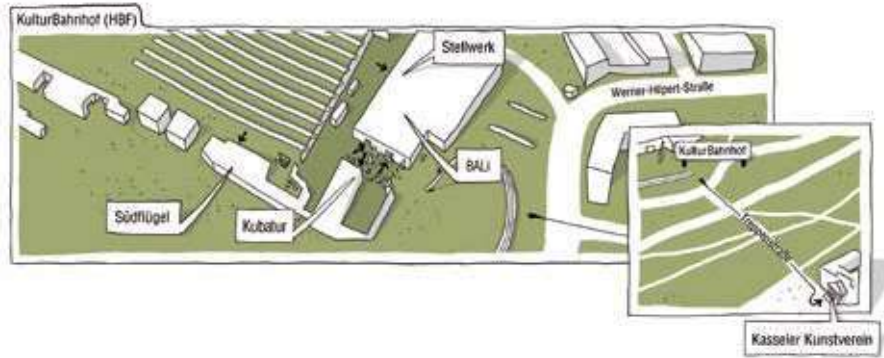
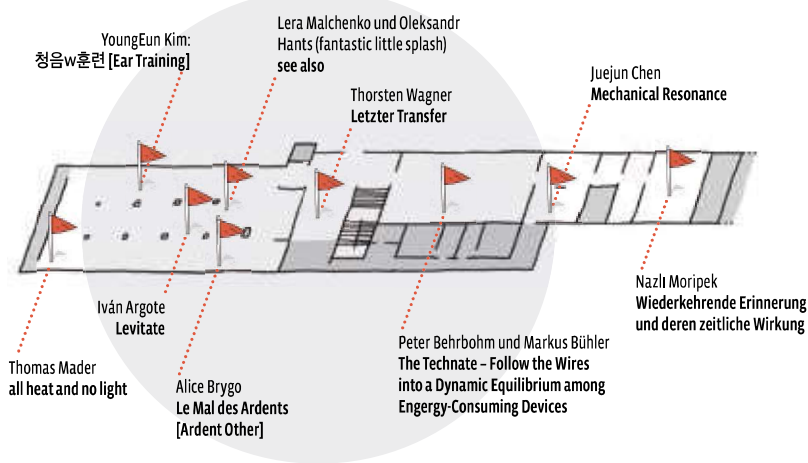


Monitoring



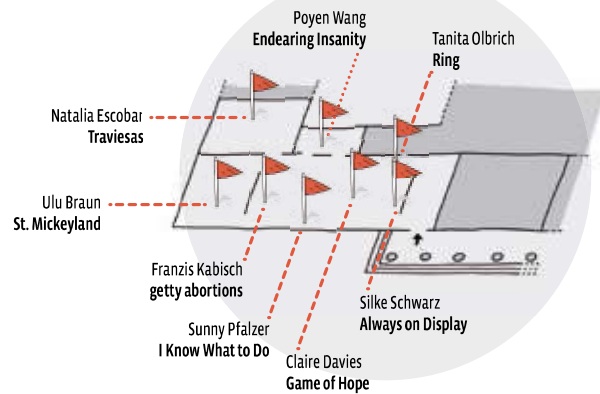
SÜDFLÜGEL



STELLWERK



KASSELER KUNSTVEREIN IM FRIDERICIANUM



KUBATUR



ÖFFNUNGSZEITEN OPENING HOURS

MI. 15.11. 20:00 - 23:00
DO. 16.11. 15:00 - 22:00
FR. 17.11. 15:00 - 22:00
SA. 18.11. 15:00 - 22:00
SO. 19.11. 12:00 - 20:00

KASSELER KUNSTVEREIN
Friedrichsplatz 18

KULTURBAHNHOF KASSEL:
KUBATUR, STELLWERK, SÜDFLÜGEL
Rainer-Dierichs-Platz 1

VERMITTLUNG EDUCATION (in German)

MONITORINGRUNDGÄNGE
Transmediale Führungen durch die Ausstellung für Schulklassen

Donnerstag 16.11. + Freitag 17.11.
flexibel zwischen 10:00-14:00
Anmeldungen an: jungesdokfest@kasselerdokfest.de

Der Eintritt zu den Ausstellungsorten sowie die Teilnahme am Vermittlungsprogramm sind kostenlos.
// Admission to the exhibition venues and participation in the educational program are free of charge.

Grußwort

Welcoming



**GRUßWORT DES VORSTANDSVORSITZENDEN
DES KASSELER KUNSTVEREINS, JERO VAN
NIEUWKOOP, ZUR AUSSTELLUNG MONITORING**

Liebe Besuchende des 40. Kasseler Dokfest,

seit nunmehr 40 Jahren beschert uns das Kasseler Dokumentarfilm- und Videofest eine Flut von Eindrücken und zieht uns in seinen Bann. Es hat in dieser langen Zeit nichts von seiner Attraktivität und Bedeutung eingebüßt. Im Gegenteil!

Ich möchte dem Kasseler-Dokfest-Team zu seiner großartigen Arbeit gratulieren und alle Filminteressierten dazu einladen, sich zu verlaufen in die

vielen dunklen, jedoch gemütlichen Kinosäle und zahlreichen Ausstellungs-orte, in denen – wie gewohnt – nicht nur Kurz- oder Langfilme, sondern auch Medieninstallationen zu sehen sein werden.

Lassen Sie sich auch in diesem Jahr inspirieren und bereichern von den vielen Geschichten und Themen, die das Dokfest-Programm offenbart.

Besonders ans Herz legen möchte ich Ihnen die Ausstellung Monitoring, die in Kooperation mit dem Kasseler Kunstverein stattfindet. Filmische, audiovisuelle, digitale oder medienkritische Ansätze werden sowohl von etablierten Künstler*innen als auch von vielversprechenden Nachwuchstalenten präsentiert. Es erwartet Sie eine spannende Ausstellung.

Die Kooperation des Kasseler Kunstvereins mit dem Dokfest schafft eine Plattform, die ein diverses und oft auch junges Publikum anspricht, was uns als Kasseler Kunstverein ein großes Anliegen auch bei der eigenen Ausstellungenkonzeption ist. Junge und diverse Kunst und Gestaltung helfen unsere Gegenwart zu verstehen und neu zu gestalten.

Wir laden Sie darum herzlich ein, sich mit uns zu verlieren in der wunderbaren Welt des 40. Kasseler Dokfestes. Auf dass wir unsere Welt am Ende des Festivals über die neu gewonnenen Eindrücke, Ideen und Reflexionen besser verstehen und auch selbst gestalten können. Denn das hat sie dringend nötig.

Wir freuen uns auf Ihren Besuch!
Mit besten Grüßen,

Jero van Nieuwkoop
Vorstandsvorsitzender des Kasseler Kunstvereins

Dear visitors of the 40th Kassel Dokfest,

For 40 years now, the Kassel Documentary Film and Video Festival has provided us with a multitude of impressions and cast a spell over us. In this long time it has lost nothing of its attractiveness and importance. Quite the contrary! I would like to congratulate the Kassel Dokfest team for their great work and invite all film enthusiasts to wander around the many dark but cozy cinemas and numerous exhibition venues, where – as usual – not only short or feature-length films will be shown, but also media installations.

Let yourself be inspired and enriched by the many stories and themes that the Dokfest program reveals once again this year.

I would especially like to recommend the exhibition Monitoring, which takes place in cooperation with the Kasseler Kunstverein. Cinematic, audiovisual, digital or media-critical approaches will be presented by established artists as well as up-and-coming talents. An exciting exhibition awaits you.

The cooperation of the Kasseler Kunstverein with the Dokfest creates a platform that addresses a diverse and often young audience, which is a great concern for us as the Kasseler Kunstverein also in our own exhibition conception. Young and diverse art and design help to understand and reshape the present.

We therefore cordially invite you to lose yourself with us in the wonderful world of the 40th Kassel Dokfest. We hope that by the end of the festival we will be able to understand our world better through the newly gained impressions, ideas and reflections, and that we will be able to shape it ourselves. Because that is what it urgently needs.

*We are looking forward to your visit!
With best regards,*

*Jero van Nieuwkoop
Chairman of the Board of the Kasseler Kunstverein*

**AUSSTELLUNGSERÖFFNUNG UND BEGRÜSSUNG
DER KÜNSTLER*INNEN
EXHIBITION OPENING AND WELCOME OF THE ARTISTS
15. NOVEMBER 2023, 20:00
KASSELER KUNSTVEREIN (FRIEDRICHSPLATZ 18)**

BEGRÜSSUNG WELCOMING (in German) von Jero van Nieuwkoop,
Vorstandsvorsitzender des Kasseler Kunstvereins

GRUSSWORT GREETING (in German) von Dr. Sven Schoeller
Oberbürgermeister der Stadt Kassel

EINFÜHRUNG INTRODUCTION (in German) in die Ausstellung von Inga Seidler
Künstlerische Leitung Monitoring

This Image Will Become Important Later.

Mit Arbeiten von with works by: Iván Argote, Peter Behrbohm und Markus Bühler, Ulu Braun, Alice Brygo, Juejun Chen, Claire Davies, Natalia Escobar, Daniel Franke, Franzis Kabisch, YoungEun Kim, Thomas Mader, Lera Malchenko und Oleksandr Hants (fantastic little splash), Nazli Moripek, Tanita Olbrich, Sunny Pfalzer, Silke Schwarz, Andric Späth, Thorsten Wagner, Poyen Wang

Die „Ikonische Wende“, der „Iconic Turn“, ist Realität geworden. Bereits in den 1990er Jahren proklamiert, interpretiert er die heute bestehende, nie dagewesene Flut an Bildern als Anzeichen für einen grundsätzlichen kulturellen Wandel. Im Zuge der fortschreitenden Digitalisierung und Vernetzung sowie neuer Techniken der Bilderzeugung wächst eine Generation heran, für die der Austausch von Bildern fast so selbstverständlich ist wie der Austausch von gesprochener oder geschriebener Sprache. Bilder erleben aber nicht nur in der Alltagskommunikation einen enormen Zuwachs an Bedeutung, Weltanschauungen und Erkenntnisse werden heute mehr denn je über Bilder erzeugt und kommuniziert. Sie sind potente Instrumente zur Beeinflussung von öffentlicher Meinung und kultureller (Selbst-)Wahrnehmung. Mit Smartphones und den entsprechenden Anwendungen können sie heute schneller, flexibler und professioneller denn je erstellt und über soziale Medien geteilt und verbreitet werden. Die Hinwendung zum Bild unter diesen neuen Bedingungen zeigt sich jedoch auch in Veränderungen in der Wahrnehmung selbst. Mehr denn je wird klar: Sehen und Gesehenwerden sind keine „natürlichen“ Handlungen, sondern kulturelle Konstruktionen, die man erlernt und verfeinert.

Der Titel der diesjährigen Ausstellung *Monitoring THIS IMAGE WILL BECOME IMPORTANT LATER.* ist Thomas Maders Installation *ALL HEAT AND NO LIGHT* entlehnt und verweist auf diese gesteigerte Bedeutung von Bildern und ihren Einfluss auf Meinungen und Wahrnehmungen. Es wird betrachtet, wie Bilder zu Zeichen werden, und wie sie interpretiert, angeeignet, umgeformt und instrumentalisiert werden – ob zirkulierende Memes oder Archivbilder. Die Ausstellung bringt 19 Medieninstallationen zusammen, die visuellen Regimen nachspüren, die Macht von Bildern (und Tönen) reflektieren und ihr Funktionspotential untersuchen. Dabei betrachten die Künstler*innen Bilder vor allem als Medien wechselnder Weltanschauungen sowie als Träger und strukturierende Elemente von Informationen. Sie untersuchen Blick und Repräsentation, die psychischen, sozialen, kulturellen und technischen Bedingungen der Produktion und Rezeption von Bildern.

Im Kasseler Kunstverein gruppieren sich Positionen, die vor allem den Zusammenhang von Blick, Wahrnehmung und Geschlechterkonstitution thematisieren. Sie verhandeln die bildliche Darstellung von Abtreibungen, Körperbilder, gegenderte Rollenbilder und Selbstdarstellungen, dabei widersetzen sie sich männlichen oder kolonialen Blickregimen. Nicht ohne Humor hinterfragen die Künstler*innen gängige Bilder des „guten / schönen Lebens“ und Symbole für gesellschaftlichen Erfolg. Oder sie entwerfen Alternativen dazu, die sich z.B. aus indigenen Perspektiven speisen.

Die Spannungsfelder zwischen Archiven, Erinnerungsbildern und Geschichtsschreibung stehen im Mittelpunkt der Arbeiten, die im KulturBahnhof gezeigt werden. In Videoinstallationen, Skulpturen oder Sound-basierenden Arbeiten wird dargestellt, wie historische Ereignisse oft mit ikonischen Bildern verknüpft sind. Bilder, die hier als Pars pro toto fungieren und komplexe Entwicklungen auf einen Blick zusammenfassen, die also mehr aussagen als die sprichwörtlichen tausend Worte. Die Künstler*innen zeigen: Wir sind alle mit solchen Bildern vertraut und haben sie in unserem persönlichen Gedächtnisarchiv gespeichert.

Dabei untersuchen sie außerdem, wie uns Bilder durch Umformungen, Wiederholungen und Aneignungen zu bestimmten Interpretationen verleiten oder Reaktionen in uns hervorrufen. Oder sie zeigen uns die Ergebnisse text-basierter Bildgeneration und fragen dabei nicht nur, wie Technologie unsere Art zu sehen beeinflusst, sondern experimentieren auch mit den Möglichkeiten des Maschinellen Sehens.

Angesichts der Tatsache, dass unser Leben in hohem Maße durch alle Arten von Bildern oder visuellen Medien beeinflusst wird, verweisen die Künstler*innen schließlich auf die Relevanz einer „visuellen Lesefähigkeit“ oder Kompetenz. Es werden Möglichkeiten aufgezeigt, die Deutungshoheit über und Aneignung von Bildern nicht nur Politik und Medienmacher*innen zu überlassen. Mit Mitteln wie Analyse über 3D-Scans, durch Bildproteste, oder das Anlegen eigener Archive, um z.B. Polizeigewalt zu dokumentieren, können Sichtbarkeit und visuelle Selbstbestimmung hergestellt werden. So haben Bilder das Potenzial zu den Medien bisher „unsichtbarer“ oder machtloser Akteur*innen zu werden, die mit ihrer Hilfe Widerstand gegen bestehende Hierarchien leisten können.

