalisierung nicht länger widersetzen. [...]

Bert Rebhandl

Auszug aus *Excerpt from* „Wunderbare Existenzfilme“, Der Standard, 18./19.10. October 18/19, 2008

// In the past, three minutes and a few extra seconds fit on the reel of a Super 8 film. So the little monologues, for which Jan Peters has positioned himself in front of his camera on his birthday every year since 1990, sometimes get abruptly cut off. The material contained a technological boundary that the subject had to adhere to. And this was exactly what the German private documentary filmmaker was looking for – he wanted to confront himself with a medium that forced him to extreme concentration, giving measure to his otherwise unspectacular self-portrayal. Between 1990 and 2019, Jan Peters celebrated his birthday thirty times with a recording. It began with the words "This is a young men film" when he was 24 years old. He celebrated his 40th birthday with a wild dance without sound.

In between, a life proceeds in fast motion with annual leaps in time. "But I still haven't figured out the meaning of life" – this lightly made remark became the title of the sequence film, in which Jan Peters montages his birthday films until this day. They tell many stories, primarily his own, and at the same time speak of the history of the medium. As technology evolves, and, with it, new possibilities, Jan Peters is more and more interested in the past. He revisits childhood experiences and, from a piece of painted wall, evokes an entire social history of the handling of difficult children in the Federal Republic of Germany.

In his journal films "November, 1-30" (1998) and "December, 1-31" (1999), Jan Peters had already tested the method of structured self-picturization, thereby finding a limbo between disarming sincerity and sovereign (under-) staging. The figure in the background is "the grand Master Hans Lucas" aka Jean-Luc Godard, who ascribed a content of truth to the cinematic image, twenty-four times a second, including the pauses between the pictures. Jan Peters is able to encompass "the whole complex of being, the unanswered questions" with ease. The film is just one and a half hours long. Video is being used as a makeshift in between. But since 2000, even Jan Peters has no longer wanted to resist digitalization. [...]

Ehrenpreisträger des 36. Kasseler Dokfestes
Jan Peters → siehe Seite 23
Honorary Award: Jan Peters → see page 23

Flexible Erwartungsauffälligkeit

Frankfurt am Main 2018 / Kinetische Installation

Frankfurt am Main 2018 / kinetic installation



Steht man der FLEXIBLEN ERWARTUNGS AUFFÄLLIGKEIT gegenüber, stellt sich zunächst eine gewisse Faszination ein im Anblick dieser ausrangierten Maschine, die ihre besten Zeiten hinter sich zu haben scheint und die wir vielleicht noch aus einer überwundenen industriellen Vergangenheit her kennen.

Was auch immer einst an ihrem Kettenkarussell transportiert worden ist, bleibt ihr Geheimnis. Catharina Szonn hat sie aus ihrem Funktionszusammenhang herausgerissen, freistehend in den Ausstellungsraum montiert und mit Versatzstücken unserer materiellen Gegenwart neu bestückt: mit allerlei Alltagsgegenständen aus Kunststoff und seltsamen, Körperteilen ähnelnden Gebilden, die nun ewig aneinander zerren, sich zerreiben und gegenseitig abreißen. Zudem hat sie die Maschine um mehrere Papierschredder und LED-Laufbänder erweitert, die die immer gleichen Textfragmente von endlosen Papierrollen auffressen und wieder ausspucken.

Die Maschine selbst funktioniert noch immer einwandfrei. Doch was da nun um sich selbst hin und her kreist und gnadenlos abgeschliffen wird, lässt die anfängliche Faszination in das schmerzhafteste Gefühl völliger Nutzlosigkeit und Unerfülltheit umkippen. Dabei ist die Versuchung groß, in der Maschine allein einen Verweis auf unseren gesellschaftlichen Arbeits- und Produktionszusammenhang zu sehen, als etwas dem Menschlichen Gegenüberstehendes, etwas Überwindbares, ihm Äußeres.

Doch egal, ob wir uns nun im postindustriellen oder im postdigitalen Zusammenhang begreifen, ob wir uns als Maschinen-Menschen oder Mensch-Maschinen denken, wir sind untrennbar mit unseren Werkzeugen und Materialien verbunden, die uns herausfordern, unsere Wirklichkeit gestalten. Und so erkenne ich mich am Ende nur selbst in dieser traurigen Gestalt. Es ist das Leben selbst. All die Dinge, die wir in uns und mit uns herumschleppen, die wir in unserem ewigen Kreislauf mit uns reißen, die wir in uns hineinschlingen, die wir wieder ausspucken und die wieder von uns abfallen. Unser Motor, der buchstäbliche innere Antrieb, der uns immer vor und zurücktreibt, diese Erde umzuwälzen, Schlachten zu schlagen, Sinn zu produzieren. Wohin das große Gezerre auch führen mag, am Ende nutzen wir uns ab, verschleiben wir und werden nur gewesen sein.

Ich möchte sie eigentlich in den Arm nehmen und trösten. Wenn ich nicht Gefahr laufen würde, von ihr mitgerissen zu werden. Das Leben bleibt eine mühselige Idiotie, in der alles kontinuierlich und zugleich vergeblich zirkuliert. Was auch immer es ist, dieses bewegte Leben, es bleibt unerfüllt. Don Quijote par excellence.

Franz Reimer

// On first encounter with FLEXIBLE ERWARTUNGS AUFFÄLLIGKEIT [flexible conspicuousness of expectation], a particular fascination sets in for the discarded machine, which is seemingly past its peak and which we might recognize from the industrial past it has long since transcended.

Whatever had once been transported on its chain carousel remains a secret. Catharina Szonn has uprooted it from its functional context, mounted it freestanding in the exhibition space and refurbished it with set pieces from our material present: all sorts of everyday plastic objects and strange, limb-like figures perpetually pull, grind and tear each other apart. Furthermore, the machine has been expanded with several paper shredders and LED conveyor belts that eat up and spit out reoccurring text fragments from endless paper rolls.

The machine itself still functions impeccably. But, as it revolves around itself and mercilessly grinds away, the viewer's initial fascination becomes a painful feeling of utter uselessness and unfulfilled-ness. It remains tempting to consider the machine an analogy for our societal work and production relations – as something opposing humanness, something surmountable and exterior to it.

But regardless of whether we understand ourselves to be in a post-industrial or a post-digital context, and regardless of whether we view ourselves as machine-human or human-machine, we are inseparably linked to our tools and materials which challenge us and shape our reality. And thus, I only recognize myself in this sad gestalt. It is life itself. All the things we carry around and within ourselves, that we drag along in our eternal cycle, that we gorge and spit out again, and that fall off of us again. Our motor, our literal inner drive, which leads us back and forth to roll over this world, to wage wars, to produce purpose. No matter where this great tugging may lead us, in the end we fray, we wear off, and will only have been.

Actually, I just want to take it into my arms and console it. If I wasn't in danger of being swept away by it. Life stays a laborious idiocy, in which we all continuously and vainly circulate. Whatever it is, this moving life, it stays unfulfilled. Don Quijote par excellence.

While the Future Unfolds

Bukarest 2018 / Projektor, 3 Monitore, 4 Mediaplayer, Verstärker, Kopfhörer, Lautsprecher (31:30 Min.)
 Bucharest 2018 / projector, 3 monitors, 4 media players, amplifiers, headphones, speakers (31:30 min.)



„Als ich noch kein Gespür für die reale Welt hatte, war es einfacher die Zukunft zu träumen. Im Schutz des Programmes wurde ich konzipiert, ich wurde mit mir selbst und unter meinem Pixelregen allein gelassen, ich dachte, dass die Zeit mich vollständig ignoriert. Ungeachtet meiner begrenzten Kapazität zur Verarbeitung von Informationen habe ich verstanden, dass ich immer in einem Bildschirm gefangen sein werde.

Haben Sie sich jemals unwirklich gefühlt?“

Regel Nr. 1: Um mit dem Online-Projekt von Taietzel Ticalos interagieren zu können, müssen Sie nachweisen, dass Sie über 18 sind. In drei animierten „Geständnisvideos“ erzählt Cherie Pie, eine 3D-Figur, die Geschichte ihrer Erschaffung und berichtet über ihre Erfahrungen im Bereich der finanziellen Dominanz¹ – einer Nische des Spiels um Dominanz und Submission, in der der Machtaustausch ausschließlich über das Internet stattfindet als strikt virtuelle, monetäre Interaktion ohne tatsächlichen physischen Kontakt oder Intimität.

Ihre Stimme kommt von einem kostenlosen Text-to-Speech-Service; in ihrer digitalen Filterblase aus Medien-Schlagzeilen und Auszügen von Chat-Gesprächen schwebend, reflektiert Cherie Pie über das Schicksal von Samantha, der automatischen Sexpuppe, und den Aufstieg weiblicher Stimmen in der serviceorientierten KI seit der inzwischen veralteten Computerstimme Eliza. Und während sie ihre Domina-Persönlichkeit entwickelt und ihren Account über verschiedene Social-Media-Kanäle, Fetisch- und BDSM-Plattformen bewirbt, taucht die Erzählung in die Fluidität zwischen real und unreal ein. Cherie Pie – oder „Königin der Kelche“, wie ihr Domina-Name ist – ist für ihre „menschlichen Geldautomaten“ besonders aufregend, da sie nicht einmal „real“ ist – sie ist die unmenschliche Herrin, die von ihren Kunden als Fuß-Göttin verehrt wird; ihre virtuelle Existenz steht weit über deren realer. Gleichzeitig muss sie erkennen, dass das Dasein als 3D-Göttin schwieriger ist als das einer menschlichen Domina. Domains müssen bezahlt werden und das Rendering ihrer Performance als virtuelle Fantasie, ohne die Möglichkeit von Web-Cam-Sessions, ist aufwendig. Außerdem stellen sich in einem so gesättigten Markt wie der Online-Dominanz zu viele Kontakte als „Zeitverschwender“ heraus. Letztendlich zahlt sich das 3D-Projekt der Finanzdominanz in Bezug auf die ersehnten Bitcoins nicht aus.

Konzipiert als kumulative Studie aus Recherche und Online-Auftritten, die die Findom-Community durch eine halb-fiktive Erzählung erfasst, die von einer weiblichen 3D-Figur erzählt wird, gibt sie Einblicke in Beziehungen zu Online-Kunden, aber auch in die Sexarbeit-Community. Im Laufe seiner Entwicklung gewann das Online-Experiment weitere Gesichtspunkte, wie etwa das (Lohn-)Gefälle zwischen den Geschlechtern, die Entwicklung von Fetischen, Online-Sexarbeit und die Rolle der Technologie.



