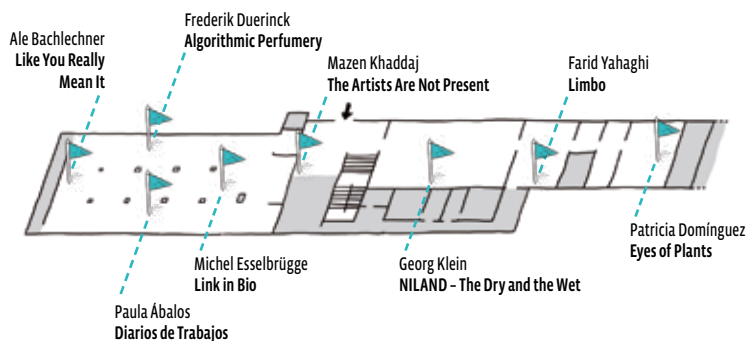


# Monitoring

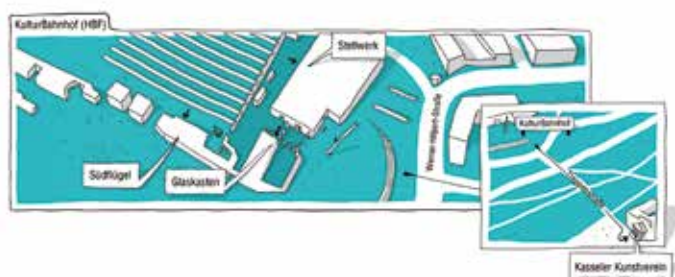
## SÜDFLÜGEL



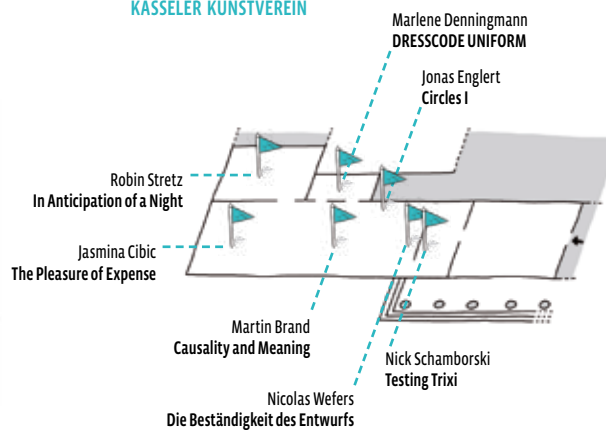
## GLASKASTEN



## STELLWERK



## KASSELER KUNSTVEREIN



## BEGINN DER AUSSTELLUNG UND BEGRÜSSUNG DER KÜNSTLER\*INNEN START OF THE EXHIBITION AND WELCOME OF THE ARTISTS

am 18. November 2020, 20:00  
vor dem *in front of* Kasseler Kunstverein.

## ÖFFNUNGSZEITEN OPENING HOURS

MI. 18.11. 20:00 – 23:00  
DO. 19.11. 15:00 – 22:00  
FR. 20.11. 15:00 – 22:00  
SA. 21.11. 15:00 – 22:00  
SO. 22.11. 12:00 – 20:00

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

KASSELER KUNSTVEREIN  
Friedrichsplatz 18

## VERMITTLUNG EDUCATION

DO. 19.11. 18:00 KASSELER KUNSTVEREIN  
SA. 21.11. 15:00 SÜDFLÜGEL

Angebote für Schulklassen, in Kooperation mit der Sektion junges dokfest:  
Donnerstag 19.11. und Freitag 20.11. zwischen 10:00 und 14:00.  
Teilnahme jeweils für einen Klassenverband. Anmeldungen sind bis zum 10.11.  
unter [jungesdokfest@kasselerdokfest.de](mailto:jungesdokfest@kasselerdokfest.de) möglich.

**Die Ausstellung findet unter Einhaltung der geltenden Hygienevorschriften statt.  
The exhibition takes place in accordance with the current hygiene regulations.**

Ein großer Dank gilt den Künstler\*innen sowie dem gesamten Team, das die diesjährige Ausstellung unter besonderen Herausforderungen, mit Kompetenz und unermüdlichem Einsatz möglich gemacht hat.  
*Special thanks to the artists and the team who made this year's exhibition possible with their competence and untiring commitment under these exceptional circumstances.*

# Monitoring: Soft Power

Das Jahr 2020 ist geprägt von einer globalen Pandemie, deren Folgen weltweite soziale Ungleichheiten noch einmal deutlicher sichtbar machen. Im Zuge der Black Lives Matter-Bewegung wurden Proteste gegen Rassismus und weiße Vorherrschaft immer lauter. Die Forderungen nach einer Aufarbeitung der kolonialen Vergangenheit des globalen Nordens und einer kritischen Hinterfragung der bisherigen Geschichtsschreibung reichten bis hin zu tatsächlichen Stürzen kolonialer Denkmäler. So versenkten im Juni Demonstrant\*innen die Statue des Sklav\*innenhändlers Edward Colston im Hafen von Bristol.

Politische und wirtschaftliche Machtverhältnisse manifestieren sich seit jeher einerseits in konkreter Materie: Wir sehen uns mit ihnen in Form imposanter Architektur und gewaltiger Monumente konfrontiert. Andererseits zeigen sie sich in symbolträchtigen Gesten und Ritualen; als Händedruck, als Kuss auf die Wange oder in Gestalt eines diplomatischen Geschenkes. Regelwerke, wie die verpflichtende Schuluniform, finden sich weltweit als ehemalig koloniale Exportgüter wieder.

Die Ausstellung im Kasseler Kunstverein zeigt künstlerische Arbeiten, die sich mit der Demonstration von Macht und Herrschaft sowie der Rhetorik und Bildsprache auseinandersetzen, die ihr Fundament bilden. Wie können wir uns überhaupt einer Ikonografie der sogenannten „Alt-Right“ nähern? Und wie sollen wir Monumenten begegnen, die eine Geschichte der Gewalt erzählen? Ob Denkmäler auf den Kopf gestellt werden oder nur noch fragmentarisch als Kulisse für Selfies erhalten, ob es heißt, sich einem Dresscode zu widersetzen oder die strategische Inszenierung einer Nation zu enttarnen – die Medieninstallationen im Kasseler Kunstverein formulieren verschiedene Ideen des Widerstandes.

Im KulturBahnhof schlagen das Stellwerk und der Glaskasten eine inhaltliche Brücke zwischen den Standorten Kunstverein und Südflügel. In unmittelbarer Nähe zum Offenen Kanal werden Fragen nach der Deutungshoheit über gesellschaftspolitische Entwicklungen verhandelt: Während die Idee der Gegenöffentlichkeit von Verschwörungsanhänger\*innen des Rechtsaußen angeeignet wurde, zeigt die Ausstellung die Relevanz medialer Selbstermächtigung im Kontext eines Arbeitskampfes der 1980er Jahre und als künstlerisch-aktivistische Praxis.

Durch die Ausbeutung natürlicher und menschlicher Ressourcen schreiben sich die gewaltvollen Mechanismen des Marktes in Landschaften und Körper ein. In Unternehmenszusammenhängen ist gerne von einer Win-Win-Situation die Rede. Aber was soll das eigentlich sein, Win-Win? Haben wir es nicht für gewöhnlich eher mit einer Win-Win-Lose-Situation zu tun, wie eine der Installationen im Südflügel zu bedenken gibt? Die dortige Ausstellung richtet ihren Blick auf neoliberale Kräfte in (künstlerischen) Arbeitskontexten und auf die Folgen kapitalistischer Nutzbarmachung für Natur und Klima.

Zwischen Affirmation und Unterwanderung werden soft skills wie „Likability“ eingeübt und der Unternehmer\*innengeist geweckt. Wer es nicht schafft, das eigene Individuum zur Marke zu machen, findet sich in prekären Jobsituationen wieder. Wie umgehen mit diesem Dilemma? Auf kluge Weise untersuchen die Positionen im Südflügel diese Performance der „Entrepreneurship“ – die Zuspitzung des Prinzips der Individualisierung, bis hin zum persönlichen und einzigartigen Parfum. Oder sie führen die Zeit, die für Lohnarbeit verloren ging, wieder zurück in die künstlerische Praxis.

Viele Kulturschaffende bewegen sich in scheinbar widersprüchlichen Identitäten und einem ständigen Balanceakt zwischen ihrer künstlerischen Arbeit und schlecht bezahlten Nebenjobs, ob als Freelancer\*in in einer Agentur oder als Würstchenverkäufer\*in in einem Stadion. Auch wenn sich der Blick auf den eigenen Körper richtet, der Merkmale von Kolonisor\*innen und Kolonisierten in sich vereint, tritt ein vermeintlicher Widerspruch in Erscheinung. Die Arbeiten schauen genau auf die Spannungsfelder, die sich dort aufbauen: zwischen indigenen, spirituellen Praktiken und Konsumgütern einer globalisierten Welt, zwischen zwei weit voneinander entfernten Orten, die „zu Hause“ sind, zwischen der Trockenheit einer Wüstenregion und den immensen Wassermengen, die gerade dort einen künstlichen See befüllen.

