

Monitoring

ERÖFFNUNG OPENING

Mi. 11.11. 19:00 Südflügel, KulturBahnhof

ÖFFNUNGSZEITEN MONITORING OPENING HOURS

Kasseler Kunstverein

Fridericianum, Friedrichsplatz 18, 34117 Kassel

Mi. 11.11. 19:00 – 23:00

Do. bis Sa. 11:00 – 22:00

So. 15.11. 11:00 – 19:00

KulturBahnhof Südflügel, Stellwerk

Rainer-Dierichs-Platz 1, 34117 Kassel

Galerie Coucou

Elfbuchenstr. 20, 34119 Kassel

Mi. 11.11. 19:00 – 23:00

Do. bis Sa. 17:00 – 22:00

So. 15.11. 17:00 – 20:00

VERMITTLUNG EDUCATION

Für die Ausstellung **Monitoring** steht ein Vermittlungsangebot bereit. Von Donnerstag bis Sonntag werden abwechselnd im Kasseler Kunstverein und im Südflügel des KulturBahnhofs Rundgänge zu ausgewählten Arbeiten angeboten. Alle Besucher/innen sind eingeladen, sich in intensiver, aber in lockerer Atmosphäre mit den Arbeiten und deren Inhalten zu beschäftigen und im Gespräch darüber auszutauschen.

// Within the framework of the exhibition **Monitoring**, an educational program is offered. Alternating between the Kasseler Kunstverein and the Südflügel at the KulturBahnhof, guided exhibition tours are offered. In a casual atmosphere all visitors are invited to focus on selected art works and discuss their impact.

TERMINE UND TREFFPUNKTE

DATES AND MEETING POINTS

Do. 12.11. 18:00 Südflügel KulturBahnhof

Fr. 13.11. 15:00 Kasseler Kunstverein

Sa. 14.11. 15:00 Kasseler Kunstverein

So. 15.11. 18:00 Südflügel KulturBahnhof

Die Teilnahme an dem Vermittlungsangebot ist kostenlos. // The participation in the educational program is free of charge.

Unter goffin@kasselerdokfest.de wird ein Vermittlungsangebot für Schulen und Gruppen ermöglicht. // An educational program for schools and groups can be offered. For more information please contact goffin@kasselerdokfest.de.

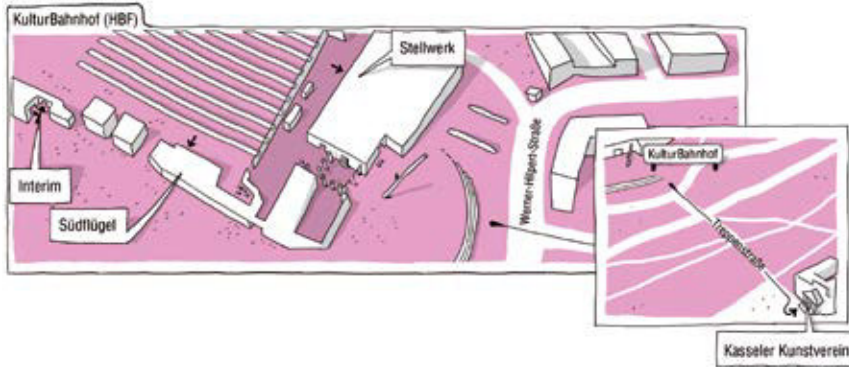
VERANSTALTUNGEN

Fr. 13.11. 18:00 Südflügel KulturBahnhof
Anlässlich der Präsentation von Fritz Laszlo Webers Installation **HALIT-STRASSE, KASSEL, HESSEN, DEUTSCHLAND** finden Gespräche zum Thema Halit-Straße in Kassel, Rassismus und widerständige Praktiken statt (Veranstaltung in deutscher Sprache). // On occasion of the presentation of Fritz Laszlo Weber's installation **HALIT-STRASSE, KASSEL, HESSEN, DEUTSCHLAND** talks on memorials, racism a resistance will take place. (in German)

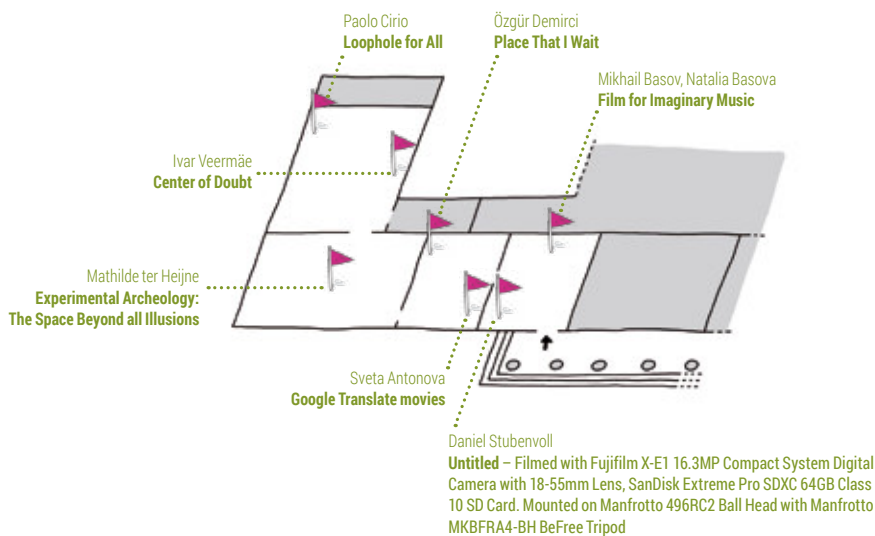
Sa. 14.11. 18:30 Kasseler Kunstverein

Im Rahmen der interdisziplinären Workshop-Tagung für Kunst, Medien und Netzkultur interfiction sprechen Paolo Cirio und Ivar Veermäe über ihre Arbeiten. // In the course of the interdisciplinary conference and workshop summit interfiction Paolo Cirio and Ivar Veermäe will talk about their works.

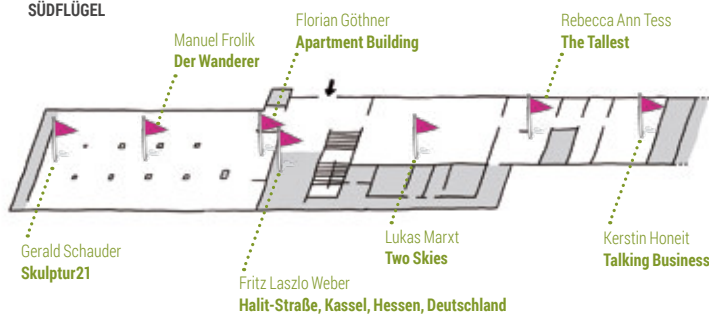
Der Eintritt zu den Ausstellungsorten sowie die Teilnahme am Vermittlungsprogramm und den Veranstaltungen ist kostenlos. // The participation in the educational program and the events is free of charge.



KASSELER KUNSTVEREIN



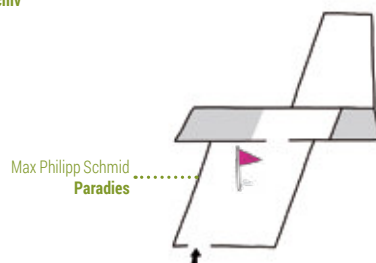
SÜDFLÜGEL



STELLWERK



GALERIE COUCOU



Vorwort

Preface

Die Welt, in der wir leben, stellt sich uns komplex dar, und jeden Tag, ja, jeden Moment sind wir damit beschäftigt, die vielen Eindrücke zu sortieren, die auf uns eindringen. Wir sammeln und ordnen und versuchen so zu verstehen. Formen der Akkumulation von Informationen zu bestimmten Themen und deren Gliederung in Systeme gehören schon lange zur künstlerischen Praxis. Materialcollagen, Archive oder Motivsammlungen sind Formen der bildnerischen Umsetzung. Die Ausstellung *Monitoring* präsentiert in diesem Jahr einige Arbeiten, die thematisch orientiert gesammeltes Material aufbereiten. Fritz Laszlo Weber befasst sich mit dem NSU-Mord in Kassel und den Konsequenzen für die Stadt, Fragen der Auseinandersetzung und Aufarbeitung. Paolo Cirio stellt Material zusammen, das anschaulich macht, auf welche Weise Steuerparadiese funktionieren und führt dessen Prinzipien ad absurdum. Urheberrechte und das Recht am eigenen Bild sind zentrale Bezugspunkte für ein Archiv, das Matthias Fritsch angelegt hat, um sich mit der Wirkungsgeschichte einer Internetberühmtheit zu befassen. Berechtigten Zweifel an der Vormachtstellung heutiger Kommunikationskonzerne versammelt Ivar Veermäe in einer Reihe von Videos. Er sucht die realen Standorte der Medienkonzerne auf und zeigt ihren räumlichen Expansionsdrang im Laufe der Zeit – auf diese Weise dienen die Videobilder der räumlichen Verortung dessen, was sonst als digitaler und virtueller Raum erscheint. Formen einer unmittelbaren Erfahrung, durch die sich Wissen vermitteln kann, sucht Mathilde ter Heijne, wenn sie an einem Zeremonialritus teilnimmt, das die Herstellung kultischer Plastiken des Paläolithikums zu rekonstruieren sucht.

Zum Prinzip der Ordnung zählt auch die Übersetzung, durch die wir uns Wirklichkeiten erklären, die wir nicht verstehen. Das kann zu seltsamen Blüten führen, wenn Google Translate uns sogar die sprachliche Übertragung sich kreuzender Linien von Schiffstakelagen anbietet, wie in der Arbeit von Sveta Antonova. Übersetzung wird aber auch zu einem Motiv wechselnder Identitäten von Synchronsprecherinnen. So zeigt Kerstin Honeit, wie weit sie sich mit ihren Charakteren identifizieren, wenn sie sogar in alltäglichen Situationen auf Sprachformen zurückgreifen, die sie für die Synchronisation entwickelt haben. Als formale Übersetzung eines Films in den Raum lässt sich Gerald Schauders Skulptur lesen, die damit zeitlich eine Brücke in die Moderne schlägt. Er zeigt Hans Richters „Rhythmus 21“ in Begleitung einer Skulptur, die als räumliche Abtastung der animierten abstrakten Formen des Films zu verstehen ist. Und schließlich kann man sich die Frage stellen, ob es die Übersetzung eines nicht hörbaren Tons in ein Bild ist, wenn eine Vinylplatte vom Wind den Strand entlang getrieben wird, wie im Video von Mikhail Basov und Natalia Basova.

Die Übersetzung hat immer zwei Seiten, die es gleichermaßen zu würdigen gilt, auf der einen Seite das, was übersetzt wurde, das Ausgangsmaterial und auf der anderen Seite die Übersetzung, das was nach der Übertragung aus dem Übersetzten geworden ist. Manchmal sind diese beiden Seiten spiegelbildlich aufeinander bezogen. Dabei verliert sich die Hierarchie von Vorbild und Abbild. Cafés im Norden und Süden von Zypern sehen zunächst einmal ganz ähnlich und gleichermaßen harmlos aus. Die politische Dimension in der Zweikanalinstallation von Özgür Demirci entwickelt sich aus der abwartenden Stille, unter welcher der Konflikt zwischen diesen beiden, durch eine Grenze geteilten Weltanschauungen unsichtbar ruht. Ein Bild der Ruhe in der Spiegelung zweier Meere zeigt die Installation von Lukas Marxt, die dabei zunächst ein imposantes Panorama liefern, das jedoch inhaltlich ganz andere Räume öffnet, wenn man das Meer als politischen Machtraum und Ort für steigende ökonomische Interessen versteht.

Die beängstigende Stille, in der permanente Gefahr zu drohen scheint, ergibt sich oft auch im Kontrast zwischen dem Stadtraum mit seinen wuchernden Architekturen und der Natur, die wir immer zu bändigen bereit sind. Daniel Stubenvoll kontrastiert die rationalistische Hochhauswelt mit einem eigenartigen Geschehen, indem er Menschen zeigt, die ganz selbstverständlich Menschen durch die Stadt tragen. Florian Goethner führt uns durch rätselhafte Räume, die sich als scheinbar unendliche Abfolge von Filmsettings erschließen, ohne dass je eintritt, was sich doch durchgehend anzukündigen scheint. Auch die Hochhäuser, die Rebecca Ann Tess in ihrer Arbeit präsentiert, haben weder Anfang noch Ende im Bestreben immer höher hinaus zu reichen. Ad ultimo heißt es in gewisser Weise selbst für den Wanderer von Manuel Frolik, der in einer Endlosschleife gefangen scheint und während er die sich wiederholenden Landschaften mit Gleichmut und doch auf unterschiedliche Weise immer wieder von Neuem durchquert. Ob es für ihn ein Ziel gibt lässt sich nicht sagen. Ob es das Paradies ist, das Max Philipp Schmid als Sehnsuchtsort mit seinen teilweise ernüchternden Realitäten konfrontiert, weiß man nicht. Schmid entwirft ein Spektrum von

Naturidealen, die sich vor allem literarisch und theoretisch vermitteln. Die in Form gebrachte Wirklichkeit, mit zurecht geschnittenen Hecken und gepflegtem Rasen sieht dem gegenüber oft ganz anders aus.

Auch das ist eine Sammlung, die Weltanschauungen miteinander konfrontiert. Die indexikalische Funktion von aufgezeichneten Videobildern gibt Künstler/innen immer wieder die Möglichkeit zu inhaltlichen Sammlungen und zu motivischen Vergleichen, die gegebenenfalls als Übersetzungen funktionieren und doch auf Differenz bestehen.

Holger Birkholz

*// The world, in which we are living, presents itself in a complex manner and every day, even every moment, we are busy sorting the many impressions, which we take in. We collect and sort and try to understand. For a long time, modes of accumulation of information on certain topics and its classification into systems, have been part of artistic practise. Material collages, archives of collections of motifs are types of artistic realisation. This year, the exhibition *Monitoring* presents several works, which process thematically oriented collected materials. Fritz Laszlo Weber deals with the NSU murder in Kassel and its consequences for the city, questions of debate and revision. Paolo Cirio puts together material, which makes clear, in which way tax havens work and shows their absurd principles. Copyright and the right to one's own image are central references for an archive, which Matthias Fritsch has set up, to better understand the creation and reception of an internet celebrity. In a series of videos, Ivar Veermäe assembles reasonable doubt concerning the supremacy of today's communication corporations. He visits the real locations of big media groups and reveals their spatial expansionism over time; in this way the video images serve the purpose to locate, what otherwise usually remains in the digital and virtual sphere.*

Forms of an immediate experience, through which knowledge can be conveyed, is what Mathilde ter Heijne is searching for, when she takes part in a ceremonial rite, which seeks to reconstruct the production of ritual sculptures of the Paleolithic era. Translation is also part of the principal of arrangement, through which we try to explain realities, which we do not understand. This can cause strange mistakes, for instance when Google Translate offers us a linguistic transfer of "crossing lines", "boat riggings", as the work of Sveta Antonova shows. But translation can also become a motif of changing identities of dubbing actors. Kerstin Honeit presents how these actors identify with their characters, even falling back into language modes, which they had developed for the dubbing, in everyday situations. Gerald Schauder's sculpture can be interpreted as a formal translation of a film into space, and therefore makes a temporal transition into modernity. He shows Hans Richter's "Rhythmus 21" next to a sculpture, which is to be understood as a spatial part of the animated, abstract form of the film. And in the end one can ask, whether it is a translation of an infrasonic sound into an image, when a vinyl record is propelled along the beach through the wind, as it is in the video by Mikhail Basov and Natalia Basova.