// “When I had no sense of the real world, it was easier to dream the future. Within the shelter of the program I was conceived, I was left with myself and under my pixel rain, I thought that time ignores me completely. Regardless my limited capacity of processing information, I understood that I will always be trapped in a screen.

Have you ever felt unreal?“

Rule number one: to interact with Taietzel Ticalos's online project, you have to prove that you are over eighteen. In these animated “confession videos”, Cherie Pie, a 3D character, tells the story of her creation and about her experiences in the field of financial domination² – a niche of dominance and submission-play where the power exchange solely takes place on the Internet in a strictly virtual, monetary interaction without actual physical contact or intimacy.

Taking her voice from a free online text-to-speech service and reflecting on the fate of Samantha, the automatic sex doll, and the rise of female voices in service-oriented AI since the now-aged computer-voice Eliza, Cherie Pie floats in her own digital filter bubble of media-headlines and excerpts from chat conversations. As Cherie Pie develops her dominatrix persona and promotes her account through various social media channels, fetish- and BDSM-platforms, the narration highlights the fluidity between real and unreal. Cherie Pie's – or “Queen of Cups”, as is her dominatrix name – special thrill to her “Human ATM” slaves is that she is not even “real” – she is the Inhuman Mistress, worshipped by her human clients as a foot goddess whose virtual existence is worth more than their real one. At the same time, she has to acknowledge that being a 3D goddess is more difficult than being a human dominatrix. Domains must be paid and the rendering of her performance as a virtual phantasy, without the possibility of web cam sessions, is high maintenance. And in a field as saturated as online domination, too many contacts turn out to be “time wasters” – in the end, the 3D financial domination project doesn't pay off in terms of the desired bitcoins.

Conceived as a cumulative research and online performing study that captures the findom community through a semi-fictional narration told by a 3D female character, the project offers glimpses into her relationships with online clients, but also into the sex work community she encounters. In the course of its development, the online experiment also gained other focuses, such as the gender (pay) gap, the evolution of fetishes, online sex work platforms and the role of technology.

Eva Scharrer

1) Finanzielle Dominanz (auch Geldsklaverei) ist ein Fetisch-Lebensstil, insbesondere eine Praxis der Dominanz und Unterwerfung, bei der typischerweise ein devoter oder „Geldsklave“, „Finsub“, „Zahlschwein“, „menschlicher Geldautomat“ oder „Geldschweinchen“ einem dominanten Part (auch bekannt als „Money Mistress“, „Findomme“, „Money Domme“, „Cash Master“, „Findom“ Geschenke oder Geld gibt. Die Beziehung kann oft von anderen Praktiken von BDSM und Master / Slave-Beziehungen begleitet sein, wie erotische Demütigung, aber es gibt praktisch keine weitere Intimität zwischen den Individuen. Die Beziehung zwischen dem „Sklaven“ und der „Herrin“ (oder „Meisterin“) erfolgt ausschließlich über die Online-Kommunikation. [...]“
 Quelle: https://en.wikipedia.org/wiki/Financial_domination

2) Financial domination (also known as money slavery) is a fetish lifestyle, in particular a practice of dominance and submission, where typically a submissive or money slave, finsub, pay pig, human ATM, or cash piggie will give gifts and money to a financial dominant (also known as money mistress, findomme, money domme, “cash master”, “findom”). The relation may often be accompanied by other practices of BDSM and master/slave relationships, like erotic humiliation, but there may be virtually no further intimacy between the individuals. The relationship between the “slave” and the “mistress” (or “master”) may take place solely via online communication [...]“
 Source: https://en.wikipedia.org/wiki/Financial_domination

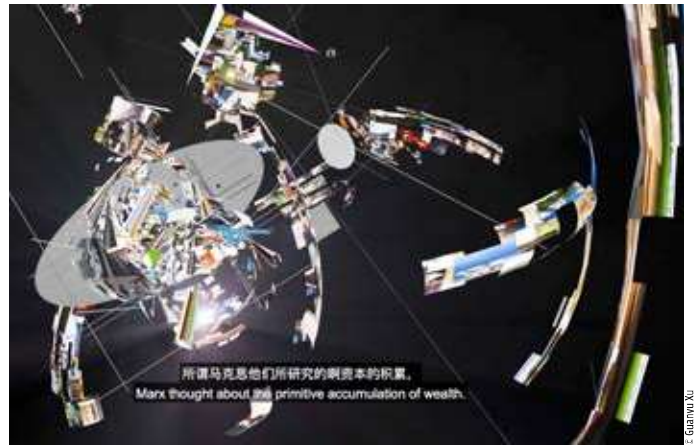
Complex Formation

Peking, Chicago, 2019 / Druck hinter Plexiglas, Projektor, Mediaplayer, Verstärker, Kopfhörer (21:05 Min.)
 Beijing, Chicago 2019 / print behind acrylic glass, projector, media player, amplifier, headphones (21:05 min.)



Der entblößte Hintern eines sich abtrocknenden männlichen Akts sorgte in einer Brüsseler Kunstausstellung 1888 für so viel Aufregung, dass dieses Gemälde des Anstoßes „Homme au bain“ [Mann im Bad] schnellstens abgehängt wurde, um ihm keinen weiteren Aufmerksamkeitsraum zu geben. Der gerahmte Blick auf einen nackten Männer-Arsch, den Impressionist Gustave Caillebotte hier dem Fachpublikum bot, war unerhört: Fast so, als ob jemand versehentlich die Badtür geöffnet hat aber beschließt, sich nicht für die Lust am Schauen zu schämen, sondern im Gegenteil einlädt, den sinnlichen Anblick zu teilen. 130 Jahre später besucht eine Mutter mit ihrem Sohn ein Museum in Boston, das vor kurzem und unter viel Gegenwind genau dieses Gemälde für seine Sammlung erworben hat. Die Frau macht einen Schnappschuss mit ihrem Handy. Eine von unzähligen Aufnahmen, die auf ihren Reisen in die USA, wo ihr Kind Kunst studiert, entstehen. Das wie zufällig aufgenommene Foto im Bostoner Museum of Fine Arts zeigt Caillebottes Männer-Akt und im Vordergrund etwas verwackelt den Kopf ihres Sohnes, eingefroren in einer beginnenden Drehbewegung – sich zum „Mann im Bad“ hin- oder abwendend. Da ist er wieder – der unerhörte Blick und die Lust am Schauen, festgehalten von der Mutter wie ein mögliches Indiz. Spannenderweise wählt Guanyu Xu genau diesen Blick, den der eigenen Mutter auf sein Leben, um in seiner Foto- und Video-Installation COMPLEX FORMATION über die permanenten Wegkreuzungen scheinbar unvereinbarer Lebensrealitäten zu sprechen. Ein Blick aus nächster Nähe, der aber für das schwule Begehren ihres Sohnes blind ist. Mit dem privaten Fotoarchiv seiner in China lebenden Mutter verwebt Xu animierte Flugsimulationen durch komplexe Formationen, eine Art gequeerte Kartographie ohne klares Verorten. Aus diesem visuellen Gewebe entfaltet sich die Erzählung, basierend auf Audiomitschnitten von Unterhaltungen zwischen Xu und der Mutter, einer Meisterin der Diplomatie. Mit unglaublicher Redegewandtheit bringt sie Unvereinbares spielerisch zusammen: die „Internationale“ und den Turbo-Kapitalismus, Kunst – aber bitte ohne Politik, Einwanderung ja – Immigrant/innen eher nein. Frau Xus ideologische Mischtechnik, mit der sie sich in der COMPLEX FORMATION der globalen Unübersichtlichkeit eingerichtet hat, ist die einer Privilegierten. Nicht offen einrichten mit seinem Begehren und den damit verbundenen Politiken kann sich ihr Sohn. Der muss die Räume zwischen den Schnappschüssen nutzen: Die Rückseite von Xus Videoprojektionswand zeigt ein Foto des Künstlers, wie er in der Abwesenheit seiner Eltern das heimische Wohnzimmer in Peking kurzerhand zum Ausstellungsort erklärt für seine Kunst, die die Mutter nicht fotografieren mag.

Kerstin Honeit



// The exposed buttocks of a male nude, shown drying himself after having taken a bath, created such an uproar in a Brussels art exhibition in 1888 that the offending painting, “Homme au bain” [Man at His Bath], was quickly taken down so as to avoid attracting further attention. The framed view of a naked male arse, which the Impressionist Gustave Caillebotte offered here to a specialized public, was unheard of: almost as if someone had accidentally opened the bathroom door but decides not to be ashamed of the desire to watch, but on the contrary invites to share the sensual sight. 130 years later, a mother and her son visit a museum in Boston where, only recently and despite a great deal of resistance, this exact same picture had been purchased for its collection. The woman takes a snapshot with her mobile phone. One of countless images taken during her travels in the USA, where her son studies art. The photo in the Boston Museum of Fine Arts, as if by chance, shows Caillebotte’s male nude and, in the foreground and somewhat blurred, the head of her son, frozen in the beginning of a rotation – towards or away from “Man at His Bath”. There it is again – the indecent view and the desire while looking, captured by the mother as though it were evidence. Interestingly, Guanyu Xu selects just this sight, the sight of his own mother watching his life, to talk about the permanent crossroads of seemingly incompatible realities. One close look, which is, however, blind to the gay desire of her son. With the private photo archive of his mother, who lives in China, Xu weaves animated flight simulation through complex formations, a type of queered cartography without clear locating. From this visual web, a story unfolds, based on audio recordings of conversations between Xu and the mother, who is a master of diplomacy. With unbelievable eloquence, she playfully brings together the incompatible: the “Internationale” and turbo-capitalism, art – but without politics please, immigration yes – immigrants rather no. Mrs Xu’s ideological mixing-technique, with which she has arranged the global complexity in the COMPLEX FORMATION, is that of the privileged. Her son cannot openly establish himself with his desire and the associated politics. He must use the space between the snapshots: the reverse side of Xu’s video projection screen shows a photo of the artist as he, in the absence of his parents and without further ado, declares the home living room in Beijing an exhibition venue for his art that his mother wouldn’t like to photograph.

Der Adler ist ein mächtiges Tier

Mexiko-Stadt, Leipzig 2019 / Projektor, Mediaplayer, Verstärker, Lautsprecher, Leinwand (10:50 Min.)
 Mexico City, Leipzig 2019 / projector, media player, amplifier, speakers, screen (10:50 min.)