Die Ausbeutung der Natur wird von einigen Forscher\*innen auch in direktem Zusammenhang mit der derzeitigen Pandemie gesehen. Im Foyer des Südflügels hören wir die Stimme der libanesischen Sängerin Fairuz. Dass es kein Zurück mehr gebe, singt sie, aber auch: „Is there hope? Yes, there is hope.“

*// The year 2020 is marked by a global pandemic, the consequences of which have highlighted worldwide social inequalities even more. In the course of the Black Lives Matter movement, protests against racism and white supremacy became increasingly loud. The demands for a reappraisal of the colonial past of the global North and a critical questioning of previous historiography led to the actual toppling of colonial monuments. In June, for example, demonstrators sunk the statue of the slave trader Edward Colston in the port of Bristol.*

*Political and economic power relations have always manifested themselves on the one hand in concrete matter: we are confronted with them in the form of imposing architecture and enormous monuments. On the other hand, they manifest themselves in highly symbolic gestures and rituals; as a handshake, a kiss on the cheek or in the form of a diplomatic gift. Sets of rules, such as the compulsory school uniform, can be found worldwide as former colonial export goods.*

*The exhibition at the Kasseler Kunstverein shows artistic works that deal with the demonstration of power and domination as well as the rhetoric and visual language that form its foundation. How can we even approach an iconography of the so-called „Alt-Right“? And how are we to encounter monuments that tell a story of violence? Whether monuments are turned upside down or only fragmentarily used as a backdrop for selfies, whether it means defying a dress code or unmasking the strategic staging of a nation – the media installations at the Kasseler Kunstverein formulate various ideas of resistance.*

*Inside the KulturBahnhof, the Stellwerk and the Glaskasten build a content-related bridge between the Kunstverein and the Südflügel. In the immediate vicinity of the radio station Offener Kanal, questions of the sovereignty of interpretation of sociopolitical developments are negotiated: While the idea of a counter-public sphere was appropriated by conspiracy supporters from the far right, the exhibition shows the relevance of media self-empowerment in the context of a labor dispute of the 1980s and as an artistic-activist practice. Through the exploitation of natural and human resources, the violent mechanisms of the market inscribe themselves in landscapes and bodies. In corporate contexts, the term win-win situation is often used. But what is that actually supposed to mean, win-win? Aren't we usually dealing with a win-win-lose situation, as one of the installations in the Südflügel suggests? The exhibition there focuses on neoliberal forces in (artistic) working contexts and on the consequences of capitalist exploitation for nature and climate.*

*Between affirmation and infiltration, soft skills such as „likability“ are practiced and the entrepreneurial spirit is awakened. Those who do not manage to turn their own individual into a brand find themselves in precarious job situations. How to deal with this dilemma? In a clever way, the positions in the Südflügel examine this performance of „entrepreneurship“ – the intensification of the principle of individualization, all the way to personalized, unique perfume. Or they transfer the time that was lost for wage labor back into artistic practice.*

*Many cultural workers move in seemingly contradictory identities and a constant balancing act between their artistic work and poorly paid side jobs, whether as a freelancer in an agency or as a sausage vendor in a stadium. Even when the gaze is directed at one's own body, which unites the characteristics of colonizers and colonized people, a supposed contradiction becomes apparent. The works look closely at the areas of tension that arise there: between indigenous, spiritual practices and consumer goods of a globalized world, between two places far away from each other that are „at home“, between the aridity of a desert region and the immense amounts of water that fill an artificial lake there in particular.*

*Some researchers see the exploitation of nature also in direct connection with the current pandemic. In the foyer of the Südflügel we hear the voice of the Lebanese singer Fairuz. She sings that there is no going back, but also: „Is there hope? Yes, there is hope.“*

# Causality and Meaning

Köln 2020 / Monitor, HD-Player, Verstärker, Kopfhörer (09:17 Min.)  
Cologne 2020 / monitor, HD player, amplifier, headphones (09:17 min.)



CAUSALITY AND MEANING zieht uns in einen so verführerischen wie verstörenden Bilderfluss. Vor einem virtuell weißen Hintergrund erscheinen wie endlos hintereinander Logos, Symbole, Grafiken, Internet-Memes und hochglänzende Produktwelten. Wir geraten in einen irritierenden Sog aus Formen und Farben, computergeneriertem Design, fetischisierten und politisierten Bildwelten.

Vor unseren Augen entsteht ein Bild, ein sehr konkretes. Ein Spiegelbild unserer virtualisierten Konsumkultur – in der Transhumanismus, rechte Internet- und Meme-Kultur, Chauvinismus und ungebrochene Männlichkeitsstereotype, neoliberaler Konsum und gewaltorientierte Unterhaltungskultur alles zu überschreiben und neu zuzuordnen scheinen, was sich irgendwie in diese Bildreihe einfügen ließe.

Und so zeigt CAUSALITY AND MEANING vor allem die unumkehrbare Verbindung von Konsum und Popkultur, Politik und Technologie auf, über die wir längst die Kontrolle verloren haben. Doch je stärker ich mich von der Arbeit hineinziehen lasse, umso weniger verstehe ich. Sie lässt mich ratlos zurück! Kann das alles wahr sein? Ist das wirklich unsere Welt?

Es ist eine falsche Fährte, auf die uns dieser Bilderfluss führt. Denn nichts an dieser Arbeit ist zufällig. Nicht die Auswahl der Bilder. Nicht was sie zu verbinden scheint. Und auch nicht was wir darin lesen. Das Banale wird dramatisiert, politisiert und kontextualisiert. Doch die Arbeit zeigt uns nur 635 Bilder. Aus einem Fluss von unendlich vielen Bildwelten im Netz. Es geht hier nicht um Repräsentation, sondern um die selbstreflexive Konstruktion einer zu verführerischen Perspektive.

Es ist die Komposition des in Köln lebenden Posaunisten und Experimentalmusikers Matthias Muche, von gesprochenen Worten des britischen Komponisten Anthony Moore begleitet, die in dieser Arbeit selbst eine sehr bewusste und pointierte Gegendynamik entwickelt – und die uns immer wieder zurück und in einem notwendigen Abstand hält.

Denn sie täuschen, diese Bilder und Zeichen. Weil sie in ihrem Wesen so wandelbar sind. Weil es keinen Ursprung und keine Wahrheit gibt, die ihren Farben und Formen eingeschrieben wäre. Sie verweisen immer nur weiter auf etwas anderes. Sie sind ganz einfach Konstruktion.

Und so zwingt uns diese Arbeit zu der Frage, ob wir uns wirklich auf diese Konstruktionen einlassen wollen? Ob wir den Bildern eine solche Macht zusprechen und uns auf solch vereinfachte Lesarten festlegen lassen dürfen? Ist es nicht gerade die wichtigste Aufgabe von Kunst, die Komplexität und Vieldeutigkeit unserer Bildwelten zu bewahren? Manipulative Konstruktionen zu enttuschen und eindeutige Zuschreibungen zu variieren und aufzulösen? Weil wir nur so jeder noch so verführerischen Macht- und Kontrollstrategie im Bildzeitalter entgegenwirken können.

// CAUSALITY AND MEANING draws us into a flow of images that is as seductive as it is disturbing. In front of a virtual white background, logos, symbols, graphics, internet memes and high-gloss product worlds appear endlessly in succession. We are drawn into an irritating maelstrom of shapes and colors, computer-generated design, fetishized and politicized image worlds.

A picture emerges before our eyes, a very concrete one. A reflection of our virtualized consumer culture – in which transhumanism, right-wing Internet and Meme culture, chauvinism and unbroken masculinity stereotypes, neoliberal consumption and violent entertainment culture seem to overwrite and reassign everything that could somehow be integrated into this series of pictures.

And so CAUSALITY AND MEANING shows above all the irreversible connection between consumption and pop culture, politics and technology, over which we have long since lost control. But the more I let myself be drawn into the work, the less I understand. It leaves me helpless! Can all this be true? Is this really our world?

It's a false track on which this flow of images leads us. Because nothing about this work is coincidental. Not the selection of images. Not what seems to connect them. And also not what we read in them. The banal is dramatized, politicized and contextualized. But the work shows us only 635 images. From a flow of an infinite number of image worlds on the net. It is not about representation, but about the self-reflective construction of a perspective that is too seductive.

It is the composition of the Cologne-based trombonist and experimental musician Matthias Muche, accompanied by spoken words of the British composer Anthony Moore, which in this work itself develops a very conscious and pointed counter-dynamic – and which keeps us back again and again and at a necessary distance.

For they deceive, these images and signs. Because they are so changeable in their essence. Because there is no origin and no truth inscribed in their colors and forms. They only continue to refer to something else. They are simply construction.

And so this work forces us to ask ourselves whether we really want to get involved with these constructions? Whether we can ascribe such power to the pictures and allow ourselves to be committed to such simplified readings? Isn't it precisely the most important task of art to preserve the complexity and ambiguity of our visual worlds? To disappoint manipulative constructions and to vary and dissolve clear attributions? Because this is the only way we can counteract any power and control strategy, no matter how captious, in the age of the image.

Franz Reimer

# The Pleasure of Expense

Belgrad, Dundee, Genf, London 2019 / Video-Projektor, HD-Player, Verstärker, 2 Lautsprecher, Fotodruck auf Textil, Hängematten (06:58 Min.)

Belgrade, Dundee, Geneva, London 2019 / video projector, HD player, amplifier, 2 speakers, photographic print on textile, hammocks (06:58 min.)



Die Filminstallation THE PLEASURE OF EXPENSE erforscht das Konzept politischer Geschenke aus dem Bereich der Kultur und ihre Rolle innerhalb nationaler und politischer Krisen. Die historischen Fallstudien, auf die die Künstlerin zurückgreift, sprechen direkt auf den gegenwärtigen Moment an, in dem die Kultur zu einem Schlachtfeld für die Kräfte des Populismus in ihrem systematischen Angriff auf das kritische Denken geworden ist, wodurch die komplexe Beziehung zwischen Kultur und Staat wieder in den Vordergrund gerückt wird.