Inga Seidler

// *The “iconic turn” has become reality. Proclaimed as early as the 1990s, it interprets today’s unprecedented flood of images as a sign of fundamental cultural change. In the wake of advancing digitization and networking, as well as new techniques of image generation, a generation is growing up for whom the exchange of images is almost as natural as the exchange of spoken or written language. However, images are not only experiencing an enormous increase in importance in everyday communication; world views and insights are now more than ever generated and communicated via images. They are potent instruments for influencing public opinion and cultural (self-) perception. With smartphones and the corresponding applications, they are created faster, more flexibly and more professionally than ever before and shared and disseminated via social media. However, the turn to the image under these new conditions is also reflected in changes in perception itself. It is increasingly becoming evident that seeing and being seen are not “natural” actions, but cultural constructions that are learned and refined.*

The title of this year’s Monitoring exhibition THIS IMAGE WILL BECOME IMPORTANT LATER. is borrowed from Thomas Mader’s installation ALL HEAT AND NO LIGHT and refers to this increased importance of images and their influence on opinions and perceptions. It looks at how images become signs, and how they are interpreted, appropriated, reshaped and instrumentalized – whether circulating memes or archival images.

The exhibition brings together 19 media installations that trace visual regimes, reflect on the power of images (and sounds), and investigate their functional potential. In doing so, the artists consider images primarily as media of changing worldviews, as well as carriers and structuring elements of information. They examine gaze and representation, the psychological, social, cultural and technical conditions of the production and reception of images.

In the Kasseler Kunstverein, positions are gathered that primarily address the connection between gaze, perception, and gender constitution. They negotiate the pictorial representation of abortions, body images, counter-gendered role models and self-representations, in the process resisting male or colonial regimes of looking. Not without humor, the artists question common images of the “good / beautiful life” and symbols of social success. Or they design alternatives to them, which are inspired by indigenous perspectives, for example.

The fields of tension between archives, memory images and historiography are the focus of the works shown at KulturBahnhof. Video installations, sculptures or sound-based works depict how historical events are often linked to iconic images. Images that function here as pars pro toto, summarizing complex developments at a glance, thus saying more than the proverbial thousand words. The artists proclaim: We are all familiar with such images and have stored them in our personal memory archives.

In the process, they also examine how images, through transformations, repetitions, and appropriations, lead us to certain interpretations or evoke reactions. Or they show us the results of text-based image generation, asking not only how technology affects the way we see, but also experimenting with the possibilities of machine vision.

Finally, given the fact that our lives are highly influenced by all kinds of images or visual media, the artists point to the relevance of a “visual literacy” or competence. Possibilities are shown to leave the interpretative sovereignty over and appropriation of images not only to politicians and media makers. With means such as analysis via 3D scans, through image protests, or creating one’s own archives to document police violence, for example, visibility and visual self-determination can be established. In this way, images have the potential to become the media of previously “invisible” or powerless actors who can use them to resist existing hierarchies.

Mitchell, W. J. Thomas: Showing Seeing. A Critique of Visual Culture, in: Mirzoeff, Nicholas (Hrsg.): The Visual Culture Reader, 2. Aufl., London, New York 2002, S. 86-101.

Steyerl, Hito: Machine Visions, in: Bridle, James: New Ways of Seeing, 2019, URL: <https://www.bbc.co.uk/programmes/m0004f3h> (Stand: 26.09.2023).

Ullrich, Wolfgang: Iconic Turn. Bildmacht im öffentlichen digitalen Raum, in: Die Politische Meinung, März/April 2022, 67. Jahrgang

Mitchell, W. J. Thomas: Showing Seeing. A Critique of Visual Culture, in: Mirzoeff, Nicholas (ed.): The Visual Culture Reader, 2nd ed., London, New York 2002, pp. 86-101.

Steyerl, Hito: Machine Visions, in: Bridle, James: New Ways of Seeing, 2019, URL: <https://www.bbc.co.uk/programmes/m0004f3h> (as of Sep 26, 2023).

Ullrich, Wolfgang: Iconic Turn. Image Power in Public Digital Space, in: Political Opinion, March/April 2022, 67th ed.

Levitate

Paris/Rom/Madrid (Frankreich/Italien/Spain) 2023, 3-Kanal Video-Installation, softe Obelisken (24:40 Min.)

Paris/Rom/Madrid (France/Italy/Spain) 2023, 3 channel video installation, soft Obelisks (24:40 min.)



Die 3-Kanal Videoinstallation LEVITATE von Iván Argote fragt durch drei performative Interventionen nach dem Umgang mit kolonialen Denkmälern im öffentlichen Raum und reflektiert die Geschichte von Gewalt, die sie immer noch repräsentieren. Ausgehend von seiner eigenen Ankunft in Europa aus Kolumbien, reflektiert Argote seine persönlichen Begegnungen mit kolonialen Monumenten und imaginiert eine nahe Zukunft, in der die mögliche Entfernung solcher Denkmäler öffentlich verhandelt wird, in der Europa seine Kolonialgeschichte akzeptiert und aufarbeitet, anstatt sie in nostalgischer Verklärung zu konservieren.

LEVITATE begann als eine illegale Intervention in Paris, Argotes Ankunftsort in Europa, in der Künstler und Team als städtische Arbeitende verkleidet das Denkmal des Marschalls Joseph Gallieni am Place Vauban an einem Kran medial wirksam von seinem Sockel hoben. „Was, wenn sich die Denkmäler hinlegen würden, was, wenn sie einfach zu schweben beginnen und davonfliegen?“, fragt Argote.

In LEVITATE können wir nun in drei Teilen verfolgen, wie nicht nur Joseph Gallieni zu schweben beginnt, sondern auch der Obelisk Flaminio auf der Piazza del Popolo in Rom und das Denkmal Christopher Columbus in Madrid. Sowohl Gallieni als auch Columbus waren als koloniale Eroberer für die brutale Ermordung und Unterdrückung indigener Völker verantwortlich, während der Obelisk Flaminio nur eins von vielen der monumentalen Raubkunst-Objekte ist, die in Roms Straßen zum vermeintlich normalen Stadtbild gehören. Argote reflektiert dadurch auch, wie öffentlicher Raum als Propaganda genutzt wird um Machtverhältnisse aufrecht zu erhalten, so wie Feiertage und Denkmäler bis heute eine kritische Aufarbeitung verhindern.

Während in der Installation auf weichen, gekippten Obelisken gesessen werden kann, dokumentieren sanfte, teilweise an Tourismus-Werbung erinnernde Dronen-Aufnahmen wie die drei Denkmäler ihre Orte verlassen und sich an großen Kränen gehoben in der Luft in die Horizontale drehen. In dieser ebenso eindrücklich monumentalen wie subtilen Geste kippt Argote diese phallischen Symbole der europäischen Macht und Dominanz und bricht sie dann wortwörtlich, wenn der lebensgroße Nachbau des Obelisken Flaminio auf der Piazza del Popolo in zwei Stücke zerfällt.

Liese Schmidt

// Through three performative interventions, the three-channel video installation LEVITATE by Iván Argote questions the way colonial monuments are addressed in public space and reflects the history of violence they still represent. Based on his own arrival in Europe from Colombia, Argote reflects on his personal encounters with colonial monuments and imagines a near future in which the possible removal of such monuments is publicly negotiated, in which Europe accepts and works through its colonial history instead of preserving it in nostalgic romanticization.

LEVITATE began as an illegal intervention in Paris, Argote's point of arrival in Europe, in which artist and team, costumed as urban workers, media-effectively lifted the monument of Marshal Joseph Gallieni at Place Vauban from its pedestal. "What if the monuments were to lie down, what if they simply began to float and fly away?" asks Argote.

In LEVITATE we can follow in three parts how not only Joseph Gallieni begins to float, but also the Obelisk Flaminio in the Piazza del Popolo in Rome and the monument of Christopher Columbus in Madrid. As colonial conquerors, both Gallieni and Columbus were responsible for the brutal murder and oppression of indigenous peoples, while the Obelisk Flaminio is just one of many of the monumental stolen art objects that are part of the supposedly normal cityscape in the streets of Rome. Argote thereby also reflects on how public space is used as propaganda to maintain power relations, how public holidays and monuments to this day prevent a critical confrontation.

While visitors can sit on soft, tilted obelisks in the installation, gentle drone shots, some of them reminiscent of tourism advertisements, document how the three monuments leave their locations and rotate horizontally in the air, lifted by large cranes. In this gesture, as impressively monumental as it is subtle, Argote tilts these phallic symbols of European power and dominance and then literally breaks them when the life-size replica of the Obelisk Flaminio in the Piazza del Popolo falls into two pieces.

The Technate – Follow the Wires into a Dynamic Equilibrium among Energy-Consuming Devices

Berlin (Deutschland) 2023, Videoprojektionen, Serverraum Boden aus Stahlgitter, interaktive Website, künstliche Spürhündin, Röhrenmonitor, Ambient Sound
 Berlin (Germany) 2023, video projections, server room floor from steel mesh, interactive website, artificial sleuth, CRT monitor, ambient sound



Auf ihrer Suche nach dem Ursprung der dezentralen Welt an der Westküste Nordamerikas stoßen Peter Behrbohm und Markus Bühler auf die Überreste einer visionären Datennetz-Gesellschaft, die längst in Vergessenheit geraten ist: die Technocracy Inc.

In den 1920er und 30er Jahren entwarf Technocracy Inc. eine Gesellschaftsordnung, die auf der gleichmäßigen Verteilung von Energie beruhte, archiviert in einem Datennetz, das unaufhörlich alles und jeden miteinander verband. Wissenschaftler*innen sollten an die Stelle von Politiker*innen und Geschäftsleuten treten und eine vergängliche Energiewährung uns vom Geld befreien.

Die Technokrat*innen untersuchen den gesamten Kontinent auf verschwendete Energie, um eine höchst effiziente Gesellschaft zu schaffen. Grund und Boden, Produktionsmittel, Wohnungen und Fahrzeuge sollen geteilt statt besessen, Produkte so lange wie möglich halten und der Arbeitsaufwand aller Bürger*innen auf ein Minimum reduziert werden.

Doch trotz einer enormen Popularität in den 1930er Jahren schwinden die Anhänger*innen wieder, denn die Technokrat*innen lehnen eine Revolution ebenso ab wie eine demokratische Kandidatur. 1947 unternimmt die Technocracy Inc. einen letzten Versuch, ihre ökotechnologische Utopie zu propagieren: Operation Columbia. Eine zehn Meilen lange Autokolonne aus grauen Fahrzeugen mit Lautsprechern und Dachschildern fährt von Los Angeles nach Vancouver und zurück, um Plakate anzubringen, Publikationen zu verteilen, Vorträge zu halten und für ihre Ideen zu werben. Doch trotz des enormen Aufwands ist die Bewegung ihrer Zeit hoffnungslos voraus und wird bald vergessen.

Mit ihrem künstlichen Suchhund folgen Behrbohm und Bühler in ihrem Expeditionsmobil der „Operation Columbia“. Sie treffen auf die Zentralen aller großen Internetkonzerne, durchqueren Hackerspaces, das Internet Archive und Crypto Castle, das 60er Jahre Architektur- und Kunstkollektiv Ant Farm, 90-jährige YouTuber, den Entwickler von Apples LISA und viele andere mehr – und retten schließlich Teile des verstaubten Archivs der „Technocracy Inc.“, bevor dieses kurz darauf ausgeräumt und zerstört wird.

Aus den Bildern, Artefakten und Erzählungen dieser Expedition entsteht ein neues und stetig wachsendes Archiv – eine raumgreifende Installation und eine interaktive Website und Faltkarte, die als Schlüssel und Glossar dient.

Ob Zufall oder nicht – das von der Autokolonne eingekreiste Gebiet wurde später tatsächlich zur Geburtsstätte des Internets, wie wir es heute kennen – und Elon Musk, der Enkel des kanadischen Leiters der Bewegung, zu deren Tycoon und Infant terrible. Und so wirkt das ewige Versprechen, die Technik könne uns vor uns selbst retten, heute vielleicht verführerischer denn je – und bleibt dabei so uneingelöst wie nie zuvor.

Franz Reimer

// In their search for the origins of the decentralized world on the west coast of North America, Peter Behrbohm and Markus Bühler stumble upon the remains of a visionary data network society that has long since been forgotten: “Technocracy Inc.”

In the 1920s and 30s, “Technocracy Inc.” designed a social order based on the equal distribution of energy, archived in a data network that ceaselessly connects everything and everyone. Scientists were to take the place of politicians and businessmen, and an ephemeral energy currency was to free us from money.

The technocrats are surveying the entire continent for wasted energy in order to create a highly efficient society. Land, means of production, housing and vehicles are to be shared rather than owned, products are to last as long as possible and the amount of work each citizen has to do is to be reduced to a minimum.

But despite enormous popularity in the 1930s, supporters dwindle again as technocrats reject revolution as much as democratic candidacy. In 1947, “Technocracy Inc.” makes one last attempt to propagate its eco-technological utopia: “Operation Columbia.” A ten-mile motorcade of gray vehicles with loudspeakers and roof signs travels from Los Angeles to Vancouver and back, putting up posters, distributing publications, giving talks, and promoting their ideas. But despite the enormous effort, the movement is hopelessly ahead of its time and is soon forgotten.

With their artificial search dog, Behrbohm and Bühler follow “Operation Columbia” in their expedition vehicle. They encounter the headquarters of all the major Internet corporations, traverse hackerspaces, the Internet Archive and Crypto Castle, the 1960s avant-garde architecture and art collective Ant Farm, 90-year-old YouTubers, the developer of Apple’s LISA and many more – and finally rescue parts of the dusty archive of “Technocracy Inc.” before it is cleared out and destroyed shortly thereafter.

From the images, artifacts, and narratives of this expedition, a new and ever-growing archive emerges – a room-sized installation and an interactive website and folding map that serves as a key and glossary.

Whether by chance or not, the area circled by the motorcade did indeed later become the birthplace of the Internet as we know it today – and Elon Musk, the grandson of the movement’s Canadian leader, its tycoon and infant terrible. And so the eternal promise that technology can save us from ourselves seems perhaps more seductive today than ever before – while at the same time remaining more unfulfilled than ever before.

St. Mickeyland

Berlin (Deutschland) 2023, 1-Kanal-Videoprojektion, Stereo (12:45 Min.)
 Berlin (Germany) 2023, 1 channel video projection, stereo (12:45 min.)



In endlos fließenden Tableaus führt uns ST. MICKEYLAND durch die surreal verödeten Reservate unserer medialen Kindheitsträume – Träume, die sich ganz und gar in die Hölle unserer sich zu Tode kommerzialisierten Realität verirrt zu haben scheinen.

Wie in einem interdimensionalen Spiegelkabinett trifft hier Paulchen Panther auf den Papst, Donald Duck auf Steve Jobs und die Teletubbies auf Greta Thunberg, Arielle auf Billie Eilish, Spiderman auf Ricky Gervais, Obelix auf Präsident Putin und Mickey Maus auf Julian Assange.