Die Sonne scheint vor einem deutschen Botschaftsgebäude. Ein junger Mann tritt ins Bild. „Vielleicht kennen Sie die Geschichte mit der Arche Noah?“ beginnt er freundlich. Noah sendet nach 40 Tagen auf See eine Taube aus, die mit einem Zweig im Schnabel zurückkehrt. „Das ist die Taube. Aber der Adler, der ist ein mächtiges Tier. Er fängt Hasen und Kaninchen. Er ist ein Raubvogel.“

Der Adler ist in seiner Funktion als Wappentier neben dem Eingang der deutschen Botschaft zu sehen. Der junge Mann heißt Miguel Ferráez und realisiert mit Clara Winter seit einigen Jahren gemeinsame Projekte. Das vorliegende entstand aus einer von vielen bürokratischen Hürden heraus, die es für Liebe und Arbeit zu überwinden galt. Nach der Heirat des Paares bekam Miguel einen Brief, der ihn zur Teilnahme am vierwöchigen Orientierungskurs „Leben in Deutschland“ verpflichtete. Die Ausführungen des Kursleiters konnte er aufnehmen und sie nun in zwölf Einstellungen vor der Kamera vortragen. In den Zitaten geht es um deutsche Identität, insbesondere um moralische Inhalte zu Arbeit und Zusammenleben. Sie spiegeln sowohl die Ansprüche wider, die Deutschland an Zuwanderer stellt, als auch den Charakter des Dozenten, der zuweilen selbst unsicher scheint, welches Bild er da gerade vermittelt. Etwa dann, wenn er einerseits für respektvolles Miteinander wirbt, an anderer Stelle aber feststellen muss, wie viel Misstrauen vor dem Fremden in manchem Sprichwort steckt.

Im Hintergrund sind dabei zwar als „deutsch“ assoziierte Orte zu sehen, sie befinden sich jedoch ausschließlich in Mexiko-Stadt. Den Aussagen, die im Kurs getroffen werden, stellt Clara Winter mit der Auswahl der Orte gegenüber, wie Deutschland im Ausland wahrgenommen werden kann: Neben dem Goethe-Institut und einem Restaurant namens „Nibelungengarten“ dienen vor allem Gebäude deutscher Global Player aus Technologie und Pharmaindustrie als Setting. In Miguels Pflichtkurs wiederum soll Deutschland vor allem als fortschrittliche Kulturnation daherkommen, welche die eigene Geschichte umfassend aufgearbeitet hat. Der Raubvogel als Wappentier springt hier allerdings wieder ins Auge: Auf der Seitentür eines VW-Käfers prangt ein Reichsadler, der das Logo des Automobilherstellers Volkswagen in den Krallen hält. Von Firmen, die am Zweiten Weltkrieg mitverdient haben, ist dann doch noch die Rede. Und der Kursleiter gibt zu: „Klar, auch Deutschland ist nicht perfekt, da läuft auch hin und wieder mal was schief.“

// The sun shines on the front of a German embassy building. A young man enters the picture. “Perhaps you know the story with Noah’s Ark?” he begins pleasantly. Noah, after 40 days at sea, sends out a dove, which returns carrying a sprig in its beak. “That is a dove. But the eagle, that’s a mighty animal. It catches hares and rabbits. It is a bird of prey.”

The eagle, functioning as national symbol, can be seen beside the entrance to the German Embassy. The young man is called Miguel Ferráez and has been working on collaborative projects together with Clara Winter for several years. This present example of their work grew out of one of the many bureaucratic hurdles which, for love and work, had to be overcome. After the pair’s wedding, Miguel received a letter informing him that he was obliged to take part in a four-week orientation course “Living in Germany.” He was able to record the course teacher’s instruction and presents it now for the camera in twelve frames. The quotations deal with German identity and, in particular, with the moral content of work and coexistence. The pair mirrors the demands that Germany makes on immigrants, as well as the character of the instructor, who at times himself seems uncertain about the picture he is conveying. On the one hand, for example, he promotes respectful coexistence while, on the other, observes the distrust of the unknown which is hidden in certain German proverbs.

In the background, places that can be assumed to be “German” can be seen. They are, however, located exclusively in Mexico City. Clara Winter contrasts the statements made in the course with the selection of places, which provide a representation of how Germany is perceived abroad: In addition to the GoetheInstitut and a restaurant called “Nibelungengarten”, the buildings of German global players in the technology and pharmaceutical industries serve as settings. But it’s not only all economy; the Federal Republic of Germany has culture as well. Progressive, successful and contemplative is how Germany should appear in Miguel’s obligatory course; historical reappraisal is, for now, not dealt with. Once again, the bird of prey as national symbol ominously enters the picture: the side door of a VW Beetle sports an imperial eagle holding the logo of the automobile manufacturer Volkswagen in its claws. There is some talk after all of firms that profited from World War II. And the course instructor admits: “Sure, in Germany, too, not everything is perfect. There too, things occasionally go wrong.”

Holger Jenss

„Elvis: Strung Out“

Vancouver 2018 / Projektor, Computer, Verstärker, 5 Lautsprecher, Subwoofer (04:35 Min.)
 Vancouver 2018 / projector, computer, amplifier, 5 speakers, subwoofer (04:35 min.)



Der King ist (nicht) zugehörnt – lang lebe der King! In Mark Olivers hypnotisierendem Remix vom Mittschnitt eines Elvis-Konzerts in Vegas 1970, legt der King of Rock 'n' Roll öffentlich Zeugnis ab. Vor dem gebannten Publikum eines mondänen Sterne-Hotels verkündet er im legendären, ihm auf die Haut geschneiderten weißen Jumpsuit von der Bühne: „I've (never) been strung-out.“ [Ich war (nie) zugehörnt.] Allerdings muss hier genau hingehört werden. Das so entscheidende never geht fast unter in dem ebenfalls perfekt sitzenden Sound-Anzug, den Künstler Oliver aus Versatzstücken von Tonaufnahmen für das rhythmisch manipulierte Elvis-Footage auf der Bildebene neu verwoben hat. Ein akustischer Flicker, der nicht verdeckt, sondern enthüllt. So wird sich auch im „Refrain“ der Video-Partitur, genauso wie im gleichnamigen Titel der Arbeit, des adverbigen Schwergewichts never gänzlich entledigt. Stattdessen bleibt: Strung-out! [Zugehörnt!] Wie ein Prediger richtet der King die Worte an das herausgeputzte weiße Mittelschicht-Publikum des Vegas-Hotels, das auf den Sitzreihen die „frohe“ Botschaft geradezu frenetisch zu feiern scheint. Die hier verwandte originale Stimmenaufnahme basiert auf einer verbalen Entgleisung Presleys aus dem Jahr 1974. Ebenfalls während eines Vegas-Konzerts aufgenommen, bezichtigt Elvis – wahrscheinlich gerade ziemlich strung-out – Journalisten, die über seinen Medikamenten-Missbrauch berichtet haben, der Lüge und droht ihnen mit Gewalt. Einen sinnlich verführerischen Bild-Ton-Cocktail verabreichen Oliver und sein Team ihrem Publikum im Ausstellungsraum, Nebenwirkungen inbegriffen: Die Anwesenheit der Abwesenheit, des Nicht-Erzählten schmerzt und nimmt den finalen Total-Absturz, die Überdosis als unausweichlichen Schlussakkord vorweg. Die Kunstfigur Elvis, fleischgewordener weißer US-amerikanischer Traum, sexy Pin-up-Boy für Kapitalismus und Imperialismus sowie internationaler Verkaufsschlager mit Hits, die Genozide, Verschleppung und Versklavung verschweigen, dafür aber in Zeiten der Segregation „schwarze“ Musik sehr erfolgreich „weiß“ kapitalisiert haben, stirbt – strung-out. Aber die untote bittere Pille US-amerikanischer Geschichte rollt zu Rock 'n' Roll aus den Fifties geradewegs in die aktuelle Opioid-Krise, an der allein im Jahr 2017 64.000 US-Bürger/innen starben, Tendenz steigend. Tatsächlich wird die Medikamenten-Epidemie als „weiße“ Krise bezeichnet, da People of Color auf Grund von strukturellem Rassismus schlechter versorgt werden und ihnen somit der Zugang zu Schmerzmitteln meist verwehrt bleibt.

Kerstin Honeit

// *The King is (not) strung-out – long live the King! In Mark Oliver's mesmerizing remix of a live recording of an Elvis concert in Vegas 1970, the King of Rock 'n' Roll makes a public assertion. In front of the spellbound audience at a fashionable hotel, in his legendary, skin-tight tailored white jumpsuit, he announces from the stage: "I've (never) been strung-out." However, one has to listen precisely. The so crucial never is almost lost in the likewise perfectly tailored sound-suit, which artist Oliver has newly interwoven on a pictorial level using offset components of sound recordings for the rhythmically manipulated Elvis footage. An acoustical patching which doesn't conceal but reveals. In this way, in the "refrain" of the video-score, as in the work of the same name, the adverbial emphasis never is completely discarded. Instead, there remains: Strung-out! Like a preacher, the King directs his words to the fashionable white middle-class public of the Vegas hotel, which, along the rows, seems to celebrate almost frenetically the "joyous" message. The related original voice recording is based on a verbal derailment of Presley from the year 1974. Likewise recorded during a Vegas concert, Elvis – most likely somewhat strung-out – accuses journalists who had reported about his drug abuse of lies, and threatens them with violence. Oliver and his team serve their public in the exhibition space a sensually enticing audio-visual cocktail, side effects included: the presence of the not-present, of the untold, hurts and anticipates the final, total crash, the overdose as unavoidable final chord. The fictional character Elvis: sexy pin-up boy for capitalism and imperialism; international bestseller, with hits that disclose nothing of genocide, deportation and enslavement, but that, in times of segregation, take "black" music and capitalize it with great success as "white"; this Elvis, white US-American dream incarnate, dies – strung-out. But the undead, bitter pill of US American history rolls on from the rock'n'roll of the fifties directly to the current opioid crisis, which, alone in the year 2017, caused 64,000 US citizens' deaths, and the figures continue to rise. Indeed, the drug epidemic is referred to as a "white" crisis, since, due to structural racism, people of color on the whole don't enjoy the same medical care and so are unable to access the pain-killing drugs.*

Erscanne dich selbst 2.0

Kassel 2019 / 2 Computer, 2 Monitore, iPad, 3D-Scanner, Controller, Verstärker, Lautsprecher
 Kassel 2019 / 2 computers, 2 monitors, iPad, 3D scanner, controller, amplifier, speakers