Im Zentrum der Installation steht die Projektion eines Kapitels aus Cibics laufendem Filmprojekt „The Gift“. Seine Erzählung folgt drei Charakteren, den allegorischen Gaben der Kunst, der Musik und des Tanzes, während einer Endrunde eines Wettbewerbs, in dem versucht wird, ein perfektes Geschenk zur Vereinigung einer geteilten Nation zu finden. Hier sehen wir das Kapitel, das im Palais des Nations in Genf gedreht wurde, das für den Völkerbund gebaut wurde – der erste Versuch des Transnationalismus in Europa. Der Palast wurde aus Geschenken der Mitgliedsstaaten errichtet – alles antiquierte Schenkungen europäischer patriarchalischer Prägung. Innerhalb dieser Kulisse inszeniert Cibic den Monolog einer männlichen Allegorie, die die Kulturdiplomatie repräsentiert. Während er durch die vergoldeten Palastsäle staunt, formuliert er rhetorisch seine Idee vom perfekten Geschenk der Kultur, das das Volk erreichen und heilen soll. Seine Rede wird von einer Geigerin begleitet, die eine der nicht realisierten musikalischen Schenkungen an den Palast vorträgt – ein Echo seiner lauten politischen Rhetorik.

Der Film wird in ein immersives Wandgemälde projiziert, das modernistische Denkmäler zeigt: Geschenke des Staates und seines Volkes an den antifaschistischen Kampf, eine weitere Form von Geschenken, um dem Nationalismus entgegenzuwirken – diesmal im Kontext Jugoslawiens nach dem Zweiten Weltkrieg. Ein Teil der Inszenierung, in dem ein weibliches Opernensemble Auszüge politischer Reden aus Schlüsselmomenten der sozio-politischen Krise des 20. Jahrhunderts aufführt, kann aufgrund der Pandemie nicht gezeigt werden.

Da die Kultur durch das Aufkommen des Rechtsnationalismus weltweit bedroht ist, ist THE PLEASURE OF EXPENSE eine zeitgemäße Seizierung des Verhältnisses von Kultur zu politischer Macht und der Strategie des politischen Geschenke. Als Taktik der „weichen Macht“ ist die Schenkung von künstlerischen und architektonischen Werken an ideologische Strukturen im Wesentlichen ein symbolischer Akt. Die Ökonomie des Schenkens, die Regierungen und Bürger\*innen in eine bewusste Instrumentalisierung der Kultur zum politischen Nutzen verwickelt, bietet ein verlockendes Schauspiel wohlwollender Solidarität.

// The film installation THE PLEASURE OF EXPENSE explores the concept of political gifts of culture and their role within national and political crisis. The historical case studies the artist draws on speak directly to the present moment, in which culture has become a battleground for the forces of populism in their systematic attack on critical thought, bringing once again to the fore the complex relationship between culture and the state.

At the centre of the installation is a projection of a chapter from Cibic's ongoing film project "The Gift". Its narrative follows three characters, the allegorical Gifts of Art, Music and Dance, during a final round of the competition that seeks to identify a perfect gift to unite a divided nation. Here, we witness the chapter filmed inside the Palais des Nations in Geneva, which was built to house the League of Nations – the first attempt of transnationalism in Europe. The palace was constructed from gifts by member states – all antiquated donations of European patriarchal design. It is within this set that Cibic directs the monologue of a male allegory representing Cultural Diplomacy. As he wanders through the gilded palatial halls, he rhetorically styles his idea for the perfect gift of culture, that is supposed to reach and heal the people. His speech is accompanied by a violinist who performs one of the unrealised musical donations to the palace – an echo of his jarred political rhetoric.

The film is projected within an immersive mural depicting modernist monuments, gifts of the state and its people to the antifascist struggle, another form of gifting to counteract nationalism – this time in the context of post WW2 Yugoslavia. Part of the production, in which an all-female operatic ensemble performs excerpts of political speeches made during key moments of sociopolitical crisis of the 20th century, cannot be shown due to the pandemic.

As culture is threatened globally by the rise of right-wing nationalism, THE PLEASURE OF EXPENSE is a timely dissection of culture's relationship with political power and the strategy of the political gift. As a tactic of soft power, the gifting of artistic and architectural works to ideological structures is essentially a tokenistic act. Entangling governments and citizens in a deliberate exploitation of culture for political benefit, the economy of gifting offers an enticing spectacle of benevolent solidarity.

Installation mit Live Performance in Auftrag gegeben von / Installation with live performance commissioned by Cooper Gallery, DJCAD, University of Dundee.

Film mitbeauftragt von / Film co-commissioned by Film London Artists Moving Image Network, steirischer herbst 19 and maCLYON.



# DRESSCODE UNIFORM

Berlin, Kapstadt 2019 / 2 Monitore, 2 HD-Player, Verstärker, Kopfhörer, Sockel, Publikation (07:00 Min.)  
 Berlin, Cape Town 2019 / 2 monitors, 2 HD players, amplifier, headphones, pedestal, publication (07:00 min.)



„Let’s tie up our shirts and be cute“ soll Britney Spears gesagt haben, als es darum ging, für ihr erstes Musikvideo im Jahr 1999 ein Outfit zu wählen. Mit dem rebellischen Look einer umgestalteten Schuluniform wurde Spears auf einen Schlag weltberühmt.

„Are we Instagram enough?“ fragen sich wiederum zwei junge Frauen in Marlene Denningmanns Arbeit DRESSCODE UNIFORM, die sich scheinbar für die Schule bereitmachen. Sie verzieren ihre Gesichter mit Glitzersternen, ihr Haar ist gefärbt, auf ihren Jackets sind Aufnäher angebracht. Wenn die Schule der beiden Kleidungs Vorschriften hat, dann werden sie hier gebrochen. Später wenden sich die zwei der Kamera zu und beschreiben je ein Bild. Das eine zeigt Britney Spears im genannten Video zu „...Baby One More Time“. Das andere, soviel vorweg, die südafrikanische Aktivistin Zulaikha Patel.

Zwischen 2016 und 2018 absolvierte Denningmann mehrere Rechercheaufenthalte in Kapstadt, wo die Künstlerin mit Schüler\*innen in Workshops zusammenarbeitete und Interviews führte. Daraus entstanden zwei Videofragmente und eine Publikation, welche die Schuluniform im Spannungsfeld von Popkultur und Kolonialismus, Social Media und Aktivismus untersuchen. Die Publikation fungiert hier gleichermaßen als Teil der Arbeit und Fußnote. Sie enthält neben Lyrics aus dem Britney Spears-Hit und Zitaten von Schüler\*innen ein Glossar, das Informationen zur Demografie Kapstadts, den verbreiteten Sprachen oder dem Schulsystem gibt.

Die Schuluniform, von der britischen Kolonialmacht eingeführt, ist in Südafrika nie abgeschafft worden. Mit ihr besteht ein Regelwerk für das Verhalten auf dem Schulgelände, ein code of conduct, der neben den Kleidungs Vorschriften auch Vorgaben zu Frisur, Make-up oder Sprachgebrauch macht. Für Schwarze Schüler\*innen kann das heißen, dass Frisuren wie Afro oder Braids getadelt oder gar verboten werden und sie ihre Muttersprachen wie z.B. isiXhosa nicht sprechen dürfen.

Zulaikha Patel ist es genau so ergangen. Zu der Zeit als in Südafrika unter dem Hashtag #feesmustfall gegen ungleichen Zugang zu Bildung protestiert wurde, führte die damals 13-Jährige einen friedlichen Protest an ihrer Schule in Pretoria an. Sie war mehrfach dafür bestraft worden, einen Afro zu tragen, und stellte sich nun bewaffneten Security Guards der Schule entgegen. Das Bild der jungen Frau in Schuluniform mit gereckter Faust ging viral. Was letztlich dazu führte, dass landesweit Schulen ihr eurozentrisches Regelwerk änderten.

Eine originale Schuluniform durfte Marlene Denningmann für ihre Arbeit übrigens nicht verwenden. Die Schule, von der ihre Workshop-Teilnehmer\*innen kamen, wollte keinen Imageschaden riskieren. Die zwei Darstellerinnen mussten Blanko-Jackets anziehen. Die Aufnäher, die sie auf der linken Brusttasche angebracht haben, tragen den Schriftzug „Jurassic Patriarchy“.



// “Let’s tie up our shirts and be cute” – these are reportedly the words of Britney Spears when it came to choosing an outfit for her first music video in 1999. With the rebellious look of a redesigned school uniform, Spears became world famous in one fell swoop.

In Marlene Denningmann’s work DRESSCODE UNIFORM, two young women who appear to be getting ready for school ask themselves: “Are we Instagram enough?” They decorate their faces with glittering stars, their hair is dyed, badges are attached to their jackets. If the school has a dress code, it is obviously broken here. Later, the two turn to the camera and describe one picture each. One shows Britney Spears in the aforementioned video for “...Baby One More Time”. The other – this much can be said – is the South African activist Zulaikha Patel.

Between 2016 and 2018, Denningmann completed several research stays in Cape Town, where the artist worked with students in workshops and conducted interviews. This resulted in two video fragments and a publication that examines the school uniform in the field of tension between pop culture and colonialism, social media and activism. The publication functions here both as part of the work and as a footnote. In addition to lyrics from the Britney Spears hit and quotes from students, it contains a glossary that provides information on Cape Town’s demography, the languages spoken and the school system.

The school uniform, introduced by the British colonial power, has never been abolished in South Africa. It comes with a set of rules for behavior on school grounds, a code of conduct that includes dress codes as well as hairstyle, make-up and language usage. For black students, this can mean that hairstyles like Afro or Braids are rebuked or even forbidden and they are not allowed to speak their native languages like isiXhosa.