Die Welten von Fiktion und Wirklichkeit scheinen unwiederbringlich zusammengefallen zu sein – ohne Anfang und ohne Ende, ohne Innen und Außen, ohne Gestern und ohne jede Zukunft – die ausweglose Endlosschleife einer ewig währenden Gegenwart. Die Party, die nie zu Ende geht.

Und so suchen die einsam vor sich hinvegetierenden Comic-Figuren in diesen so trostlos von uns hinterlassenen Landschaften nach einem Lebenssinn. Ihre digitalen Leiber sehnen sich nach Essen und Fortpflanzung, sie rufen nach Gott und träumen von der Möglichkeit des ganz realen Todes. Wir begegnen Schneewittchen, die sich ins digitale Nirvana spritzt, Winnie Puh in tiefsten Depressionen, Skeletor beim angeleiteten Kreativ-Backen und Arielle im Erlebnis-Aquarium eines neon-giftigen Concept Cars.

Dabei stoßen wir immer wieder auf genau jenen Apfel, der uns erst hierhin geführt haben mag – der vielleicht einmal von Verführung, Sünde und der Vertreibung aus dem Paradies erzählte – im kapitalisierten Technologie-Zeitalter aber äußerst gewinnbringend als Versprechen von Erkenntnis, kreativem Eigensinn und der Möglichkeit immerwährenden Glücks verkauft wurde. Ein Versprechen, das sich hier jedoch als verhängnisvolle Anleitung zum Unglücklichsein herausstellt und uns letztlich in die unheilvolle Misere von St. Mickeyland gestürzt zu haben scheint.

Und nun? That's all folks? Wird nun wirklich nichts mehr gut?

Ist die Unschuld einer unbekümmerten Kindheit überhaupt noch möglich? Und überhaupt noch zu verantworten, wenn da kein Versprechen mehr ist auf eine bessere Zeit im Angesicht dieser so alltäglichen wie ausweglos erscheinenden Apokalypse?

Wir sind jedenfalls mittendrin. Und wollen vielleicht auch gar nicht hier raus. Bis hierhin lief's ja immer noch ganz gut.

There is no end till the end! Willkommen in St. Mickeyland!

Franz Reimer

// In endlessly flowing tableaus, ST. MICKEYLAND leads us through the surreal desolate reservations of our media childhood dreams – dreams that seem to have lost their way entirely into the hell of our commercialized-to-death reality.

As if in an interdimensional hall of mirrors, Paul Panther meets the Pope, Donald Duck meets Steve Jobs and the Teletubbies meet Greta Thunberg, Arielle meets Billie Eilish; Spiderman meets Ricky Gervais, Obelix meets President Putin and Mickey Mouse meets Julian Assange.

The worlds of fiction and reality seem to have irretrievably collapsed – without beginning and without end, without inside and outside, without yesterday and without any future – the hopeless endless loop of an eternally lasting present. The party that never ends.

And so the comic characters, vegetating lonely away, search for a meaning to life in these landscapes so desolately left behind by us. Their digital bodies yearn for food and procreation, they call out to God and dream of the possibility of very real death. We encounter Snow White injecting herself into digital nirvana, Winnie the Pooh in deepest depression, Skeletor in guided creative baking, and Arielle in the experiential aquarium of a neon-toxic concept car.

In the process, we repeatedly come across the very apple that may have led us here in the first place. Which may once have told of seduction, sin and expulsion from paradise – but in the capitalized age of technology was sold extremely profitably as a promise of knowledge, creative self-will and the possibility of everlasting happiness. A promise, however, that here turns out to be a disastrous guide to unhappiness and seems ultimately to have plunged us into the calamitous misery of St. Mickeyland.

And now? That's all folks? Is nothing really going to be alright now?

Is the innocence of a carefree childhood still possible at all? And is it even justifiable, if there is no longer any promise of a better time in the face of this apocalypse, which seems as mundane as it does hopeless?

In any case, we are right in the middle of it. And maybe we don't even want to get out of here. Up to here it still went quite well.

There is no end till the end! Welcome to St. Mickeyland!

Ardent Other

Paris (Frankreich) 2022, 1-Kanal-Videoprojektion, Stereo (16:13 Min.)

Paris (France) 2022, 1 channel video projection, stereo (16:13 min.)



“A stunned crowd faces a fire.
The threat has no name, a diffuse anguish spreads.
Fear needs to be conjured, fire must be turned into a sign.”

Bei Alice Brygos ARDENT OTHER oder „Le mal de Ardents“ findet man sich umgeben von einer fassungslosen Zuschauer*innenmenge wieder, die im Dunkeln einem Feuer gegenübersteht. In dieser immersiven Erfahrung überträgt sich eine vorerst namenlose Bedrohung, ein diffuser Schrecken breitet sich in der Menschenmenge aus.

Im Laufe des Filmes wird klar, dass die Menge sich im Angesicht der brennenden Kathedrale Notre-Dame de Paris versammelt hat. Brygo hatte damals vor Ort gefilmt und dabei die Atmosphäre, die sich vor allem aus dem Verhalten und den Emotionen der Menschenmasse speiste und ausbreitete, festhalten wollen. Mit den Mitteln der Photogrammetrie, einem Verfahren, um aus Fotos 3D-Modelle zu erstellen, sowie von Klanginszenierung rekonstruiert ARDENT OTHER die Atmosphäre und Erfahrung dieses Moments.

Für Alice Brygo ist der Film auch eine Reflexion ihrer eigenen Fassungslosigkeit inmitten dieser ängstlichen Menge, und ein Versuch, das Klima dieser Gruppenpsychose zu erfassen, das sich in den Netzen, in Frankreich und anderswo auszubreiten scheint: Die Angst angesichts eines globalisierten Verlustes von Bezugspunkten, verlässlichen Informationen und allgemeiner Sicherheit, die sich nicht zuletzt auch zu einem verstärkten Aufkommen von Nationalismus zeigt. So wurde das Feuer in Notre-Dame, wie viele andere große Ereignisse oder Katastrophen, von Gerüchten im Netz begleitet. Wie so oft wurde schon kurz nach den ersten Eilmeldungen versucht, das Ereignis im eigenen Sinne zu interpretieren und zu instrumentalisieren. In diesem Falle z.B. streuten rechte Blogs Spekulationen über einen islamistisch motivierten Anschlag.

Das Feuer in ARDENT OTHER, das während des gesamten Films außerhalb des Bildausschnitts bleibt, wird durch die Reaktionen der Betrachter*innen zu einem Zeichen aufgebläht, in dem sich ein Klima gesellschaftlicher Spannungen kristallisiert.

Inga Seidler

// In Alice Brygo's ARDENT OTHER or "Le mal de Ardents" one finds oneself surrounded by a stunned crowd of spectators facing a fire in the dark. In this immersive experience, an initially nameless threat is transmitted, a diffuse terror spreads through the crowd.

As the film progresses, it becomes clear that the crowd has gathered in the face of the burning Notre-Dame de Paris Cathedral. Brygo had been filming on location at the time, wanting to capture the atmosphere that was fed and spread primarily by the behavior and emotions of the crowd. ARDENT OTHER reconstructs the atmosphere and experience of this moment using photogrammetry, a method of creating 3D models from photographs, and sound staging.

For Alice Brygo, the film is also a reflection of her own bewilderment in the midst of this fearful crowd, and an attempt to capture the climate of this group psychosis that seems to be spreading on the networks, in France and elsewhere: The fear in the face of a globalized loss of reference points, reliable information, and general security, which manifests itself not least in an increased rise of nationalism. Thus, the fire in Notre-Dame, like many other major events or catastrophes, was accompanied by rumors on the net. As is so often the case, attempts were made shortly after the first breaking news to interpret and instrumentalize the event in their own sense. In this case, for example, right-wing blogs spread speculation about an Islamist-motivated attack.

The fire in ARDENT OTHER, which remains outside the frame throughout the film, is inflated by the viewers' reactions into a sign in which a climate of social tension crystallizes.

Mechanical Resonance

Berlin (Deutschland) 2023, 1-Kanal-Videoprojektion, Stereo (04:14 Min.)
 Berlin (Germany) 2023, 1 channel video projection, stereo (04:14 min.)



In der Eröffnungssequenz von Juejun Chens Video MECHANICAL RESONANCE sehen wir eine Person von hinten, die auf der Stelle in die Ecke eines abgedunkelten und ansonsten leeren Raums läuft. Rechteckige Lichtprojektionen beleuchten ihren Körper von zwei Seiten und werfen zwei Schatten, die mit ihr in dieselbe Ecke laufen. Wir hören das mechanische Klatschen von Füßen und eine Frauenstimme. Auf einem Monitor geben Untertitel die englische Übersetzung aus dem Mandarin wieder. Die Worte wecken Kindheitserinnerungen an eine Mutter, die in einer Fabrik arbeitete: „Sie sagte, dass der Eintritt in die Fabrik für sie damals der einzige Ausweg war. So ließ sie ihren Körper eins werden mit der Maschine. Sie formte die Zahnräder, die Zahnräder formten sie“. Eine Mutter, deren Körper so sehr von der mechanischen Arbeit bestimmt war, dass sie sich für ihre Tochter einen „freien Körper“ wünschte – einen Körper, der tanzen kann, „wie der im Fernsehen.“ Und dies ist für die Erzählerin der Beginn ihres Albtraums.

Auf die Szene folgen Aufnahmen von Tanzkursen – Werbevideos von Tanzstudios in China –, die die Künstlerin im Internet und auf verschiedenen Social-Media-Plattformen gefunden hat. Junge, meist noch sehr kleine Mädchen in einheitlichen Tanz- und Gymnastik-Outfits führen verschiedene Beugen, Dehnungen und Posen aus. Ihre Bewegungen werden von unheimlichen mechanischen Geräuschen begleitet – und das macht das Zusehen zunehmend schmerzhaft: Das brutale Klicken, Klappern, Bohren oder Klirren, wenn Füße sich biegen, Beine sich überstrecken, Wirbelsäulen in extremen Rückbeugen gekrümmt werden und winzige Körper sich in perfekter (oder nicht ganz so perfekter) Synchronität wie mechanisch drehen und bewegen – Körper, die zu Zahnrädern eines postfordistischen Fließbandballetts werden, zu süßen Soldatinnen der Staatspropaganda.

Das klassische Ballett wurde ab den 1950er Jahren, als China und die Sowjetunion diplomatische Beziehungen aufnahmen, zur Grundlage des chinesischen Tanzes. Diese strenge Ausbildung als Kind lehrte die Künstlerin, den Tanz zu hassen, anstatt ihn als befreiende Bewegung des Körpers zu erleben. Die Angst, dass ihr Körper nicht in der Lage sein könnte, sich mit den anderen zu synchronisieren, wurde zur beängstigendsten Erfahrung dieser „Vereinheitlichung“ – eine Angst, die wohl jedes Kind nachvollziehen kann, die aber in Juejun Chens Kindheitserinnerung ins Extreme getrieben wurde. Eine Erinnerung, die sie in den techno-feudalistischen Tretmühlen des heutigen hyper-kapitalisierten Internets wiederentdeckt, wo Armeen von hyper-individualisierten „Influencer*innen“ eifrig Selbstvermarktung – oder Selbstaussbeutung – betreiben. Aber für wen? Und was ist mit Tanz und dem freien Körper? Am Ende bricht die Läuferin in ihrer Ecke zusammen. „Der Körper ist ein Instrument. Doch wer spielt ihn?“



// In the opening sequence of Juejun Chen's video MECHANICAL RESONANCE, we see a person from behind running on the spot, into the corner of a darkened and otherwise empty space. Her body is illuminated by rectangular light projections from two sides, which cast two shadows that run with her into the same corner. We hear the mechanical clapping of feet and a female voice. On a monitor, subtitles give the English translation from Mandarin. The words evoke childhood memories of a mother who worked in a factory: "She said that entering the factory was the only way out for her at that time. Thus, she let her body become one with the machine. She made the gears, the gears shaped her". A mother, whose body was so determined by mechanical work that she wanted her daughter to have a "free body" – a body that can dance, "like the one on the TV show." And this, for the narrator, is the beginning of her nightmare.

The scene is followed by footage from dance classes – promotional videos from dance studios in China – that the artist found on the Internet and on various Social Media platforms. Young, mostly very little girls in uniform dance and gymnastic outfits perform various bends, stretches and poses. Their movements are accompanied by eerie mechanical sounds – and that makes it increasingly painful to watch: The brutal sound of clicking, rattling, drilling or clashing when feet flex, legs over-stretch, spines are contorted into extreme backbends and tiny bodies flip and move in perfect (or not-so-perfect) synchronicity – bodies turned into gears on a post-Fordist conveyor belt ballet, sweet soldiers of state propaganda.

Classical ballet became the basic of Chinese Dance from the 1950s on, when China and the Soviet Union established diplomatic relations. Going through this strict training as a child, instead of experiencing dance as a freeing movement of the body, taught the artist to hate dance. The fear that her body was not able to synchronize with the others became the scariest experience of that "unification" – a fear that every child probably can relate with, but pushed into extreme in Juejun Chen's childhood memory. A memory that she rediscovers in the techno-feudalist treadmills of today's hyper-capitalized Internet, where armies of hyper-individualized "influencers" keenly self-promote – or self-exploit. But for whom? And what about dance and the free body? In the end, the runner collapses in her corner. "The body is regarded as an instrument. But who is playing it?"

Eva Scharrer

Game of Hope

London (Großbritannien) 2023, 1-Kanal-Video, Stereo (14:37 Min.)
 London (United Kingdom) 2023, 1 channel video, stereo (14:37 min.)



Stand 2023 ist das teuerste NFT der Welt für 91,8 Millionen Dollar verkauft worden. Der Hype um die mittlerweile schon fast etablierten NFTs begann erst vor drei Jahren, als Internet-Plattformen es möglich machten auch ohne viel Vorkenntnis der Blockchain-Technologie, auf der NFTs (kurz für non-fungible token = nicht austauschbares Gut) basieren, selbst eigene NFTs zu erstellen. Ein Jahr später wurde das zweitteuerste NFT der Welt für 69,3 Millionen Dollar verkauft und löste eine mediale Welle aus. Dieses mediale Ereignis ist auch der Beginn für den inneren Monolog in Claire Davies' essayistischer Video-Arbeit GAME OF HOPE, in dem sich die Erzählerin durch das Nicht-Wissen um NFTs arbeitet und durch die damit verknüpfte Hoffnung auf den künstlerischen Durchbruch und einen Teil des großen Profits.