A translation always has two sides to it, which have to be appreciated equally; on the one hand, what was translated, the original material and on the other hand the translation, what has developed after the transfer. Sometimes both of these sides relate to each other like mirror images. In this case the hierarchy of the image and its adaption are obsolete. Cafés in Northern and Southern Cyprus, for instance, look pretty much alike and equally harmless. The political dimension in the two-channel installation by Özgür Demirci develops from a wait-and-see tranquillity, which underlies the conflict of these two world views, separated by a frontier. Lukas Marxt's installation shows us an image of calm in the mirroring of two seas, which at first presents a stunning panorama but in the end opens up space for a totally different kind of content, if one regards the sea as a space of political power and economic interests. The frightening stillness, which seems to threaten immediate danger, often results from the contrast between urban space and its architecture's rampant growth and nature, which we are always willing to restrain. Daniel Stubenvoll contrasts the rational world of high-rise buildings with an odd event: By showing people, which matter-of-factly carry other people trough the city. Florian Goethner takes us through mysterious rooms, which seem to be an endless sequence of film settings, without ever letting us see what we constantly expect to happen. Also the skyscrapers, which Rebecca Ann Tess presents in her work, have neither a beginning nor an end in their aspiration to grow ever higher. "Till the end" also seems to be the slogan – to some extent – for Manuel Frolik's hiker, who appears to be caught in an endless loop, while he passes through the same repeating landscapes with indifference and yet transits them in a slightly different way anew every time. Whether or not there is a goal for him cannot be determined. If it is paradise, which Max Philipp Schmid confronts with his in part disillusioning realities, one cannot say. Schmid creates a spectre of nature ideals, which mainly mediate in a literary and theoretical way. The moulded reality, with its trimmed hedges and its cared-for lawn, often looks quite different. Also this can be considered a collection, which confronts world views with one another. The indexical function of recorded video images makes it possible for artists to collect and draw topical comparisons or analogies of motifs, which possibly work.

Google Translate movies

Kassel, Falmouth 2015 / 22 Monitore, 22 Thin Clients
 Kassel, Falmouth 2015 / 22 monitors, 22 thin clients



22 Computermonitore sind flach an der Wand befestigt, jeder an ein eigenes Abspielgerät angeschlossen, Kabel hängen herunter. Die Monitore zeigen "harbour poems" und "urban text" – zwei Sammlungen aus insgesamt 110 Videos à 30 Sekunden, welche Sveta Antonova in Falmouth (Cornwall, England) sowohl am Hafen, als auch im urbanen Raum aufnahm und in der Arbeit GOOGLE TRANSLATE MOVIES vereint.

Beinahe wirken sie wie aneinander gereihete Fotografien, wären da nicht die Textfragmente, die immer wieder in den Bildern auftauchen und verschwinden, oder sich in ein anderes Wort transformieren. Es scheint, als fehle den Worten noch die letzte Entscheidungskraft, um dauerhaft in den Bildern zu verweilen. Über ihre Herkunft gibt der Titel der Arbeit Auskunft: Sie wurden von „Google Translate“, einem Übersetzungsprogramm von Google, per Smartphone-App generiert. Mittels optischer Zeichen- und Texterkennung soll das Programm etwaige Worte, z.B. auf Straßenschildern und Speisekarten erkennen können. Befinden sich außer Textfragmenten jedoch ausreichend weitere Linien und Formen im Bild, beginnt das Programm eine komplette Textseite darin zu sehen. Dies macht sich die Künstlerin bei der Wahl ihrer Ausschnitte zu Nutze. Zusätzlich lässt sie Google Translate den Text vom Englischen ins Englische „übersetzen“. Diese unübliche Herangehensweise lenkt den Fokus auf Funktionalität und Arbeitsweise des Programms, lässt es uns schließlich hinterfragen. Obwohl eigentlich überflüssig, durchläuft das Programm seine Übersetzungsmethoden. In kürzester Zeit greift es auf riesige Massen an Informationen zurück. Den Grundstock bilden alle Papiere der UN, die seit 1957 in sechs verschiedenen Amtssprachen veröffentlicht wurden. Hinzu kommt alles, was jemals zweisprachig im Netz hochgeladen wurde. Das Programm sucht die Worte und stellt sie in bereits vorhandene Zusammenhänge.

Über einem Segelschiff entstehen plötzlich Wörter wie „BAY“ (Bucht, Bai), „SHARK“ (Haifisch, oder auch Betrüger), „I LIFE“ (ich Leben) und „ELF“ (Kobold, aber auch Blaufisch), alle an Orten, an denen sich ursprünglich im blauen Himmel zwar Teile des Segelbootes, jedoch keine Textfragmente befanden. Bei Ausschnitten wie diesen stellt sich die Frage, ob das Programm nicht nur auf geometrische Muster reagiert, sondern auch inhaltlich auf die maritime Umgebung eingeht. Andere Bilder zeigen, wie bereits vorhandene Wörter durch neue ersetzt werden – eine sicherlich unbeabsichtigt humoristische Performance des Programms. So kann nun der Hafenmeister des Cornwall Council über ein Schild auf Benimmregeln wie „ANY SINGLES LEFT ON TOP OF THIS QUAY WANTS BE REMOTED AT OWNERS EXCESSES“ hinweisen (ungefähr: Alle Singles, die oben auf diesem Kai gelassen werden, möchten von ihren Besitzern auf eigene Maßlosigkeit entfernt werden). Ein weiteres Schild erinnert: „HAVE YOU PAID AND DISPLACED YOUR TICKET“ (Hast Du Dein Ticket bezahlt und verdrängt)? Eine eigentümliche Parodie entsteht.

// 22 computer monitors are mounted flat against the wall, each one connected to its own playback device, cables hanging down. The monitors show "harbour poems" and "urban text" – two compilations of 110 videos of 30 seconds each, which Sveta Antonova shot at the harbor and in the urban space of Falmouth (Cornwall, England) put together for her work GOOGLE TRANSLATE MOVIES.

The work almost seems like strung-together photographs, if it wasn't for the text fragments, which appear and disappear between the images or transform into a new word. It seems as though the words were lacking the final decisiveness to remain in the images. The title of the work provides the information of their origin: They were generated by "Google Translate", a program for automatic translations operated by Google. By means of visual sign and word recognition, the program claims to be able to recognize words on traffic signs or even restaurant menus. But if there happen to be enough lines and forms on the pictures besides the text fragments, the program sees these as a complete page of text. This circumstance is taken advantage of by the artist and determines her selection of images. Additionally, she has Google Translate "translate" the text from English to English. This unusual approach puts focus on the function and work mode of this program and also lets us question it. Even though in this case the translation is unnecessary, the program applies its translation methods. In the shortest time it refers to huge masses of information, mainly based on UN materials published in six different official languages since 1957. In addition, the program uses all bilingual materials that have been uploaded to the web. It then searches for the respective words and puts them into already existing contexts.

All of a sudden we read words like "BAY", "SHARK", "I LIFE" or "ELF" above the image of a sail boat – all at places, that originally showed parts of the sky and parts of the sail boat but did not contain any text fragments. Cases like these raise the question whether the program solely reacts to geometric forms or also takes in the maritime ambience. Other images show how existing words are replaced by new ones – an unintentional humorous performance of the program. The harbor master of the Cornwall Council for instance points to a sign reminding good behaviour: "ANY SINGLES LEFT ON TOP OF THIS QUAY WANTS BE REMOTED AT OWNERS EXCESSES". Another sign reminds us: "HAVE YOU PAID AND DISPLACED YOUR TICKET"? A strange parody emerges.

Kristin Meyer

Film for Imaginary Music

Taganrog 2014 / Video-Projektor, HD-Player (6:29 Min.)

Taganrog 2014 / video projector, HD player (6:29 min.)



Die Vinylplatte ist ein nostalgisches Bild, eines jener Phantome aus der Vergangenheit, das permanent nach einem Weg sucht, in unser Bewusstsein zurückzukehren, und das unmittelbar in die Gegenwart führt, zum Neuen. In FILM FOR IMAGINARY MUSIC¹ (Film zu imaginärer Musik) rollt eine alte Vinylplatte ohne sichtbaren äußeren Antrieb ununterbrochen am Meeresufer entlang und überwindet Hindernisse als würde sie leben. Ein zerbrechlicher Gegenstand, bei dem wir sonst so besorgt sind, dass es nicht zu Boden fällt, zeigt hier seine unglaublichen Fähigkeiten, am Meer, auf dem Sand, ungehindert von Steinen, als hätte er auf den geeigneten Augenblick gewartet. Wer hätte gedacht, dass in der gefährlichen und fremden Umgebung am Meeresufer eine solche Verwandlung stattfinden könnte?

Der bloße Gedanke daran ist fantastisch. Man könnte auch an die symbolische Grenze beim Aufeinandertreffen zwischen der Musikwelt (möglicherweise auch von Kultur und Kunst im Allgemeinen) und den Welten der Naturelemente denken. Man könnte annehmen, dass das eine, wenn auch nicht absichtlich, dennoch beim anderen landet, während es sich auf magische Weise verwandelt. Wie auch immer, dieses Bild ist nicht als Konzept entstanden sondern wurde in der Wirklichkeit gefunden und im Video aufgezeichnet. Dabei wurden praktisch keine Computereffekte eingesetzt. Das Ereignis besitzt einen Zauber, wie ein Traum oder eine Animation, genau das ist es: das Leben ahmt die Animation nach, nicht andersrum. Dieses Objekt überwindet seine Grenze ohne seine materielle Gestalt zu verlieren. Die Platte ist nicht mehr nur ein Medium, ein Informationsträger, ein Vermittler – es wird frei und unabhängig. Wir werden die darauf aufgezeichnete Musik nie hören. Die Meeresbrise ist der einzige Tonabnehmer, der einzige Zuhörer. Aber wenn wir sie über den Strand rollen und über Steine springen sehen, können wir uns die auf ihrer Oberfläche aufgezeichneten Klänge vorstellen. Das bedeutet auch, dass der Soundtrack dieses Videos in seiner Anpassungsfähigkeit mehr Kompositionen enthält als jeder andere Film.

Natalija Basova / Mikhail Basov

Es ist der glückliche Moment, der das Video von Natalija Basova und Mikhail Basov, zu einem besonderen Ereignis macht, die Faszination für ein Phänomen, das ebenso einfach wie zauberhaft ist. Wir stehen davor und kommen aus dem Staunen nicht mehr heraus. Das Künstlerduo steht mit seiner Arbeit in einer langen Tradition solcher Inszenierungen, in denen achtlos liegen Gebliebenes plötzlich zu neuem Leben erwacht, wie beispielsweise in den Mitte der neunziger Jahre entstandenen Filmen von Igor und Svetlana Kopystiansky. Der Wind ist dabei der Antrieb für den animistischen Zauber. Schon seit alters her wird er in verschiedenen Kulturen in dieser verlebendigen Funktion eingesetzt. Windspiele nutzen ihn für raffinierte Bewegungen und erzeugen Klänge. Die Ironie will es, dass ausgerechnet hier ein Tonträger stumm bleibt und gerade deshalb zu einem Bild von Rhythmus und Melodie werden kann. Die Projektion des Videos als Installation erlaubt es uns diesem Klang zu folgen, als würden wir selbst über den Strand fliegen. Glücklich über die gleitende Bewegung der Kamera begleiten wir den vorwärtsstürzenden Balanceakt in von körperlicher Schwere befreiter Leichtigkeit.

Holger Birkholz

// The vinyl disc is a nostalgic image, one of those phantoms of the past that constantly looks for a way to return to our consciousness, which is directed primarily to the present, to the new. In FILM FOR IMAGINARY MUSIC¹ an old vinyl disc rolls uninterruptedly along a seashore without any visible external force, overcoming obstacles like a living being. A fragile object, which we are so afraid to drop on the floor, here by the sea, on sand, amidst rocks, shows incredible qualities as if it has just been waiting for a convenient moment. Who would have thought that, as soon as it finds itself on a seashore, in a dangerous and alien environment, such a metamorphosis could happen?

The mere thought of it is fanciful and could come to our mind maybe only as a metaphorical line about the clash between the world of music (and possibly that of culture and art in general) and the world of nature's elements. Except that the former does not fight but reach for the latter, while magically transforming itself. However, this image was materialized not in a literary text but in real life, resulting in the event taped on this video (practically no computer effects were used in the film). Here is an event that looks like magic, a daydream or animation; precisely that: Life that imitates animation, not the other way around.

Here is an object that goes beyond its own boundaries without losing its material form. The disc is no longer just media, a carrier of information, a mediator – it becomes free and self-sufficient. We will never hear the music recorded on it. The sea wind is its only player and only listener. But when we watch it roll on sand and jump over rocks, we can imagine any sounds its vinyl surface might bear. Which means that this video's soundtrack may end up counting more compositions than any other film is capable of accommodating.

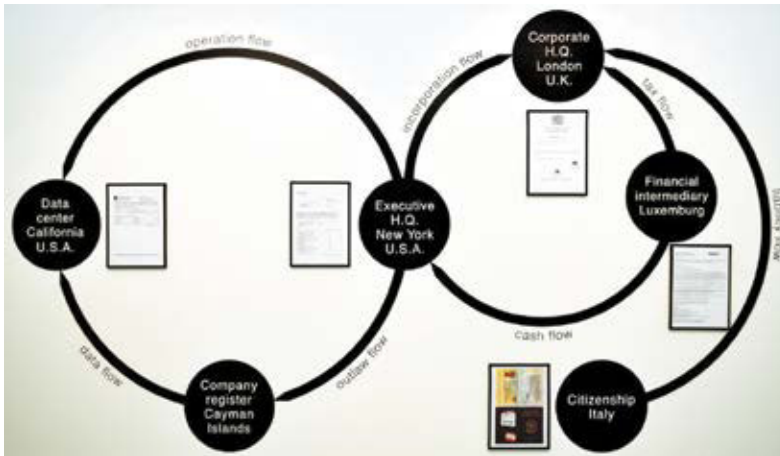
It is the happy moment that makes the video by Natalija Basova and Mikhail Basov a particular happening; a fascination, which is as simple as it is enchanting. We regard it and cannot help but feel amazed. With this work the artist duo lines up with a long tradition of such orchestration, in which things suddenly come to life that before seemed carelessly left behind, similar to the films by Igor and Svetlana Kopystiansky in the mid 1990s. Here the wind is the motor for animistic magic. Since ancient times, wind has been used as a way of bringing things to life. Wind chimes rely on wind to produce sounds and artful movements. Irony has it that in this case a sound carrier remains silent and only therefore can become an image of rhythm and melody. The projection of the video as an installation enables us to follow this sound as though we were flying over the beach ourselves. Delighted by the gliding movement of the camera we follow the balancing act tumbling forward in a lightness freed from bodily heaviness.

1 | Bei dem Titel FILM FOR IMAGINARY MUSIC handelt es sich um ein unter Musikfans gut bekanntes Wortspiel "Music for Imaginary Films".