Zulaikha Patel has experienced the same thing. At the time when there was a protest against unequal access to education in South Africa under the hashtag #feesmustfall, the then 13-year-old led a peaceful protest at her school in Pretoria. She had been punished several times for wearing an Afro and now faced armed security guards at the school. The image of the young woman in school uniform with her fist raised went viral. This ultimately led to schools throughout the country changing their Eurocentric sets of rules. Marlene Denningmann was not allowed to use an original school uniform for her work. The school from which her workshop participants came did not want to risk any damage to their image. The two actresses had to wear blank jackets. The badges they put on their left breast pockets bear the words “Jurassic Patriarchy”.

Holger Jens

# Circles I

Frankfurt am Main 2019 / 8 Röhrenbildschirme, 8 Raspberry Pis

Frankfurt am Main 2019 / 8 cathode ray tubes, 8 Raspberry Pis



1953 legt die taubblinde Helen Keller auf die Frage hin, ob Sie ihn „sehen“ dürfe, ihre beiden Hände auf das Gesicht von Dwight D. Eisenhower. Eisenhower hält still, die eigenen Hände hinter dem Rücken verschränkt, gibt er sein Gesicht der Berührung preis. Diese Begegnung ist eine – sicherlich besonders intensive – von rund 70 Szenen, die in CIRCLES I von Jonas Englert zu sehen sind, die in sieben unterschiedlichen Zyklen körperliche Interaktionen politischer Figuren gleich einem Reigen miteinander verbindet. Bei dem Found Footage handelt es sich um nur einen Bruchteil von über 1.000 Szenen, die Englert während seiner rund zweijährigen Arbeit an dem Projekt gesammelt und zu einem Archiv der Berührungen zusammengeführt hat – eine akribische, geradezu ausufernde Forschungsarbeit. So detailreich konzipiert, so eklektisch ist Englerts Komposition zugleich: Über Kontexte, Jahrzehnte und Kontinente hinweg, geben die Akteur\*innen ihre Berührungen weiter. Der Künstler bringt die Bilder und ihre Körper förmlich zum Tanzen, lässt sie in einem sich immer wieder wiederholenden Strudel über die Bildschirme fließen, ohne dass sie einen Mittel- oder Fixpunkt kennen würden. Dieses Ordnungsmodell, das nicht der Chronologie, sondern der Berührung folgt, bringt aus den Fugen, was wir uns normalerweise erzählen. Anstelle des üblichen Linearen eines Davor und Danach schafft CIRCLES überraschende Gleichzeitigkeiten und Verbindungen. Denn, dass das flimmernde Kreiseln so fesselnd ist, liegt vor allem auch daran, dass es nicht einfach als „fiktiv“ zu beschreiben ist – alle Begegnungen haben freilich stattgefunden, die Berührung sind nicht irgendwelche, sondern solche, die im kollektiven Gedächtnis gespeichert sind, deren Abbilder wir kennen und zwar als Teil eines bestimmten Ereignisses, als Vehikel einer bestimmten Bedeutung. So werden mit den Körpern auch genau diese Ereignisse, diese Bedeutungen und Erinnerungen in Bewegung versetzt.

Die Berührungen, die Englert hier zusammenführt, sind freilich symbolisch wie strategisch inszeniert und vor allem auch medialisiert. Und doch steckt in einer solchen Interaktion mehr als nur ihr rein repräsentativer Charakter, mehr als ihre symbolische Bedeutung. Dass die Begegnung von Keller und Eisenhower so eigenartig, so kurios anmutet, liegt nicht nur an der Berührung des Gesichts. Die eigentliche Spannung der Berührung, die in dieser Szene steckt und die Englerts Arbeit auf die Spitze zu treiben vermag, liegt in dem Aufeinanderprallen zweier sich scheinbar entgegenstehender Sphären: der Repräsentation, der Inszenierung, des Symbolischen auf der einen Seite und des Unmittelbaren, des Leiblichen, des Unvorhersehbaren auf der anderen.

Gekürzte Fassung der Rede von Ramona Heinlein anlässlich der Eröffnung der Ausstellung „Circles“ am 31. Oktober 2019 im Rahmen der Jüdischen Kulturwochen im Kunstverein EBENE B1 in Frankfurt am Main.

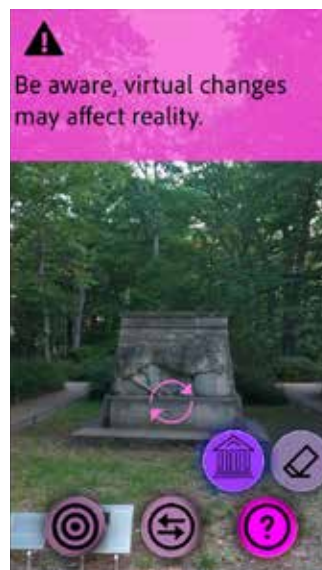


// In 1953, when asked if she could „see“ him, deaf-blind Helen Keller puts both her hands on the face of Dwight D. Eisenhower. Eisenhower holds still; his own hands crossed behind his back, he reveals his face to touch. This encounter is one – certainly a particularly intense one – of about 70 scenes that can be seen in CIRCLES I by Jonas Englert, which in seven different cycles combines physical interactions of political figures like a round dance. The found footage is only a fraction of the more than 1,000 scenes that Englert collected during his two years of work on the project and brought together to form an archive of contact – a meticulous, almost overwhelming work of research. Englert's composition is as detailed in its conception as it is eclectic: The actors pass on their touches across contexts, decades and continents. The artist literally makes the images and their bodies dance, letting them flow across the screens in a constantly repeating whirlpool, without them knowing a central or fixed point. This model of order, which does not follow chronology, but rather touch, brings out of joint what we normally tell each other. Instead of the usual linear of a before and after, CIRCLES creates surprising simultaneities and connections. For the fact that the flickering circles are so captivating is mainly due to the fact that they cannot simply be described as “fictitious” – all encounters have certainly taken place, the touch is not any, but rather those stored in the collective memory, whose images we know as part of a certain event, as a vehicle of a certain meaning. In this way, these very events, these meanings and memories are set in motion with the bodies. The touches that Englert brings together here are of course symbolically and strategically staged and, above all, medialized. And yet there is more to such interaction than its purely representative character, more than its symbolic meaning. That the encounter between Keller and Eisenhower seems so strange, so curious, is not only due to the touch of the face. The actual tension of the touch, which is inherent in this scene and which is capable of taking Englert's work to the extreme, lies in the clash of two apparently opposing spheres: representation, staging, the symbolic on the one hand and the immediate, the corporeal, the unpredictable on the other.

A shortened version of Ramona Heinlein's speech on the occasion of the opening of the exhibition “Circles” on October 31, 2019, as part of the Jewish Culture Weeks at the Kunstverein EBENE B1 in Frankfurt am Main.

# Testing Trixi

Braunschweig 2020 / Monitor, HD-Player, Verstärker, Sounddusche (07:50 Min.)  
 Brunswick 2020 / monitor, HD player, amplifier, sound shower (07:50 min.)



Die App „Deal with it!“ übernimmt die Aufgabe, mit Kolonialdenkmälern umzugehen und Nick Schamborskis Erklär-Video aus der Reihe TESTING TRIXI führt die einzelnen Funktionen der App am Beispiel des Braunschweiger Kolonialdenkmals vor. Das Design ist heiter, die Vögel im Grün singen, und wir sollen zum nächsten Video klicken, wenn uns dieses gefallen hat. Statt eines Desktop-Movies sehen wir ein Handyscreen-Movie, ein Screencast im Hochformat. Im Handy wird eine Live-Videoaufnahme mit den App Funktionen bearbeitet, und damit wird das Testobjekt verändert, denn, wie die App uns gewarnt hat: Virtual changes may affect reality. Welche Realität?

Der Klotz mit dem Relief eines Löwen, dessen Pranke auf der Weltkugel ruht, steht seit 1925 für das Gedenken an die Soldaten, die im Ersten Weltkrieg in den Kolonien starben, und für Kolonialrevisionismus – entworfen von Architekt Herman Flesche, frühes NSDAP- und SS-Mitglied, später Braunschweiger Professor und Bundesverdienstkreuzträger, und modelliert von Jakob Hoffmann, der ebenfalls im NS Karriere machte. Es steht in der Stadt, die einem österreichischen Maler 1932 allererst die deutsche Staatsbürgerschaft organisierte, damit er Führer werden konnte. Hier blieb das Denkmal bis auf eine Schüler\*innenaktion 2006 praktisch unthematisiert, bis im 100. Gedenkjahr des deutschen Genozids an den Herero und Nama in „Deutsch-Südwest“ 2004 eine Sprüherei und eine Gruppe Friedensbewegter die jährliche städtische Kranzniederlegung verdrängte. Bis heute behaupten lokale Politiker\*innen und Historiker\*innen, man könne die Geschichte ja nicht umschreiben, also den Klotz nicht entfernen. Aber Denkmäler wurden schon immer verschoben und entfernt, und sie selbst haben Geschichte immer schon umgeschrieben. Schamborskis Trixi-Testkanal zeigt, dass auch Denkmäler die Geschichte nicht dokumentieren, sondern selbst erfinden, und dass das Umschreiben in allen Medien, von Stein bis zu Bits und Bytes, nur ein Moment der Geschichte der Gegenwart ist – bis heute. Stilisierte Buttons seiner AR-App führen zu Anwendungen von Wut, Spraydosen, Leviation, Verhüllung, Radieren, Projektionen von historisch-dokumentarischen Fotos oder eigenen mit Black Lives Matter-Transparenten. Ein personalisiertes Anwendungstool führt die Funktionen aus, klettert, klickt, verhüllt, dirigiert in der Luft, misst aus, ist selbst der radierende Photoshop-Stempel. Die Handyaufnahme im Hochformat, Garant für Liveness und Authentizität, wird vor unseren Augen bearbeitet und die Effektivität der Funktionen bewertet. Die Realität ist nicht virtuell, sie ist augmented, angereichert mit Reflexion, Ästhetik und Action.