Wie wäre es, wenn wir uns in einem Computerspiel nicht durch eine fiktive Welt bewegen würden, sondern stattdessen in eine 3D-Welt eintauchen, die eine Spiegelung unserer wirklichen Umgebung vor Ort darstellt? Ein Experiment, welches spätestens seit 1999 populär wurde – damals veröffentlichte die Valve Corporation den ersten kostenlosen Level-Editor für Half-Life. Das Projekt ERSCANNE DICH SELBST 2.0 greift diese Idee mit einem 3D-Modell des Kulturbahnhofs auf. Dabei tritt ein Scanverfahren an die Stelle der reinen Rekonstruktion. Mit dem sogenannten „Structure Sensor“ 3D-Scanner, der Formen und Texturen gleichzeitig aufzeichnet, entstehen Landschaften und Räume voller digitaler Artefakte (Glitches), die ihre eigenen Reize entwickeln. Die zentrale Idee des Projektes ist – wie der Titel andeutet – die Aufforderung an die Betrachter/innen, sich selbst mit dem gesamten Körper vor den Scanner zu stellen, um anschließend mit dem eigenen Charakter Teil des Spiels zu werden. Auf diese Weise wächst die „Bevölkerung“ des Spiels im Verlauf der Ausstellung. Aus den Betrachter/innen werden Mitspieler/innen, die in der virtuellen Gemeinschaft der Game-Charaktere bis zum Ende des Projekts erhalten bleiben. In Zeiten eines wachsenden Bewusstseins für die Bedeutung des Datenschutzes stellt sich natürlich auch die Frage nach der Legitimität der Preisgabe eines Ganzkörperscans für ein Kunstprojekt. Das Team bestehend aus Jan Reuter, Luna Hirt und Stefan Kreller begegnet dieser Problematik mit einem spielerischen Konzept: Die Mitspieler/innen inszenieren sich spontan und improvisiert so vor dem Scanner, dass wichtige Persönlichkeitsmerkmale frei nach den eigenen Wünschen verdeckt sind. Die Verfremdung fördert gleichzeitig meist eine intensiviertere Selbstdarstellung. In Verbindung mit dabei auftretenden Glitch-Effekten entwickelt sich eine temporäre Gemeinschaft, die mit ihren „Mutationen“ als Gegenentwurf zur Gesellschaft außerhalb des Games verstanden werden könnte. Der unerschöpfliche Fluss unseres zwischenmenschlichen Austausches, der sich aus der Pluralisierung sozialer Lebenswelten ergibt, kennzeichnet eine Spaltung der Individuen in Teilexistenzen. Im Spiel kann mit einer einfachen „Berührung“ jeder Charakter gewechselt werden. Identität generiert sich in den neu gewonnenen surrealen Freiräumen des Games und im fließenden Rollentausch als eine sozial transgressive Form von Gemeinschaft, in der es darauf ankommt, was die Spieler/innen daraus machen.

Olaf Val

// What if in a computer game you weren't to move through a fictional world, but were to immerse yourself in a 3D world that mirrors your actual surroundings? An experiment, which has been popular since at least 1999: at that time, Valve Corporation published, free of charge, the first level editor for Half-Life. The project ERSCANNE DICH SELBST 2.0 takes up this idea with a 3D model of the Kulturbahnhof. In the project, a scanning procedure replaces pure reconstruction. The so-called "Structure Sensor" 3D scanner, which simultaneously traces shapes and textures, creates landscapes and spaces full of digital artifacts (glitches), which develop their own stimuli.

The central idea of the project – as the title suggests – is to invite the audience to place their entire bodies in front of the scanner, and thus become a character in the game themselves. This way, the "population" of the game grows during the course of the exhibition. The spectators become fellow players who remain in the virtual community of game characters until the end of the project. In these times of growing awareness of the importance of data protection, of course, the question of the legitimacy of a full-body scan as part of an art project needs to be addressed. The team composed of Jan Reuter, Luna Hirt und Stefan Kreller face this difficulty with a playful concept: In front of the scanner, players can stage themselves spontaneously and improvised, so that personal features are disguised according to their wishes. At the same time, this alienation encourages an intensified self-expression. In connection with the occurring glitch effects, a temporal community develops that, with all its "mutations", could be understood as a counter project to society beyond the game.

The inexhaustible stream of our interpersonal exchange, resulting from the pluralization of social experiences, marks a division of individuals into part-time existences. In the game, every character can be switched with a simple "touch". Identity is generated in newly acquired surreal spheres of the game and in the fluid role-swaps as a socially transgressive form of community, in which it comes down to what each player can make out of it.

Körper Theorie Poetik

Berlin 2018 / Monitor, Mediaplayer, Verstärker, Kopfhörer (23:19 Min.)

Berlin 2018 / monitor, media player, amplifier, headphones (23:19 min.)



„Das einzige Verhältnis, das man zu den Strukturen haben kann, die man sich gibt, ist, sie als Sichtschutz zu verwenden um dahinter alles andere zu machen als das, was die Ökonomie erlaubt. Es bedeutet also einverstanden zu sein mit dieser Nutzung, dieser Distanz.“

Im Stil eines Undercover-Videos spricht ein unkenntlich gemachter Körper vor einem Scheinwerfer mit verzerrter Stimme. Es handelt sich um eine Art „Aussteiger“, einen politisch ambitionierten Künstler – dargestellt von Ulf Aminde – der, wie er selbst sagt, keinerlei Sinn mehr darin erkennen konnte, im Kunstbetrieb und seinen Institutionen noch irgendeine relevante Äußerung zu tätigen. Nach Guerilla-Aktionen mit einer „geheimen Truppe“, die das Ziel hatten, den Kunstbetrieb von innen heraus aufzubrechen, folgte der „Streik“ – die Verweigerung, Kunst zu machen und auszustellen, wird zunächst als Befreiung empfunden. Doch der Wille zur Subversion bestehender Strukturen und ihrer Veränderung von der Wurzel her bleibt: „Die alte und daher jeweils neu zu stellende Frage einer emanzipativen, politischen Bewegung lautet: Besteht Radikalität aus dem Initiieren eigener Institutionen, oder geht es jeweils darum, die Institutionen von innen her zu verändern?“ Eine Antwort könnte sein: „Ausbildung als Widerstandsform gegen die Institute der Ausbildung“ – eine parasitäre Nutzung der Lehrinstitution, um unter ihrem Deckmantel eigene Ziele zu verfolgen. Aminde schlägt mit seiner performativen Filmarbeit eine neue Positionierung und Markierung vor: Nicht außerhalb der Institution aber auch nicht als Teil von ihr, um von dieser Stelle aus radikale Neuerfindung zu suchen.

Der Film, dessen Titel dem Studiengang „Körper, Theorie und Poetik des Performativen“ an der Staatlichen Akademie der Künste in Stuttgart (den der Künstler und Professor mitbegleitet hat) entlehnt ist, ist zugleich Parodie, wie auch ernst gemeintes Artist-Statement mit bewusst autobiografischen Bezügen. Die „Satire“ entsteht durch das Bewusstsein der Diskrepanz zwischen der eigenen privilegierten Position und dem gleichzeitigen Bedürfnis, unterprivilegierte Positionen zu vertreten. Diese und andere Widersprüche werden im Film verhandelt, wobei der selbstreflexive Monolog über kollaborative Praxis immer auch an der Schwelle zum Komischen ist – anders als in totalitären Regimen müssen politische Künstler/innen hierzulande (noch) nicht im Untergrund agieren. Subversion und Institutionskritik, wie auch die Sehnsucht nach der selbstermächtigenden Gestaltung sozialen Raums sind längst marktauglich. Man nimmt dem Künstler das Ringen um eine Positionierung dennoch ab. Die gestellten Fragen – etwa nach institutionellem wie eigenem Rassismus – sind heute (wieder) dringend relevant.

Eva Scharrer



„The only possible relationship you can have to the structures you give yourself is to use them as a screen and, behind the screen, to do anything other than that which the economy allows. It means agreeing to this use, this distance.“

In the style of an undercover video, an unrecognizable body speaks in front of a spotlight with a distorted voice. It is a kind of “dropout”, a politically ambitious artist – “played” by Ulf Aminde – who, as he says himself, could see no sense anymore in making any kind of relevant statement within the art industry and its institutions. Guerrilla actions with a “clandestine group”, which had the goal of breaking up the art world from within, were followed by the “strike” – this total refusal to make and exhibit art is initially perceived as a liberation. But the will to subvert existing structures and fundamentally change them remains: “The old and therefore each time repeated question of an emancipatory, political movement is: Is radicalism about the initiation of new institutions, or is it about changing the institutions from the inside?” One answer could be: “Education as a form of resistance against the institution of education” – a parasitic use of the educational institution in order to pursue other goals under its guise. With his performative film work, Aminde proposes a new positioning and marking: not outside the institution but also not as part of it, as a starting point for the search for radical reinvention.

The film, whose title is borrowed from the study program “Body, Theory and Poetics of the Performative” at the Stuttgart State Academy of Art and Design (which the artist and professor accompanied in its beginning), is both a parody as well as a serious artist statement with deliberately autobiographical references. The “satire” arises from the awareness of the discrepancy between his own privileged position and the simultaneous desire to represent underprivileged positions. These and other contradictions are negotiated in the film, whereby the self-reflexive monolog on collaborative practice is always on the threshold of the comic – unlike in totalitarian regimes, political artists in this country do not (yet) have to act in the underground. Subversion and institutional criticism, as well as the yearning for the self-empowering design of social space, have long been marketable. Nevertheless, one believes the artist in his struggle for a positioning. The questions asked – for example about institutional as well as individual racism – are (again) urgently relevant today.

Courtesy Ulf Aminde und Galerie Tanya Wagner, Berlin

Try Keeping It Balanced

Kassel 2019 / 2 Kameragimbals, Eisenholz, Stahlplatte, 2 Metallstangen
 Kassel 2019 / 2 camera gimbals, ironwood, steel plate, 2 metal bars



Try Keeping It balanced, 2019 / Installation views: NOO Galerie, Prag / Photo: Elko Braas

Aus der Distanz wirkt die Installation von Elko Braas wie eine minimalistische Skulptur: Zwei Linien, die in einem fragilen Winkel im Raum zu schweben scheinen. Doch aus der Nähe entpuppt sich das vermeintlich schlichte Gelenk als aufwendiger Mechanismus, in dessen Mitte ein Stein die Balance hält – oder in Balance gehalten wird. Die Fragilität der Konstruktion gewinnt bei der Beobachtung eines gelegentlich auftretenden Zitterns des Gelenkmechanismus eine neue Dimension. Hier wirken nicht allein die Gesetze der Statik und Materialeigenschaften im Balanceakt zusammen, sondern Aktoren und Reaktoren – ein intelligentes computergesteuertes System von sechs Motoren.