1 | The title FILM FOR IMAGINARY MUSIC is a wordplay of a well-known among music fans genre "Music for imaginary films".

Loophole for All

New York 2013 / 2 Projektoren, 3 Monitore, 2 Computer, 2 HD-Player, 4 Kopfhörer, Maus, Tastatur, 5 gerahmte Drucke, 2 Wandbilder, Zertifikate (12 Min.)
 New York 2013 / 2 projectors, 3 monitors, 2 computers, 2 HD players, 4 head phones, mouse, keyboard, 5 framed prints, 2 murals, certificates (12 min.)



Im Kern besteht die Arbeit LOOPHOLE FOR ALL aus einer Liste mit über zweihunderttausend Namen von Briefkastengesellschaften mit Firmensitz auf den Cayman Inseln. Paolo Cirio behauptet mittels Hackermethoden an diese Namensliste gelangt zu sein, welche er auf der Internetseite www.loophole4all.com veröffentlicht. Sein Vorgehen provozierte Stellungnahmen in den „Cayman 27 News“ mit Beteuerungen, die Server der Firmenregister seien sicher, es hätte kein Hacking stattgefunden, und es handele sich lediglich um einen Fake. Das Konzept von LOOPHOLE FOR ALL bewegt sich somit an der spannenden Schnittstelle zwischen Cyber-Aktivismus, Media Hacking, Daten-Journalismus und Kunst.

Cirio, der bereits in mehreren Projekten wie „Amazon Noir“ oder „Google Will Eat Itself“ mit Ubermorgen.com kooperierte, gestaltet seine Künstlerposition ganz bewusst mit viel Ironie in einer offenen Haltung, welche den Projekten eine tiefe Vielschichtigkeit verleiht. Eines der Markenzeichen seiner Arbeiten liegt in der Strategie, immer wieder besondere Formen dafür zu finden, aus immateriellen Dingen wie Fundstücken aus dem Internet, die anfänglich nur als Dateien existieren, reale Gegenstände als Exponate herzustellen. Cirio spricht in diesem Zusammenhang von Materialwerdung von Information. In seinem jüngsten Projekt „Overexposed - HD Stencils“ platziert er zum Beispiel monochrome Portraits von Mitarbeitenden des US Geheimdienstes via Laser-Cut Schablonen als Graffiti im öffentlichen Raum. Auch in LOOPHOLE FOR ALL setzt sich Cirios mit abstrakten Informationen auseinander. Die Firmennamen der Liste wurden von ihren anonymen Gründer/innen frei erfunden und sind nichts weiter als beliebige Platzhalter, ein kleines Detail im komplexen System des Steuerbetrugs. Paolo Cirio findet eine ganz besonders zugespitzte Form für diese Daten. Als fingierter „Assistent Registrar“ produziert er unter seinem eigenen Namen für jede Scheinfirma ein „Certificate of Incorporation“ und druckt es als Urkunde aus, die er im Internet verkauft. Auf diesem Weg wird die Existenz der Steueroasen sehr plastisch erfahrbar. Wie absurd ist es, ein reales Dokument in den Händen zu halten, das die Existenz einer vorgetäuschten Firma mit anonymen Besitzer/innen repräsentieren soll?

Um sich vor möglichen juristischen Konsequenzen zu schützen, entwickelte Paolo Cirio für sein Projekt eine Firmenstruktur mit Corporate H.Q. (Konzern) in London, Financial Intermediary (Finanzvermittler) in Luxemburg und Executive H.Q. (Geschäftsführung) in New York. Auf die Frage, ob er eine Gegenreaktion auf seine Provokation befürchte, antwortet Cirio mit einer anderen Interpretation der Zertifikate, die er verkauft. Aus der Sicht des Kunstmarktes, würde es sich bei den Urkunden im Grunde nur um Bilddateien handeln, die er – wie viele andere Künstlerinnen und Künstler – ausdruckt und wie eine Edition signiert und verkauft. In dem Projekt LOOPHOLE FOR ALL gelingt Paolo Cirio die reflektierte Inszenierung eines Computerhacks, die mit Sichtweisen und Realitäten spielt und die Bedeutungsebenen von Kunst und Autorschaft mit viel Ironie hinterfragt.

Olaf Val

// The center of LOOPHOLE FOR ALL consists of a list of over two thousand names of offshore companies with headquarters on the Cayman Islands. Paolo Cirio claims to have obtained the list through computer hacking, the results of which he then published on the website www.loophole4all.com. This publication provoked a statement on the „Cayman 27 News“ assuring the servers of the company registries were safe, that there had not been a hacking incident and that Cirio's claim was merely a fake. The concept of LOOPHOLE FOR ALL lies at the intriguing threshold between cyber activism, media hacking, data journalism and art.

Cirio, who already cooperated with Ubermorgen.com on projects like „Amazon Noir“ or „Google Will Eat Itself“, creates his position as an artist very deliberately with irony and with an open attitude, which gives his projects a deeper more complex dimension. One of his trademarks lies in the strategy of finding special forms to transform immaterial things like findings from the internet, which initially only exist as data, into real objects and exhibits. Cirio calls this process materialization of information. In his most recent project „Overexposed - HD Stencils“ for example he places monochrome portraits of US secret service employees into public spaces as graffiti via laser-cut stencils. Cirio also deals with abstract information in LOOPHOLE FOR ALL. The company names of the offshore companies were completely made up by their anonymous founders and are nothing but mere variables, a little detail in the complex system of tax fraud. Paolo Cirio finds an especially pointed form for this data. As a fictitious „assistant registrar“ – but using his real name – he produces a „Certificate of Incorporation“ for every one of these make believe companies, prints it as a document and sells it in the internet. In this way the existence of tax havens become a touchable experience. How absurd is it to hold a real document in your hands that is supposed to represent the existence of a fake company with anonymous owners?

To prevent potential legal consequences from this project, Paolo Cirio developed his own firm structure with a Corporate H.Q. in London, Financial Intermediary in Luxemburg and Executive H.Q. in New York. Asked if he expected a reaction to his provocation, Cirio offers a different interpretation of the certificates he sells. From an art market perspective, the documents are nothing but picture data, which he – like many other artists – prints as an edition, signs and sells. In the project LOOPHOLE FOR ALL Paolo Cirio manages to reflect the staging of a computer hack, which plays with perceptions and realities and questions the meaning of art and authorship with much irony.

Im Rahmen der interdisziplinären Workshop-Tagung für Kunst, Medien und Netzkultur **interfiction** sprechen Paolo Cirio und Ivar Veermäe über ihre Arbeiten. // In the course of the interdisciplinary conference and workshop summit **interfiction** Paolo Cirio and Ivar Veermäe will talk about their works.

Beklediğim Yer (Place That I Wait)

Zypern, Türkische Republik Nordzypern 2013 / 2 Video-Projektoren, 2 HD-Player (29 Min.)
 Cyprus, Turkish Republic of Northern Cyprus 2013 / 2 video projectors, 2 HD players (29 min.)



Es passiert nichts. Der Wind fährt sanft in die Markisen und lässt die Sonnenschirme und Fahnen flattern. An nebensächlichen Orten, wo die Geschichtsschreibung gern aussetzt und die tatsächlichen Verhältnisse verdeckt liegen, wird auf Terrassen routiniert Kaffee getrunken. Auf diesen kleinen Bühnen stehen viele Stühle wenigen Menschen gegenüber, aber ab und zu wird ein Stuhl gerückt, ein Kopf gedreht, eine Schulter überblickt und eine Kaffeetasse gehoben und wieder gesenkt. Eigentlich aber passiert nichts. Es ist, als ob man beim alten VHS-Recorder „Play“ und „Pause“ gleichzeitig gedrückt hielte, um in der Unendlichkeit des unbedeutendsten Moments eine-Sekunde-vor-eine-Sekunde-zurück Platz zu nehmen. Es ist geradezu befreiend meditativ, sich diesem gänzlich hinzugeben. Eine Ruhe mit unbeschreiblichem Sinn für den Moment zwischen Zukunft und Vergangenheit wird hier übertragbar, wie sie die leere und unverschämt leicht dahinschwebende Plastiktüte in „American Beauty“ (Sam Mendes, 1999) – trotz aller Banalität ihrer Erscheinung – in die bedrückende Vorstadtwelt gescheiterter amerikanischer Träume zu hauchen vermochte.

Der Moment entzieht sich dem Realen und lenkt unsere Gedanken auf ein Außerhalb der möglichen Welt in das, was nicht ist.

Özgür Demirci zeigt in PLACE THAT I WAIT über 25 Minuten lang zehn Cafés im Norden und Süden der politisch geteilten Insel Zypern auf zwei sich gegenüberliegenden Projektionen. Auf der einen Seite sieht man Szenen griechischer Cafés und auf der anderen Seite Szenen türkischer Cafés. Als Betrachter/in der Installation befindet man sich mit dem notwendigen Standpunkt in der fragilen Zone dazwischen, aber nicht mittendrin. Will man beide Seiten sehen, fällt das schwer, denn sieht man eine Seite, wendet man der anderen den Rücken zu. Das ist eine physische Gegebenheit. Dieser Zustand aber zwischen den Cafés, zwischen den kulturellen und politischen Grenzen, zwischen den Amtssprachen und Traditionen, ist aber auch ein Betrachtungs- und Relationsraum. In diesem Raum erdenkt man sich Möglichkeiten, man nimmt Abstand und findet Lösungen, die sich in der Szene selbst nicht einfach ausprobieren lassen.

Während er die Fahnen bewegt, versenkt uns der Wind in ein Nachdenken über das, was ist und das, was sein kann. Zwischen notwendigen Wahrheiten und kollektiver Resignation lässt die Betrachtung uns anhalten im Kontinuum der Wirklichkeit: An der flatternden Markise zeigt sich, wie in einem Wachtraum, die Erinnerung des Gegenwärtigen und das Staunen über die Welt, die beide in schöpferischer Untätigkeit münden. Cézanne sprach einmal davon, dass man sich dem Motiv beugen müsse und dass man akzeptieren muss, es nicht zu sich heranziehen zu können. Mit dieser geduldigen Huldigung des unentschiedenen Moments zwischen Zukunft und Vergangenheit sucht Demirci in der Banalität des Alltags dieses politisch hoch brisanten Gebiets ein symbolisches Wellental. Dieses Tal markiert den Punkt vor – aber auch nach – einer Welle, der die Entscheidung (noch) offen lässt.

Konstanze Schütze

// Nothing happens. The wind gently glides through the awnings and makes the parasols and flags flutter. In marginal locations, ignored by historiography with obscured actual circumstances, terraces offer space for routine coffee drinking. On these little quasi-stages many chairs pair up with few people but every once in a while a chair is moved, a head turns, a shoulder is looked over, a coffee cup is held up and put down again. But nothing actually happens. It is almost as if one pressed down “play” and “pause” of an old video cassette player simultaneously, only to reside in the eternity of the most insignificant moment: one second forward, one second back. It is all but liberating in a meditative way to surrender fully to that moment. A tranquillity with an indescribable sense for the short moment trapped between future and past becomes transferable. Like the lightly hovering empty plastic bag in “American Beauty” (Sam Mendes, 1999) that – in spite of the banality of its appearance – seems to breathe out the essence of failed American dreams into the depressing suburb world. The moment withdraws from reality and distracts our thoughts to an alternative possible world that does not exist.

In his work PLACE THAT I WAIT Özgür Demirci shows ten cafés in the North and South of the politically separated island of Cyprus on two opposite projections facing each other. On the one side one can observe Greek cafés and on the other side Turkish ones. As the observer of the installation, one finds oneself and one’s necessary viewpoint within this fragile zone: in between but not in the middle of it. Regarding both sides at once becomes a difficult task since one turns one’s back to the one while observing the other. This is a physical fact. But this situation between the cafés, between the cultural and political boundaries, between languages and traditions is also a space of close examination and relating. In this space it is possible to gain distance and find solutions that seem impossible in the scenery itself.

While the wind moves the flags, it also lets us sink into contemplation about what is and what could be. Between necessary truth and collective resignation in contemporary Europe the observation lets us pause in a continuum of reality: In the fluttering awning we see the memory of the present and astonishment by the world, like a daydream, both leading to creative inactivity. Cézanne once said that one had to give in to the motif and accept the impossibility to successfully pull it towards you. With this patient honouring of the undecided moment between future and past, Demirci searches for a symbolic “in between” in the banality of every day life of this (and other) politically explosive region. This “in between” marks a wave’s trough – a point in time that leaves the decision open.

Technoviking Archiv

Berlin 2007-2015 / 10 Monitore, 10 HD-Player, Kopfhörer, Plots, T-Shirts, Bücher, Skulptur
 Berlin 2007-2015 / 10 monitors, 10 HD players, head phones, posters, T-Shirts, books, sculpture



Eher zufällig nimmt Matthias Fritsch im Jahr 2000 auf der sogenannten „Fuck Parade“ in Berlin eine Szenerie auf. Sie wirkt einerseits wie eine Momentaufnahme, andererseits zu perfekt um wahr zu sein. Im Mittelpunkt des Videos steht ein tanzender Mann, halbnackt. Er scheint wie ein Hüne aus anderen Zeiten.

Als Fritsch 2001 sein Kunstvideo „Kneecam No.1“ dem Web zur Verfügung stellt, ist nicht absehbar, welche Berühmtheit der digitalen Aufnahme einst zu Teil werden würde: Bislang generiert sie im Netz über 80 Millionen dokumentierte Klicks. Diese Beliebtheit stellt sich nicht sofort ein. Erst sieben Jahre später, nachdem ein Internetuser das Video auf einer Porno-seite mit dem Begriff „Thor“ verlinkt, wird größere Notiz davon genommen. Der Schritt auf eine weitere Videoplattform folgt, und Protagonist sowie Video werden benannt in „Technoviking“. Die Ära eines Internet-Mems beginnt – denn es bleibt nicht nur dabei, dass das originale Video geteilt wird. Die Internetgemeinde eignet sich das Video auf vielfältige Weise an. Tanz und Gestik des „Technovikings“ werden von seinen Anhänger/innen auf unterschiedlichste Art nachvollzogen. Viele nutzen dafür ihren eigenen Körper, andere greifen auf das Original zurück, wieder andere erstellen Animationen – am Ende wird alles erneut im Internet hochgeladen. Die Kunstfigur „Technoviking“ ist gefeierter Star.

Doch was, wenn die betreffende Person, deren Bild das Mem inspirierte, unfreiwillig in dieser Rolle verharrt? 2009 meldet sich der Protagonist das erste Mal über seinen Anwalt bei Fritsch und verlangt, weitere Veröffentlichungen des Videos „Kneecam No.1“ sowie damit verbundene kommerzielle Aktivitäten zu unterlassen. Fritsch stoppt sofort die Werbeeinnahmen und blockiert seine Uploads – nutzt es nur noch offline innerhalb seines Archivs, welches er über den „Technoviking“ angelegt hat. Die Verbreitung des Internetvideos jedoch, unterliegt zu diesem Zeitpunkt längst nicht mehr seinem Macher. Schließlich, drei Jahre später, verklagt der Tänzer den Filmer. 2014 wird das Urteil rechtskräftig: Der Hüne muss von nun an in der Öffentlichkeit zensiert werden, sowohl on- als auch offline. Dies gilt nicht nur für den Filmmacher.