Die Stadt hat jetzt überlegt, „künstlerischen Irritationen“ die Aufgabe der Auseinandersetzung mit dem Denkmal zu übertragen; Schamborski warnt sowohl vor Funktionalisierung von Kunst wie auch vor bloßem Clicktivism und fragt nach der Relevanz des Digitalen im öffentlichen Raum, in dem Gewalt immer noch ebenso physisch real wie augmentedly real ist. Geschichts-„Bildung“ ist leicht und liegt in unserer Hand. Deal with it: Download, augment, and share.

// The app “Deal with it!” takes on the task of dealing with colonial monuments and Nick Schamborski’s explanatory video from the TESTING TRIxie series demonstrates the app’s individual functions using the example of the Braunschweig colonial monument. The design is cheerful, the birds are singing in the green, and we are to click forward to the next video if we like it. Instead of a desktop movie, we see a cell phone screen movie, a screencast in portrait format. In the cell phone, a live video recording is edited with the app functions, and with this, the test object is changed, because, as the app warned us: Virtual changes may affect reality. Which reality?

Since 1925, the block with the relief of a lion whose paw rests on the globe has commemorated the soldiers who died in the colonies during World War I and for colonial revisionism. It was designed by architect Herman Flesche, early member of the NSDAP and SS, later professor in Braunschweig and holder of the Order of Merit of the Federal Republic of Germany, and modeled by Jakob Hoffmann, who also had a career in the Nazi regime. It stands in the city that first organized German citizenship for an Austrian painter in 1932 so that he could become a Führer. Here the monument remained practically untouched, with the exception of an initiative by school students in 2006, until, in 2004, during the memorial year of the German genocide against the Herero and Nama in “Deutsch-Südwest” (the German colony in southwest Africa), graffiti sprayers and a group of peace activists superseded the annual city wreath-laying ceremony. To this day, local politicians and historians claim that history cannot be rewritten, i.e. the block cannot be removed. But monuments have always been moved and removed, and they themselves have always rewritten history. Schamborski’s Trixi Test channel shows that monuments, too, do not document history, but that they invent it themselves, and that this rewriting in all media, from stone to bits and bytes, is only a moment in the history of the present – to this day. Stylized buttons of his AR app lead to applications of rage, spray cans, levitation, concealment, etching, projections of historical-documentary photos or to his own Black Live’s Matter banners. A personalized application tool executes the functions, climbs, kicks, veils, conducts in the air, measures out, is itself the erasing Photoshop stamp. The cell phone shot in portrait format, a guarantee for liveness and authenticity, is edited before our eyes and the effectiveness of the functions is evaluated. The reality is not virtual, it is augmented, enriched with reflection, aesthetics and action.

The city has now considered giving “artistic irritations” the task of dealing with the monument; Schamborski warns against both the functionalization of art and mere clicktivism, and questions the relevance of the digital in public space, where violence is still as physically real as it is augmentedly real. Historical “education” is easy and lies in our hands. Deal with it: Download, augment, and share.

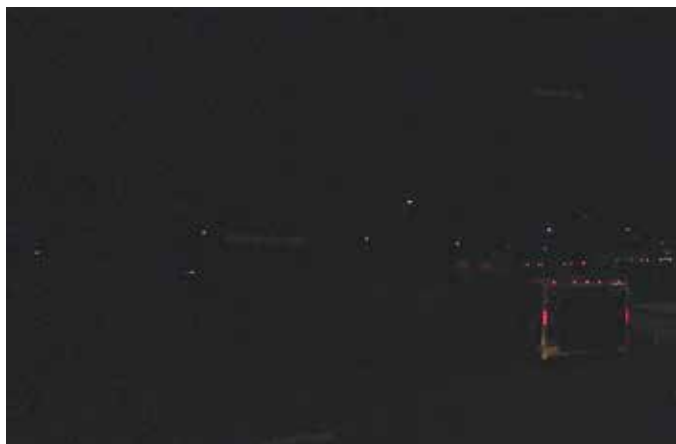
Ulrike Bergermann



# In Anticipation of a Night

Berlin, Frankfurt am Main 2020 / Video-Projektor, HD-Player, Verstärker, 2 Lautsprecher, Podest, Bank (21:25 Min.)

Berlin, Frankfurt am Main 2020 / video projector, HD player, amplifier, 2 speakers, platform, bench (21:25 min.)



Unter anderem in Dubai, Norwegen, Mexiko, Spanien und an den Flughäfen in Sydney, Dublin, Manchester, Las Vegas und Miami wurde Michael Jackson nach seinem angeblich vorgetäuschten Tod im Jahr 2009 gesichtet. Außerdem auf der Südküste von Neuseeland und in der Schlange vor der Black Mamba-Achterbahn im Phantasialand nahe Köln. IN ANTICIPATION OF A NIGHT versammelt Theorien zu Stars, die angeblich ihren eigenen Tod vorgetäuscht haben, um ein neues Leben zu beginnen und platziert sie in der Kulisse einer Nachtfahrt durch Google Street View Bildsequenzen. Mittels Online Fan-Foren hat Robin Stretz Geschichten zu verschiedensten Prominenten gesammelt. Sie alle ähneln sich in der Banalität ihrer Informationen zu den Lebensdetails der Protagonist\*innen und in der Schlichtheit des Lebens, das diese nach ihrem Untertauchen gefunden haben sollen. So zeugen diese Theorien von einer fast unschuldigen Sehnsucht nach Privatheit und Einfachheit, sind gleichzeitig aber Spiegel von Fan-Wahn und Star-Kult als Escape-Mechanismus ihrer Leser\*innen. IN ANTICIPATION OF A NIGHT untersucht ein widersprüchliches Verlangen nach Ruhm und Privatsphäre, nach Einfachheit und Unsichtbarkeit.

Der Titel der Arbeit ist an Stan Brakhage's Film „Anticipation of the Night“ (1958) angelehnt, in dessen letzter Szene Brakhage seinen eigenen Tod und gleichzeitig den des Protagonisten vortäuscht. Autor\*innenschaft, der Blick der Kamera und der Betrachter\*in ist häufiges Thema in den Filmen Brakhage's. IN ANTICIPATION OF A NIGHT verhandelt diese durch collagieren vorgefundener Straßenansichten neu. Wie ein Stop-Motion-Film folgen die Bildausschnitte der Straße im Dunkeln aufeinander und lassen sie so zur nächtlichen Fahrt werden in der die Betrachter\*innen zu First-Person-Fahrer\*innen mutieren und als Held\*innen des Films selbst die Straße entlangfahren. Das Material für diese Arbeit ist eigentlich Ausschlussware, denn normalerweise werden die Kameras auf den Google Fahrzeugen nur für Aufzeichnungen bei Tageslicht eingesetzt. Diese Aufnahmen entstanden durch menschliches Versagen und wurden versehentlich zu Street View hinzugefügt. In der Regel werden sie schnell durch Ansichten bei Helligkeit ersetzt, durch intensive Recherche hat Stretz sie dennoch gefunden und gesammelt.

Mittlerweile hat Google die Funktion seiner Kameras auf den Autodächern automatisiert – in Zukunft wird es keine Nachtaufnahmen mehr geben.

Anna-Lisa Scherfose

// Michael Jackson was spotted in Dubai, Norway, Mexico, Spain as well as at the airports in Sydney, Dublin, Manchester, Las Vegas and Miami, among others, after his alleged faked death in 2009. Also on the South Island of New Zealand and in the queue in front of the Black Mamba roller coaster at Phantasialand near Cologne. IN ANTICIPATION OF A NIGHT gathers theories about stars who allegedly faked their own death to start a new life, and places them in the scenery of a night ride through Google Street View image sequences. Robin Stretz has collected stories about various celebrities through online fan forums. They all resemble each other in the banality of their information about the details of the protagonists' lives and in the simplicity of the life they are said to have found after their disappearance. Thus, these theories testify to an almost innocent longing for privacy and simplicity, but at the same time they are mirrors of fan mania and star cult as an escape mechanism for their readers. IN ANTICIPATION OF A NIGHT explores a contradictory desire for fame and privacy, for simplicity and invisibility.

The title of the work is based on Stan Brakhage's film "Anticipation of the Night" (1958), in whose last scene Brakhage feigns his own death and that of the protagonist at the same time. Authorship, the gaze of the camera and the viewer is a frequent theme in Brakhage's films. IN ANTICIPATION OF A NIGHT renegotiates this by collaging found street views. Like a stop-motion film, the images follow the street in the dark and turn it into a nighttime ride in which the viewer mutates into a first-person driver, driving down the street himself/herself as the hero of the film. The material for this work is actually exclusionary, because normally the cameras on the Google vehicles are only used for recordings at daytime. These shots were created by human error and were accidentally added to Street View. Usually they are quickly replaced by daytime views, but through intensive research Stretz found and collected those "errors". In the meantime, Google has automated the function of its cameras on car roofs – in the future there will be no more night shots.



# Die Beständigkeit des Entwurfs

Kassel 2019 / 2 gerahmte Pigmentdrucke, Fototapete  
Kassel 2019 / 2 framed pigment prints, photo wallpaper



Bismarck-Denkmal, Hamburg © Nicolas Wefers



Kaiser Wilhelm Denkmal, Koblenz © Nicolas Wefers

Nicolas Wefers' fotografische Auseinandersetzung, die unter dem Titel DIE BESTÄNDIGKEIT DES ENTWURFS über einen Zeitraum von zwei Jahren entstanden ist, beschäftigt sich mit der Art von Machtszenierung anhand von nationalen Denkmälern und der Selbstinszenierung von Besucher\*innen dieser heute unwirklich erscheinenden Orte. Ihre einstige Funktion, die Zurschaustellung der Macht historischer Persönlichkeiten als Kultstätte, weicht der einer verbliebenen Kulisse für Sonntagsausflüge und Tourist\*innenattraktion. Welche kritische Auseinandersetzung gibt es im gegenwärtigen Umgang mit nationalen Denkmälern und wie inszenieren sich Herrschaft und Macht innerhalb der Alltagskultur?