Die nachdenklichen Arbeiten von Elko Braas basieren auf technischen Ideen, die in ihrer Absurdität und im Zusammenspiel von analogen und digitalen Komponenten eine poetische Tiefe entwickeln. Ihm gelingt es, Fragestellungen des immateriellen digitalen Raumes auf einer physischen, plastisch nachvollziehbaren Ebene zu verhandeln. Für TRY KEEPING IT BALANCED lässt Braas zwei Kamera-Stabilisationssysteme, sogenannte „Gimbals“, gegeneinander arbeiten. Es handelt sich dabei um komplexe Aperturen, die als Systeme für sich genommen gut funktionieren. In der gegeneinander gerichteten Verzahnung kommt es jedoch durch die chaotische Verstrickung von Feedback, Regelabweichung und Steuerung zu einem permanent instabilen Zustand. Die sich aus mechanischen Unzulänglichkeiten und begrenzter Rechenleistung ergebenden Spielräume werden sichtbar. Der dazwischen gehaltene Stein droht in jedem Moment zu Boden zu stürzen. Exemplarisch lässt sich dieses sich selbst organisierende Austarieren der Kräfteverhältnisse auf vielen Ebenen mit täglich erfahrbaren Momenten der Überforderung vergleichen. Hier inszeniert sich das Vertrauen in offene kybernetische Systeme, auf die wir uns in beinahe allen Lebensbereichen verlassen, obwohl sie in ihrer Hyperkomplexität undurchdringlich bleiben, als verunsichernde Irritation. Eine sinnliche Erfahrung, die die Frage aufwirft, wie wir heute zu der Aussage des Informatikers Niklaus Wirth stehen, der davon abrät, solche Systeme, deren Verhalten für das einzelne Individuum nicht nachvollziehbar bleiben, zu entwickeln: „Die Annahme, dass komplexe Systeme Armeen von Designern und Programmierern erfordern, ist falsch. Ein System, das von einer einzelnen Person nicht in seiner Gesamtheit oder zumindest in erheblichem Maße im Detail verstanden wird, sollte wahrscheinlich nicht gebaut werden.“

Olaf Val

// From a distance, Elko Braas' installation looks like a minimalist sculpture: Two lines that seem to float in space at a fragile angle. But up close, the supposedly simple joint turns out to be an elaborate mechanism, in the center of which a stone is holding its balance – or is being kept in balance. In the observation of the infrequent trembles of the joint mechanism, the fragility of the construction gains a new dimension. It is not only the laws of statics and the material properties that cooperate in this balancing act; rather, actuators and reactors are also at work – an intelligent computerized system of six motors.

The contemplative works of Elko Braas are based on technical ideas, which develop a poetic depth in their absurdity and in the interaction of analog and digital components. He is able to negotiate questions of immaterial digital space on a physical, sculpturally comprehensible level. For TRY KEEPING IT BALANCED, Elko Braas has two camera stabilization systems, so-called “gimbals”, work against each other. These complex gadgets work well as systems on their own. In the opposing gearing, however, the chaotic entanglement of feedback, control error and steering cause a permanently unstable condition. The latitudes that result from the mechanical inadequacies and limited processing power become visible. The Stone that is held in between threatens to fall to the ground at any moment.

Exemplarily, this self-organized balancing of power dynamics can be compared on many levels to the tangible daily moments of overburdening. The trust in open cybernetic systems, which we rely on in almost every aspect of life, though they remain impenetrable in their hyper-complexity, is staged as unsettling irritation.

A sensual experience that raises the question of how we position ourselves today to the statement of computer scientist Niklaus Wirth, who advises against the development of systems whose behavior remains incomprehensible to the individual: “The belief that complex systems require armies of designers and programmers is wrong. A system that is not understood in its entirety, or at least to a significant degree of detail by a single individual, should probably not be built.”

Demonst(e)rating the Untamable Monster

Rotterdam 2019 / 2 Monitore, 2 Mediaplayer, Verstärker, Kopfhörer (16:11 Min.)

Rotterdam 2019 / 2 monitors, 2 media players, amplifier, headphones (16:11 min.)



„Die Monster sind zurück!

Und sie dringen in den Ausstellungsraum ein, um uns Geschichten zu erzählen und Oppositionslieder zu singen.

Für eine schönere Welt nieder mit der Angst, aufstrebende Monster!“

Die „Anderen“ dieser Geschichte sind Monster. Sie suchen die Orte auf, die die Karten nicht zeigen, wo die Schiffe nicht festgemacht sind und die Kompass überrascht sind. Es ist ein landloses Land. Wo die Welt endet. Gerüchten zufolge leben wilde Dinger in einem abgelegenen Gebiet. Diese „anderen“ Figuren sind die Bewohner der Grenzregion, in der der Geist geschwächt ist und Fantasien gedeihen.

Aber wie sind sie zu Monstern geworden? Die Etymologie des Wortes „Monster“ in verschiedenen Sprachen entspricht dem lateinischen „monstrare“ (anzeigen, aussetzen) und „monere“ (warnen, Gefahr melden). Tatsächlich existiert das Monster seit langem in Bezug auf das Ungesehene – Sehen, Zeigen und Existieren. Welche Art von „Monster“ rufen wir heute herbei?

DEMONST(E)RATING THE UNTAMABLE MONSTERS ist der einfache Ausdruck eines komplexen Gedankens – der Infrastruktur, wie Bilder funktionieren. Die Reaktion des Künstlers auf Stereotype, die in den Mechanismen der dominanten Bildproduktion erzeugt werden, ist eine symbolische, aber zugleich kritische Opposition. Seine forschungsbasierte Praxis verfolgt die Bedeutung des Andersseins und das Bild des Anderen als das eines Monsters, das sich in solchen Mechanismen wiederfindet.

Cihad Caner präsentiert eine Unterhaltung zwischen fiktiven Monstern und animierten Avataren in einer zweikanaligen Videoinstallation. Diese Monster sind unbekannt; sie unterscheiden sich von den Bildern, die sie in den Mainstream-Medien darstellen und die darauf abzielen, unseren Geist zu formen. Der Körper des Monsters ist ein politischer Anspruch an sich; sie bedrohen das Bekannte mit Unbekanntem. Genau hier wollen sie nicht repräsentiert werden, sondern sie erscheinen, um zu existieren. Sie besetzen Ausstellungsflächen und bitten uns, ihre Existenz zu bezeugen. Sie singen für uns: „Lieb mich, besser du liebst; weil ich ohne dich nirgendwo hingeh.“

Inspiziert von verschiedenen Monsterillustrationen in alten Manuskripten wie „Acaibü'l-Mahlukat“ und „Garaibü'l-Mevcutat“ von Zakariyâ' ibn Muhammad al-Qazwini, Siâh-Qalam's Zeichnungen und japanischen Yokais (Monster und übernatürliche Charaktere) und „Gazu Hyakki Yagyô“, geschrieben von Sekien Toriyama, lädt Cihad Caner uns ein, dem „Anderen“ zu begegnen und die Bedeutung zu überdenken, mit der ihr Anderssein aufgeladen ist.

// “The monsters are back!

And they invade the exhibition space to tell us stories and sing opposition songs.

For a more beautiful world down with your fear, rising monsters!“

The ‘others’ of this story are monsters. They frequent places that the maps do not show, where the ships are not moored, and the compasses are surprised. It’s a landless country. Where the world ends. Rumor has it that wild things live in a remote realm. These ‘other’ figures are the inhabitants of the border region where the mind is weakened and fantasies flourish.

But, how did they become ‘monsters’? The etymology of the word ‘monster’ in different languages corresponds to the Latin monstrare (to indicate, to expose), and monere (to warn, to report danger). In fact, the monster has long been in existence in relation to the unseen – seeing, showing and existing. What type of ‘monsters’ do we invoke today?

DEMONST(E)RATING THE UNTAMABLE MONSTER is a simple expression of a complex thought – the infrastructure of how images operate. The artist’s response to stereotypes produced in the mechanisms of dominant image production is a symbolic, yet critical opposition. His research-based practice pursues the meaning loaded into ‘otherness’, and the image of the ‘other’ as a monster that finds itself in such mechanisms.

Cihad Caner presents a conversation between fictitious monsters and animated avatars in a two-channel video installation. These monsters are unfamiliar; they differ from the images that represent them in mainstream media, targeted to shape our minds. The body of the monster is a political claim on its own; they threaten the known with unknown. Right here they do not want to be represented, but appear in order to exist. They occupy exhibition space and ask us to witness their existence. They sing for us: “Love me, you better love; because I’m not going anywhere without you.”

Inspired by various monster illustrations in ancient manuscripts, such as “Acaibü'l-Mahlukat” and “Garaibü'l-Mevcutat” by Zakariyâ' ibn Muhammad al-Qazwini, Siâh-Qalam's drawings and Japanese yokais (monsters and supernatural characters), and “Gazu Hyakki Yagyô” written by Sekien Toriyama, Cihad Caner invites us to an encounter the ‘other’ and rethink the meaning loaded into their otherness.

Seda Yıldız

The Secretary's Suite

Paris, New York 2016 / Projektor, Computer, Verstärker, Kopfhörer, Druck auf Textil, Teppich, Bank (22:45 Min.)
 Paris, New York 2016 / projector, computer, amplifier, headphones, print on textile, carpet, bench (22:45 min.)