Ausschnitte des von Matthias Fritsch systematisch aufgearbeiteten Archivs können dennoch eingesehen werden – natürlich immer unter Berücksichtigung des Urteils von 2014. Insgesamt umfasst es einige tausend Bilder, Videos, Mails, Blogs, Artikel, Abhandlungen, Gerichtsdokumente und Fanobjekte.

Noch immer können wir nicht verstehen, wie solch ein Internet-Mem entsteht. Welche Bedingungen genau geschaffen werden müssen, damit einem Bild dieses Ausmaß an Popularität zu Teil wird. Es scheint einem unberechenbaren, chaotischen Prinzip zu folgen. Zu dieser Faszination gesellen sich weitere Fragen: Wie können wir in Zukunft mit den Problemen umgehen, die dieser Fall aufwirft? Dem Recht auf Vergessen? Der Freiheit der Kunst? Welche Auswirkungen hat das Risiko, in der Öffentlichkeit gefilmt zu werden, auf unser Bewusstsein und unser Verhalten? Die allgegenwärtige Möglichkeit, dass unser Bild von unserer Persönlichkeit gelöst wird und dennoch an uns haften bleibt? Und wie gehen wir damit um, ohne der Gesellschaft die Möglichkeit zu nehmen, sich kulturell zu entfalten?

// In 2000 Matthias Fritsch, more or less by chance, captured a scene with his camera at the so-called “Fuck Parade” in Berlin. On the one hand, the video seems like a snapshot, on the other hand it seems too perfect to be true. It focuses on a dancing, half-naked man, who seems like a giant from a different time.

When Fritsch published his art video “Kneecam No. 1” in the internet, it could not be foreseen how famous this digital recording would become: Up until today it has generated over 80 million documented clicks in the internet. The video’s popularity did not occur overnight. Only after seven years and after an internet user linked the video to a porno site with the tag “Thor”, was the video noticed on a larger scale. A step to another video site followed and the protagonist as well as the video were named “Technoviking”. The era of an internet meme began – for not only the original video was shared. The internet community appropriated the video in a variety of ways. “Technoviking’s” dance style and gestures were reproduced in a manifold of fashions. Many of them used their own body, others relied on the original and some even created animations – in the end everything was newly uploaded to the internet. The fictional character “Technoviking” became a celebrated star.

But what if the respective person, who inspired the meme, remains in this role involuntarily? In 2009 the protagonist and his attorney contacted Fritsch and demanded to stop further publication of “Kneecam No. 1” and any connected commercial activity thereof. Fritsch immediately stopped all revenue from commercials and blocked his uploads – he continued using it solely offline within his archive, which he had set up for the “Technoviking”. At this point though, the distribution of the internet video is no longer in the maker’s hands. Three years later the dancer sued Fritsch and in 2014 the verdict became binding: The giant is to be censored out of the publicity – online as well as offline. This does not only apply to the filmmaker.

Excerpts of Matthias Fritsch systematically set up archive can still be looked at – of course under consideration of the verdict of 2014. All together it includes thousands of images, videos, emails, blogs, articles, essays, legal documents and fan objects.

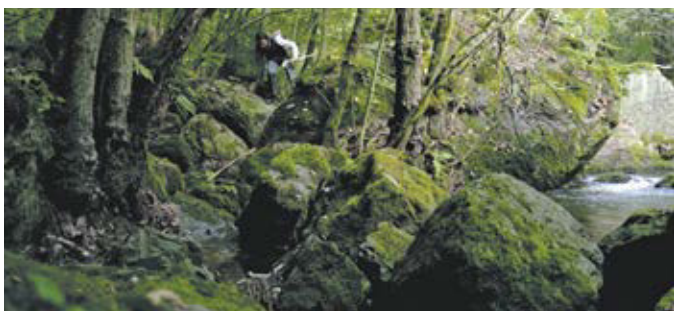
We can still not fully comprehend how such an internet meme develops. Which exact conditions have to apply, to create such extensive popularity? It seems to follow a somewhat unpredictable, chaotic principle. Besides the fascination for this phenomenon, further questions arise: How can we deal with the problems this case provides for the future? What about the right to be forgotten? The freedom of art? Which impact does the risk of being filmed in public have on our awareness and our behavior? What about the omnipresent possibility that our picture is separated from our personality and at the same time is still connected to it? And how do we deal with this without taking away society’s possibility to develop culturally?

Kristin Meyer

Der Wanderer

Dresden 2014 / Video-Projektor, HD-Player, Verstärker, 2 Lautsprecher, Subwoofer, Objekt (37 Min.)

Dresden 2014 / video projector, HD player, amplifier, 2 speakers, subwoofer, object (37 min.)



Diese Wanderung scheint kein Ende zu finden und dennoch zeigt sich der Wanderer mit gleich bleibender Kraft in seinem Vorwärtsdrang, der ihn durch diesen Wald führt, durch grüne Auen, entlang Flussläufen oder durch Sümpfe mit abgestorbenen Ästen, über unwegsame Felsen hinweg. Unbeirrt verfolgt er seinen Pfad. Anstrengungen und Strapazen sind ihm nicht anzusehen, keine Aufbruchstimmung, keine Ermüdung. So lässt sich, während wir ihn filmisch verfolgen, auch nicht sagen, wie lange er schon unterwegs ist, geschweige denn, wie lange er diesen Weg noch fortsetzen kann und will. Nach einer Zeit bemerkt man, dass sich die Landschaften wiederholen und man argwöhnt, dass sich der Wanderer im Kreis bewegt. Tatsächlich handelt es sich bei dieser Arbeit um ein Spiel mit dem Videoloop als filmischer Struktur. Was wie eine Wiederholung aussieht, ist eine Abfolge von einzelnen Filmen, die zwar am gleichen Ort aufgenommen, aber aus unterschiedlichem Drehmaterial zusammengeschnitten sind. Die Szenenfolge und damit auch die Landschaften der sieben jeweils fünfminütigen Filme ist die gleiche, Einstellungen und Details variieren. Damit stellt sich die Frage, wie lange wir einem Film zusehen können, bevor wir bemerken, dass die Wiederholung eigentlich gar keine ist und was es bedeutet, wenn nach sieben Filmen die eigentliche Wiederholung beginnt, wenn der Film im Kontext seiner installativen Präsentation tatsächlich geloopt wird.

Der Wanderer selbst wirkt in seiner Erscheinung wie aus der Zeit gefallen. Weste und gestreiftes Hemd, Rucksack und Wanderstab sind weit von heutiger Funktionskleidung entfernt und so erscheint er viel mehr wie ein Zeitgenosse Caspar David Friedrichs als unserer Tage. Darin steckt ein Wunschbild, das schon lange in der Kultur herrscht. Die Sehnsucht nach einem einfachen Leben im Einklang mit der Natur gibt es in der Antike schon in der Vorstellung eines ländlichen Arkadien. Andere Beispiele sind vielleicht die Idee der großen Fußwanderung in Johann Gottfried Seumes Buch „Spaziergang nach Syrakus“ (1803) oder die Vorstellung eines Rückzugs in die Wälder in Henry David Thoreaus Kulturbuch „Walden“ (1854). All das sind auch Männlichkeitsbilder, Abziehbilder, die austauschbar und heute als eine Identität unter vielen verfügbar sind. Manuel Frolik inszeniert in seinem Werk immer wieder solche Räume und Bilder, Mythen männlicher Freiheit und Selbstbestimmung, beispielsweise als Seemann, als Mechaniker oder als cooler Freund von Dash Snow oder Kurt Cobain. Das geschieht durchaus mit ironischer Distanz, sein Seemann ist eine Leiche, und Dash Snow so wie Kurt Cobain auch schon tot, also sowieso „cool“. Der Wanderer unternimmt seine Wanderung als Projektion in einer Waldarbeiterhütte. Das Bild erscheint als eine Art Folie für die Sehnsüchte, wie eine Fototapete den Traum einer fernen Welt in die heimischen vier Wände zwängt. Frolik fügt diesem Raum Objekte hinzu, die ihn erscheinen lassen, wie eine Puppenstube in Lebensgröße oder wie die in großen Dioramen erstarrten Vergangenheitsräume, die man gern auch in Heimatmuseen antrifft.

Holger Birkholz

// This hiking tour seems to have no end and yet the hiker presents himself with a steady flow of power in his forward thrust, which leads him through this forest, through green meadows, along river courses or through swamps with dead branches and over rough rocks. He remains to pursue his path with determination. Neither effort nor hardship can be sensed, nor an optimistic mood or fatigue. This is why we – while following him cinematically – cannot predict how long he has been en route, let alone how long he will be able or willing to continue this way. After some time, one notices that the landscapes begin to repeat themselves and one begins to suspect that the hiker is moving in circles. And indeed, this work is an experiment with the video loop as a cinematic structure. What seems like a repetition is a sequence of singular films, which have been shot at the same location but are cut together from different sources of film material. The consequence of scenes and therefore the landscapes of the seven five-minute films are the same, the shots and details vary. The question arises, how long we would watch a film before noticing that the replay actually is not a replay and what it means when – after seven films – the actual repetition starts; when the film is really looped in its presentation as an installation.

The hiker himself and his presence seem to fall a bit out of time. A vest and a striped shirt, a backpack and a wandering stick are far from today's functional wear and so he seems much more like a contemporary of Caspar David Friedrich than of our days. Therein lies a desired image, which has existed for a long time in our culture. The longing for a simple life in harmony with nature already existed in antiquity in the imagination of a rural Arcadia. Other examples are the idea of the great hike in Johann Gottfried Seume's book "Spaziergang nach Syrakus" ("Walk to Syracuse", 1803) or the imagination of a retreat to the woodlands in Henry David Thoreau's cult book "Walden" (1854). All of these images are also images of masculinity; blue prints, which today are interchangeable and available as one identity among many. In his work Manuel Frolik stages such spaces and images, myths of male freedom and self-determination; for example as a sailor, as a mechanic or as the cool friend of Dash Snow or Kurt Cobain. But this does not happen without ironic distance: his sailor is a corpse, and Dash Snow as well as Kurt Cobain are also already dead, therefore "cool" per se.

The hiker undertakes his hike as a projection in a forest worker's hut. The image appears as a kind of slide picturing longings, like a photo-wallpaper presses the dream of a far away world onto the domestic walls. Frolik adds objects to this room, which make it seem like a life-size doll house or like rooms of the past frozen into big dioramas, which one can come across in local history museums.

Das Video zur Installation ist eine Leihgabe des Kunstfonds, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv.-Nr. 135/215, Förderkauf der Kulturstiftung des Freistaates Sachsen 2015.

Apartment Building

Leipzig 2015 / Monitor, HD-Player, Kontrollmonitor, DVD-Player, Collage (15 Min.)
 Leipzig 2015 / monitor, HD player, control monitor, DVD player, collage (15 min.)



Ein Wohnhaus bietet Menschen Raum sich ein Zuhause und einen Rückzugsort zu schaffen. Aufgeteilt in mehrere Apartments, die mit Nützlichem und Dekorativem gefüllt werden, ist es in seinem Inneren Ausdruck von Individualität, Wohlbefinden, Lebensentwürfen und -realitäten. Tausende solcher, sich in ihrer modernen Architektur kaum mehr zu unterscheidender Gebäude formen heute das Stadtbild, nur hier und da ein historischer Komplex. Sie teilen doch dieselbe Funktion, deren Ausformungen uns in ihrer Privatheit und Intimität zumeist verborgen bleiben.

Das APARTMENT BUILDING, in das Florian Göthner den Betrachtenden führt, ist bereits von außen ein beinahe bedrohlich wirkendes Gebäude, das in seiner Schemenhaftigkeit stellvertretend für den Typus seiner Art steht. Da das Gebäude nie betreten wurde, können wir es auch nicht verlassen. Dieses erste Paradoxon stimmt ein auf die unheimliche Wanderung durch eine komplexe Raumanordnung, die vornehmlich durch Licht und dessen Abwesenheit beschrieben wird. Zwischen künstlichem und scheinbar natürlichem Licht ist kein Unterschied auszumachen. Innen und Außen scheinen dadurch nicht von einander getrennt. Vorsichtig tastet sich der Blick entlang dunkler Flure und Treppen und dringt immer wieder auch in Räume vor, die jedoch keinen Hinweis auf menschliches Leben geben. Einzig Licht und Raum beschreiben Bewegung, Form und Handeln. Sie sind somit Kulisse und Darsteller zugleich. In der gleichförmigen Architektur unterliegt der/die Betrachtende zunehmender Orientierungslosigkeit, die einem eigenartigen Rhythmus unterworfen ist: einige Räume tauchen wieder auf, erscheinen aber jedes Mal anders; der Blick geht zuweilen ins Detail, bleibt aber doch distanziert. Und auch wenn es Momente gibt, in denen die Bewegung räumlich innehält, wird sie atmosphärisch durch die ewig gleich wiederkehrende Musik vorangetrieben, die sich aufbaut, einen Bogen beschreibt und wieder zerfällt, nur um sich erneut aufzubauen. So erwarten wir, bedrängt von der unheimlichen Gleichförmigkeit, dass uns hinter der nächsten Ecke etwas offenbart wird, ja beinahe hoffen wir darauf. Doch bleiben wir in der Ungewissheit wie in dem Gebäude selbst gefangen.

Einzig ein Nachtwächter, durch seine räumliche Trennung unerreichbar, wacht über die Geschehnisse und absolviert beharrlich seine Kontrollgänge. Kaum in seinem Büro angekommen, lauscht er auf, macht sich erneut auf den Weg, ohne jedoch je etwas aufzuspüren. Durch ihn bekommt der Betrachtende den entscheidenden Hinweis, wie Florian Göthners Collagen angelegt sind. Der Nachtwächter entstammt dem Kriminalfilm „Le Cercle Rouge“ von Jean-Pierre Melville, der in der Künstlichkeit seiner Filmkulissen eine Lesart der komplexen Raumstruktur des APARTMENT BUILDING anbietet. Denn die Raumbilder und Anordnungen sind Film- und Literaturvorlagen verschiedener Genres und Epochen entlehnt, greifen deren Stimmungen auf und verweisen auf mögliche Szenen, die aber nie eintreffen. Sie zeigen das Interesse des Künstlers an den fragmentarischen Hinweisen auf Architektur, die Filme und Literatur zuweilen geben.

Beatrix Goffin

// An apartment building offers room for people to create a home and a place of retreat. Divided into several apartments, which are filled with useful and decorative things, its interior is an expression of individuality, well-being, life-concepts and the realities of life. Thousands of these buildings, which are hardly distinguishable from another in their modern architecture, shape today's cityscapes; only every so often is there an historic building complex. They share the same function, even though their variety of forms lays hidden from us with their privacy and intimacy.