Zu Beginn seiner Recherchen zur Denkmalkultur des 19. Jahrhunderts stieß Wefers auf den Adlerbogen auf dem Donnersberg. Im Rahmen des Adlerbogenfestes wurden im Juni 2016 zwei neu angefertigte Statuen feierlich auf beiden Bogenansätzen platziert. Sie stellen Generalfeldmarschall Helmuth von Moltke und Reichskanzler Otto von Bismarck dar. Die ursprünglichen Statuen wurden nach dem zweiten Weltkrieg von amerikanischen Soldaten zerstört. Der namensgebende Adler wurde bereits in den 1960er Jahren restauriert und wieder auf dem Scheitel des stählernen Bogens platziert. Die Neuerrichtung eines Denkmals aus der Kaiserzeit und der damit verbundenen autoritären Ideologie irritiert – in Zeiten, in denen Nationalismus und Fremdenfeindlichkeit in Politik und Presse wieder „hoffähig“ werden. Während die „Flüchtlingskrise“ ihren vorläufigen Höhepunkt erreichte, wurde in der Pfalz ein Denkmal neu eingeweiht, das Militarismus und Isolationismus repräsentiert, ohne dass dies in irgendeiner Art und Weise hinterfragt wurde.

Wefers Dokumentation der Platzierung der Statuen markierte den Anfang einer neuen Arbeitsweise. Aus dem während umfangreichen Recherchen und mehrstündigem Aufenthalt vor Ort gesammelten Fotomaterial konstruiert der Künstler ein neues Bild. Kleine, zum Teil profane Geschichten werden zu einer detaillierten Gesamtkomposition und einer Stimmung zusammengefasst – ähnlich klassischer Historien- oder Landschaftsmalerei. Ein wiederkehrendes Motiv ist der fotografierende Mensch als Verweis auf ein zeitgenössisches Phänomen, das ebenfalls Teil unserer Erinnerungskultur ist. Die monumentale Architektur der Denkmäler fungiert als Bühne für eine Inszenierung, die wie ein Spiegelbild der heutigen Gesellschaft gesehen werden kann.

In der Serie, zu der die Arbeiten „Kaiser Wilhelm Denkmal“, „Porta Westfalica“, „Hermanns-Denkmal, Detmold“, „Bismarck-Denkmal, Hamburg“, und „Bismarckturm, Lützschena/Stahmeln“ gehören, liegt der Schwerpunkt auf dem Phänomen der Selbstinszenierung vor eben diesen nationalen Denkmälern.

// Nicolas Wefers' photographic examination, which was developed over a period of two years under the title DIE BESTÄNDIGKEIT DES ENTWURFS (The Consistency of the Design), deals with the staging of power on the basis of national monuments and the self-representation of visitors in front of these seemingly unreal places today. Their former function, the display of the power of historical personalities as places of worship, is giving way to a remaining backdrop for Sunday excursions and tourist attractions. What critical debate emerges in the current handling of national monuments, and how are domination and power staged within everyday culture?

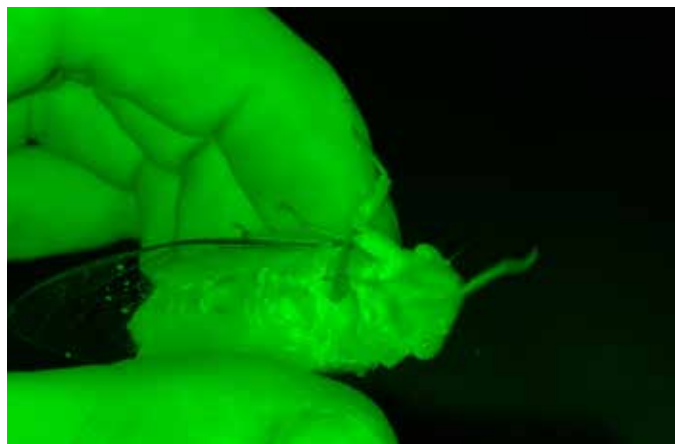
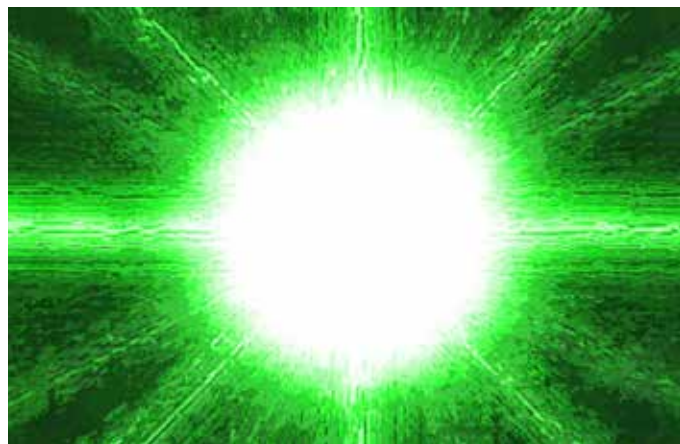
At the beginning of his research on 19th century monument culture, Wefers came across the Adlerbogen on Donnersberg Mountain. Within the framework of the Adlerbogenfest in June 2016, two newly made statues were ceremonially placed on both anchors of the arch. They represent General Field Marshal Helmuth von Moltke and Reich Chancellor Otto von Bismarck. The original statues were destroyed by American soldiers after the Second World War. The eagle that gave the statue its name was restored in the 1960s and placed on the apex of the steel arch. The reconstruction of a monument from the imperial era and the authoritarian ideology associated with it is irritating – in times when nationalism and xenophobia became once again “acceptable” in politics and the press. While the “refugee crisis” reached its temporary peak, a monument representing militarism and isolationism was rededicated in the Palatinate without questioning it in any way.

Wefers' documentation of the placement of the statues marked the beginning of a new way of working for him. The artist constructs new images from the photographic material collected during extensive research and several hours on site. Small, sometimes mundane stories are combined into a detailed overall composition and mood – similar to classical history or landscape painting. A recurring motif is the photographer as a reference to a contemporary phenomenon that is also part of our culture of memory. The imposing architecture of the monuments functions as a staging of the “self” that can be seen as a reflection of today's society.

In the series, which includes the works “Kaiser Wilhelm Denkmal”, “Porta Westfalica”, “Hermanns-Denkmal, Detmold”, “Bismarck-Denkmal, Hamburg”, and “Bismarckturm, Lützschena/Stahmeln”, the focus is on the phenomenon of self-staging in front of precisely these national monuments.

# TERRARISTA TV

TERRARISTA TV Productions besteht aus *consists of* Melina Becker, Konstantin Frey, Paula Godínez, Juca, Anja Kellner, Jay Lee, Echo Can Luo, Alejandra Montoya, Aisling Phelan, Esther Poppe, Paola Ramirez, Kerstin Rupprecht, Andara Shastika, Niko Solorio, Spiders, Raffael Tobias Streicher, Konrad Winter u. a. / Projektberatung *project consulting*: Prof. Bjørn Melhus & Angela Anderson. Kassel 2020 / Greenscreen, 2 Kameras, 2 Webcams, 2 Lautsprecher, 2 Computer, 2 Monitore, 4 Mikrophone, 2 HD-Player, Video-Projektor, 4 LED-Panels, Router Kassel 2020 / green-screen, 2 cameras, 2 webcams, 2 speakers, 2 computers, 2 monitors, 4 microphones, 2 HD players, video projector, 4 LED panels, router



Paula Godínez

TERRARISTA TV ist eine kollektiv organisierte Streaming-Plattform, die aus einer energiegeladenen Explosion der Klasse Virtuelle Realitäten von Prof. Bjørn Melhus und Angela Anderson der Kunsthochschule Kassel als Reaktion auf die drastischen Veränderungen unserer sozialen Strukturen infolge der globalen Pandemie entstanden ist. Beschränkt auf unser Zuhause, in verschiedenen Städten in Europa und in einigen Fällen auf unterschiedlichen Kontinenten, nutzten wir das dezentrale Netzwerk des Internets, um auf dem diesjährigen Alternativem Rundgang der KHK, unser eigenes von Künstler\*innen betriebenes Fernsehen zu erfinden.

Wir leben nicht nur im Anthropozän, sondern auch im „Kapitalozän“, daher träumt TERRARISTA TV von einer Welt ohne Kriege und Ausbeutung. Das Programm von TERRARISTA TV sucht aktiv nach produktiven Antworten und gelebten Beispielen für symbiotischere und einfühlsamere Existenzweisen mit der lebenden Erde und fördert die Visionen von Feminist\*innen und indigenen Völkern weltweit.

TERRARISTA TV untersucht Probleme des globalen Kapitalismus und ökologischer Krisen sowie die lebendige Erde, die sich mit ihren unzähligen geologischen, biologischen und meteorologischen Kräften verteidigt. Unser Programm umfasst Gespräche über ökologische, antirassistische und antikapitalistische Kämpfe aus der Sicht des globalen Südens, Beiträge von BIPOC geladenen Gästen sowie Beiträge lokaler und internationaler Künstler\*innen in Form von Interviews, Videos, Performances und Musik.