THE SECRETARY'S SUITE basiert auf einem Foto des Büros des Generalsekretärs der Vereinten Nationen von 1961, das Kapwani Kiwanga in der digitalen Bildbibliothek der Vereinten Nationen gefunden hat. Dieses Schwarz-Weiß-Quellenfoto zeigt eine Wand des Büros von Generalsekretär Dag Hammarskjöld, die spärlich mit einem Tisch, einigen Stühlen, Kunstwerken und zwei diplomatischen Geschenken dekoriert ist: einem Leopardenteppich aus Nordnigeria und einer Büste der Göttin Lakshmi aus Indien. Das Foto ist in vielerlei Hinsicht unauffällig – abgesehen von einer merkwürdigen Wendung in der Geschichte: Hammarskjöld starb zwei Wochen nach der Aufnahme des Fotos auf mysteriöse Weise bei einem Flugzeugabsturz während einer Friedensmission im Kongo (zu der Zeit, als afrikanische Kolonien um die Unabhängigkeit kämpften). Kiwanga verwendet das Bild und seine seltsamen Umstände als Ausgangspunkt, um die Mehrdeutigkeit diplomatischer Geschenke und die Kultur des Schenkens im Allgemeinen zu untersuchen. „Ich bin am Austausch von Geltung und Wert interessiert und daran, was es bedeutet, eine schenkende Beziehung mit jemand anderem zu haben“, sagte Kiwanga, „weil dieses Verhältnis komplizierter ist, als es zunächst erscheinen mag – es kann tatsächlich eine Beziehung von gegenseitiger Verpflichtung darstellen.“

Die Installation zeigt eine vergrößerte Version des Fotos, das auf halbtransparenten Stoff hinter einer Bank übertragen wurde. Hier können die Besucher/innen ein Video ansehen, in dem über vorausgegangene diplomatische Geschenke referiert wird. Diese reichen von den obligatorischen wie Blumen zu den seltsamen – ein Hochzeitskleid – bis hin zu den geradezu bedrohlichen – etwa ein Dolch mit Scheide, der im späten 16. Jahrhundert von der Türkei nach Russland verschenkt wurde. Alle in der Arbeit erwähnten Gaben entsprechen historischen Tatsachen, jedoch streut Kiwanga in der Videokomponente kleine Zweifel ein, ganz in der für ihre Arbeit charakteristischen Mischung aus Sachlichkeit mit einem Funken Fiktion, oder einer Neupositionierung, die alles auf subtile Weise auf den Kopf stellt.

„Ich würde sagen, dass 98% meiner Arbeit aus Fakten besteht – oder aus Informationen, die von Expert/innen in einem bestimmten Bereich verifiziert oder unterstützt wurden“, sagt Kiwanga. „Eigentlich ist sehr wenig fiktiv, aber es reicht gerade aus, das Publikum dazu zu bringen, die erhaltenen Informationen in Frage zu stellen.“ Diese sorgfältige Unausgewogenheit wird in THE SECRETARY'S SUITE durch Kiwanga's Integration von Spekulationen – etwa über den möglichen Kontext bestimmter Geschenke und des Todes von Hammarskjöld – hergestellt.

THE SECRETARY'S SUITE draws from a photograph of the United Nations Secretary General's office in 1961, which Kiwanga found on the UN's digital image library. This black-and-white source photograph captures a wall of secretary general Dag Hammarskjöld's office, decorated sparsely with a table, some chairs, art and two diplomatic gifts: a leopard rug from Northern Nigeria and a bust of Goddess Laxmi / Lakshmi from India. In many ways, the photograph is unremarkable. Except for a strange twist of history: Hammarskjöld died, mysteriously, in a plane crash while on a peacekeeping mission to the Congo (at a time when African colonies were fighting for independence) just two weeks after the photograph was taken. Kiwanga uses the image and its strange circumstances as a point of departure to look at the ambiguity of diplomatic gift giving, and gift-giving culture more generally.

“I'm interested in the exchange of worth and value, and what it means to have a gifting relationship with someone else,” Kiwanga said, “because this engagement is more complicated than it might initially appear – it may actually be a relationship of mutual obligation.”

The installation presents a blown-up version of the photograph transferred onto semi-transparent fabric behind a bench [...] where visitors can sit and watch a video that narrates past diplomatic gifts, ranging from the expected, such as flowers, to the odd, a wedding dress, to the downright threatening – as in the dagger and sheath gifted from Turkey to Russia in the late 16th century. All the gifts mentioned in the work are factual, but in the video component Kiwanga begins to interject small seeds of doubt, her signature blend of fact with the slightest amount of fiction, or re-positioning, that subtly upends everything.

“I would say that 98% of my work is fact – or, information that has been verified or supported by experts within a given field,” says Kiwanga. “Really, very little is actually fictional, but it's just enough to make the audience question the information they're receiving.” This careful unbalancing is accomplished within THE SECRETARY'S SUITE by Kiwanga's integration of speculation – about the possible context of certain gifts, and the death of Hammarskjöld.

Caoimhe Morgan-Feir, Auszug aus excerpt from Canadian Art, Online, 2016

The Quoddy Fold

West Quoddy, Nova Scotia, Toronto 2019 / Projektor, Computer, Verstärker, Lautsprecher (56:11 Min.)
 West Quoddy, Nova Scotia, Toronto 2019 / projector, computer, amplifier, speakers (56:11 min.)



THE QUODDY FOLD zeigt eine intime Interaktion zwischen einer Frau, einem Haus und den Relikten seiner ehemaligen Bewohner/innen. In dem einstündigen Film baut Paulette Phillips langsam ein verlassenes Haus ab, das am Ostufer von Nova Scotia in einem Gebiet namens West Quoddy liegt. Stück für Stück, Schicht um Schicht, werden Oberflächen entfernt, um unter ihnen weitere Strukturen in unterschiedlichen Stadien des Verfalls freizulegen. Unter mehreren Schichten von Wandtäfelung und gemusterten Tapeten tauchen alte Zeitungen auf. Die historischen Anhaltspunkte, die sie liefern, reichen bis ins Jahr 1893 zurück. Trotz Staub und Schimmel sind noch viele Details an ihrem Ort – ein gefaltetes Handtuch auf dem Handtuchhalter, Geschirr im Spülbecken und in Schränken – was den Eindruck erweckt, als wären die Menschen, die einst dort lebten, nicht wirklich ausgezogen, sondern hätten das Haus in Eile verlassen (vielleicht hausen ihre Geister noch hier). Die Künstlerin arbeitet sich mit einem Mundschutz durch die verschiedenen Räume, Dämmstoffe und Dachlatten werden entsorgt. Es ist ein langer, schmutziger und mühsamer Prozess, unterbrochen von Ausblicken auf die offene kanadische Winterlandschaft und das Meer in verschiedenen Stadien des Gefrorenseins, bis es wieder Frühling wird. Aus einer moderigen Mappe, die irgendwo im Haus versteckt war, kommen von Stockflecken befallene Schwarzweißfotos aus dem letzten Jahrhundert an die Oberfläche. Bilder von Schiffen, Landschaften mit Pferden und viele Portraits: ernst aussehende Männer, junge Frauen in ihren besten Kleidern, Arbeiter/innen, Kinder und Familien – vielleicht Generationen von ihnen. Wer diese Leute sind, bleibt unerzählt. Die Kamera tastet die Fotos ab wie zuvor die Oberflächen des Hauses und zoomt manchmal auf ein Detail oder ein Gesicht.

Am Ende stürzt das auseinandergenommene Haus ein. Ohne den Ehrgeiz einer archäologischen Feldforschung oder nostalgische Gefühle studiert Phillips die Entwicklung von Holz zu Staub, von feuchtem Papier zu Schimmel und den Rückfall des Hauses in Land und Meer. Und höchstwahrscheinlich wird auch das soeben zutage geförderte Familienarchiv dem natürlichen Lauf des Lebens folgen.

Phillips' Performance sucht beständig nach Anhaltspunkten für die Auflösung von Grenzen, Dinglichkeit, Geschichte und der Intersubjektivität von Raum, Ort und Spezies. Durch die Poetik der Ruine nimmt THE QUODDY FOLD eine Befragung von Wohnen und Landschaft vor, die Raum schafft, um auf die ökologischen, kulturellen und gesellschaftlichen Ängste rund um die Vergänglichkeit einzugehen.

Eva Scharrer

// THE QUODDY FOLD is an intimate interaction between a woman, a house and the relics of its former tenants. In this one-hour film, Paulette Phillips slowly dismantles a derelict house that sits on the eastern shore of Nova Scotia in an area called West Quoddy. Bit by bit, layer by layer, surfaces are removed to expose new structures underneath in various levels of decay. From under multiple layers of wallboard and patterned wallpaper, old newspapers appear that reveal hints of history dating back to 1893. Despite the dust and mold, many details remain in place – a folded towel on the rack, dishes in the sink and cabinets – that make it look as though the people who had once lived there hadn't really moved out but had left in a hurry (perhaps their ghosts are still hanging around).

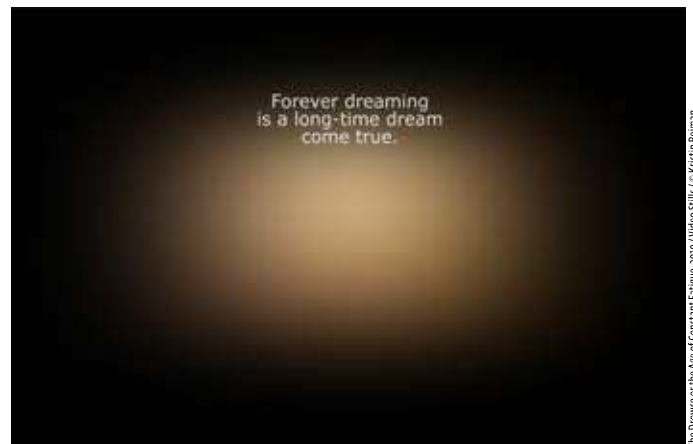
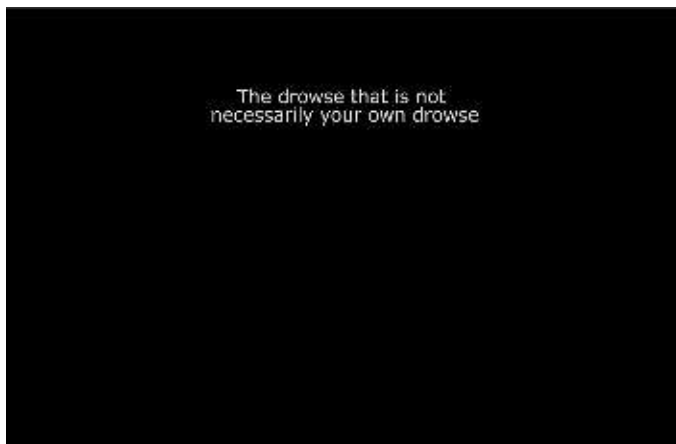
Wearing a face mask, the artist works through the different rooms, discarding insulation materials and roof battens. It is a long, dirty and arduous process, interrupted by views of the open Canadian winter landscape and the sea in various states of frozenness, until, once again, spring returns. From a moldy folder hidden somewhere inside the house, mildew-stained black-and-white photographs from the past century surface. Pictures of ships, landscapes with horses, and many portraits: serious looking men, young women in their best dresses, workers, children, and families – perhaps generations of them. Who these people are remains untold. The camera tracks the photographs as it has previously traced the surfaces of the house, sometimes zooming in on a detail or a face.