The APARTMENT BUILDING, into which Florian Göthner leads the viewer, almost has a threatening effect looked at from the outside but – in its schematic style – can be regarded as representative for its type. Since the building has never been entered, we also cannot leave it. This first paradox sets the mood for a spooky walking tour through a complex spatial order, which is especially characterized through light and the absence thereof. There seems to be no visible difference between artificial and natural light. Therefore the interior and exterior do not seem to be separated. Carefully one's view glides along dark hallways and stairs and time and again advances into rooms, which show no signs of human life. Solely light and space describe movement, shape and action. Hence they function as scenery and performers at the same time. In the uniformity of the architecture the viewer is subject to increasing disorientation, which is again subject to a strange kind of rhythm: some rooms reoccur, but occur differently each time; the view partly goes into detail but stays distant at the same time. And even when there are moments, in which the movement stops in its spatial thrust, it continues atmospherically through the perpetual and recurring music, which builds up, gains momentum and then falls apart – only to be built up from anew. So we keep expecting – feeling pressed by the eerie uniformity – that behind the next corner something will be revealed; we almost hope it does. But we remain caught in uncertainty as well as in the building itself.

Only a night guard, unreachable through his spatial separation, watches over the events and fulfils his patrol persistently. Just arrived in his office, he harkens and continues his ways but without ever tracking down anything. The night guard, however, presents the crucial hint to the viewer, revealing how Florian Göthner's collages are laid out. His figure derived from the crime thriller "Le Cercle Rouge" by Jean-Pierre Melville, who offers an interpretation of the complex room structure of the APARTMENT BUILDING through the artificiality of his film sets. For the room images and arrangement are quotes from cinematic and literary sources of different genres and epochs; they pick up their atmosphere and hint to possible scenes, which never arrive. They prove the artist's interest in the fragmented clues of architecture, which films and literature provide from time to time.

Talking Business

Berlin 2014 / 3 Video-Projektoren, 3 HD-Player, Verstärker, 2 Lautsprecher, 3 Leinwände (13 Min.)

Berlin 2014 / 3 video projectors, 3 HD players, amplifier, 2 speakers, 3 screens (13 min.)



TALKING BUSINESS spielt auf das spannungsgeladene initiale Treffen von Alexis Carrington Colby (Joan Collins) und Krystle Carrington (Linda Evans) in der ersten Episode der zweiten Staffel der TV-Serie „Dynasty“ (dt.: „Der Denver Clan“) aus der Reagan-Ära an. Doch Honeit bewahrt uns vor dem Spektakel des berühmten Zickenkriegs, der die Beziehung der beiden Frauen auszeichnet, die Einschaltquoten sicherte. Stattdessen unterzieht sie die Szene dieses ersten Treffens auf clevere Art und Weise einer Reihe von Verschiebungen, von einer Projektionswand zur nächsten, von Deutsch zu Englisch und – am Beeindruckendsten – von der Vortäuschung Onscreen hin zur emotionalen Bindung im Off.

Letzteres wird in Honeits „Dynasty“ vor allem durch Gisela Fritsch und Ursula Heyer bestimmt, den Schauspielerinnen, die ihre Stimmen den Charakteren von Alexis und Krystle für die deutsche Synchronisation der Serie verliehen. In enger Zusammenarbeit mit den zwei Sprecherinnen in ihren Siebzigern – Gisela Fritsch verstarb traurigerweise noch während der Zusammenarbeit – kitzelt Honeit die Spannung zwischen dem Sprechen und dem Spielen einer Rolle heraus, zwischen dem Synchronisieren von glamourösen Frauen und ihrer Verkörperung.

An einem Punkt während der Proben mit Honeit reflektiert Heyer über die Selbstbestimmung, die sie durch eine von Alexis geborgte Phrase für den Gebrauch in ihren täglichen Leben erfuhr: „Ich dachte, dass ich, wenn ich meine eigenen Worte verwende, es nicht schaffen werde, Leute mitzureißen. Aber wenn ich einen Satz wie ‚Bevor ich noch einmal zu dir komme wird es in der Hölle schneien‘ sage, dann lachen die Leute.“

Dabei tritt die Künstlerin selbst als elegante Frau auf. In dem Studiosetting synchronisiert sie sich sogar selbst ausgehend von früherem Probenmaterial mit den Schauspielerinnen. Im Verlauf des Stücks funktioniert sie wie eine Art Moderatorin, was es Heyer und Fritsch ermöglicht, ihre Stimmen nicht mehr nur den für die berühmten Fernsehstars geschriebenen Worten zu verleihen, sondern auch denjenigen, die ihre eigene konfliktbehaftete Beziehung zur weiblichen Verkörperung und medial vermittelter Präsenz beschreiben.

Honeit geht es um ein kritisches Aufdecken der „Technologien des Gender“. Deutlich wird dies, wenn wir eine Audioaufnahme von Heyers klangvoller Stimme als Alexis hören und zur gleichen Zeit Archivmaterial von der Verwandlung der Schauspielerin in Joan Collins unter der Hand eines Haar- und Makeup-Künstlers sehen. Daneben sieht man auf einer anderen Projektionswand das Bild eines laufenden Tonbandgeräts und Heyers Zeitungspapierausschnitte über ihr Leben als Carrington/Collins. Honeits Synchronisation von Sound und Bild über die Projektionswände hinweg rückt die medial vermittelte und diskursive Konstruktion einer geteilten weiblichen Subjektivität in den Fokus, entstanden an den Schnittstellen von Repräsentation und Selbstrepräsentation, an den Kreuzungen von sozialer Technologie, institutioneller und kritischer Diskurse sowie der medialen Praxis.

Marc Siegel

// TALKING BUSINESS refers to the tense initial meeting of Alexis Carrington Colby (Joan Collins) and Krystle Carrington (Linda Evans) in the first episode of the second season of the Reagan-era TV series “Dynasty”. But Honeit spares us the spectacle of the famous cat fights that marked the women’s relationship and secured the show’s ratings. Instead, she cleverly subjects the scene of the women’s initial meeting to a series of displacements, from one screen to the other, from English to German, and – most strikingly – from on-screen pretense to off-screen investment. The off-screen of Honeit’s “Dynasty” is specified first and foremost by Gisela Fritsch and Ursula Heyer, the actresses, who lent their voices to the characters of Alexis and Krystle for the German synchronized version of the show. Working closely with the two voice actresses in their seventies – Gisela Fritsch sadly died during the course of their collaboration – Honeit teases out the tensions between speaking a part and playing it, between dubbing glamorous women and embodying them. At one point over the course of rehearsals with Honeit, Heyer reflects on the empowering act of employing Alexis’ turns of phrase in her daily life: „I thought if I use my own words, I won’t manage to engage people. But when I said a sentence like, ‘It’ll snow in hell before I see you again,’ then people laughed.“

In the studio setting, she even dubs herself from earlier rehearsal footage with the actresses. Throughout the piece, however, she functions more like a moderator, who enables Heyer and Fritsch to give voice not merely to the words written for famous TV stars, but to those describing their own conflicted relationship to female embodiment and mediated presence.

What Honeit is after is a critical detecting of „the technologies of gender“. That becomes clear when we hear an audio recording of Heyer’s resonant voice as the affected Alexis, and at the same time watch archival footage of the actress’ transformation into Joan Collins at the hands of a hair and makeup artist. Next to it we see an image of a spinning reel-to-reel audio player atop Heyer’s newspaper clippings about her life as Carrington/Collins. Honeit’s synchronization of sound and images across these screens brings into focus the mediated and discursive production of a split female subjectivity, one produced at the intersection of representation and self-representation, at the crossroads of social technologies, institutional and critical discourses, and media practices.

Two Skies

Snorre A, Köln 2015 / 3 Video-Projektoren, 3 HD-Player, Verstärker, 2 Lautsprecher (4:24 Min.)
 Snorre A, Cologne 2015 / 3 video projectors, 3 HD players, amplifier, 2 speakers (4:24 min.)



Von der Plattform einer Bohrinsel tauchen wir in die Kulisse zweier Firmamente ein, deren physischer Kraft wir uns nicht entziehen können. Was über beide Oberflächen auf uns wirkt, ist deren jeweilige Tiefe. Dort setzt die Arbeit eine Vielzahl von Assoziationen frei und dorthinein setzt sie sie fort. TWO SKIES beschreibt schon im Titel das Oszillieren der Arbeit zwischen gegensätzlichen Prinzipien und gedanklichen Möglichkeitsräumen: Stillstand und Bewegung, Oberfläche und Tiefe, Himmel und Firmament, Utopie und Dystopie...

Lukas Marxt nimmt uns mit in die Gas- und Ölfelder des Tampen Areal, weit im Norden Europas, in die Norwegische See. Von dort teilt er mit uns die Ansichten eines Meeres zu zwei verschiedenen Tageszeiten, Sonnenaufgang und Sonnenuntergang. Und Teilen ist das Prinzip der Installation TWO SKIES. Er montiert die Bilder quasi punktsymmetrisch übereinander und irritiert mit der optischen Täuschung eines Spiegelkabinetts. Ist das also alles nicht ernst, die Montage nur des Spiegeltricks wegen? Die Wirkung der Bilder sagt etwas Anderes. Wir befinden uns in einem zwar ruhigen, zugleich aber drückend schwer vor sich hinrollendem Meer. Um in einer solchen Umgebung zu überleben, müssten wir die genaue Position kennen, und das wird für den Betrachter/die Betrachterin bereits zur ersten Herausforderung. Denn kaum eine unserer Seherfahrten stimmt mit der Bildwelt von TWO SKIES überein. Lukas Marxt gibt uns keine Gelegenheit zu glauben, dass wir fest an der Küste Irgendwas' stehen und distanziert und geschützt auf die See schauen, denn zu unmittelbar, direkt und konzentriert ist die Wirkung des Wassers. Andererseits zeigt er in der ruhigen Positionierung der Kamera, dass wir uns nicht auf einem Boot befinden können, das sich hebt und senkt, vielleicht auf der Fahrt hinaus zum Horizont, einer Utopie nach oder heimwärts in den sicheren Hafen. Und in diese Unklarheit des eigenen Standpunktes tauchen zwangsläufig jene Bilder ein, die seit einiger Zeit von größter, ganz bedrückender Aktualität sind, von Schicksalen erzählen, von Träumen, Angst und leider auch Tod. Unter uns das Meer, über uns das Meer. Und da ist er weg, der Trick, und sehr ernst.

Aber Lukas Marxt ist genauer. Er befragt die Orte seiner Bildwelten mit subtilen Mitteln: in langen Einstellungen und mit leisen Tönen. Und exakt dort, in der Tonspur der Installation, wenn der anfängliche Originalton des Meeres sich zunehmend zu einem verdichteten Rauschen entwickelt, entsteht eine Ebene, die sehr konkret wird. Man kann das als Weißes Rauschen identifizieren, welches in den Ingenieurwissenschaften verwendet wird, um Störungen in einem idealen Modell abzubilden. Um welches Modell es sich dabei handelt wird klar, wenn Lukas Marxt den Entstehungsort der Arbeit hörbar reflektiert. Er nutzt dieses Mittel, um Strukturen aufscheinen zu lassen, die unter der Oberfläche des Wassers in der Tiefe oder, bedenkt man den Titel der Arbeit, der Höhe verborgen sind, und verleiht deren offensichtlichen Fehlern, analog zum Bild, eine fast schon mythologische Schwere. Denn wenn das Weiße Rauschen endgültig in einem an den Gesang der Sirenen erinnernden Ton abbricht und die Horizontlinie sich in weißem Licht auflöst, bleibt die Frage, ob TWO SKIES Spiegelbild einer apokalyptischen Vorhersehung ist oder Hoffnung macht in die Utopien einer nahen Zukunft.

// From the platform of an oil rig we dive into the setting of two firmaments, whose physical force we cannot escape. What affects us through both surfaces, is their respective depth. This is where the work releases a multitude of associations and continues them. Already in its title, TWO SKIES describes the oscillation of the work between conflicting principles and intellectual spaces of possibilities: Stagnation and movement, surface and depth, sky and firmament, utopia and dystopia ...

Lukas Marxt takes us to the gas and oil fields of the Tampen area, far up in northern Europe, in the Norwegian Sea. From there he shares with us the views upon the sea at two different times of the day, sunset and sundown. Sharing is the principle of the installation TWO SKIES. He assembles the images in an overlapping and point-symmetrical way and therefore irritates the viewer with the optical illusion of a hall of mirrors. Is it all not to be taken seriously? Is the montage merely for the effect of a mirroring trick? The effect of the images suggests something else. We find ourselves in a calm but at the same time pressing and heavily pushing sea. In order to survive in such a surrounding, we have to know the exact position and this becomes the first big challenge for the viewer: Because hardly any of our visual experiences corresponds with the image world of TWO SKIES. Lukas Marxt leaves us without a possibility to believe that we are standing solidly at the coast and are watching the sea from a safe distance; the impact of the water is too immediate, direct and concentrated. On the other hand, he shows us through the calm positioning of the camera that we cannot be standing on a boat, which lowers and raises itself, maybe on the way out towards the horizon, utopia or homewards to a safe haven. And into this uncertainty of one's own standpoint images inevitably immerse, which have been of great significance for some time now, telling of fates, of dreams, fears and unfortunately also of death. The sea below us, the sea above us. And suddenly the trick is gone and everything turns serious.

But Lukas Marxt is more exact. He questions the places of his visual world with subtle means: in lengthy shots and with quiet sounds. And exactly there in the soundtrack of the installation, where the initial original sound of the sea steadily develops into a compressed noise, a level elevates, which becomes very concrete. The noise is identifiable as white noise, which is used in the engineering sciences to illustrate disturbance in an ideal model. Which model we are dealing with in this case becomes clear, when Lukas Marxt audibly reflects the place of origin of his work. He uses this method to show the structures lying underneath the surface of the water or – if one considers the title of the work – lying in the heights and applies an almost mythological severity to the obvious mistakes, according to the image. For when the white noise ultimately breaks away into a sound reminiscent of the singing of the sirens and the horizontal line dissolves into white light, the question remains if TWO SKIES is a mirror image of an apocalyptic prevision or a hope for utopia in the near future.

Eric Pries

Skulptur21

Köln 2015 / Video-Projektor, DVD-Player, Objekt (3:23 Min.)
Cologne 2015 / video projector, DVD player, object (3:23 min.)



Die primäre Differenz von Film und Skulptur ist ihre unterschiedliche Zeitlichkeit. Filme entwickeln sich linear in der Zeit als chronologische Abfolge. Skulpturen sind im Ganzen gegeben. Eine Betrachtung kann an jeder Stelle einsetzen und von dort an jede andere beliebige Stelle springen. Aufbau und Struktur einer Skulptur können die Aufmerksamkeit beeinflussen, indem sie Akzente generieren, die durch Helligkeiten oder besondere Formkontraste das besondere Interesse auf sich ziehen.

Im Film werden solche Akzente als Teil einer Dramaturgie wirksam. Ein strenger Schnitt, der plötzliche Wechsel von einer hellen zu einer dunklen Farbe, sensibilisieren den/die Zuschauer/in für den Moment, der sich so nachhaltig in seiner Erinnerung festsetzt. Solche medialen Differenzen sind spätestens seit Lessings „Laokoon“ (1766) Teil kunsttheoretischer Reflexion. Sie erlauben es, die Spezifika von Kunstwerken genauer zu bestimmen.

Gerald Schauder konfrontiert uns nun mit der Gegenüberstellung eines Films und einer Skulptur, die unmittelbar aufeinander bezogen sind. Die Skulptur erscheint dabei als dreidimensionales Modell dessen, was im Film als zweidimensionales Bild zu sehen ist. Das System entspricht in etwa dem einer Computertomographie. Bei diesem Schnittbildverfahren werden Schichten eines Körpers aneinandergereiht und zu einem virtuellen dreidimensionalen Modell zusammengefügt.