GAME OF HOPE fragt in einer persönlichen und humorvollen Reflexion über die eigene Arbeit als Medienkünstler*in nach der Bedeutung von Besitz und Wert eines immateriellen Kunstwerks. Was ist denn nun eigentlich so ein NFT? Was bedeutet non-fungible? So wenig greifbar, wie das Phänomen und der plötzliche Hype selbst, ist auch ein NFT: Obgleich Bilder das verkäufliche Objekt zu sein scheinen, ist das Produkt selbst lediglich eine immaterielle, digitale Signatur – eine Zahlenkette.

Währenddessen dreht sich vor einem weißen Hintergrund langsam eine leere Snickers-Verpackung. Könnte dieses Video eines 3D-Scans der Weg aus dem Prekariat sein? Oder ist das doch nur wie Lotto spielen? Und warum ist die digitale Version eines so alltäglichen Gegenstands so verführerisch? Über die eigenen Wünsche der Erzählerin und die Obsession mit der digitalen Materialität des 3D-Snickers, über den Wunsch, von Kunst leben zu können, danach, eine größere Küche zu haben oder wenigstens einen Küchenschrank, in den eine Salatschleuder passt, berührt GAME OF HOPE auch Fragen nach der Wirklichkeit der versprochenen Demokratie von NFTs und nach dahinter liegende Fragen zu sozialer Klasse und dem Widerspruch, in einem System überleben zu wollen, das im und durch das eigene Schaffen kritisiert wird.

Liese Schmidt



// As of 2023, the world's most expensive NFT had been sold for \$91.8 million. The hype around NFTs, which are now almost an established part of the art world, began just three years ago, when Internet platforms made it possible to create one's own NFTs, even without much prior knowledge of the blockchain technology on which NFTs (short for non-fungible token, non-fungible meaning not replaceable) are based.

A year later, the second most expensive NFT in the world was sold for \$69.3 million, triggering a media wave. This media event is also the beginning for the inner monolog in Claire Davies' essayistic video work GAME OF HOPE, in which the narrator works her way through the not knowing of NFTs and the connected hope for an artistic breakthrough and a share of the big profits.

In a personal and humorous reflection on one's own work as a media artist, GAME OF HOPE questions the meaning of ownership and value of an immaterial work of art. What exactly is an NFT? What does non-fungible even mean? An NFT is as intangible as the phenomenon and the sudden hype itself: although images seem to be the saleable object, the product itself is merely an immaterial digital signature – a string of numbers.

Meanwhile, an empty Snickers wrapper slowly rotates against a white background. Could this video of a 3D scan be the way out of the narrator's precariousness? Or is it just like playing the lottery after all? And why is the digital version of such an everyday object so seductive?

Through the narrator's own obsession with the digital materiality of the 3D Snickers, the desire to own five bedrooms, and an infinity pool, or to just make a living from art, or at least to have a kitchen cabinet that can fit a salad spinner, GAME OF HOPE also touches on questions about the reality of the promised democracy of NFTs, underlying questions about social class and the contradiction of wanting to survive in a system that is criticized in and through one's own art making.

Traviesas

Santuario/Berlin (Deutschland/Kolumbien) 2023, 3-Kanal Video-Installation, 3.1 Audio, (38:39 Min.)
 Santuario/Berlin (Germany/Columbia) 2023, 3 channel video installation, 3.1 Audio (38:39 min.)



In der Eje Cafetero, dem Herzen der Kaffeeregion Kolumbiens, bewegen sich „Las Traviesas“, eine Gruppe indigener trans Frauen aus dem Volk der Emberá, zwischen Kaffeepflanzungen, jenseitigen Welten und der Kosmvision der Emberá. Ein wesentlicher Bestandteil dieser Kosmvision ist die Annahme, dass Wälder, Berge, Tiere und Menschen eine Einheit bilden. Diese Verbindung wird insbesondere durch die einnehmende Klangkomposition aus akustischen und digitalen Klängen deutlich. Feldaufnahmen, Sprachnachrichten, Gespräche, Lachen, Wasser und mystische Emberá-Gesänge treffen auf elektronische Klänge und Melodien. Koloniale Hierarchien verschiedener Musikstile werden selbstbewusst unterlaufen und eurozentrische Vorstellungen von „Folklore“ transzendiert.

Die Verflechtung von menschlichen und mehr-als-menschlichen Lebewesen spiegelt sich auch in den komplexen Bildwelten der 3-Kanal-Videoinstallation wider. Sei es beim Tanz mit Macheten, beim Beschützen von Felsen vor Wasserfällen oder beim Austausch mit mystischen Wesen, denen „Las Traviesas“ begegnen. Durch eine teils synchrone, teils asynchrone Komposition aus Bild und Ton spinnt die Künstlerin und Filmemacherin Natalia Escobar eine nonlineare Erzählung über Verbindung, Spiritualität, Widerstand und Transformation.

Seit mehreren Jahren arbeitet Escobar mit „Las Traviesas“ an Projekten, die den sozialen Wandel durch künstlerische Prozesse fördern sollen. Diese Projekte schaffen Räume für die freie Meinungsäußerung und den Austausch von Wissen mit dem Ziel, ihre Teilnehmer*innen zu stärken. Ihr Ansatz betont die transdisziplinäre Zusammenarbeit als Strategie, um koloniale Normen infrage zu stellen. Die Eje Cafetero ist seit der Kolonialisierung Lateinamerikas eine umkämpfte Region. Für die indigenen Gemeinschaften bedeutet sie Kampf um Land, Autonomie, Kultur und Identität. Die Aneignung von Land für den monokulturellen Kaffeeanbau und die Auslöschung von Symbolen und Bindungen halten bis heute an. Die Region ist jedoch zu einem Zufluchtsort für viele trans Frauen geworden, die in ihren Gemeinschaften nicht akzeptiert werden. Hier haben sie nicht nur Arbeit gefunden, um auf den nahe gelegenen Farmen Kaffee zu ernten, sondern sie haben auch einander und die Unterstützung ihrer wachsenden transindigenen Community gefunden.

In TRAVIESAS inszenieren sich die indigenen trans Frauen in einem subversiven Spiel der Perspektiven – der Blick auf sich selbst, die untereinander ausgetauschten Blicke, der Blick in die Kamera. Unterschiedliche Darstellungs- und Interpretationsweisen indigener Kultur werden performativ konterkariert und stellen Sehgewohnheiten in Frage. Dabei kommen verschiedene Welten zusammen und weben die Vision einer Trans*Emberá-Zukunft.

Johanna Brummack

// In the Eje Cafetero, the heart of Colombia's coffee region, „Las Traviesas“, a group of indigenous trans women from the Emberá people, move between coffee plantations, otherworldly worlds and the Emberá cosmvision. An essential component of this cosmvision is the assumption that forests, mountains, animals and people form a unity. This connection is especially evident in the engaging sound composition of acoustic and digital sounds. Field recordings, voice messages, conversations, laughter, water and mystical Emberá chants meet electronic sounds and melodies. Colonial hierarchies of different musical styles are self-consciously subverted and Eurocentric notions of 'folklore' are transcended.

The interweaving of human and more-than-human beings is also reflected in the complex visual worlds of the three-channel video installation. Whether dancing with machetes, communing with the grandmother stones, or interacting with mystical beings, Las Traviesas engage in these experiences. Through a partly synchronous, partly asynchronous composition of image and sound, artist and filmmaker Natalia Escobar spins a nonlinear narrative about connection, spirituality, resistance, and transformation.

For several years, Escobar has been collaborating with „Las Traviesas“ on projects that aim to promote social transformation through artistic processes. These projects create spaces for free expression and the exchange of knowledge, with the aim of empowering their participants. Their approach emphasizes transdisciplinary collaboration as a strategy to challenge colonial norms. The Eje Cafetero has been a contested region since the colonization of Latin America. For indigenous communities, it represents a struggle for land, autonomy, culture, and identity. The appropriation of land for monocultural coffee cultivation and the erasure of symbols and ties persist to this day. However, the region has become a sanctuary for many trans women who are not accepted in their communities. Here, they have not only found employment picking coffee on nearby farms, but they have also found each other and support from their growing trans-Indigenous community.

In TRAVIESAS, indigenous trans women stage themselves in a subversive play of perspectives – the gaze on themselves, the gazes exchanged among themselves, the gazes into the camera. Different modes of representation and interpretation of indigenous culture are performatively counteracted and question habits of seeing. In the process, different worlds come together and weave the vision of a trans*Emberá future.

GAN CHIMERA

Essen (Deutschland) 2023, 3-Kanal Video-Installation, Stereo (03:30 Min.)

Essen (Germany) 2023, 3 channel video installation, stereo (03:30 min.)



Das Videotriptychon GAN CHIMERA von Daniel Franke visualisiert eine Verschmelzung von Mensch, Natur und Technologie zu einer digitalen Chimäre, einem komplexen Ökosystem jenseits anthropozentrischer Hierarchien. Den Ideen von Donna Haraway oder Anna Tsing folgend, gehen in der neuen Technosphäre menschliche und nicht-menschliche Spezies mit den Maschinen eine dicht verwobene Symbiose ein, in der das Denken nicht mehr allein dem menschlichen Gehirn überlassen ist, und die Technologie nicht als feindlicher, dominanter Eindringling, sondern als gleichberechtigtes Element in einer neuen Form des Zusammenlebens angesehen wird.

Folgerichtig überlässt Daniel Franke die visuelle und akustische Komposition der Arbeit einer Künstlichen Intelligenz: Alle Bilder wurden ausnahmslos von einem maschinellen Lernsystem erstellt, das Bilder und Texte über Beschreibungen generieren kann. Auf drei Screens fließen biomorphe, rhizomatische, kristalline und technoide Strukturen ineinander; darüber erzählt eine geschlechtslose Computerstimme die Ballade – tatsächlich vorgetragen im KI-generierten Versmaß – von den „Vier Kränkungen der Menschheit“: Beginnend mit Kopernikus, der die selbsternannte Vormachtstellung des Menschen als Beherrscher der Erde mit der Erkenntnis ins Wanken brachte, dass die Erde nicht der Mittelpunkt des Universums ist (kosmologische Kränkung), über Darwins Herleitung der Menschheit vom Tier (biologische Kränkung) und Freuds Erforschung des Unbewussten und dessen Macht über unser Ego (psychologische Kränkung) bis hin zur jüngsten Erkenntnis, dass auch die Intelligenz nicht dem Menschen allein vorbehalten ist und die KI uns hier vielleicht ähnlicher sein könnte, als uns lieb ist. Frankes Hypothese – oder die der KI-Stimme – ist die, dass die Technologie uns dabei auch freundlich gesonnen sein könnte und uns einander, der Natur und anderen Spezies näherbringen könnte – eine vierte Chance also, uns als Teile eines Ganzen miteinander zu verbinden, anstatt hierarchisch abzutrennen.

Mit der Arbeit, die ursprünglich im Rahmen des „New Now Festival 2023“ in der ehemaligen Kokerei (heute UNESCO-Welterbe) Zollverein entstanden ist – wobei die Zeche als Inbegriff der kapitalistisch-anthropozentrischen Ruine den Ausgangspunkt bildete – lädt Franke dazu ein, über den Beginn eines neuen Verständnisses nachzudenken; eine Zukunft zu imaginieren, in der weder Mensch noch Maschine über die Natur dominieren, sondern als gleichwertige Elemente zu einem artenübergreifenden Zusammenleben beitragen.

Eva Scharrer

// The video triptych GAN CHIMERA by Daniel Franke visualizes a fusion of humans, nature and technology into a digital chimera, a complex ecosystem beyond anthropocentric hierarchies. Following the ideas of Donna Haraway or Anna Tsing, in the new Technosphere human and non-human species enter into a densely entangled symbiosis with the machines, in which thinking is no longer left to the human brain alone, and technology is not seen as a hostile, dominant intruder, but as an equal element in a new form of coexistence.

Consequently, Daniel Franke leaves the visual and acoustic composition of the work to an artificial intelligence: all images, without exception, were created by a machine learning system that can generate images and texts via descriptions. On three screens, biomorphic, rhizomatic, crystalline, and technoid structures morph into one another; a genderless computer voice narrates the ballad – actually performed in AI-generated verse – of the “Four Mortifications of Mankind.” Beginning with Copernicus, who shook man’s self-proclaimed supremacy as ruler of the earth with the realization that the earth is not the center of the universe, but a tiny part (cosmological mortification), to Darwin’s derivation of mankind from the animal (biological mortification) and Freud’s exploration of the unconscious and its power over our ego (psychological mortification), to the most recent realization that intelligence is not the sole preserve of man either, and that AI may be more like us here than we would like. Franke’s hypothesis – or that of the AI voice – is that technology could also be benevolent in the process, bringing us closer to each other, to nature, and to other species – a fourth chance, in other words, to connect us as parts of a whole instead of hierarchically separating us.

With the work, which was originally created as part of the “New Now Festival 2023” in the former Kokerei (now a UNESCO World Heritage Site) Zollverein – taking the colliery as the epitome of the capitalist-anthropocentric ruin as a starting point – Franke invites us to reflect on the beginning of a new understanding; to imagine a future in which neither man nor machine dominate over nature, but contribute as equal elements to a new form of interspecies coexistence.

getty abortions

Berlin/Wien (Deutschland/Österreich) 2023, 1-Kanal Videoprojektion, Stereo (21:30 Min.)
 Berlin/Wienna (Germany/Austria) 2023, 1 channel video projection, stereo (21:30 min.)



Wie sehen Abtreibungen aus? Was für Bilder prägen unsere Vorstellungen dazu? Und woher kommen sie? Der Desktop-Video-Essay GETTY ABORTIONS von Franzis Kabisch untersucht, wie deutschsprachige Medien das Thema Abtreibung illustrieren und klickt sich dabei durch Stockfoto-Datenbanken, BRAVO-Girl-Zeitschriften und private Dokumente einer echten Abtreibungserfahrung. Dabei springt der Film von den frühen 2000ern ins späte Neunzehnte Jahrhundert, befragt feministische Wissensschätze und chattet mit fiktiven Figuren – allem voran die Frage: Warum schaut eigentlich niemand in die Kamera?

Franzis Kabisch spürt anhand von 85 Abbildungen den Wechselwirkungen zwischen bildlichen Darstellungen oder fiktionalen Erzählungen und gesellschaftlichen Narrativen über den Schwangerschaftsabbruch nach. Mit Humor und Verletzlichkeit legt Kabisch offen, wie solche Darstellungen, die den Anspruch haben, die Realität widerzuspiegeln, stattdessen meist bereits festgelegte erwünschte Haltungen fördern.