Die zweite Version von TERRARISTA TV findet während der Laufzeit von Monitoring 2020 in einem temporären Live-Fernsehstudio im KulturBahnhof statt. Die Ausstrahlung vom Kasseler Dokumentarfilm- und Videofest bietet uns die einmalige Gelegenheit, spannende neue Programminhalte zu erstellen. Diese zweite Auflage von TERRARISTA TV beinhaltet neben den genannten Programminhalten Interviews mit eingeladenen Filmemacher\*innen sowie Diskussionen mit den Programmgestalter\*innen des Festivals über die Bedeutung des Festivalformats in unserer gegenwärtigen globalen Realität.

TERRARISTA TV ist ein sich ständig weiterentwickelndes Netzwerk, das Ideen befragt und ein globales Netz von rebellischen Künstler\*innen und empowerten Erdliebhaber\*innen schafft. Come! Join us in our internet garden!

// TERRARISTA TV is a collectively organized streaming platform that was born out of an explosion of energy from the Virtual Realities class of Prof. Bjørn Melhus and Angela Anderson of Kunsthochschule Kassel, in response to the drastic changes to our social structures as a result of the global pandemic. Confined to our homes, in different cities in Europe and in some cases on different continents, we took advantage of the Internet's decentralized network to invent our own artist-run TV, which was first broadcasted during this year's „Alternative Rundgang“ of the KHK.

We are not only living in the Anthropocene, but also in the “Capitalocene”, therefore TERRARISTA TV dreams of a world without wars and exploitation. TERRARISTA TV's program actively searches for productive answers and lived examples of more symbiotic and empathetic modes of existence with the living earth, and promotes the visions of feminists and indigenous peoples worldwide.

TERRARISTA TV examines problems of global capitalism and ecological crises, as well as the living earth that defends itself with its myriad of geological, biological and meteorological forces. Our programming includes conversations on ecological, anti-racist and anti-capitalist struggles from the perspective of the Global South, input from BIPOC invited guests, as well as contributions by local and international artists in form of interviews, videos, performances, and music.

The second iteration of TERRARISTA TV will take place during the 2020 edition of Monitoring, in a temporary live television studio in the KulturBahnhof. Broadcasting from the Kassel Documentary Film and Video Festival gives us a unique opportunity to create exciting new program content. This iteration of TERRARISTA TV will include interviews with invited filmmakers, as well as discussions with the programmers of the festival on the significance of the festival format in our current global reality.

TERRARISTA TV is an ever-creeping network, pollinating ideas and creating a global web of rebel artists and empowered earth lovers. Come join us in our internet garden!

TERRARISTA TV Productions



# Arbeiter verlassen die Fabrik für immer

Leipzig 2020 / Video-Projektor, HD-Player, Verstärker, 2 Lautsprecher (20:22 Min.)

Leipzig 2020 / video projector, HD player, amplifier, 2 speakers (20:22 min.)



1989 sendete die ARD den Tatort „Der Pott“. Darin sieht man einen erschöpften Horst Schimanski vor dem Fernseher. Es laufen die Nachrichten, in denen seit Wochen über einen Streik berichtet wird – Arbeiter demonstrieren gegen die Schließung eines Stahlwerks. Die Bilder, die im Fernseher-im-Fernseher auftauchen, erscheinen echt. Und werden in ihrer Aneignung gleichzeitig reinszeniert. Der Tatort nimmt Bezug auf den Arbeitskampf im Krupp-Hüttenwerk Duisburg-Rheinhausen, der eineinhalb Jahre vorher tatsächlich stattgefunden hat – der größte Arbeitskampf der deutschen Nachkriegsgeschichte. Der Kranführer Erich Speh hatte mit Kollegen den „Offenen Kanal Rheinhausen“ gegründet, um die Ereignisse zu dokumentieren und eine mediale Gegenöffentlichkeit zu etablieren.

Jan-Luca Ott hat in enger Zusammenarbeit dem Video-Archiv des Offenen Kanals 800 Stunden Videomaterial digitalisiert und im Archiv der Hütten- und Bergwerke Rheinhausen archiviert. In seinem Zweikanal Video für zwei Röhrenbildschirme ARBEITER VERLASSEN DIE FABRIK FÜR IMMER stellt der Künstler die Originalbilder denen der Fernsehinszenierung gegenüber. Videoaufnahmen von Arbeiterführer Helmut Laakmanns Brandreden trugen 1987 den Arbeiterkampf in die Medienöffentlichkeit hinein. Im Tatort wird Laakmann bzw. dessen Filmidentität Heinz Hoettges von Christoph Lindert gespielt, der nach einem Soli-Konzert von Rio Reiser (er selbst) am Originalschauplatz zu den Arbeitern/Statisten spricht. Durch die zeitliche Nähe fließen die Grenzen zwischen Realität und Fiktion – in der der Arbeitskampf als Kulisse für ein Gewaltverbrechen dient. Erich Speh filmt die Dreharbeiten und interviewt sowohl Lindert als auch Laakmann. Auch diese Szenen fließen in Otts Bildanalyse mit ein. Lindert/Laakmann finden es gut, dass der Arbeiterkampf durch den Tatort thematisiert wird, kommen jedoch bei der Frage, was sie denn davon halten, dass in der Krimiversion gewaltsame Zusammenstöße zwischen Polizei und Demonstrant\*innen – die es in der Realität nie gab – in den Fokus rücken ins Schleudern. Es ist eben ein Film, ein „Abbild“, das sich seine eigene Realität „baut.“ Letztendlich werden es aber die Bilder aus „Der Pott“ sein, die im kollektiven deutschen Gedächtnis hängenbleiben, und nicht Spehs.

In „Arbeiter verlassen die Fabrik“ fragte schon Harun Farocki 1995 nach dem Repräsentationspotential von Filmmaterial. Der gleichnamige frühe Film von A. Lumière vermochte eben nicht, die Aufmerksamkeit des Kinos auf die Fabrik und ihre Arbeiter\*innen zu lenken, obwohl diese doch das erste Sujet einer Filmkamera überhaupt waren. Ott greift Farockis Titel auf und spinnt dessen Gedanken weiter. Indem diese Bilder neu verhandelt und „zurückerobert“ werden, wird der Fokus wieder auf ihr Sujet und seinen Kampf gelenkt: Arbeiter verlassen die (Traum-)Fabrik für immer.

// In 1989 the ARD broadcast the “Tatort”-thriller episode “Der Pott”. We see an exhausted criminal chief inspector Horst Schimanski in front of the television. He’s watching the news, which for weeks has been reporting on a strike: workers demonstrate against the closure of a steel mill. The images that appear on the television-in-television seem real. And they are simultaneously re-staged in their appropriation. The “Tatort” scene refers to the labor dispute at the Krupp iron and steel mill in Duisburg-Rheinhausen that actually took place a year and a half before – it was the biggest labor dispute in postwar German history. The crane operator Erich Speh and some of his colleagues had founded the “Offener Kanal Rheinhausen”, an open channel for documenting the events and establishing a media counter-public sphere. Jan-Luca Ott, in close cooperation with the Offener Kanal video archive, digitized 800 hours of video material and archived it in the archive of the Rheinhausen Iron and Steelworks and Mines. In his two-channel video for two tube screens WORKERS LEAVE THE FACTORY FOR GOOD, the artist juxtaposes the original images with those of the television production. Video recordings of workers’ leader Helmut Laakmann’s incendiary speeches brought the workers’ struggle to the media public in 1987. In “Tatort”, Laakmann’s film identity Heinz Hoettges is played by Christoph Lindert, who speaks to the workers/extras at the original location after a solitary concert by Rio Reiser (starring as himself). Through the temporal proximity, the boundaries between reality and fiction – in which the labor dispute serves as the backdrop for a violent crime – are blurry. Erich Speh films the shooting and interviews both Lindert and Laakmann. These scenes also flow into Ott’s image analysis. Lindert/Laakmann think it is good that “Tatort” broaches the issue of the workers’ struggle, but they are thrown into the spotlight when asked what they think about the fact that the TV-version focuses on violent clashes between police and demonstrators – which never happened in reality. It is just a film, a “copy” that “builds” its own reality. In the end, however, it will be the images from “The Pot” that will remain in the collective German memory, and not Speh’s. In “Workers Leave the Factory” Harun Farocki already asked about the representational potential of film material in 1995. The early film of the same name by A. Lumière did not succeed in drawing the attention of the cinema to the factory and its workers, even though they were the first subject of a film camera ever. Ott takes up Farocki’s title and spins his thoughts further. By renegotiating and “reclaiming” these images, the focus is again directed to their subject and their struggle: workers leave the (dream) factory for good.

Eva Scharrer



# Diarios de Trabajos

Leipzig, Santiago de Chile 2019 / 2 Video-Projektoren, 2 HD-Player, Verstärker, Sounddusche (18:30 Min.)  
 Leipzig, Santiago de Chile 2019 / 2 video projectors, 2 HD players, amplifier, sound shower, (18:30 min.)



DIARIOS DE TRABAJOS besteht aus einer Ansammlung von Videotagebüchern, die Paula Ábalos seit 2014 in Chile und später in Deutschland erstellt hat. Sie dokumentiert darin ihre Erfahrungen mit verschiedenen Minijobs, die sie neben ihrer Kunstpraxis ausgeübt hat, um ihre Lebenshaltungskosten zu decken.

Die Tagebücher selbst dienen als eine Art Versuch, die verlorene Zeit wiederherzustellen, in der die Künstlerin ihre körperliche Leistung für Unternehmen zur Verfügung stellt. Mit dieser Aktion eignet sich Ábalos die Stunden wieder an – in dem Sinne, dass sie für die eigene künstlerische Praxis nicht verloren gehen. Hierdurch werden nicht nur die unterschiedlichen Rhythmen der einzelnen Tätigkeiten betont, sondern auch die Haltung der Künstlerin gegenüber ihrer Arbeit. Sie zeigen den Kontrast zwischen dem unpersönlichen Erscheinungsbild ihrer Arbeitsplätze und ihrer persönlichen Wahrnehmung, nachdem sie stundenlang an ihnen verweilt hatte.