Der Film, dessen Bilder vom Künstler als kontinuierliche Abfolge von Schnitten verstanden werden, ist Hans Richters „Rhythmus 21“ von 1921 oder je nach Datierung 1924. Es handelt sich dabei um eine Ikone des abstrakten Films, die aus dem An- und Abschwollen von Formen, von Quadraten und Rechtecken besteht. Das geschieht mal langsamer und mal schneller. Hin und wieder gibt es Sprünge und mehrere Flächen agieren, pulsieren und interagieren miteinander. Diese Bewegungen werden von Schauder in ein räumliches Modell übertragen, bei dem die drei Minuten Laufzeit des Films auf die acht Meter Länge der Skulptur verteilt wurden. Das Format des Films, das je nach Projektionsfläche variieren könnte, ist in der Skulptur auf den Querschnitt von 21 x 27,2 cm festgelegt. Die Farbigkeit der Flächen in Richters Film, Schwarz und Weiß sowie Grautöne finden sich auch in der Skulptur wieder. So gesehen erscheint sie als eine möglichst genaue Übersetzung des Filmgeschehens mit dem zentralen Unterschied von sukzessiver Abfolge des Films und Gleichzeitigkeit des Körpers in der Skulptur.

Transformation und Rückgriff Schauders auf die historische Referenz von 1921 lassen sich auf den geschichtswissenschaftlichen Diskurs um das Selbstverständnis der Gegenwart in der Tradition der Moderne beziehen. Das Interesse für die Rationalisierung der Formen, das in besonderer Weise Design und Architektur der zwanziger Jahre – Bauhaus und Neues Bauen – bestimmt, findet seine Fortsetzung in der Gestaltung unserer Alltagswelt auch heute noch mit weit reichenden Konsequenzen. Sie sind unter anderem im Verhältnis zwischen realen räumlich erfahrbaren Körpern und deren digitalen Simulationen erkennbar, beispielsweise bei der in der gebauten Architektur noch ablesbaren Herkunft des Entwurfs aus dem Computer. So gesehen muss vielleicht im Sinne einer zeitlichen Umkehrung und mit entsprechender Ironie Richters „Rhythmus 21“ als Übersetzung von Schauders SKULPTUR21 verstanden werden.

Holger Birkholz

// The primary difference between film and sculpture is their difference in temporality. Films develop in a linear fashion, as a chronological sequence. Sculptures are given as a whole. The viewing of it can begin at any point and from there can skip to any other point. The design and structure of a sculpture can attract interest by generating emphasis, which can draw attention through levels of brightness or special contrasts of form.

In film, this kind of emphasis becomes effective only as part of a dramaturgy. A rigid cut, the sudden change from light to dark colors, sensitize the viewer for the moment, which is set so permanently in the viewer's memory. These differences between different kinds of media have been part of art-theoretical reflections since Lessing's "Laokoon" (1766). This makes it possible to further evaluate the specifics of art works. Gerald Schauder confronts us with the combination of a film and a sculpture, which directly refer to each other. The sculpture appears as a three dimensional model of what can be seen in the film as a two dimensional image. The system corresponds more or less with the system of a computer tomography. In this method several layers of a body are aligned and then put together to a virtual three dimensional model. One film whose images are conceived as a constant sequence of cuts by the artist, is Hans Richter's "Rhythmus 21" from 1921 or, depending on the dating, 1924. This work, considered an icon in the genre of abstract film, consists of swelling and subsiding of geometrical forms, of squares and rectangles. This sometimes happens fast or slowly. Every now and then there are jumps and several forms act, pulsate and interact with one another. Schauder transfers these movements into a spatial model by applying three minutes of film into the eight meters of length of the sculpture. The format of the film, which possibly could vary depending on the area of projection, is determined to a cross section of 21 x 27,2 cm of the sculpture. The colors of the surfaces in Richter's film, black and white as well as shades of gray, are also found in the sculpture. The sculpture seems like the most accurate translation of the film as possible, with the essential difference of successive sequence of film and simultaneity of the body in the sculpture.

Schauder's transformation and reference of the historical work of 1921 can be set in context with the historical discourse around the self-image of the present in the tradition of modernity. The interest for the rationalization of forms, which determined the design and architecture of the 1920's in a particular way – "Bauhaus" and "Neues Bauen" – finds its continuation in the designing of our day-to-day world; even today with extensive consequences. They can be sensed, among other things, in the relation between the real spatial accessible body and its digital simulation; for example in the case of built architecture, which offers a traceable draft from the computer. So perhaps Richter's "Rhythmus 21" has to be interpreted in the sense of a temporal inversion – and with an appropriate amount of irony – as a translation of Schauder's SKULPTUR21.

Paradies

Basel 2015 / Video-Projektor, 3 Monitore, 4 HD-Player, Verstärker, 2 Lautsprecher, Subwoofer, 3 Kopfhörer, 3 Stühle (8 Min.)

Basel 2015 / video projector, 3 monitors, 4 HD players, amplifier, 2 speakers, subwoofer, 3 head phones (8 min.)



In einem in Dunkelheit getauchtes Gewächshaus fällt ein kalter Lichtschein auf einen Mann mittleren Alters in Hemd und Krawatte, der in der stillen Einsamkeit dekorativer Anpflanzungen ein Kammerpiel aufführt. An einem Tisch sitzend hat er eine Sammlung Karteikarten vor sich liegen, die er aufnimmt, immer wieder neu sortiert und darin gefundene Textfragmente in ein Mikrophon spricht. Bisweilen schweigt er nachdenklich und kreiert eine Geräuschkulisse tropischer Tierlaute, die er mit seiner Stimme und einigen analogen Hilfsmitteln erzeugt. Obgleich wir bezeugen können, wie sie entsteht, wirkt sie glaubhaft, geht sie doch eine perfekte Symbiose mit der künstlich angelegten Pflanzenwelt des Gewächshauses ein. „Nach den künstlichen Blumen, die wirkliche Blumen nachahmten, wollte er natürliche Blumen, die falsche Blumen zum Vorbild nahmen.“¹ Mit der zusehends voranschreitenden Verunsicherung und Ratlosigkeit des Protagonisten wandeln sich die Pflanzen in irreal tanzende Gebilde, die zum Teil insektenähnlich anmuten. So bestätigt er sich selbst wiederholt: „Und es war alles, alles gut!“, denn sein Traum vom Paradies „fern von Mühen und frei von Not“ bleibt am Ende wohl unerfüllt. Max Philipp Schmid wendet sich mit seiner Arbeit PARADIES unseren Sehnsüchten und Vorstellungen vom weltlichen Paradies und deren Manifestation im Alltag zu. Dabei verwebt er Zitate u.a. von Hesiod, Paul Gauguin, Joris-Karl Huysmans, Joseph von Eichendorff und Lucius Burckhardt zu einem vielschichtigen Gedankenkomplex, den er den Protagonisten errichten lässt. Ist dieser im ersten Teil der Arbeit noch in der Dunkelheit des Gewächshauses gefangen, das für unsere Bewunderung exotischer Pflanzen stehen mag, als Sinnbild der Suche nach dem Paradies in der Fremde, weitab der „Tyrannei des hektisch-Weltzugewandten“, gibt uns der Künstler im zweiten Teil einen Hinweis auf die Natur unserer Sehnsüchte: „Peirideisa: Paradies: die Umzäunung“. Das Wort stammt aus dem Persischen und beschreibt den umzäunten, also den nach außen hin abgegrenzten Bereich. Ist unsere Sehnsucht nach dem Paradies also vielmehr eine Suche nach etwas, was nur einem selbst gehört? Etwas, das nach eigenen Vorstellungen erträumt und gestaltet ist, ein Ort der Identifikation?

„Das Paradies ist eine gartenhafte Seinsweise der Welt.“ Auf drei Monitoren, die in einem zweiten Raum präsentiert werden, sehen wir Bilder von umzäunten, säuberlich zurecht gestutzten, privaten Gärten, bepflanzten Balkonen und Efeu umrankten Fenstern. Immer wieder auch taucht der Lebensbaum als Begrenzung auf, der hier als Idealvorstellung vorstädtischen Lebens gelten darf. In der Gestaltung suburbaner Landschaften offenbaren die Pflanzenden ihre Wertvorstellungen und Ideale des gesellschaftlichen Zusammenlebens. Doch zeigen die Bilder auch, dass die Sehnsucht nach dem Paradies in der immer wiederkehrenden Gleichheit der Gärten unser Bestreben nach Individualität nicht erfüllen kann, und so suchen wir fernab des uns Vertrauten nach Ersatz. Schlussendlich können auch die Palmen und Kakteen, die hie und da in unsere Einkaufszentren und Betonlandschaften verpflanzt werden, unser Begehren nicht befriedigen. Und so zieht es „weiter von Objekt zu Objekt, von Substitutionen zu Substitutionen, weil es nie erfüllt wird“.

Beatrix Goffin

// In a greenhouse dipped in darkness, a cold ray of light falls onto a middle-aged man in a shirt and tie, who – in silent solitude with the decorative plantings – is staging a chamber play. Sitting at a table, a collection of index cards lying in front of him, which he picks up and mixes again and again, reading out aloud words he finds on them into a microphone. Occasionally he remains silent in a meditative way and creates soundscapes of tropical animals, which he produces with his voice and other analog tools. Even though we are witness to their creation, they seem absolutely credible, since they form a perfect symbiosis with the artificially planted botanical world of the greenhouse. “After the artificial flowers, which imitated real flowers, he wanted natural flowers, which modelled themselves on fake flowers.”² With the protagonist’s proceeding uncertainty and perplexity, the plants transform into unreal dancing objects, which to some extent appear like insects. He reaffirms himself and repeats: “And it was good, all good”, because his dream of paradise “far from hardship and free of misery” will probably remain unfulfilled.

In his work PARADIES, Max Philipp Schmid broaches the issues of our desires and our ideas of secular paradise and its manifestations in everyday life. For this he weaves together quotes of Hesiod, Paul Gauguin, Joris-Karl Huysmans, Joseph von Eichendorff and Lucius Burckhardt, among others, into a multi-faceted complex of ideas, which he lets the protagonist create. If in the first part of the work he is still trapped in the darkness of the greenhouse, which may represent our fascination for exotic plants, as a symbol of the search for paradise in foreign lands, far away from the “tyranny of the hectic-mundane”, the artist gives us a hint about the nature of our desires in the second part: “Peirideisa: Paradise: Enclosure”. The word derives from the Persian and describes the enclosed, the area closed off from the outside. Is our longing for paradise a search for something, which only belongs to oneself? Something, which is dreamed and created from one’s own imagination, a place of identification?

“Paradise is a garden-like existence of the world.” On three screens, which are presented in a second room, we see pictures of enclosed, properly trimmed private gardens, balconies with plants and windows entwined with ivy. Again and again, the tree of life reappears as a limit, which can be seen as the ideal of suburban life. In the design of suburban landscapes, the gardeners manifest their moral values and ideals of social life. But the images also show, that the longing for paradise, in the form of the forever same uniformity of gardens, cannot fulfil our quest for individuality, and so we search for substitutes far beyond the familiar. In the end, also the palm trees and cacti, which are occasionally planted in shopping centers and concrete landscapes, cannot satisfy our longing. And so it continues “further from object to object, from substitute to substitute, because it is never fulfilled”.

1 | Alle im Text verwendeten Zitate stammen aus der Arbeit „Paradies“, Max Philipp Schmid, 2015.

1 | All quotations in this text are taken from the work PARADIES from Max Philipp Schmid, 2015

Untitled

– Filmed with Fujifilm X-E1 16.3MP Compact System Digital Camera with 18-55mm Lens, SanDisk Extreme Pro SDXC 64GB Class 10 SD

Card. Mounted on Manfrotto 496RC2 Ball Head with Manfrotto MKBFRA4-BH BeFree Tripod

Peking, Darmstadt 2015 / Monitor, HD-Player (10:07 Min.)

Beijing, Darmstadt 2015 / monitor, HD player (10:07 min.)



Was tragen wir nicht alles durch die Stadt? Ständig sind wir ganz emsig dabei, etwas hin und her zu transportieren: von kleinen bis hin zu den großen Dingen. Die leichten Sachen können wir noch selbst tragen, bei den großen bedürfen wir des entsprechenden Geräts. Menschen werden auch ständig durch die Stadt transportiert, allerdings für gewöhnlich in Fahrzeugen. Nur selten sehen wir Menschen, mit anderen Menschen auf ihren Armen, zumindest keine erwachsenen Menschen. Daniel Stubenvoll lässt Menschen Menschen durch die Stadt tragen, wohlgermerkt ausgewachsene Menschen, keine Kinder. Und dann verhalten sich diese Getragenen noch so eigenartig steif und bewegungslos, fast als wären es lebensgroße Puppen. Nur die Andeutung von einer gewissen Beweglichkeit lässt erkennen, dass es sich hier dann doch um lebendiges Transportgut handelt. Man fragt sich, ob die Getragenen so ganz freiwillig mitgeschleppt werden? Am Ende ist es sogar so, dass sie entführt werden. Dagegen spricht jedoch, dass sie sich so gar nicht wehren. Aber wo werden wir nicht überall hin unwillentlich entführt, ohne dass wir es überhaupt bemerken? Filme entführen uns in andere Welten und andere Epochen, ja sogar zu anderen Sternen, und die Werbung führt uns vor das Supermarktregal. Vielleicht lassen wir uns aber auch gern an diese Orte tragen und die Tragenden sind die eigentlich Geknechteten, die Frondienste leisten?

Nun ist, der Ort an dem sich dieses seltsame Geschehen ereignet, nicht irgendein Ort sondern Peking, die Hauptstadt eines Riesenreichs mit über 20 Millionen Einwohner/innen. Man kann sich gut die Geschäftigkeit vorstellen, die in einer solchen Stadt herrscht und auch die Unmengen von Transporten von Menschen und Sachgütern, die es erforderlich machen, dass diese Stadt funktioniert. Die Emsigkeit, die dabei an den Tag gelegt werden muss, entspricht sehr gut unserer Vorstellung von dem wirtschaftlich doch so bemerkenswert erfolgreichen China. Vielleicht scheint sich auch gerade deshalb niemand außer uns, die wir vor diesem Video stehen, darüber zu verwundern, was hier passiert? Es entspricht nur zu gut der inneren Folgerichtigkeit des Films. Es wird gemacht, was gemacht werden muss, das wissen auch die anderen. Selbst das ist ein Aspekt des wirtschaftlichen Erfolgs: Alle sind sich einig und arbeiten unhinterfragt am Erfolg.

Dieser ist im Hintergrund der Bilder von Daniel Stubenvoll eindrucklich zu sehen, himmelaufsteigende Gebäude des 21. Jahrhunderts. Früher hat diese Funktion, unseren Blick nach oben zu erheben, vielleicht die Religion erfüllt. Doch heute erscheinen die Tempelgebäude neben den Hochhäusern ein wenig zurückgeblieben.