Die Art und Weise, wie Schwangerschaftsabbrüche in den deutschen Medien, in scheinbaren Erfahrungsberichten und Stockfotos behandelt werden, prägt die öffentliche Wahrnehmung von selbstbestimmter (Nicht-)Mutterschaft und trägt zur Entstehung eines Narrativs von Schuld, Reue und Scham bei den betroffenen Frauen bei. Menschen, die sich für einen Schwangerschaftsabbruch entscheiden, werden oft in einem negativen Licht dargestellt, ihnen wird häufig herz- und verantwortungsloses oder egoistisches Verhalten unterstellt. Dieses Narrativ hat sich tief in unser kollektives Unterbewusstsein eingepreßt und verändert sich nur sehr langsam.

Die Verurteilung und moralische Bewertung spiegeln sich auch in der rechtlichen Verankerung von Schwangerschaftsabbrüchen im deutschen Strafgesetzbuch wider. Bis heute gilt in Deutschland: Frauen, die in den ersten zwölf Wochen eine Schwangerschaft abbrechen möchten, sind verpflichtet, zu einer anerkannten Beratungsstelle zu gehen. Nach der Beratung müssen sie eine obligatorische „Überlegungsfrist“ von drei Tagen einhalten. Unter diesen Bedingungen bleibt der Schwangerschaftsabbruch zwar rechtswidrig, aber straffrei.

Inga Seidler



// What do abortions look like? What kind of images shape our view on them? And where do these images come from? The desktop video essay "getty abortions" examines how German and Austrian media illustrate the topic of abortion, browsing through stock photo databases, teen magazines and personal documents of a real abortion experience. It jumps from the early 2000s to the late 19th century, seeks out feminist knowledge and chats with fictional characters. However, one question remains: Why does no one look into the camera?

Franzis Kabisch uses 85 illustrations to trace the interactions between pictorial representations or fictional narratives and social narratives about abortion. With humor and vulnerability, Kabisch reveals how such representations, which claim to reflect reality, instead usually promote already established desired attitudes.

The way abortions are treated in the German media, in apparent testimonials and stock photos, shapes the public perception of self-determined motherhood and contributes to the creation of a narrative of guilt, remorse and shame among the women concerned. People who choose to terminate their pregnancies are often portrayed in a negative light, often accused of heartless, irresponsible, or selfish behavior. This narrative has become deeply ingrained in our collective subconscious and is very slow to change.

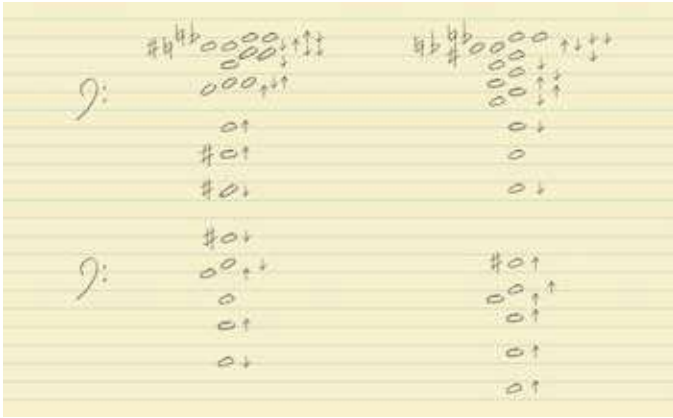
The condemnation and moral evaluation are also reflected in the legal anchoring of abortions in the German penal code. To date, the following applies in Germany: Women who wish to terminate a pregnancy in the first twelve weeks are obliged to go to a recognized counseling center. After the consultation, they must observe a mandatory "reflection period" of three days. Under these conditions, abortion remains illegal but unpunished.

Oberhausen 1. – 6. Mai 2024

Ear Training

Santa Cruz/Seoul (USA/Korea) 2022, 1-Kanal Videoprojektion, Binaural (14:44 Min.)

Santa Cruz/Seoul (USA/Korea) 2022, 1 channel video projection, binaural (14:44 min.)



EAR TRAINING (2022) von YoungEun Kim rekonstruiert das Hörtraining, das in Japans Klassenzimmern und später im Militärtraining praktiziert wurde. Dabei hörten die Schüler*innen Klavierklänge und sollten die Tonhöhe (Pitch) erkennen. Mit solchen Übungen sollte eine genaue Wahrnehmung der Tonhöhe entwickelt werden, eines der wichtigsten Elemente der westlichen Musik.

Während des Zweiten Weltkrieges wurde dieses musikalische Training in Japan zu einer militärischen Übung umfunktioniert, um die Hörfähigkeit der Soldaten zu verbessern. Durch die genaue Wahrnehmung der Tonhöhe lernten sie Flugzeug- und U-Boot-Modelle aus weiter Entfernung zu erkennen und schneller auf sie zu reagieren. Dies führte auch dazu, dass auf Wunsch der japanischen Marine beim Joseon-Musikwettbewerb eine Tonhöhenabteilung eingerichtet wurde.

Basierend auf Partituren, die von Schüler*innen und Soldaten geschrieben wurden, Interviewmaterial, Tonaufnahmen und Arbeiten anderer Forscher*innen erzählt YoungEun Kim eine persönliche Geschichte des Hörens. Das fiktive Ich nimmt uns mit vom Musikunterricht über das erste Hörtraining in der Schule bis hin zum fortgeschrittenen Training in der Japanese Army Air Defense School. Dabei werden individuelle Erinnerungen an den Unterricht geschickt mit kollektiven politischen und ökonomischen Entwicklungen in Zusammenhang gebracht.

Das Video stellt eine Sammlung feindlicher Flugzeuggeräusche nach, die gemeinsam von der Japanese Army Air Defense School und der Nitchiku Industrial Company produziert wurden, sowie die Unterwassergeräusche von Kriegsschiffen, die von der japanischen Marine analysiert wurden. So durchlaufen wir als Betrachter*innen das gleiche Hörtraining. Durch die Ich-Erfahrung des Sprechers und eine Point-of-Audition-Geräuschkulisse unter Verwendung binauraler (3D) Klänge beschwört YoungEun Kim ein bizarres Hörereignis herauf. EAR TRAINING rekonstruiert einen kaum bekannten aber entscheidenden Teil (japanischer) Geschichte, so fragt sich die Erzählinstanz, ob der Krieg anders ausgegangen wäre, wenn alle japanischen Soldaten wie er selbst schon seit ihrer Kindheit Hörtraining bekommen hätten. Es geht also auch um die politische Dimension des Hörens und Zuhörens – im physiologischen wie im übertragenen Sinn.

Johanna Brummack

// EAR TRAINING (2022) by YoungEun Kim reconstructs the auditory training practiced in Japan's classrooms and later in military training. In this training, students listened to piano sounds and were asked to recognize the pitch. Such exercises were intended to develop an accurate perception of pitch, one of the most important elements of Western music.

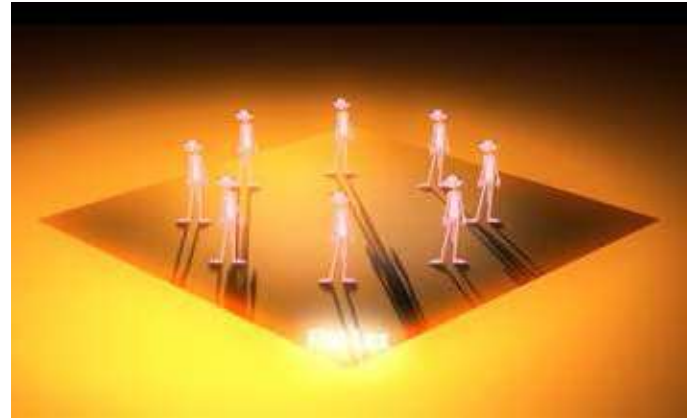
During World War II, this musical training was turned into a military exercise in Japan to improve the hearing ability of soldiers. By accurately perceiving pitch, they learned to recognize and react more quickly to aircraft and submarine models from a long distance away. This also led to the establishment of a pitch section at the Joseon Music Competition at the request of the Japanese Navy.

Based on scores written by students and soldiers, interview materials, sound recordings, and works of other researchers, YoungEun Kim tells a personal story of listening. The fictional self takes us from music lessons to the first listening training in school to the advanced training in the Japanese Army Air Defense School. In the process, individual memories of lessons are cleverly linked to collective political and economic developments.

The video recreates a collection of enemy aircraft sounds jointly produced by the Japanese Army Air Defense School and the Nitchiku Industrial Company, as well as the underwater sounds of warships analyzed by the Japanese Navy. Thus, we as viewers undergo the same auditory training. Through the first-person experience of the speaker and a point-of-audition soundscape using binaural (3D) sounds, YoungEun Kim evokes a bizarre auditory event. EAR TRAINING reconstructs a little-known but crucial part of (Japanese) history, so the narrator wonders whether the war would have turned out differently if all Japanese soldiers, like himself, had received hearing training since childhood. In this way it is also about the political dimension of hearing and listening – in the physiological as well as in the figurative sense.

all heat and no light

Berlin (Deutschland) 2023, 1-Kanal Videoprojektion, Stereo, Aufblasbare Skulptur „keepsake“, Textilwandarbeit „bumper stickers (these things are not the same)“, Risoprint Poster (10:12 Min.)
 Berlin (Germany) 2023, 1 channel video projection, stereo, Inflatable sculpture „keepsake“, textile wall art „bumper stickers (these things are not the same)“, risoprint poster (10:12 min.)



Als die Rechtsterroristin Beate Zschäpe das Wohnhaus der Neonazi-Terrorzelle NSU (Nationalsozialistischer Untergrund) – bestehend im Kern aus ihr selbst, Uwe Mundlos und Uwe Böhnhardt – in Zwickau in die Luft sprengte, geriet ein ungewöhnliches Bekennervideo in Umlauf. Paulchen Panther, die berühmte Trickfilmfigur, führte durch Fernsehaufnahmen, die über die von der Zelle begangenen Verbrechen berichteten. Ganze 15 Minuten führt der rosarote Panther alle Morde und Anschläge der Neonazis vor. Warum wurde explizit diese Figur verwendet und zu einer Symbolfigur der rechtsextremen Szene? Vielleicht liegt die Antwort in der unaufgeladenen Beziehung der Gesellschaft zu Paulchen Panther. Schließlich kennen wir ihn als frechen, aber dennoch charmanten Gauner. Wartete Paulchen Panther also nur darauf, mit „schweren Zeichen“ (Jean Baudrillard) aufgeladen zu werden?

Nicht anders erging es dem Großmeister der Malerei, Albrecht Dürer. Auch er wurde in den 1940er Jahren von den Nazis vereinnahmt, indem er als „der deutsche“ Künstler bezeichnet wurde. Dürer diente den Nazis als „Dekoration des Grauens“.¹

Diese Geschichten bilden die Grundlage für das Werk von Thomas Mader ALL HEAT AND NO LIGHT, die sich im Spannungsfeld zwischen Erinnerungskultur, Geschichtsschreibung und Bedeutsamkeit bewegt. In einer Welt, in der 120 Jahre vergehen und die NSU-Akten so lange verschlossen bleiben sollten (mittlerweile herabgestuft auf 30 Jahre), stellt sich die Frage: Was werden wir mit diesen Informationen tun, wenn bereits die nächste Generation heranwächst und die Verantwortlichen längst verstorben sind? Wann wird Paulchen Panther sein Schicksal überwinden? Wie lange dauert es, bis Zeichen wieder Neutralität erlangen? Schließlich wurde Albrecht Dürers künstlerisches Erbe von seiner Verbindung zum rechten Gedankengut gelöst. Thomas Mader versucht gleichzeitig, aus der Historie zu lernen, wie Zeichen vereinnahmt werden. Die Arbeit kann als Versuch betrachtet werden, die Ursprünge von Zeichen besser nachzuvollziehen und die Quellen von Umformungen, Wiederholungen und Aneignungen zu verstehen. Und gerade, weil Zeichen in situativem Wissen und Sozialisierung verwurzelt sind, kann seine Arbeit vielfältig interpretiert werden. Zeichen können kulturell unterschiedlich wahrgenommen werden, denn der Signifikant (das Lautbild) muss nicht mit den Signifikaten (der Vorstellung) jeder Person übereinstimmen. Wie wir Zeichen lesen, hängt doch stets von unserem kulturellen und sozialen Hintergrund ab. Können wir die „schweren Zeichen“ vom negativen Gewicht lösen oder besitzen sie eine „unveränderliche Gültigkeit“, wie es Mader selbst beschreibt? Sind „schwere Zeichen“ aufgrund unserer historischen Erfahrung kompromisslos dazu verdammt worden, negativ belastet zu sein und daher untrennbar mit seinen Signifikaten verbunden?

Defne Kizilöz

// When right-wing terrorist Beate Zschäpe blew up the home of the neo-Nazi terror cell NSU (National Socialist Underground) – the core consisting of herself, Uwe Mundlos and Uwe Böhnhardt – in Zwickau, an unusual confession video went into circulation. Pink Panther led the way through television footage reporting on the crimes committed by the cell. For a whole 15 minutes, the famous cartoon character demonstrates all the murders and attacks of the neo-Nazis. Why was this figure explicitly used and became a symbolic figure of the far-right scene? Perhaps the answer lies in society's uncharged relationship with the Pink Panther. After all, we know him as a cheeky, yet charming trickster. So was Pink Panther just waiting to be charged with “heavy characters” (Jean Baudrillard)? The grand master of painting, Albrecht Dürer, suffered a similar fate. He, too, was appropriated by the Nazis in the 1940s by being labeled “the German” artist; Dürer served them as a “decoration of horror.”²

These stories form the basis for Thomas Mader's work ALL HEAT AND NO LIGHT, which moves in the field of tension between memory culture, historiography, and meaningfulness. In a world where 120 years pass and the NSU files were supposed to remain sealed for so long (now downgraded to 30 years), the question arises: what will we do with this information when the next generation is already growing up and those responsible have long since passed away? When will Pink Panther overcome his fate? How long will it take for characters to regain neutrality? Finally, Albrecht Dürer's artistic legacy has been detached from its connection to right-wing thought. At the same time, Thomas Mader tries to learn from history how signs are appropriated. The work can be seen as an attempt to better trace the origins of signs and to understand the sources of reshaping, repetition, and appropriation. And precisely because signs are rooted in situational knowledge and socialization, his work can be interpreted in a variety of ways. Signs can be perceived culturally differently, because the signifier (the phonetic image) need not coincide with the signified (the imagination) of each person. How we read signs, after all, always depends on our cultural and social background. Can we detach the “heavy signs” from their negative weight or do they possess an “immutable validity”, as Mader himself describes it? Have “heavy signs” been uncompromisingly condemned by our historical experience to be negatively weighted and therefore inseparable from its signifiers?