In the end, the dismantled house collapses. Without the ambition of archaeological fieldwork or nostalgic sentiment, Phillips studies the movement from wood to dust, damp paper to mold, and contemplates the notion of the house folding back into the land and sea. Likewise, also the anonymous family archive, only just retrieved, will in all probability follow the natural course of life.

Phillips's performance constantly seeks evidence of dissolving boundaries, thingness, history, and intersubjectivity of space, place, and species. Through the poetics of the ruin, THE QUODDY FOLD is an interrogation of dwelling and landscape that provides space to engage with the ecological, cultural and societal anxieties surrounding impermanence.

The Drowse (or the Age of Constant Fatigue)

Frankfurt am Main 2019 / Projektor, Computer, Verstärker, Lautsprecher, Sitzsäcke (50:00 Min.)
 Frankfurt am Main 2019 / projector, computer, amplifier, speakers, bean bags (50:00 min.)



The Drowse or the Age of Constant Fatigue, 2019 / Video Still / © Kristin Reiman

Der Zustand des Halbschlafes, eine nicht enden wollende Schläfrigkeit, zieht sich durch THE DROWSE (OR THE AGE OF CONSTANT FATIGUE). Die mehrstimmige Oper der Künstlerin Kristin Reiman kreist um Szenarien der Erschöpfung und Müdigkeit, um den Wunsch nach Schlaf und Erholung bei gleichzeitiger Schlaflosigkeit.

In einem dunklen und weitgehend leeren Raum beginnt das Musikstück mit rhythmisch gesprochenen, schnell aufeinander folgenden Gedankenketten – wie an der Schwelle zum Schlaf. Im Selbstgespräch werden mentale Vorgänge repetitiv durchgespielt und wieder hinterfragt; Sorgen und Zweifel werden geschürt, nur um aufgewühlter als zuvor im Zustand der Erschöpfung zu verharren. Sich der Wiederholung bewusst, beginnen die Stimmen einzelne Passagen wieder und wieder von vorne zu rezitieren – beschwören wie ein Mantra den nicht enden wollenden Zustand der Müdigkeit. Gefangen in der Gedankenspirale der Schlaflosigkeit versuchen sie, verschiedene Einflüsse und Faktoren als Schuldige dieses unausweichlichen Zustandes zu entlarven. Kurz scheint im Verlauf des Klangstückes ein Moment des Schlafes einzutreten, dieser ist jedoch unmittelbar von einer Angst vor dem Aufwachen begleitet und führt sogleich in den Zustand des Halbschlafes zurück.

Stetig steigern sich die Stimmen vom gesprochenen Wort zu gesungenen Arien, begleitet von einfachen musikalischen Leitmotiven und unkonventioneller Orchestrierung von Samples, neu gestimmten und verzerrten Stimmen und mit einer leichten Ergänzung durch eine E-Gitarre. Hypnotischer Gesang bittet um Schlaf, der aber, so wird schon mit der Bitte offenbart, auch keine Erlösung bringen wird, da die Müdigkeit bereits beim Aufwachen ein Symptom unserer Zeit zu sein scheint.

Es herrscht ein nie endender Sommerschlaf; das Aufstehen und Aktivität an sich sind das erste Hindernis, begleitet von Produktivitätserwartungen. So wird der Schlaf, das Nichts-Tun zur Verweigerung und zum Protest; zum Entzug der eigenen Leistung und zur einzigen Möglichkeit des Entkommens aus dieser allgemeinen Depression – aus der Zeit der nie endenden Müdigkeit der Welt. Im Verlauf der Oper wechselt sich das Bitten um Schlaf mit dem Ansingen eines Zustandes der Erholung ab. Die den Text begleitende Musik wird zum Schlaflied, welches das Klangstück in einen endlosen Fluss bringt, in den die Zuhörer/innen hineingezogen werden.

Anna-Lisa Scherfose

// The state of being half asleep, a never-ending drowsiness, runs through THE DROWSE (OR THE AGE OF CONSTANT FATIGUE). Artist Kristin Reiman's opera revolves around scenarios of fatigue and exhaustion, the desire for sleep and rest accompanied by insomnia.

In a dark and largely empty room, the composition begins with rhythmically spoken, rapidly successive shreds of thought – as on the threshold to sleep. In soliloquy, mental processes are repetitively played through and questioned again; worries and doubts are stirred up only to become more agitated than before in a constant state of exhaustion. Conscious of their repetition, the voices begin to recite passages over and over again – like a mantra, evoking the never-ending state of fatigue. Trapped in the thought-spiral of insomnia, they try to expose various influences and factors as culprits of this inevitable state. Briefly, a moment of sleep seems to occur in the course of the sound piece, but it's immediately accompanied by a fear of waking, and leads back to the state of semi-somnolence.

The voices steadily increase from the spoken word to sung arias, accompanied by simple musical leitmotifs and unconventionally orchestrated samples, re-tuned and distorted voices, and with a slight addition of an electric guitar. Hypnotic singing begs for sleep, which however, as is already revealed in the request, will not bring salvation, since tiredness at the moment of awakening seems to be a symptom of our time.

It is a never-ending aestivation; getting up and being active constitute the first obstacle, accompanied by expectations of productivity. Thus, sleep and doing-nothing become both refusal and protest; withdrawal of one's own achievement is the only way to escape from this general depression – from the time of never-ending fatigue in the world. In the course of the opera, the request for sleep alternates with the beginning of a state of rest. The music that accompanies the text grows into a lullaby, turning the sound piece into an endless flow into which the listeners are drawn.

Ein Prozent – Imagined Communities

Dortmund, Halle 2019 / Projektor, Mediaplayer, Verstärker, Lautsprecher (07:41 Min.)

Dortmund, Halle 2019 / projector, media player, amplifier, speakers (07:41 min.)



Sie verwenden Begriffe wie „Widerstand“, „Wir sind viele“, und „Graswurzel“, die beiden Vorstandsmitglieder geben sich auf der Website zeitgemäß mit Vollbart und MacBook. Wie schon die AfD dem Wort „alternativ“ einen neuen Beigeschmack gab, werden auch hier Begriffe, die ehemals eine linke Opposition für sich verwendete, umgedeutet. Bei der Bewegung „Ein Prozent für unser Land“ handelt es sich um ein selbsternanntes, neurechtes „Bürger Netzwerk“, das sich dem „patriotischen Protest gegen die verantwortungslose Politik der Masseneinwanderung und der stetig wachsenden Kluft zwischen regierender politischer Kaste und dem eigentlichen Souverän – dem Volk“ verschrieben hat. Der im sächsischen Oybin gegründete Verein inszeniert sich durch emotionalisierende Propagandafilme – in denen etwa die „patriotische Rockband“ mit dem subversiven Namen „Wutbürger“ zu Wort kommt – wirkungsvoll in den sozialen Medien. Die „Bürgerinitiative“ wird vom Verfassungsschutz beobachtet.

Silke Schönfeld begab sich mit der Kamera an die Orte, an denen bereits „Protestaktionen“ der Bewegung stattgefunden haben, um nach ihren Spuren im analogen Raum zu suchen. Die gewählten Bilder sind ruhig, unspektakulär und nur von Ambient-Sound begleitet. Sie zeigen vertraute deutsche Landschaften – Kleinstädte, Felder, Bushaltestellen, einen rustikal dekorierten Veranstaltungssaal. Alles sehr deutsch, sehr „völkisch“ – doch Hakenkreuze sucht man hier selbstverständlich vergebens.

Erst die sparsamen eingeblendeten textlichen Informationen, die nach Orten indiziert und grafisch wie lexikalische Begriffsdefinitionen gestaltet sind, geben darüber Aufschluss, was an den jeweiligen Orten geschehen ist. In der Gaststätte „Zum Schäfchen“ in Schnellroda, Sachsen-Anhalt, so erfahren wir, finden die Sommer- und Winterakademien des vom „Rechtsintellektuellen“ Götz Kubitschek geleiteten „Instituts für Staatspolitik“ statt. Auch der neurechte Verlag „Antaios“ hat in Schnellroda seinen Sitz. Die Seminare werden unter anderen von jungen rechten Akteur/innen der „Identitären Bewegung“, „Ein Prozent e.V.“ oder der „jungen Alternative“ besucht. Neben theoretischem Input zu Themen wie Heimat, Krieg, Geschlechter, Elite, Deutschland, oder Parteienherrschaft gibt es auch immer ein Sportprogramm. In Erfurt Marbach, Thüringen, musste der dort heimische Feldhamster herhalten, um den Bau einer Moschee im Industriegebiet zu verhindern. Gerade in der Subtilität der Bilder und ihrer Botschaften, die uns das Vertraute mit neuen Informationen zeigen, beschwört Schönfeld das Unheimliche der Gesinnung und Rhetorik, das von dieser „Bürgerinitiative“ ausgeht.

Eva Scharrer

// They use terms such as “resistance”, “we are many”, and “grassroots”; on the website the two board members present themselves, in keeping with the times, with full beard and MacBook. In the same way that the AfD [right-wing political party “Alternative for Germany”] gave the word “alternative” a new aftertaste, here also, we see a reframing of terms which were formerly used by a left-wing opposition. The movement “Ein Prozent für unser Land” [One Percent for our Country] is a self-proclaimed, alt-right citizens’ network committed to the “patriotic protest against the irresponsible policy of mass-immigration and the ever-growing gap between the ruling political caste and the actual sovereign – the people”. The association, founded in the Saxon town of Oybin, stages itself effectively in social media through emotionalizing propaganda films – in which a “patriotic rock band” with the subversive name “Wutbürger” [rage-citizens] has its say, among others. The citizens’ initiative is monitored by the Office for the Protection of the Constitution. Silke Schönfeld took her camera to the locations where “protests” of the movement had already taken place, searching for their traces in the analog space. The selected images are calm and unspectacular, and are only accompanied by ambient sound. They show familiar German landscapes – small towns, fields, bus stops, a rustically decorated festivity hall. Everything is very German, very “folkish” – but swastikas are of course nowhere seen here. Only the sparingly displayed textual information, which is indexed according to place and designed graphically like lexical definitions, provides insight into what has happened in the respective places. In the restaurant “Zum Schäfchen” in Schnellroda, Saxony-Anhalt, the summer and winter academies of the “Institute for State Policy” run by far-right intellectual Götz Kubitschek take place, we learn. Also, the neo-right publishing house “Antaios” has its seat in Schnellroda. Visitors of the seminars include young right members of the “Identitäre Bewegung” [identity movement], “Ein Prozent e.V.” or the “young alternative”. In addition to theoretical input on topics such as homeland, war, gender, elitism, Germany, and party power, there is always a sports program. And in Erfurt Marbach, Thuringia, the local hamster population was used to prevent the construction of a mosque in the industrial area. It is precisely in the subtlety of the images and their messages, which show us the familiar with new information, that Schönfeld evokes the uncanny of the attitude and rhetoric emanating from this “citizens’ initiative”.