Stubenvoll filmt seine Tragenden und Getragenen mit einer japanischen Kamera, die auf einem italienischen Stativ steht, darauf verweist der Titel der Arbeit explizit und betont damit die technischen Bedingungen. Auch hier trägt offenbar jemand einen anderen, und dabei entstehen Bilder von Bewegung, aufgenommen von statischen Standpunkten aus.

Holger Birkholz

// What all don't we carry through the city? We are constantly busy carrying something back and forth: from little to big things. Light things we are able to carry ourselves but for the big and heavy things we need adequate equipment. People are also transported throughout the city, though usually in vehicles. Only seldom do we see people being carried by other people, at least not grown ups. Daniel Stubenvoll lets people carry people through the town, mind you: full-grown adults and no children. The carried people act in such a strange stiff and still manner, almost as if they were life-size dolls. Only the indication of a certain mobility lets us recognize that we are dealing with live transported goods. The question arises whether the carried people are taken voluntarily? Could it be that in the end they are being kidnapped? What speaks against this scenario is that they don't show any sign of struggle. But aren't we also sometimes involuntarily kidnapped without even noticing? Films carry us off into different worlds or different times, even to the stars, and commercials lead us to the supermarket shelf. But what if we enjoy being carried to these places and the people carrying us are the real enslaved fulfilling compulsory labour?

The place where these peculiar events take place is not just any town but Beijing, the capital of an enormous empire with more than 20 million inhabitants. One can easily imagine the bustle that goes on in such a city and also the vast amounts of people and material goods being transported, making it necessary that the city functions well. The necessary activity corresponds well to our imagination of the remarkably successful economic realm of China. Maybe this is the reason why nobody but ourselves standing in front of the video seems to question what is going on? What we see makes so much sense due to the continuity of the film. The things that have to be done are done and everybody knows it. Even this is an aspect of economic success: Everyone agrees and works towards success without question.

This success is clearly visible in the background of Daniel Stubenvoll's images: skyscraping buildings of the 21st century. Perhaps religion previously fulfilled the need for us to direct our view upwards. But today the temple buildings seem a little inferior next to modern skyscrapers.

Stubenvoll films his carriers and the carried with a Japanese camera using an Italian tripod. He refers to this specifically in the title of this work and therefore emphasizes the technical conditions. Also here somebody is obviously carrying someone else and by doing so creating pictures of mobility, filmed from a static position.

Experimental Archeology: The Space Beyond all Illusions

Berlin 2014 / 5 Video-Projektoren, 5 HD-Player, Verstärker, 2 Lautsprecher, Objekt (25 Min.)
 Berlin 2014 / 5 video projectors, 5 HD players, amplifier, 2 speakers, object (25 min.)



EXPERIMENTAL ARCHEOLOGY: THE SPACE BEYOND ALL ILLUSIONS zeigt Videomaterial, das anlässlich eines viertägigen rituellen Brands von Keramikskulpturen, zur Rekonstruktion alter archäologischer Artefakte, im Schwarzwald im Sommer 2014 – während eines Vollmondzyklus – aufgenommen wurde. Erfahrene Brennmeister/innen und Schaman/innen leiteten den Brand der Skulpturen in Grubenfeuern und anderen Öfen mit niedriger Temperatur. Begleitend zur Herstellung der großen ikonischen Tonfiguren, wurden die Teilnehmer/innen eingeladen, an einigen Ayahuasca-Zeremonien teilzunehmen. In den Videos sieht man den gemeinsamen Aufbau und die verschiedenen Zeremonien der Vollmond-Performance, die mit dem Brand der Rekonstruktionen der Artefakte, die sich auf 23.000 bis 30.000 v. Chr. datieren lassen, einhergehen.

In den Ayahuasca-Zeremonien setzen die Teilnehmer/innen Parameter für einen utopischen Zustand, um miteinander und mit dem Universum verbunden zu sein. Sie beziehen sich auf die Artefakte, die für die Künstlerin von besonderer Bedeutung sind, weil sie aus der Zeit vor dem Patriarchat stammen und daher die Frage aufwerfen, wie Machtstrukturen vergangener Zeiten die heutigen beeinflussen können, die von einer langen Geschichte des Patriarchats diktiert wurden.

Die Welt der Artefakte ruht im geheimnisvollen Nebel der Vergangenheit und ist offen für Interpretationen, da nur wenige Dokumente aus der Zeit erhalten sind. In der Installation überlagern sich fiktionale Nacherzählungen und historischer Stoff, sodass die Skulpturen in einem neuen Kontext gesehen werden können, der weder historisch noch zeitgenössisch ist.

Teils Fiktion, teils Dokumentation, verwirrt THE SPACE BEYOND ALL ILLUSIONS die Parameter von Realität und Glaubensstrukturen. Die Aufzeichnungen des Geschehens für die Video-Installation sind nicht dokumentarisch, sondern reflektieren absichtlich den subjektiven Blick der Kameraleute und heben so die digitale als auch die analoge Materialität des Apparates hervor. Dabei erweisen sich zwei konzeptionelle Alternativen zu dokumentarischen Arbeitsweisen als essentiell, weil sie auf eine andere Wirklichkeit jenseits des visuell Sichtbaren verweisen. Eine Kinect Xbox Kamera nimmt 3D Daten auf, eine ferngesteuerte Infrarotkamera sichert zufällige Aufnahmen und Kaleidoskop-Linsen verschleiern den Blick einer alten VHS-Kamera.

Das VHS-Aufnahmeverfahren betont das Analoge als Präfiguration des Digitalen. Vielleicht ist dies ein Motiv illusionärer Ästhetik, das sich auf Zeiten bezieht, in denen die Gemeinschaft als Energiequelle und Mittel des Zusammenhalts geschätzt wurde. Die rituelle Verehrung dient in diesem Fall weniger dazu, einen göttlichen oder geistigen Gegenstand hervorzu bringen, sondern vielmehr um die für eine solche Erscheinung erforderlichen Begleitumstände zu veranschaulichen: eine Erscheinung, die eine künftige patriarchale Binarität eher überschattet als ankündigt. Aus diesen Gründen verschleiert die Kamera die Sicht auf das Ereignis, um den/die Betrachter/in in eine vergleichbar unbestimmte Position zu bringen, so dass er/sie die Anwesenheit des analogen Göttlichen sinnlich erfahren kann. Das Publikum ist eingeladen, sich unter die aus hölzernen Dreiecken gefertigte, geodätische Kuppel zu legen, aus der alle diese gesammelten Bilder kaskadenartig auf die Betrachtenden herabfallen.

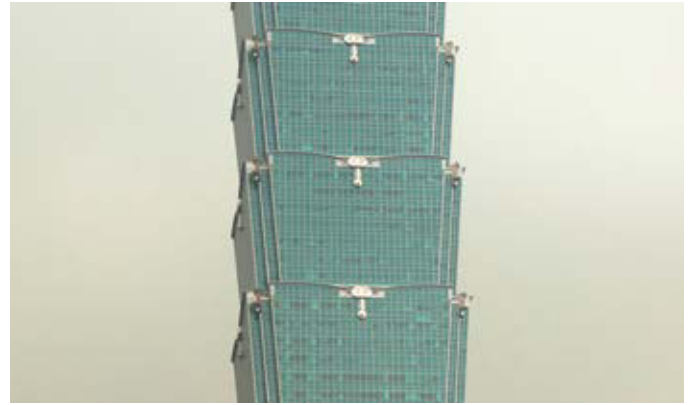
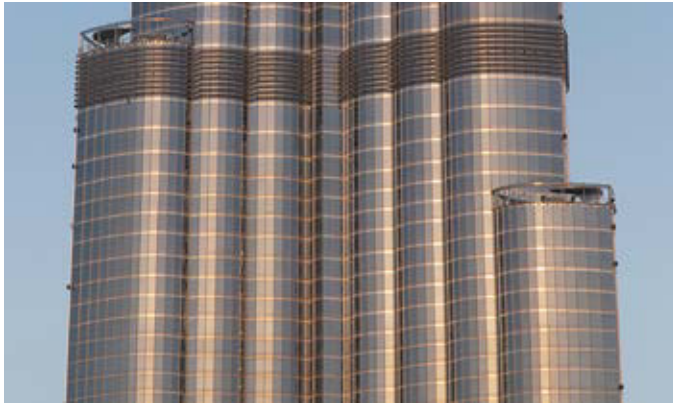
// EXPERIMENTAL ARCHEOLOGY: THE SPACE BEYOND ALL ILLUSIONS shows video material shot at the four day ritual firing of clay sculptures in the Black Forest during a full-moon cycle in the Summer of 2014. A crew of experienced fire masters conducted the firing of the clay sculptures, by placing them into pit hole fires and other low firing ovens. Corresponding with the creation of large iconic clay sculptures, participants were invited to take part in shaman-led Ayahuasca ceremonies. In the videos, one sees the collaborative set-up of the full moon performance and how participants are guided through the ceremonies, which accompany the firing of the sculptural reconstructions of archeological artifacts dating from 23.000 to 30.000 BCE. Significant for the artist because the artifacts existed in a time before patriarchy; the invocations question how power structures from former times can affect present-day structures, which again are dictated by a long-standing history of patriarchy. Through the ceremonies, the participants set up the parameters for a utopian state of togetherness, recalling the time around 24.000 BC, which is clouded by many mysteries, as few documents from that time period remain. Thus, fictional retellings blend together with the fabric of history, so that the sculptures can be seen against new contexts that are neither historical nor contemporary.

Part fiction, part documentary, THE SPACE BEYOND ALL ILLUSIONS confuses the parameters of reality and structures of belief. The recordings for the video installation were not documentary records of the actions taking place, but meant to reflect the subjective views of the camera people and reveal the digital and analogue materiality of the apparatus. Both of these conceptual alternatives to documentary production were crucial in hinting at another reality beyond visual sight: A Kinect Xbox camera captured 3D data, a remote controlled infrared camera captured images at random, and kaleidoscopic lenses disguised the view of an old VHS camera. The VHS video capturing device evokes the analogue, which prefigures the digital. This is perhaps an aesthetic illusionary motif hearkening back to times which valued the collective as a source of power and a tool for solidarity. The ritual worship – in this case – is less about bringing a divine or spiritual body into the world, but rather about constructing the necessary circumstances for such a visitation to take place: a visitation that could overshadow rather than foreshadow a future patriarchal binary. For these reasons, the camera obscures the vision onto the performance in order to force the viewer into a similar open position, so that he/she can feel the presence of the analogue goddess through sensation. The public is invited to lie down inside the geodesic dome made from wooden triangles, where all of these captured images cascade upon the viewer.

Vanessa Gravenor

The Tallest

Berlin 2014 / Monitor, HD-Player, 2 Kopfhörer, 2 Pipes, 2 Barhocker (14 Min.)
 Berlin 2014 / monitor, HD player, 2 head phones, 2 pipes, 2 bar stools (14 min.)



Rebecca Ann Tess' Videoarbeit THE TALLEST bringt schon im Titel die zentrale Paradoxie zum Ausdruck. Im Superlativ, der grammatischen Form des nicht mehr zu Steigernden, finden die super-, mega-, hyperhohen Türme, die THE TALLEST zeigt, ihren Fluchtpunkt. Jedoch stets nur temporär: Der Höchste, der Allerhöchste – das kann, ja muss, doch noch gesteigert werden. Die Dimensionen, in denen der Wettkampf um das höchste Gebäude der Welt sich inzwischen abspielt, haben – gemessen an herkömmlichen Vorstellungen davon, was ein Gebäude ist – längst etwas Absurdes, Irreales.

Für die Absurdität des Superhohen hat Tess eine überzeugende künstlerische Form gefunden. Obwohl ihre Arbeit auf einer genauen Recherche und vor Ort aufgenommenem Bildmaterial beruht (Ausnahmen: der Mecca Royal Clock Tower, den Tess nicht besuchen konnte und der Kingdom Tower, dessen Bau gerade erst begonnen wurde), hat sie in ihren Porträts auf die Umgebungen der Türme verzichtet. Hochaufgelöste Fotografien bieten jeweils die Grundlage einer Animation, in denen die Türme etwas Ätherisches bekommen. Langsam gleitet der artifizielle Blick an ihnen herauf, bewegt sich der Turm durchs Bild. Selten sieht man seinen Fuß oder seine Spitze. Im Fall des Burj Khalifa beginnt die animierte Fahrt im unteren Drittel und ist nach fast zwei Minuten noch nicht oben angekommen. Die Gesamtschau wird konsequent verweigert. Auch abstrahieren die Bilder von jeglicher Bewegung, Menschen sind so wenig zu sehen wie andere mobile Elemente. Selbst der Himmel ist wolkenlos, monochrom graublau bis weiß. Mobil erscheint im Bild nur das eigentlich Statische, der Turm. Die visuelle Abstraktion und die Verkehrung der Bewegung unterwandern den Realitätseindruck, den phänomenalen Realismus filmischer Bilder. Hervorgehoben werden dagegen ästhetische Aspekte, die zwischen den Polen des Skulpturalen und des Ornamentalen changieren: Mal wird eher die Schönheit der Volumen betont, mal kippt das Bild ins Flächige. Die Eleganz wirkt dabei kühl, aber nicht steril, weil sich Tess trotz aller Formstrenge auch Freiheiten zur Variation und Modulation genommen hat: Sie kippt die Türme in die Horizontale, stellt sie schräg zur Diagonalen, orientiert sich mit beschleunigten und verlangsamten Abtastungen an der Form des Turms. Die visuellen Verfremdenden finden ihre Entsprechung auf der Tonebene. Die Stimme stammt hörbar aus einem Computer, ist so wenig menschlich wie die Bauten, imitiert deren technoiden Charakter. (Man denkt vielleicht an ältere Science Fiction-Filme, an Raumschiffe aus „Star Wars“.) Der Text variiert zwischen Informationen, die aus Werbebrochüren stammen könnten, und persönlicheren Eindrücken. Jeder Turm wird mit einer Art Refrain eingeleitet, der am Ende als Ohrwurm hängen bleibt: „tall, super-tall, taller than tall“. Die gesprochenen Informationen öffnen Raum für Reflexionen über die geopolitischen Verschiebungen, die aus der Konjunktur superhoher Bauten sprechen (grob gesprochen: von West nach Ost).

Die spezifische Spannung der Arbeit von Tess lässt sich also als doppelter Spagat beschreiben zwischen Dokumentarismus und Abstraktion (auf der referenziellen Ebene), sowie zwischen ironisch-kritischer Distanz und affirmativ-ästhetischer Kontemplation (auf der normativen Ebene). In der Ära des turbo-kapitalistischen Superlativs bilden allerdings das Ästhetisierte, das Absurde, das Abstrakte nicht Gegenpole zur Realität und deren authentischer Rekonstruktion, sondern werden zu ihren ureigensten Charakteristika.

Guido Kirsten

// Rebecca Ann Tess' video work THE TALLEST already conveys the central paradox in its title: towers rivalling to be the world's tallest. The superlative is the grammatical form, which cannot be increased, is the vanishing point of the super, mega, hyper tall towers, THE TALLEST presents, but they are only temporarily the tallest, the highest – this can always still be increased. The dimensions that come into play in this competition – as measured by conventional ideas of what a building is – long ago became absurd, unreal.