1 Fischer, Joschka (2003): Rede des Bundesministers des Auswärtigen zur Eröffnung der Albrecht Dürer-Ausstellung am 4. September 2003 in Wien, abrufbar unter: <https://www.bundesregierung.de/breg-de/service/bulletin/rede-des-bundesministers-des-auswaertigen-joschka-fischer-790388> [letzter Zugang 15.09.2023]

2 Fischer, Joschka (2003): Speech by the Federal Minister of Foreign Affairs at the Opening of the Albrecht Dürer Exhibition in Vienna on September 4, 2003, available at: <https://www.bundesregierung.de/breg-de/service/bulletin/rede-des-bundesministers-des-auswaertigen-joschka-fischer-790388> [last accessed Sept. 15, 2023].

see also

Berlin/Uzhhorod (Deutschland/Ukraine) 2023, Digitales, interaktives Archiv, Video-Dokumentation (13:41 Min., Stereo), Video-Loop (01:37 Min., Stereo)
 Berlin/Uzhhorod (Germany/Ukraine) 2023, digital, interactive archive, video documentation (13:41 min., stereo), video loop (01:37 min., stereo)



SEE ALSO ist eine Sammlung von komprimierten Bildern und Gefühlen, die während der künstlerischen Untersuchung von Kriegsbildern der russischen Invasion in der Ukraine gesammelt wurden. Sie konzentriert sich auf ausgebrannte, komprimierte, verpixelte und unscharfe Bilder und versucht, die Natur dieser Artefakte zu enthüllen, die durch verzerrte Wahrnehmungssysteme, die Logik der (Selbst)Zensur im Krieg und die Politik digitaler Plattformen verursacht werden.

Gleichzeitig ist die Fokussierung auf diese Art von Bildern ein Versuch, die durch das Cyberwar-Sensorium instrumentalisierten Emotionen zu dekomprimieren. Diese Instrumentalisierung wird durch die anhaltende emotionale Arbeit der Ukrainer*innen verursacht, um ihre/unsere eigene Kollektivität aufrechtzuerhalten, sowie durch das permanente „Interesse“ der globalen Gemeinschaft am Krieg, wobei die Richtlinien der Social-Media-Community, die allgegenwärtige Orientierung an Engagement-Metriken und die Undurchsichtigkeit der algorithmischen Politik berücksichtigt werden.

Mit Cyberwar ist hier die Nutzung neuer Technologien für militärische Operationen gemeint, die parallel zu den eigentlichen Kämpfen auf dem Schlachtfeld organisiert werden. Solche militärischen Operationen können sowohl Hacker*innenangriffe auf digitale Infrastrukturen als auch Informationsoperationen über soziale Netzwerke und Messenger umfassen. Diese Operationen können sich gegen die gesamte Bevölkerung richten, sowohl gegen das Militär als auch gegen die Zivilbevölkerung. Die Auswirkungen auf die Zivilbevölkerung sind es, die das Projekt am meisten interessiert.

Das Projekt geht von dem von Svitlana Matviyenko und Nick Dyer-Witheford geprägten Begriff des „kommunikativen Militarismus“ aus, der die Verschmelzung der Logik des Plattformkapitalismus mit militärischen Taktiken im Kontext des Cyberwar beschreibt. Durch verzerrte Bilder und Emotionen hindurch versucht die Setzung, die Verzerrungen des Subjektiven zu erfassen, um Orte aufzuspüren, an denen das Emotionale im Interesse der Cyberkriegsführung vereinnahmt wird. Außerdem sucht SEE ALSO nach einer Möglichkeit, Nähe nicht von den Faktoren des Kriegs-Sensoriums bestimmen zu lassen, sondern diese mit einzubeziehen.

Das Projekt wird mit der Software Unity umgesetzt und steht den Nutzer*innen als Kombination aus Video-Essay und Archiv mit eingeschränkten Kontrollmöglichkeiten oder als digitaler Essay zur Verfügung.

SEE ALSO wurde im Rahmen der transmediale Residency in Zusammenarbeit mit der Pro Helvetia Residency 2022 entwickelt.



// SEE ALSO is a set of compressed images and feelings, collected during the artistic research of war images by Russia's full-scale invasion of Ukraine. It focuses on burnt-out, compressed, pixelated, and blurred images, and tries to reveal the nature of those artifacts caused by distorted perception systems, the logic of wartime (self)censorship, and the politics of digital platforms.

At the same time, focusing on these types of images is an attempt to decompress emotions instrumentalized by cyberwar sensorium. This instrumentalization is caused by the continuing emotional labor of Ukrainians to maintain their/our own collectivity and the permanent “interest” in the war among the global community, taking into account the social media community guidelines, ubiquitous orientation on engagement metrics, and opacity of algorithmic policies.

By cyberwar, here means the use of emerging technologies for military operations that are organized in parallel to actual combat on the battlefield. Such military operations can include both hacking attacks on digital infrastructures and informational operations through social networks and messengers. These operations can be used against the entire population, both military and civilian. It is the effects on civilians that the project is most interested in.

The project starts from the concept of “communicative militarism”, coined by Svitlana Matviyenko and Nick Dyer-Witheford, which describes the merger of the logic of platform capitalism and military tactics in the context of cyberwar. Passing through distorted images and emotions, the set attempts to map the distortions of the subjective, to fumble places where the emotional is appropriated in the interests of cyber warfare. Also, SEE ALSO is looking for the possibility of proximity not being governed by the war sensorium factors, but taking it into account.

The project is implemented on Unity software, and available to users as a combination of a video essay and archive with limited controls, or a digital essay.

SEE ALSO has been developed within the framework of the transmediale residency in collaboration with Pro Helvetia residency in 2022.

Lera Malchenko & Oleksandr Hants

Wiederkehrende Erinnerung und deren zeitliche Wirkung

Frankfurt am Main/Prizren/Istanbul, Deutschland/Kosovo/Türkei) 2022, 3-Kanal Video/Multimedia-Installation, Stereo, Fotobanner, Teppich, Videoskulptur, Backbleche (10:56 Min.) // Frankfurt am Main/Prizren/Istanbul, Germany/Kosovo/Turkey) 2022, 3 channel video/multimedia installation, stereo, photo banner, carpet, video sculpture, baking trays (10:56 min.)



Ausgangspunkt der Arbeit WIEDERKEHRENDE ERINNERUNG UND DEREN ZEITLICHE WIRKUNG ist eine Hand voll Erde, die dem Großvater der Künstlerin in die Jackentasche gesteckt wurde, bevor er in den 1920er Jahren die Stadt Prizren verließ, um in die Türkei auszuwandern. Die Erde sollte symbolisieren, dass er eines Tages in den Kosovo zurückkehren würde. Das Gegenteil war der Fall, er wollte nie zurück und sprach kaum über seine Erinnerungen an den Kosovo. Diesem Schweigen folgend, machte sich Nazlı Moripek auf die Suche nach Erinnerungsspuren der türkischen Minderheit im ehemaligen Jugoslawien bzw. dem heutigen Kosovo. Spuren, die in Bezug zur Auswanderung stehen und sich in der Gegenwart zeigen.

Welche Gründe führen dazu, dass jemand einen Ort, an dem er aufgewachsen ist, verlassen muss oder möchte? Was bleibt von diesem Ort in Erinnerung? In welcher Form findet Erinnerung statt? Entlang dieser Fragen forscht Nazlı Moripek seit 2014 zur eigenen Familiengeschichte. Sie reiste mehrmals in die Region und nahm Kontakt mit Menschen auf, die ebenfalls aus dem Kosovo in die Türkei ausgewandert sind. Das entstandene Video- und Soundmaterial hat sie zusammen mit materiellen Erinnerungsträgern – einem Teppich, Backblechen und aufgeschütteter Erde – zu einem vielschichtigen Erinnerungsraum collagiert.

Auf zwei Bildschirmen sind Videoaufnahmen von Menschen, Häusern und Einrichtungsgegenständen zu sehen. Der Fokus liegt auf den Details – Stapel von Mitgift-Stickereien, Ortsschilder in Fernbus-Stationen, die Gesten, mit denen ihre Interviewpartner*innen das Gesagte unterstreichen. In einer Sequenz berichtet ein Mann von der Erinnerung an den Garten seines Elternhauses, der sich so viel kleiner anfühlte, als er nach Jahren zurückkehrte. In einer anderen Szene beschreibt eine Frau ihre Erinnerung an die runden silbernen Backbleche, in denen Gerichte wie *Fulia* im offenen Feuer zubereitet werden. Die sehr aufwendige Zubereitung von *Fulia* wiederum ist in einem dritten Video zu sehen, das auf ein im Raum schwebendes Metallobjekt projiziert wird. Erst auf den zweiten Blick wird klar, dass es sich um die runden Backbleche handelt, die in einer kreisförmigen Konstellation von der Decke hängen und in ihrer Anordnung den Stickereien aus den Videoaufnahmen ähneln.

In Nazlı Moripeks bewusstem Zusammenspiel materieller und immaterieller Erinnerungsträger entfaltet sich eine konkrete wie offene Erzählung über Erinnerungen, Rituale, Grenzen, Zugehörigkeit, Beweglichkeit und Verdrängung. Dabei gelingt es, die verschlungenen und komplexen Schichten diasporischer Formationen und Migrationsströme, hybrider Identitäten, geopolitischer Grenzen, regionaler Identitäten und der Überschneidung von Kulturen, spürbar zu machen.

Johanna Brummack

// The starting point of the work WIEDERKEHRENDE ERINNERUNG UND DEREN ZEITLICHE WIRKUNG (Repeated memory and its temporary effect) is a handful of earth that was put in the jacket pocket of the artist's grandfather before he left the city of Prizren in the 1920s to emigrate to Turkey. The earth was supposed to symbolize that one day he would return to Kosovo. The opposite was true, he never wanted to go back and hardly spoke about his memories of Kosovo. Following this silence, Nazlı Moripek set out to find traces of memory of the Turkish minority in the former Yugoslavia or today's Kosovo. Traces that are related to emigration and show up in the present.

What reasons lead to the fact that someone has to or wants to leave a place where he grew up? What remains in memory of this place? In what form does memory take place? Along these questions, Nazlı Moripek has been researching her own family history since 2014. She traveled to the region several times and made contact with people who also emigrated from Kosovo to Turkey. She has collaged the resulting video and sound material together with material memory carriers – a carpet, baking sheets, and piled-up earth – to create a multilayered memory space.

Two screens show video footage of people, houses and furnishings. The focus is on the details – stacks of dowry embroidery, place-name signs in long-distance bus stations, the gestures their interviewees use to emphasize what they are saying. In one sequence, a man recounts memories of the garden of his childhood home that felt so much smaller when he returned years later. In another scene, a woman describes her memory of the round silver baking trays used to prepare dishes such as *Fulia* in an open fire. The very elaborate preparation of *Fulia*, in turn, can be seen in a third video, which is projected onto a metal object floating in space. Only at second glance does it become clear that it is the round baking trays hanging from the ceiling in a circular constellation, their arrangement resembling the dowry embroideries from the video footage.

In Nazlı Moripek's deliberate interplay of material and immaterial memory carriers, a concrete as well as open narrative unfolds about memories, rituals, boundaries, belonging, mobility, and displacement. In doing so, she succeeds in making tangible the intricate and complex layers of diasporic formations and migration flows, hybrid identities, geopolitical borders, regional identities, and the intersection of cultures.

Ring

Hamburg (Deutschland) 2023, 1-Kanal-Video, Stereo, Überwachungskamera, Gottesanbeterin (3D Druck), Acrylglasdruck (09:11 Min.)

Hamburg (Germany) 2023, 1 channel video, stereo, CCTV camera, praying mantis (3D print), acrylic printing (09:11 min.)



Während die weibliche Figur im Voiceover von RING ihren Job als Nachtwächterin beschreibt, finden wir uns in einer ganz ähnlichen Betrachter*innenposition wieder. „I watch CCTV all night, staring at empty rooms where nothing seems to move, guarding cheap furniture“ sagt die Stimme und wir sehen simultan das CCTV-Material eines spärlich möblierten Raumes, in dem wenig passiert. Doch dann bewegt sich etwas: Eine junge Frau scheint hier zu leben. Kann sie die Stimme hören? Oder gehört die Stimme ihr? Es sind derartige Parallelen von Text und Bild, die jedoch nie ganz aufeinanderpassen, mit denen Olbrich eine Atmosphäre unterhaltsamer Paranoia kreiert. Mit der gelungen eingesetzten Stimme von Manaka Nagai, zugleich entrückt und sachlich, zieht sie uns in die Gedankenwelt ihrer unverlässlichen Erzählerin. Eine Welt, die dank Olbrichs literarischem Feingespür einen unwiderstehlichen Sog entwickelt und einen Klassiker der feministischen Literatur, die 1892 veröffentlichte Kurzgeschichte „The Yellow Wallpaper“ von Charlotte Perkins Gilman, beschwört. Ein Ehemann verordnet darin seiner Gattin aus gesundheitlichen Gründen absolute Bettruhe. Schnell wird jedoch klar, dass sie von ihm im Schlafgemach gefangen gehalten wird. Allein in einem Zimmer, in dem nichts passiert, beginnen ihre Gedanken zu wandern. Immer wunderlicher wird der Raum, immer mehr kreisen ihre Tagebucheinträge um die gelbe Tapete an den Wänden, die von Ornamenten bedeckt ist. In diesen Ornamenten entdeckt sie schließlich eine Frau. Eine Frau, die in den Wänden lebt. Eine Frau, die aus der Tapete befreit werden muss.

Auch die Einzimmerwohnung in RING verlassen wir für die Dauer des gesamten Videos nur dann, wenn zur Kamera auf den Balkon geschnitten wird. Ein Leben außerhalb des kleinen Apartments scheint es nur in den Erzählungen der mysteriösen Stimme zu geben. Charaktere aus diesem Leben werden eingeführt und wieder fallengelassen: Da sind Männer, die vielleicht ein Objekt romantischen Interesses für die Erzählerin darstellen. Da sind aber auch Männer, die Fotos von Frauen als Bezahlung akzeptieren und ihre Partnerin zuhause überwachen. Fiktion und Realität verschwimmen, aber eines fällt auf: Das Verhältnis zwischen den Personen im Text ist bestimmt von Geschlechterrollen. Ist unsere Protagonistin eine heutige Version der Frau in der Tapete, gefangen nicht vom Ehemann, sondern dem allgegenwärtigen männlichen Blick? Oder ist die Gottesanbeterin, deren Silhouette vor der Kamera auf dem Balkon ihre Beißer wetzt, ein Hinweis darauf, dass Frauen heute eines auf ihrer Seite haben: Das Wissen um eine lange Geschichte der Auflehnung und die heimlichen Superkräfte der Frauen.