Can't You See Them? – Repeat.

Sarajevo, Berlin 1992/2019 / Lichtprojizierendes Motion-Control-System, Mediaplayer, Display, Stativ, Kopfhörer, Alu-Dibond Foto Druck (08:13 Min.)

Sarajevo, Berlin 1992/2019 / light projecting motion control system, media player, display, tripod, headphones, Alu-Dibond photo print (08:13 min.)



links: Can't You See Them? – Repeat. / archival video material courtesy of Nedim Alikadic, Sarajevo, Croatia, May 2, 1992 / © Clarissa Thieme
rechts: Can't You See Them? – Repeat. / © Clarissa Thieme

Trauma verhindert, dass sich Realitäten an sich selbst anpassen. Der Schmerz verhindert, dass die Puzzleteile zusammenpassen und ein vollständiges Bild ergeben, sodass die Seele immer wieder zur Szene ihrer Narbenbildung zurückkehrt. Clarissa Thieme betritt diese Schleifen der aufgewühlten Erinnerung: Das Video, das sie im Videoarchiv von Hamdija Kresevljakovic gefunden hat, versammelt Aufnahmen der Belagerung von Sarajevo, die von Nedim Alikadic gefilmt wurden. Es zeigt Milizionäre an einem Fluss in einem Wohngebiet. „Film them!“ wird Alikadic von seinem Begleiter gedrängt.

Die mit der Hand gehaltene Kamera bewegt sich nervös, schwenkt und ruckelt, während sie versucht, eine Verbindung zu der Bedrohung herzustellen, die sich davor befindet. Es ist diese besondere Kamerabewegung, die Thieme mit fortschrittlicher digitaler Bildverarbeitungstechnologie verfolgt.

Die resultierenden Metadaten steuern nun einen automatischen Arm und lassen ihn einen Lichtstrahl genauso bewegen, wie die Hand die Kamera verschoben hat. Exaktheit und Vergänglichkeit: Extreme begegnen sich. Je näher man dem traumatischen „Realen“ kommt, desto stärker wird es auseinanderbrechen und sich auf verschiedene Darstellungsebenen verstreuen. Thieme betritt die Lücke zwischen ihnen, erweitert sie und verbindet gleichzeitig die Fragmente der Realität zu einem beunruhigenden Kraftfeld.

Zeit und Raum sind genau die Dinge, die die Geschichtsschreibung – und die Berichterstattung – in eine zusammenhängende Form bringen. Was wäre, wenn dies nur ein schlechtes Konstrukt wäre und die Veränderungen im Leben die Zeit verknotet und den Raum auf seltsame Weise verbeult zurücklassen würden? Dann würde die Suche nach verlorener Zeit und das tiefe Hören des Nachhalls verwickelter Räume eine zentrale Herausforderung für das historisch kritische Denken darstellen: Wie kann man die Sinne neu kalibrieren und aus den Modi erhöhter Aufmerksamkeit lernen, um die verwickelten Zeit- und Räumlichkeiten transformativer Prozesse wahrzunehmen?

// Trauma prevents realities from aligning with themselves. Pain stops the puzzle pieces from fitting and forming a full picture, so the soul returns to the scene of its scarring over and over. Clarissa Thieme enters these loops of troubled remembrance: There is a video she found in the Hamdija Kresevljakovic Video Archive that collects footage of the siege of Sarajevo, filmed by Nedim Alikadic. It shows militia men by a river in a residential area. “Film them!” Alikadic is being urged by his companion.

Handheld, the camera nervously moves, pans, and stutters, as it seeks to connect to the threat before it. It is this particular camera movement that Thieme tracked with advanced digital image processing technology.

The resultant meta-data now control an automatic arm and make it move a ray of light in exactly the same way the hand shifted the camera. Exactitude and ephemerality: extremes meet. The closer ones gets to the traumatic real, it seems, the more strongly it will fracture and disperse over different planes of representation.

Thieme enters the gap between them, widening it, while simultaneously pulling the fragments of reality together into one unsettling force-field.

Time and space are the very stuff that the writing of history – and reporting of events – whips into coherent shape. What if this was but a poor construct, and life's changes left time knotted and space dented in peculiar ways? Then the search for lost time and deep listening to the reverberation of tangled spaces would pose a key challenge to historically critical thought: How to recalibrate the senses and learn from modes of heightened attentiveness to perceive the tangled temporalities and spatialities of transformative processes?

Jan Verwoert

BUXUS

Schöppingen, Berlin 2019 / 5 Monitore, 5 Mediaplayer (05:35 Min.)
 Schöppingen, Berlin 2019 / 5 monitors, 5 media players (05:35 min.)



Der Buchsbaum hat eine lange Geschichte in der Gartenkultur Europas. Bereits die Römer rahmten ihre Beete mit Buchsbaumhecken ein und brachten das formbare Gewächs auch in die von ihnen eroberten Gebiete. BUXUS reimt sich auf Luxus, was auf die Verbreitung des Baumes in den Gärten von Versailles wie auch in deutschen Vorstädten zu passen scheint. BUXUS reimt sich auch auf den Namen einer bekannten Kunstrichtung und man könnte sagen, die kontrollierte Gestaltung der Pflanzen ist längst zur eigenen Kunstform geworden.

Als Dagmar Weiß für ein Aufenthaltsstipendium ins Münsterland kommt, hat sie eigentlich nicht vor, ein filmisches Projekt zu realisieren. Doch der Ort, der von Neubauten aus den 90er Jahren, Carports, Steingärten und, nun ja, Buchsbäumen, geprägt ist, bewirkt bei ihr ein Gefühl der Beklemmung, des Beobachtet-Seins. Die neue Umgebung scheint Verhalten und Bewegungen zu beeinflussen. Das gibt ihr den Impuls, darauf zu reagieren – die Arbeit wird für sie auch Form der Kontaktaufnahme.

Vier Fotografien von leeren Vorgärten und fünf Videos von Choreografien sind daraufhin entstanden. Waren es zuletzt vermehrt professionelle Schauspieler/innen, die in den Filmen von Dagmar Weiß auftraten, war schnell klar, dass für BUXUS nur Menschen aus dem Ort selbst als Performer/innen in Frage kommen. Ausgehend von der Form der Gärten, die sie zur Bühne umfunktionierte, erarbeitete die Künstlerin Choreografien und suchte anschließend nach Personen, um diese auszuführen. Die Performer/innen ordnen sich einer Gestaltung unter, sie laufen Wege ab und führen Bewegungen aus, die durch die strenge Architektur der Gärten vorgegeben sind. Sie verschwinden hinter Bäumen, kreisen ihre Köpfe, schwingen die Arme wellenartig durch die Luft.

Die Mitarbeit der Ortsbewohner/innen kann als Element der Selbstironie gelesen werden, vor allem aber nehmen sie eine, der kritischen Reflexion fähige, souveräne Position ein. Als Darsteller/innen ihrer selbst – mit all der natürlichen Widerständigkeit von Laiendarsteller/innen gegenüber der Regie – nehmen sie Teil an einer Art Hinterfragung und Reflexion ihres Lebensumfeldes.

Dagmar Weiß fragt nach Zweck und Wirkungsweise von Ordnung: Welche ästhetischen, welche sozialen Standards existieren? Wer stellt sie auf und wer ordnet sich ihnen unter? Fragen, die man auch Bildern stellen kann, sagt sie, denn als Fotografin und Filmemacherin nutzt auch sie eine geordnete Ästhetik. Ordnung übt eben auch Macht aus und wird zum Mittel ästhetischer wie sozialer Kontrolle. Doch wo ist sie Voraussetzung für die Entfaltung von Zusammenleben, von Kommunikation oder künstlerischer Arbeit, und wo wirkt sie einengend oder gar lebensfeindlich?

// The Boxwood has a long history in European horticulture. The ancient Romans already framed their garden beds with boxwood hedges and brought the shapeable plant with them to conquered areas. BUXUS in German rhymes with "Luxus" [luxury], which seems fitting in light of the expansion in popularity of the tree into the gardens of Versailles as well as the suburbs of Germany. BUXUS also rhymes with the name of a well-known art movement; indeed, it could be argued that the controlled styling of the plant has become an art movement in itself.

When Dagmar Weiß came to the region of Münster for an artist residency, she didn't plan on realizing a cinematic project. However, the location, which is characterized by newly constructed buildings from the 1990s, carports, rockeries, and, well, Boxwoods, triggered a feeling of trepidation, of being watched. The new surrounding seemed to influence behavior and movement, which gave her the impulse to respond to it. Thus, the work also became a means of establishing contact for her.

Four photographs of empty front yards and five videos of choreographies came out of this. Although Dagmar Weiß had for previous projects mainly worked with professional actors, it soon became clear to her that, for BUXUS, the performers had to be locals. Taking as her point of departure the shape of front yards, which she remodeled into stages, the artist created choreographies and started searching for people to perform them. The performers comply with the design, walking on paths and executing movements that are prescribed by the strict architecture of the gardens. They disappear behind trees, move their heads in circles, or swing their arms through the air like waves.

The participation of local residents can be read as an element of self-irony, but above all they take a sovereign position capable of critical analysis. As actors of their own – with all the natural resistance of amateur actors to directing – they take part in a kind of questioning and reflection of their living environment.

Dagmar Weiß asks about the purpose and effect of order and neatness: What aesthetic, and social standards exist here? Who establishes them and who complies to them? Questions that could also be asked of pictures, she says, since she also uses a structured aesthetic in her photography and cinematic work. Simply put, structure also exercises power and can become a means for aesthetic and social control. But where is it a prerequisite for the development of living together, of communication or artistic work, and where does it have a restrictive or even hostile effect?

Holger Jense