For this, Tess has found a convincing form for the unrealness of supertall towers. Although it is based on detailed research and footage recorded onsite (exceptions: the Mecca Royal Clock Tower, which Tess could not visit, and the Kingdom Tower, which has only just begun construction), she has abstained from showing the towers' surroundings. Highresolution photographs provide the basis for an animation of each tower, in which they appear ethereal. The towers move across the screen, the artificial gaze gliding slowly up them. One seldom sees the base or tip of the towers. In the case of the Burj Khalifa, the animated shot begins in the lower third and, after almost two minutes, it still hasn't reached the top. For the entire show, panoramic long shots are resolutely denied. The images also abstract from any movement; neither humans nor other mobile elements are shown. Even the skies are cloudless, monochrome greyish blue to white. Movement comes from the image alone: the only thing that appears mobile is that, which is static, the tower. The visual abstraction and the reversal of movement infiltrate the impression of reality, the phenomenal realism of the cinematic images. Instead it is the aesthetic aspects that are highlighted, shimmering between the poles of sculptural and ornamental. Sometimes the beauty of volume is emphasised; sometimes the image is tipped over flat. The elegance has a cooling but not sterilising affect. Despite all of the formal austerity, Tess also takes liberties in variation and modulation: tipping the towers over into the horizontal, slanting to the diagonal, adapting the scanning speed to match the form of the tower, alternately accelerating and slowing down. Both aspects are matched by the soundtrack. The voice audibly originates from a computer and is as inhuman as the buildings, imitating their technoid character. (One perhaps thinks of old science fiction films, the spaceships from "Star Wars".) The text varies between information, which could in part originate from advertising brochures and with personal impressions. Every tower is introduced with a catchy refrain that gets stuck in your head: "tall, super-tall, taller than tall". The voice ensures the documentary character of the work and in doing so, it also recalls the indexical dimensions of the recording as well as reflections on the geopolitical shifts.

The specific tension of Tess's work can therefore be described as a double balancing act between documentary and abstraction; between ironic-critical distance and affirmative-aesthetic contemplation. In the era of turbo-capitalistic superlatives the aestheticized, the absurd, and the abstract do not form an opposite pole to reality and its authentic reconstruction, rather they become their integral characteristics.

Center of Doubt

Berlin, St. Ghislain, Biere 2012–2015 / 3 Video-Projektoren, 6 Monitore, 9 HD-Player, Verstärker, 2 Lautsprecher
 Berlin, St. Ghislain, Biere 2012–2015 / 3 video projectors, 6 monitors, 9 HD players, amplifier, 2 speakers



Ivar Veermäes Installation erzeugt mit ihren neun Videokanälen eine kühle technische Atmosphäre. Militärisch anmutende Satellitenbilder von Radaranlagen neben beeindruckend monströsen Fotos von Rechenzentren wirken auf den ersten Blick bedrohlich und lenken die Aufmerksamkeit unmittelbar auf das, was sich hinter der smart designten Oberfläche der digitalen Kommunikationstechnologie und des Cloudcomputing verbirgt. Bei näherer Betrachtung wird deutlich, dass es sich bei CENTER OF DOUBT um das Ergebnis einer umfangreichen künstlerischen Forschungsarbeit handelt, mit dem Ziel verschiedene Herangehensweisen für die Visualisierung digitaler Infrastrukturen zu untersuchen. Welche Bilder werden von den IT-Firmen benutzt und welche Bilder wären aus künstlerischer Sicht denkbar, um die abstrakte Kommunikationstechnologie darzustellen? Es geht also um die Sichtbarmachung dessen, was zum Beispiel im alltäglichen Gebrauch des Internets unsichtbar bleibt – Industrieanlagen mit Serverschänken, die Energie verbrauchen, geschützt und gekühlt werden müssen. Ivar Veermäe hat sich bei diesem Langzeitprojekt einen zeitlichen Rahmen gesteckt, der von den Anfängen visueller Oberflächen von Netzwerkinfrastrukturen bis heute reicht. Es handelt sich nicht um eine abgeschlossene Forschungsarbeit, vielmehr wird sie auch zukünftig fortgesetzt, was spannende Fragen aufwirft, wie zum Beispiel: Welche Rechenzentren werden in den nächsten Jahren wachsen? Wo wird Stagnation zu beobachten sein und wo werden neue gebaut?

Aktuell unterteilt Veermäe sein Projekt in sechs Bereiche, von denen die drei Teile „The Formation of Clouds“, „We are as gods and might as well get good at it“ und „Patent Application Data“ sich aus drei Perspektiven der Thematik annähern: erstens mit Satellitenbildern von Rechenzentren, zweitens mit Aufnahmen von der Internationalen Funkausstellung in Berlin und drittens mit Diagrammen, welche patentierte Strukturen für den Betrieb der Rechenzentren darstellen. Die übrigen drei Teile „Echelon“, „High-Tech Fort Knox“ und „Crystal Computing“ befassen sich mit dem Echelon-Spionagenetzwerk, mit den historischen Standorten der Abhörsstationen Teufelsberg, Brocken und dem jetzigen Bad Aibling sowie den spezifischen europäischen Rechenzentren von Google und der Telekom. Erwartungsgemäß wurden Veermäes Anträge auf Drehgenehmigungen im Inneren der Datenzentren von den jeweiligen Firmen abgelehnt. Doch seine Außenaufnahmen, mit den dampfenden Kühlaggregaten der Anlagen, bilden ein Highlight der Installation. Diese imposanten Bilder eines der weltweit größten Google-Rechenzentren verdeutlichen eindrücklich, in welchen Dimensionen das Internet weiter wächst und wie mit ihm die politischen und ökologischen Probleme an Bedeutung gewinnen.

In den begleitenden Texten zitiert Veermäe unter anderem Steward Brand als Pionier des Internet, das er als Werkzeug der persönlichen Befreiung versteht und dessen Vision unter dem Druck weniger Monopolisten zunehmend verblasst. Dies ist nur eine der zahlreichen kulturellen und ökonomischen Nachforschungen, die Ivar Veermäe in seinem Projekt bearbeitet und denen er nicht zuletzt mit dem Titel CENTER OF DOUBT (Zentrum des Zweifels) eine kritische Haltung zugrunde legt.

Olaf Val

// With its nine video channels, Ivar Veermäe's installation creates a cool and technical atmosphere. Images, which seem to be of taken by military satellites from radar stations are next to impressively monstrous pictures of data centers, which appear threatening at first sight and direct the attention instantly to what lies behind the smartly designed interface of communication technology and cloud computing. Closer inspection shows that CENTER OF DOUBT is the result of an extensive artistic research project with the aim of studying different approaches of visualizing digital infrastructures. Which images are used by IT firms and which images would be considered to portray abstract communication technology from an artistic view? Thus, it is a matter of making the things visible, which, for instance, remain invisible in the daily use of the internet – industrial plants with server cabinets, which use energy and need to be protected and cooled. In this long time project, Ivar Veermäe set a time frame, which ranges from the beginnings of visual interfaces to the net infrastructure of today. It cannot be considered a finalized research project, just the opposite: It will be continued. Which raises interesting questions, for example: Which data centers will grow in the next years? Where will we see stagnation and where will new ones be built?

Currently Veermäe subdivides his project into six areas, of which three parts „The Formation of Clouds“, „We are as gods and might as well get good at it“ and „Patent Application Data“ deal with the same topic from different angles: firstly, with satellite images of data centers, secondly, with pictures from the Internationale Funkausstellung Berlin (International trade exhibition for electronic technology in Berlin) and thirdly, with diagrams presenting patented structures for the operation of data centers. The other three parts „Echelon“, „High-Tech Fort Knox“ and „Crystal Computing“ deal with the historic places of the communication interception stations Teufelsberg, Brocken and today's Bad Aibling as well as the specific European data centers of Google and Telekom. As can be expected, Veermäe's requests for filming permits in the inside of the data centers were denied by the respective companies. But his recordings of the outside of the centers, with their steaming cooling units, make up a highlight of his installation. These impressive images of one of the largest Google data centers illustrates clearly in which dimensions the internet continues to grow and how with it the political and ecological problems become increasingly significant.

In the accompanying text, Veermäe cites, among others, Steward Brand as a pioneer of the internet, which he sees as a tool for personal liberation and whose vision is more and more under pressure due to some few monopolists. This is merely one of many cultural and economic researches, which Ivar Veermäe explores in his project and in the end lays the grounds for a critical position by choosing the title CENTER OF DOUBT.

Im Rahmen der interdisziplinären Workshop-Tagung für Kunst, Medien und Netzkultur interfiction sprechen Paolo Cirio und Ivar Veermäe über ihre Arbeiten. // In the course of the interdisciplinary conference and workshop summit interfiction Paolo Cirio and Ivar Veermäe will talk about their works.

Sa. 14.11. | 18:30 | Kassel Kunstverein

Halit-Straße, Kassel, Hessen, Deutschland

Kassel 2014 / Monitor, 2 Tablets, Verstärker, 2 Lautsprecher, 3 Plexiglaswände, Sitzelemente (16:18 Min.)

Kassel 2014 / monitor, 2 tablets, amplifier, 2 speakers, 3 plexiglas elements, seating accommodation (16:18 min.)



Am 6. April 2006 wurde Halit Yozgat vom „Nationalsozialistischen Untergrund“ (NSU) ermordet. Halit Yozgat war Betreiber eines Internet-Cafés in der Holländischen Straße in der Kasseler Nordstadt – einem Viertel, welches durch Migration, studentisches Leben und Spuren der Industrialisierung geprägt ist. Halit Yozgat wurde zum neunten Opfer des NSU. Unbemerkt von der Öffentlichkeit ermordete die rechtsterroristische Gruppierung, deren Unterstützer/innenkreise von rechten Vereinigungen bis hin zum Verfassungsschutz reichten, elf Menschen. Ihre Opfer waren überwiegend Geschäftsleute und Unternehmer, die als Stellvertreter einer von den Täter/innen verachteten Kultur zum Ziel wurden.

Nach der späten Aufklärung der Taten, forderte die Familie Halit Yozgats eine deutliche Geste des Gedenkens: Die Umbenennung der Holländischen Straße, dem Ort der Tat und dem Lebensmittelpunkt des Opfers, in Halit-Straße. In harscher Abgeklärtheit wurde die Forderung durch Lokalmedien und Politik abgelehnt. Als gleichsam politisch notwendiger Kompromiss erfolgte die Umbenennung eines kleinen Platzes in der Kasseler Nordstadt. In HALIT-STRASSE, KASSEL, HESSEN, DEUTSCHLAND wird die Forderung nach der Umbenennung der Straße mit global verfügbaren, zirkulierenden Fotos, Kartenabbildungen und Satellitenaufnahmen verbunden: Es wird deutlich, welche greifbare und symbolische Wirkung ein radikaler Akt der Umbenennung eines Ortes entfalten kann. (Nicht zuletzt deshalb wurde diese Form des Gedenkens für als wichtig erachtete Menschen des gesellschaftlichen und militärischen Lebens genutzt.)

In der Forderung der Angehörigen nach einer Umbenennung der Straße zeigt sich deutlich die eigentliche Problematik: die fehlende Sichtbarkeit der Opfer. Dieses Missverhältnis zeigt sich auch bei der Berichterstattung, bei der zahlreiche Porträts der Täter/innen ein Desinteresse an den Opfern gegenüber steht. Während die Hintergründe, Namen und Persönlichkeitsbilder der Täter/innen eine andauernde mediale Aufmerksamkeit erhalten, bleiben die Opfer, ihre Familien und ihre Namen und Geschichten oftmals ungehört und ungesehen. Zahllose Abbildungen der Täter/innen wurden veröffentlicht, während die Ermordeten stets auf denselben, aufgereihten Passbildern zu sehen waren, ähnlich den Fotografien einer Fahndungsliste, bildlich wie symbolisch freigestellt von Individualität.

Die Videoarbeit folgt den Recherchen des Künstlers, der in dieser gleichsam seine Recherchewege offenlegt, sich von öffentlichkeitswirksamen Nachrichtenseiten zu unabhängigen, widerständigen Medienarchiven bewegt. Statt neue Bilder zu produzieren, analysiert und verkettet Fritz Laszlo Weber jene Bilder und Nachrichten, die über das Netz Verbreitung finden und dort Narrative schaffen. Dabei begleiten Gedanken über die mit Sichtbarkeit verbundenen Machtstrukturen, die als Untertitel erscheinen, die in Browserfenstern abgerufenen Bilder und Dokumente. Nüchtern macht HALIT-STRASSE, KASSEL, HESSEN, DEUTSCHLAND jene Strategien und Politiken des Zeigens sichtbar, die täglich darüber entscheiden, welche Nachrichten, welche Geschichten, welche Namen, welche Hintergründe und welche Menschen gesehen und welche von der öffentlichen Wahrnehmung ausgeschlossen werden.

// On April 6, 2006, Halit Yozgat was murdered by the so-called “National Socialist Underground” (NSU). Halit Yozgat was the owner of an internet café on the Holländische Straße in the northern part of Kassel – a quarter that is characterized by migration, students’ life and traces of industrialization. Halit Yozgat became the ninth victim of the NSU. Unnoticed by the public, the rightist terrorist group, whose circle of supporters included members of rightist associations and even informants for the Office for the Protection of the Constitution, murdered eleven people. Their victims were mostly business people and entrepreneurs, which became – as representatives of a despised culture – the target of the perpetrators.

After the belated solving of the crimes, Halit Yozgat’s family demanded a clear gesture of commemoration: The renaming of Holländische Straße, the place of the crime as well as the center of his daily life, into Halit-Straße. This demand was harshly denied by the local media as well as local politicians. As a necessary political compromise, a small square in Kassel’s northern part was renamed. In HALIT-STRASSE, KASSEL, HESSEN, DEUTSCHLAND the demand to rename the street is connected to globally accessible and circulating photos, map illustrations and satellite images: It becomes clear how tangible and symbolic a radical act of renaming a space can become. (This is why this form of commemoration is used for people of public and military life, who are considered important.)

The demand of Halit Yozgat’s relatives to rename the street clearly shows the actual problem: the lacking visibility of the victims. This disproportion is also reflected in the media coverage, which mirrors numerous portraits of the perpetrators with the lack of interest in the victims. While the backgrounds, names and personality profiles of the perpetrators receive constant media attention, the victims, their families, their names and story often remain unheard and unseen. Countless images of the NSU perpetrators are published, while the murdered were portrayed on the same lined up passport photographs, similar to photos used for a wanted list, visually as well as symbolically freed of any individuality.

The video work is the result of research conducted by the artist, who reveals his ways of research, moving from news sites with great public attention to resistant media archives. Instead of producing new images, Fritz Laszlo Weber analyzes and links those images and bits of news, which circulate through the net and create narratives. At the same time, thoughts on visibility and structures of power are expressed as subtitles, which appear under browser windows presenting images and documents. Matter-of-factly HALIT-STRASSE, KASSEL, HESSEN, DEUTSCHLAND shows the strategies and politics of “Showing”, which decide on a daily basis which news, which stories, which names, which backgrounds and which people are seen and which are excluded from public awareness.

Anlässlich der Präsentation von Webers Installation HALIT-STRASSE, KASSEL, HESSEN, DEUTSCHLAND finden am 13.11.2015, 18:00 Uhr Gespräche zum Thema Halit-Straße in Kassel, Rassismus und widerständige Praktiken im Südflügel statt (Veranstaltung in deutscher Sprache).