Marlene Denningmann

// While the female character in the voice over of RING describes her job as a night watchwoman, we find ourselves in a very similar viewer position. “I watch CCTV all night, staring at empty rooms where nothing seems to move, guarding cheap furniture” says the voice and we simultaneously see the CCTV footage of a sparsely furnished room where little happens. But then something moves: A young woman seems to live here. Can she hear the voice? Or does the voice belong to her? It is such parallels of text and image, which never quite fit together, that Olbrich uses to create an atmosphere of entertaining paranoia. With the successfully employed voice of Manaka Nagai, at once rapt and matter-of-fact, she draws us into the world of her unreliable narrator’s thoughts. A world that, thanks to Olbrich’s literary sensibility, develops an irresistible pull and evokes a classic of feminist literature, the short story “The Yellow Wallpaper” by Charlotte Perkins Gilman, published in 1892. In it, a husband prescribes absolute bed rest for his wife for health reasons. It soon becomes clear, however, that she is being held captive by him in the bedchamber. Alone in a room where nothing happens, her thoughts begin to wander. The room becomes more and more whimsical, her diary entries circle more and more around the yellow wallpaper on the walls, which is covered with ornaments. In these ornaments she finally discovers a woman. A woman who lives in the walls. A woman who must be freed from the wallpaper.

We also only leave the one-room apartment in RING for the duration of the entire video when we cut to the camera on the balcony. A life outside the small apartment seems to exist only in the narrations of the mysterious voice. Characters from that life are introduced and dropped again: There are men who may be objects of romantic interest to the narrator. But there are also men who accept photos of women as payment and who monitor their partners at home. Fiction and reality blur, but one thing stands out: The relationship between the characters in the text is determined by gender roles. Is our protagonist a contemporary version of the woman in the wallpaper, trapped not by her husband but by the pervasive male gaze? Or is the praying mantis, whose silhouette sharpens its bites on the balcony in front of the camera, an indication that women today have one thing on their side: The knowledge of a long history of rebellion and the secret superpowers of women.

I Know What To Do

Berlin/Zürich (Deutschland/Schweiz) 2022, 1-Kanal-Video, Stereo, Soft Sculptures (16:29 Min.)
 Berlin/Zürich (Germany/Switzerland) 2022, 1 channel video, stereo, soft sculptures (16:29 min.)



Wie viel Butch steckt in einem Schlagersänger? Was passiert, wenn wir seine Gesten reproduzieren? Sunny Pfalzer erforscht in I KNOW WHAT TO DO uns oftmals wohlbekannte Choreografien, die sich durch zahlreiche Musikvideos der Country- und Schlager-Kultur ziehen. In der Videoarbeit bewegen sich die drei Performer*innen Lau Lukkarila, Sunny Pfalzer und Slim Soledad wie Teenager*innen vor einem Spiegel, die Posen aus Musikvideos nachahmen – in diesem Falle von Größen der zeitgenössischen Schlagerszene wie Andreas Gabalier und dem brasilianischen Country-Duo Simone & Simaria. Die choreographische Recherche wird begleitet von einem Voiceover, das aus kollaborativ verfassten Texten der Performer*innen besteht und eine intime und poetische Ebene eröffnet. Musikalisch unterlegt mit Sound von R'n'B Musiker Marshall Vincent werden die Zuschauer*innen in den Gedankenprozess der Performenden mitgenommen.

Sunny Pfalzer erweitert deren performative Praxis mithilfe von Textilien ins Skulpturale. Die Textilien und Bewegungen der Performance I KNOW WHAT TO DO erfahren so eine Weiterentwicklung in Form von Objekten: Die Teenager*innen im Video ahmen die gender-stereotypischen Gesten von Musiker*innen nach. Kindlich imitieren sie die Vorbilder, ganz so als ob sie die sozialen Implikationen noch nicht begreifen würden. Can you stretch my ankle while I try to be myself? Sie unterstützen sich, finden in der körperlichen Aushandlung und Wiederholung der Gesten Halt und bewegen sich gemeinsam fort in einem Prozess vom Verstehen des Selbst und der Anderen. In ihrer Konfrontation mit gesellschaftlichen Konzepten von Identität und stereotypen Geschlechterbildern sind sie nicht allein, sondern nähern sich ihnen kollaborativ und spielerisch. We support each other to stretch this notion of identity, because it is fucking difficult to stretch notions of identity alone. Immer wieder finden sie in neuen Formen zueinander. Diese Formen übersetzt Sunny in Standbilder und letztlich die Stretch Sculptures. Kissen werden so zu Momentaufnahmen sich bewegender Körper und Kleidungsstücke, die die Performer*innen getragen haben, zu sogenannten Cuddle Slugs – körpergroßen, weichen Skulpturen, mit denen Ausstellungsbesucher*innen interagieren können. Teilweise lehnen sie sich an die Wand, teilweise hängen sie von der Decke herunter, genau auf der richtigen Höhe, um den Betrachter*innen eine Möglichkeit zur Umarmung zu bieten.

Text von Kira Dell und Laura Seidel, bearbeitet von Marlene Denningmann

// How much butch is there in a pop singer? What happens when we reproduce his gestures? In I KNOW WHAT TO DO, Sunny Pfalzer explores choreographies that are often familiar to us and that run through numerous music videos of country and pop culture. In the video work, the three performers Lau Lukkarila, Sunny Pfalzer and Slim Soledad move like teenagers in front of a mirror, imitating poses from music videos – in this case from greats of the contemporary pop scene such as Andreas Gabalier and the Brazilian country duo Simone & Simaria. The choreographic research is accompanied by a voiceover consisting of collaboratively written texts by the performers, opening up an intimate and poetic level. Musically accompanied by the sound of R'n'B musician Marshall Vincent, the audience is taken into the thought process of the performers.

Sunny Pfalzer extends their performative practice into the sculptural with the help of textiles. The textiles and movements of the performance I KNOW WHAT TO DO thus experience a further development in the form of objects: The teenagers in the video imitate the gender-stereotypical gestures of musicians. Childlike, they imitate the role models, as if they did not yet understand the social implications. "Can you stretch my ankle while I try to be myself?" They support each other, find support in the physical negotiation and repetition of gestures, and move forward together in a process of understanding the self and the other. In their confrontation with social concepts of identity and stereotypical gender images, they are not alone, but approach them collaboratively and playfully. "We support each other to stretch this notion of identity, because it is fucking difficult to stretch notions of identity alone." Again and again, they find each other in new forms. Sunny translates these forms into still images and ultimately the Stretch Sculptures. Pillows become snapshots of moving bodies, and garments worn by the performers become so-called Cuddle Slugs – body-sized, soft sculptures with which exhibition visitors can interact. Partly they lean against the wall, partly they hang down from the ceiling, at just the right height to offer the viewers a chance to embrace them.

Always on Display

Palma de Mallorca (Spanien) 2022, 1-Kanal-Videoprojektion, Stereo, Kleiderstange mit T-Shirt-Edition (08:34 Min.)

Palma de Mallorca (Spain) 2022, 1 channel video projection, stereo, clothes rail with T-shirt edition (08:34 min.)



„Be real“, „just be yourself“ und „enjoy“ ertönt es immer wieder aus den Lautsprechern, begleitet vom poppigen und fesselnden Loop des Beats aus Madonnas Single Vogue von 1984. Mallorquinische Palmen versetzen uns in den Traumurlaub, die Posen leicht bekleideter Frauen verschmelzen zu einer Choreografie, und Tänzerinnen bewegen sich zu Popsongs. Ein berauschender erster Eindruck, den Silke Schwarz uns in ihrer Videoinstallation ALWAYS ON DISPLAY darbietet.

Die in der Arbeit präsentierten Materialien stammen aus dem Nachlass von Josep Planas, einem Fotografen, der zwischen 1950 und 1970 den Tourismusboom und das kulturelle Leben auf Mallorca dokumentierte und für seine touristischen Urlaubspostkarten bekannt war. Dieses Archiv beinhaltet nicht nur Aufnahmen von Stränden, sondern auch solche von Schönheitswettbewerben auf der Insel, die hier Verwendung finden. Die Bilder tragen eine doppelte Perspektive in sich. Einerseits spiegeln sie den Blick der Künstlerin auf das Archivmaterial wider, andererseits sind sie ein Produkt des männlichen Blicks. Es ist fast schon voyeuristisch, wenn die Kamera die knapp bekleideten Körper aufnimmt, die angesehen und zur Schau gestellt werden. Silke Schwarz setzt sich in ihrer Arbeit mit der Bedeutung von Archiven auseinander, die die Funktionen der Geschichtsschreibung und Erinnerungskultur in sich tragen. Es sind Orte, an denen die Deutungshoheit darüber liegt, wer und was in der Zukunft nicht vergessen wird. Somit stellt die Arbeit auch die Frage nach einer Neuordnung und Bewertung von Archiven und den darin enthaltenen Materialien.

ALWAYS ON DISPLAY bricht geschickt mit dem fragmentierenden Blick, der von patriarchalen Vorstellungen geprägt ist. Die Künstlerin verwendet eigenes gedrehtes Material, Found Footage und das Archivmaterial sowie im Hintergrund laufende Pop-Songs, um diesen Blick ad absurdum zu führen. Die Steigerung erfahren wir, wenn plötzlich Kylie Jenner auftaucht, die zu einem Sinnbild für die ständige Präsenz auf unseren Displays und der damit einhergehenden Vermarktung des Körpers und der Kapitalisierung unseres Lebens geworden ist. Die Arbeit hinterfragt, wie der weibliche Körper zur Schau gestellt und zur Projektionsfläche für Objektivierung und Optimierung wird – „never forget... you are always on display.“ Silke Schwarz erinnert uns daran, dass wir uns immer in einem Zustand der Darstellung befinden, aber sie lädt auch dazu ein, diese Darstellung kritisch zu hinterfragen und zu dekonstruieren, und uns neue Sehgewohnheiten anzueignen. In Anlehnung an die Voguing-Ballrooms ermutigt sie uns dazu, den Körper von den Fesseln des Kapitalismus und den patriarchalen Strukturen zu befreien, uns zu empowern und gegen vorherrschende Dominanzkulturen anzukämpfen.

Defne Kizilöz



// „Be real,“ „just be yourself,“ and „enjoy“ resound over and over again from the loudspeakers, accompanied by the poppy and captivating loop of the beat from Madonna's 1984 single Vogue. Mallorcan palm trees transport us to a dream vacation, the poses of lightly dressed women merge into a choreography, and dancers move to pop songs. An intoxicating first impression, which Silke Schwarz presents to us in her video installation ALWAYS ON DISPLAY.

The materials presented in the work come from the estate of Josep Planas, a photographer who documented the tourism boom and cultural life in Mallorca between 1950 and 1970 and was known for his tourist vacation postcards. This archive includes not only shots of beaches, but also those of beauty contests on the island, which are both used here. The images carry a double perspective. On the one hand, they reflect the artist's view of the archival material; on the other, they are a product of the male gaze. It is almost voyeuristic when the camera records the scantily clad bodies being looked at and put on display. In her work, Silke Schwarz explores the significance of archives, which carry within them the functions of historiography and memory culture. They are places owning the sovereignty of interpretation over who and what will not be forgotten in the future. Thus, the work also poses the question of rearranging and evaluating archives and the materials they contain.

ALWAYS ON DISPLAY cleverly breaks with the fragmenting gaze that is shaped by patriarchal ideas. The artist uses her own shot footage, found footage and the archive footage as well as pop songs running in the background to take this view ad absurdum. We experience a climax when suddenly Kylie Jenner appears, who has become a symbol for the constant presence on our displays and the accompanying marketing of the body and the capitalization of our lives. The work questions how the female body is put on display and becomes a projection screen for objectification and optimization – „never forget... you are always on display.“ Silke Schwarz reminds us that we are always in a state of display, but she also invites us to critically question and deconstruct this display, and to adopt new ways of seeing. Taking a cue from the voguing ballrooms, she encourages us to liberate the body from the shackles of capitalism and patriarchal structures, to empower ourselves and fight against dominant cultures of dominance.

Police vs. Society – Eine kritische Reflexion über die Polizeiarbeit und ihre Auswirkungen auf das Leben der Betroffenen

Kassel (Deutschland) 2022, interaktives, digitales Archiv, Projektion, Recherchematerial // Kassel (Germany) 2022, interactive, digital archive, projection, research material



Die installative VR-Arbeit POLICE VS. SOCIETY – EINE KRITISCHE REFLEXION ÜBER DIE POLIZEIARBEIT UND IHRE AUSWIRKUNGEN AUF DAS LEBEN DER BETROFFENEN von Andric Späth (they/them) versteht sich in ihrem archivarischen Charakter als eine fortlaufende künstlerische Forschung im Spannungsfeld von Kunst und Wissenschaft. In erster Linie fungiert sie als ein dynamisches Archiv, das den aktuellen Wissensstand über die Arbeit der Polizei und ihre Funktionen aufzeigt. Gleichzeitig begreift sich POLICE VS. SOCIETY – EINE KRITISCHE REFLEXION ÜBER DIE POLIZEIARBEIT UND IHRE AUSWIRKUNGEN AUF DAS LEBEN DER BETROFFENEN als ein reflexiver Raum, in dem die biografische Einordnung und Aufarbeitung – Andric arbeitete selbst drei Jahre lang als Polizist*in – mit den objektiven Beständen einhergeht.

In diesem dreidimensionalen Archivraum verwandelt der*die Künstler*in das Konzept des Archivs in eine erlebbare Erfahrung – erlebbar durch Erkundung, Perspektivwechsel und Anteilnahme. Besucher*innen tauchen ein in eine virtuelle Umgebung, in der sie auf Dokumentationen von polizeilichen Handlungen in Form von Videoaufnahmen stoßen. Zusätzlich begegnen sie Modellen, die mithilfe von 3D-Scantechnologie verschiedene polizeiliche Einsätze detailgetreu festhalten. Diese plastischen und immersiven Elemente werden ergänzt durch schlichte, von der Künstler*in selbst zusammengetragene Texttafeln, die als Grundlage für die theoretische Auseinandersetzung mit diesem Thema dienen. Dieser Kontrast aus subjektiven Perspektiven und objektiver Wissenssammlung offenbart das konzeptuelle Volumen des Raumes, in dem Erkenntnisse nicht allein auf Textinhalten basieren, sondern vielmehr auf eine Vielfalt von Erfahrungen, Teilhabe und Wissensvermittlung aufbauen.

Dabei stellt der*die Künstler*in keine direkte Kritik am Polizeisystem und dessen Verankerung in der historischen wie auch zeitgenössischen politischen Landschaft ins Zentrum. Ihre kritische Haltung erschließt sich vielmehr subtil durch die Offenlegung verborgener Regelungen und Strukturen, was für die Rezipient*innen zu einer unausweichlichen Schlussfolgerung führt.

In der Entscheidung, das gesammelte theoretische Material in die digitale Landschaft zu integrieren, manifestiert sich der prozessuale Charakter der Arbeit. Der Raum wird kontinuierlich von Andric ergänzt, erweitert und weiterentwickelt – das Archiv findet keinen Abschluss. Dieser Herangehensweise liegt die Idee zugrunde, Wissen nicht im traditionellen Sinne als abgeschlossen zu verstehen, sondern die Diskursfähigkeit, die Anfälligkeit für Veränderung und die Neuverknüpfung von Wissen zu betonen. Es ist ein künstlerischer Akt der Offenheit und des Wandels, der Betrachter*innen dazu einlädt, sich aktiv in den Prozess der Wissensschaffung einzubringen.

Tony Bartos & Defne Kizilöz

// The installative VR work POLICE VS. SOCIETY – A CRITICAL REFLECTION ON POLICING AND ITS IMPACT ON THE LIFE OF THE POLICED by Andric Späth (they/them) understands itself in its archival character as an ongoing artistic research in the field of tension between art and science. First and foremost, it functions as a dynamic archive that reveals the current state of knowledge about police work and its functions. At the same time, POLICE VS. SOCIETY – A CRITICAL REFLECTION ON POLICING AND ITS IMPACT ON THE LIFE OF THE POLICED is understood as a reflexive space in which biographical classification and reappraisal – Andric worked as a police officer for three years – go hand in hand with the objective holdings.

In this three-dimensional archive space, the artist transforms the concept of the archive into a tangible experience – experienced through exploration, change of perspective and participation. Visitors are immersed in a virtual environment where they encounter documentation of police actions in the form of video recordings. In addition, they encounter models that faithfully capture various police operations using 3D scanning technology. These sculptural and immersive elements are complemented by simple text panels compiled by the artist themselves, which serve as a basis for the theoretical discussion of this topic. This contrast of subjective perspectives and objective knowledge collection reveals the conceptual volume of the space, in which knowledge is not based solely on textual content, but rather builds on a diversity of experience, participation, and knowledge transfer.

The artist does not directly criticize the police system and its anchoring in the historical and contemporary political landscape. Rather, their critical stance is subtly revealed through the disclosure of hidden regulations and structures, which leads to an inescapable conclusion for the recipient. The decision to integrate the collected theoretical material into the digital landscape manifests the processual character of the work. The space is continuously supplemented, expanded and developed by Andric – the archive does not come to an end. Underlying this approach is the idea of not understanding knowledge as a closed system in the traditional sense, but rather emphasizing the discursive capacity, the susceptibility to change, and the reconnection of knowledge. It is an artistic act of openness and change that invites viewers to actively engage in the process of knowledge creation.

Letzter Transfer

Kassel/Hamburg (Deutschland) 2023, Begehbare, interaktive Medieninstallation, ca. 8.700 DVDs in Hüllen, 130 VHS-Kassetten, 155 Zurrgurte, 8 Lagerregale, 180 Kartons, 96 Datenträger (VHS, Betacam SP, DVD), Röhrenfernseher, VHS-Player, Betacam SP-Player, DVD-Player, MiniDV-Player

Kassel/Hamburg (Germany) 2023, walk-through, interactive media installation, approx. 8,700 DVDs in cases, 130 VHS cassettes, 155 lashing straps, 8 storage racks, 180 boxes, 96 data carriers (VHS, Betacam SP, DVD), tube TV, VHS player, Betacam SP player, DVD player, MiniDV player



LETZTER TRANSFER ist eine Medieninstallation in Form eines begehbaren Archivs, in dem 96 audiovisuelle Arbeiten gesichtet werden können. Inmitten einer Masse von Datenträgern, Technik und Pappschachteln finden sich einzelne Speichermedien in unterschiedlichen Formaten. Diese können aus Archivkartons entnommen und auf den entsprechenden Recordern abgespielt werden. Darauf sind Arbeiten aus den ersten 20 Jahren des Kurzfilmprogramms des Kasseler Dokfestes zu sehen. Sie zeugen von der Zeit, als mit dem Begriff „Videofest“ der Festivalname programmatisch komplettiert wurde.

Die Auswahl der 96 Werke sollte vor über 10 Jahren auf der „Mediaartbase“, einer zukunftsweisenden Online-Datenbank für Videokunst, schon einmal das Festival repräsentieren, aufwändig digitalisiert, inhaltlich aufgearbeitet und öffentlich zugänglich. Trotz hoher Fördersummen und der Partnerschaft namhafter Institutionen versandete das Projekt kurz vor der Veröffentlichung.

Dieses audiovisuelle Erbe, das fortan digital auf verborgenen Servern seine Zeit fristet, wird in der Installation ein letztes Mal physisch zugänglich gemacht. Auf Datenträger zurück transferiert und mitunter aufwändig re-analogisiert, ist es nun möglich, darin zu stöbern und sich Festivalhistorie stückweise zu erschließen. Inmitten einer Konstruktion aus antikiert anmutender Technik und tausenden, ehemals eingereichten Datenträgern wird die schiere Masse und der logistische Aufwand spürbar, die sich über die Jahrzehnte eines Festivalbetriebs anhäufen. Was bleibt sind ideeller Mehrwert, materieller Ballast und die Frage, wie mit beidem adäquat umgegangen werden kann. LETZTER TRANSFER öffnet damit nicht nur einen versprengten Ausschnitt von Festival- und Mediengeschichte, sondern erzählt von den komplexen Unwägbarkeiten im Umgang damit.

Thorsten Wagner

// LETZTER TRANSFER is a media installation in the form of a walk-in archive in which 96 audiovisual works can be viewed. Amidst a mass of data carriers, technology and cardboard boxes, individual storage media in various formats can be found. These can be taken out of archive boxes and played on the corresponding recorders. On them are works from the first 20 years of the Kassel Dokfest's short film program. They bear witness to the time when the term "Video Festival" was programmatically added to the festival name. More than 10 years ago, the selection of 96 works was supposed to represent the festival on the "Mediaartbase", a trend-setting online database for video art, elaborately digitized, edited in terms of content and publicly accessible. Despite large sums of funding and the partnership of renowned institutions, the project petered out shortly before publication.

This audiovisual heritage, which will henceforth spend its time digitally on hidden servers, is made physically accessible for the last time in the installation. Transferred back to data carriers and sometimes elaborately re-analogized, it is now possible to rummage through them and discover festival history piece by piece. Amidst a construction of seemingly antiquated technology and thousands of formerly submitted data carriers, the sheer mass and logistical effort accumulated over the decades of a festival's operation becomes palpable. What remains are idealistic added value, material ballast and the question of how to adequately deal with both. LETZTER TRANSFER thus not only opens up a fragment of festival and media history, but also tells of the complex imponderables in dealing with it.

Anlässlich des Jubiläums blickt das Kasseler Dokfest einerseits nach vorne und spekuliert über zukünftige Entwicklungen der Medien- und der Bilderproduktion. Andererseits schaut es zurück in die Geschichte. Zentral ist dabei die Befragung des umfangreichen Archivs aus 40 Jahren Kasseler Dokfest. LETZTER TRANSFER ist eine Auftragsarbeit, die der Medienkünstler Thorsten Wagner in Zusammenarbeit mit den Kuratoren Tobias Hering und Gerhard Wissner konzipiert und umgesetzt hat und die im Rahmen der Ausstellung Monitoring präsentiert wird.

Wir bedanken uns für die großzügige Unterstützung des 40. Jubiläums bei der Kulturstiftung der Sparkassen-Kulturstiftung Hessen-Thüringen und bei der Kasseler Sparkassenstiftung Stadt Kassel sowie beim Kulturamt der Stadt Kassel und der Hessen Film & Medien GmbH. Der mit 3.000 Euro dotierte Ehrenpreis des Kasseler Dokfestes wurde – in Absprache mit der Preisstifterin – umgewidmet: Die HÜBNER GmbH & Co. KG fördert 2023 die Sonderprogramme anlässlich der 40. Ausgabe.

// On the occasion of its anniversary, the Kassel Dokfest looks forward on the one hand and speculates on future developments in media and image production. On the other hand, it looks back into history. Central to this is a survey of the extensive archive from 40 years of Kassel Dokfest. LETZTER TRANSFER is a commissioned work conceived and realized by media artist Thorsten Wagner in collaboration with curators Tobias Hering and Gerhard Wissner, and presented as part of the Monitoring exhibition.

We would like to thank the Kulturstiftung der Sparkassen-Kulturstiftung Hessen-Thüringen and the Kasseler Sparkassenstiftung Stadt Kassel as well as the Kulturamt der Stadt Kassel and Hessen Film & Medien GmbH for their generous support of the 40th anniversary. The Honorary Award of the Kassel Dokfest, endowed with 3,000 euros, has – in agreement with the prize donor – been rededicated: HÜBNER GmbH & Co. KG will sponsor the special programs in 2023 on the occasion of the 40th edition.

Endearing Insanity

New York City/Taipeh (USA/Taiwan) 2022, 1-Kanal -Videoprojektion, Stereo (08:36 Min.)

New York City/Taipei (USA/Taiwan) 2022, 1 channel video projection, stereo (08:36 min.)



Es ist für junge Großstädter*innen ein – wortwörtlich – unbezahlbares Statussymbol geworden: die eigene Wohnung. Ein Beweis für Erfolg, Unabhängigkeit, Selbständigkeit. Aber was, wenn dir die Decke auf den Kopf fällt oder, wie in ENDEARING INSANITY, der Kopf an die Decke stößt, weil die Wohnung dir zu klein wird? Wenn dein unwiderstehlicher Individualismus in den Räumen, die du endlich ganz für dich alleine hast, ungehört verhallt? Dabei sind doch die Connections ganz nah, nur einen Klick, eine Wischbewegung, einen Fingertipp entfernt. Dort auf dem Bildschirm, wo immer jemand verfügbar ist und sich auf einem Foto in Pose wirft, das vielleicht genau dir gefallen soll – für eine Nacht oder für immer. Wo immer jemand zuhört oder mit Hingabe eine schöne Oberfläche berührt, ganz nah an deinem Ohr. Fast als wäre jemand da, ganz nah bei dir.

In seiner Animation zeigt Poyen Wang das austauschbare Interieur einer Mietwohnung als undurchdringlichen Kokon, der Schutz und Isolation gleichermaßen bedeutet. Wenn Clubbeats und Neonlichter den Raum erfüllen, scheinen die Erlebnisse der Außenwelt nur mehr ein Konzept zu sein. Vom Schoß der Single-Wohnung verschluckt, vermögen sie die unsichtbare Glasglocke, die unseren Protagonisten umgibt, nicht zu durchbrechen. Clubästhetik und Internetphänomene verbinden sich zu einem zeitgeistigen Kammerstück, das von einem unfehlbaren Rhythmusgefühl getragen wird. Mit Texten, die wie eine Collage aus r/lone und Dating App-Profiltexten anmuten, fängt Wang das Lebensgefühl einer Generation ein, die sich eingezwängt sieht zwischen den Anforderungen der Optimierungsgesellschaft und den unerfüllten Versprechen einer post-bürgerlichen, post-heteronormativen, post-sexnegativen Jugendkultur, in der sie Zuflucht sucht. Immer verbunden, aber nie verbindlich.

Sein Protagonist schaut uns mit großen, schwarzen Augen an – mal in der Wohnung schwebend wie ein Embryo, mal eingezwängt in Ecken und Winkel – und lipsyncht zur verzerrten Stimme des Voiceovers. Ein seltsam körperloser Monolog ergießt sich, zyklisch und im Takt wie der Text eines Popsongs. Ein Popsong, dessen lyrisches Ich sich nur um sich selbst dreht. Und wo das Selbst endet, ist nur noch ein großes schwarzes Loch. Es lauert im Küchenabfluss der Wohnung, es lauert im imaginären Gegenüber eines Profilenames und dem „Du“ eines Popsongs. „Erzähl etwas über dich!“ sagt die App. „Zeige dich!“ sagt die App. Und in der Hoffnung, dass du eines Tages endlich jemanden sagen hörst: „Never gonna give you up, never gonna let you down“, lächelst du, verrenkst dich für ein weiteres Foto und wartest. Denn solange der Kreislauf anhält, wird die Schnur nicht durchtrennt. Und in unserer Weigerung, aufzugeben, in unserem hoffnungslosen Widerstand, unserem liebenswerten Wahnsinn, erkennen wir einander.

Marlene Denningmann



// It has become a literally priceless status symbol for young metropolitans: their own apartment. Proof of independence, self-reliance, success. But what if you're feeling cooped up and, as in ENDEARING INSANITY, your head starts hitting the ceiling as the apartment turns out to somehow become increasingly too small? When your irresistible individualism echoes away unheard in those rooms that you finally have all to yourself? All the while a connection seems perfectly within reach, just a click, a swipe, a tap of the finger away. There on the screen, where there is always someone posing to appeal maybe exactly to you – for one night or forever. Where there is always someone listening or touching a beautiful surface with devotion, so very close to your ear. Almost as if someone was there, so very close to you. In his animation, Poyen Wang shows the exchangeable interior of a rental as an impenetrable cocoon, encompassing protection and isolation alike. When club beats and neon lights fill the space, the experiences of the outside world seem merely a concept, immediately devoured into the single life womb, impossible to break through the glass walls of a bubble surrounding its resident. Evoking nightlife and internet culture with an impeccable sense of rhythm, Wang creates a timely chamber piece, carried by an unflinching sense of rhythm. Voice over texts oscillating between self-advertising and confessionals appear like a perfect fusion of r/lone and dating app profile texts and capture a generation whose experience of life finds itself wedged between the demands of self-optimization and the unfulfilled promises of a post-bourgeois, post-heteronormative, post-sex-negative youth culture in which they seek refuge – always connected, but never committed.

Looking back at us with big, black eyes the protagonist, sometimes floating in space, sometimes trapped in nooks and corners, lipsynchs to a distorted voice. A strangely disembodied monolog pours out, cyclic and on beat like the lyrics of a pop song. A song whose poetic persona can't help but revolve around itself. And where the "I" ends, there is just a big black hole. It lurks in the kitchen drain of the protagonist's apartment, it lurks in the imagined counterpart behind a profile name and the "You" of a pop song. "Say something about yourself!" says the screen. "Show yourself!" says the screen. And in the hope that somehow someday you'll finally hear someone say "never gonna give you up, never gonna let you down" you smile and contort yourself for another picture and wait. For as long as the cycle continues, the cord isn't cut. And it is in our refusal to forfeit, our hopeless defiance, our endearing insanity that we recognize each other.