In diesen autobiografischen Videos, die sie zunächst mit ihrem Handy und später mit versteckten Kameras drehte, erscheint Ábalos bei ihrer Arbeit in einem Supermarkt, einer Küche, einem Stadion und einem Logistikzentrum. DIARIOS DE TRABAJOS entspricht der Realität vieler Künstler\*innen und Kunstschaffenden, die ihre Lebenshaltungskosten nicht mit ihrer Kunst decken können. Es ist die Fortsetzung der künstlerischen Arbeit „No gracias / No thanks“ (2015), in der Ábalos ihre Nebenjobs als Studentin in Chile als Videotagebuch darstellt. Das Projekt entwickelte sich aus der Situation, als sie nach längerer Dienstzeit im Supermarkt mehrere Tage in der Woche keine Zeit und Kraft mehr hatte, ihrer künstlerischen Tätigkeit zu folgen. Als Promoter\*in im Supermarkt wird die Aktion ständig mit Nachdruck wiederholt, jeden Kunden und jede Kundin anzulächeln, während er oder sie an ihr vorbeigeht. Dieses Video konzentriert sich auf die Fügsamkeit des Körpers bei dieser Art von Arbeit, der geprägt und automatisiert wird, indem die gleiche Aufgabe stundenlang wiederholt wird. Daher beschloss Ábalos, den Raum ihrer Arbeit in ihr Atelier zu verwandeln und ihre Beobachtungen in Videos und Notizen zu materialisieren. Methoden, die sie bis heute in ihrem Berufsalltag anwendet.

Diana Barbosa

// DIARIOS DE TRABAJOS consists of a collection of video diaries that Paula Ábalos has created since 2014 in Chile and later in Germany. In them, she documents her experiences with various mini-jobs that she has done in addition to her art practice to cover her living expenses.

The diaries themselves serve as a kind of attempt to recover the lost time, in which the artist makes her physical labor available for business. With this action, Ábalos reclaims these hours – in the sense that they are not lost for her own artistic practice. This emphasizes not only the different rhythms of the individual activities, but also the artist's attitude towards her work. They show the contrast between the impersonal appearance of her workplaces and her personal perception after spending hours at them.

In these autobiographical videos, which she shot first with her cell phone and later with hidden cameras, Ábalos appears at work in a supermarket, a kitchen, a stadium and a logistics center.

DIARIOS DE TRABAJOS corresponds to the reality of many artists who cannot cover their living costs with their art. It is a continuation of her work “No gracias / No thanks” (2015), in which Ábalos presents her side jobs as a student in Chile as a video diary. The project developed from the situation when, after a long period of service in the supermarket several days a week, she no longer had the time or energy to follow her artistic practice. As a promoter in the supermarket, the action is constantly repeated with the emphasis on smiling at each customer as he or she passes by. This video focuses on the body's docility in this type of work, which is shaped and automated by repeating the same task for hours.

Therefore, Ábalos decided to transform the space of her work into her studio and to materialize her observations in videos and notes. Methods that she still uses today in her professional life.

# Like You Really Mean It

Köln 2020 / Video-Projektor, HD-Player, Verstärker, 2 Lautsprecher, bedruckter Teppich, Sitzsäcke, Bürostühle (12:45 Min.)  
Cologne 2020 / video projector, HD player, amplifier, 2 speakers, printed carpet, beanbags, office chairs (12:45 min.)



Dass ein Leben unter harschen Umweltbedingungen eine enorme Anpassungsfähigkeit erfordert, hat Disneys Doku-Klassiker „Die Wüste lebt“ schon in den 1950er Jahren gezeigt, wo eine aufmüpfige Fauna der abweisenden Mojave-Wüste Kaliforniens mit Überleben trotz. Genau diese Wüstenregion und ihre Landschaften dienen dem kalifornischen Computerhersteller Apple seit einigen Jahren als Inspirationsquelle für die Namen seiner Betriebssysteme. Und Dank der von Apple motivisch zum Operating System passend mitgelieferten Wüsten-Bildschirmtapeten, werden Akteur\*innen der sogenannten Kreativwirtschaft – die einen maßgeblichen Marktanteil der Mac-Nutzer\*innen stellen – beim Blick auf ihre Rechner gleich an Kämpfe für ein berufliches Überleben und gegen eine finanzielle Versandung durch prekärste Arbeitsverhältnisse erinnert. Immerhin wurde in dieser macintoshesken Reihung von Attraktionen der Mojave-Wüste als Namensgeberinnen bis jetzt das „Tal des Todes“ (Death Valley) mit passenden Wüsten-Display ausgespart. Künstler\*in Ale Bachlechner greift da mit dem Setting ihrer Videoinstallation LIKE YOU REALLY MEAN IT (2020) schon einmal vor. Eine an die Apple-Ästhetik erinnernde Ansicht des Death Valleys dient als Szenario für einen Selbstoptimierungsworkshop für Künstler\*innen. Neben der Workshop-Leiter\*in werden die zwei Teilnehmer\*innen Tracksuit und Naked Ape, alle von Bachlechner selbst dargestellt, hineingebeamt in diese virtuelle dafür aber nicht weniger lebensfeindliche Landschaft. Ganz analog lädt das Installationssetting der Arbeit die Besucher\*in ein, selbst im Workshop-Sitzkreis Platz zu nehmen. Erst einmal angekommen in der Wüste, beweisen die Protagonist\*innen dann aber doch Anpassungskompetenz und Pionier\*innengeist: Im Handumdrehen akklimatisiert wird sofort angepackt bei der Urbarmachung von besonders holperigen Stellen in den wilden Landschaften künstlerischen Selbstmarketings. Tracksuit: „Schon früh morgens denke ich, Wichtiges verpasst zu haben.“ So türmt sich zwischen Tracksuit und Naked Ape – einer neoliberal-dauererschöpften Referenz der US-amerikanischen Künstler\*innen Gruppe Guerilla Girls (jetzt mehr Mail Chimp als feministischer Gorilla) – ein Massiv aus Zitaten auf, das durch ein weitläufiges Panorama besticht: Von künstlerisch-kritischen Betrachtungen à la Vika Kirchenbauer auf ausbeuterische Praktiken, auch unter Künstler\*innen, über Optimierungstipps von Talkmaster\*in Oprah Winfrey, hin zu Judy Robinell, einer Zahlen-Alchemist\*in des Networkens („in welchen Intervallen behellige ich wie oft welche meiner Kontakte mit Newslettern?“). Ale Bachlechner thematisiert mit ihrer Videoinstallation klug und selbstkritisch nicht nur Arbeitsdiskurse innerhalb der Kunst. Wahnsinnig unterhaltsam inszeniert sind die Verwehungen zwischen postkapitalistischen Verwüstungen und hoffnungsvollen Fata Morgana. Zumindest diesmal: Win-Win statt Win-Win-Lose

// The fact that living under harsh environmental conditions requires enormous adaptability was demonstrated by Disney's classic documentary „The Desert Lives“ as early as the 1950s, where a rebellious fauna defies the repellent Mojave Desert of California with survival. It is precisely this desert region and its landscapes that have served the Californian computer manufacturer Apple for several years as a source of inspiration for the names of its operating systems. And thanks to the fitting desert-motive wallpapers that come with the Apple operating systems, actors in the so-called creative industries – who represent a significant market share of Mac users – are immediately reminded of struggles for professional survival and against financial desertion due to precarious working conditions when they look at their computers. After all, in this Macintosh series of attractions in the Mojave Desert, Death Valley with its matching desert display has so far been omitted as the eponym. Artist Ale Bachlechner has already made an advance here with the setting of her video installation LIKE YOU REALLY MEAN IT (2020). A view of Death Valley reminiscent of the Appel aesthetics serves as a scenario for a self-optimization workshop for artists. Besides the workshop leader, the two participants Tracksuit and Naked Ape, all performed by Bachlechner herself, are beamed into this virtual but no less hostile landscape. The installation setting of the work invites the visitors to take a seat in the workshop seating circle. But once they have arrived in the desert, the protagonists demonstrate their adaptability and pioneering spirit: Acclimated in the twinkling of an eye, they immediately get to work on clearing particularly bumpy spots in the wild landscapes of artistic self-marketing. Tracksuit: „Already early in the morning I think I have missed important things.“ Thus, between Tracksuit and Naked Ape – a neoliberal, permanently exhausted reference of the US-American artist group Guerilla Girls (now more Mail Chimp than feminist gorilla) – a mountain of quotations piles up, which captivates through its extensive panorama: From artistic-critical reflections à la Vika Kirchenbauer on exploitative practices, also among artists, to optimization tips from talk master Oprah Winfrey, to Judy Robinell, an alchemist of numbers in networking („at what intervals do I bother which of my contacts with newsletters, and how often?“). With her video installation, Ale Bachlechner cleverly and self-critically addresses not only working discourses within art. The drifts between post-capitalist devastation and hopeful mirages are staged in an incredibly entertaining way. At least this time: win-win instead of win-win-lose.

Kerstin Honeit



# Eyes of Plants

Atacama-Wüste, Santiago de Chile 2019 / 3 Monitore, 3 HD-Player, Verstärker, 2 Lautsprecher, holographischer Projektor, Holzplattform, Styroporobjekte, Trockenblumen, reflektierende Glasperlen, grüne LED-Lampe, Publikation, Sockel, QR-Code (24:53 Min.) Atacama Desert, Santiago de Chile 2019 / 3 monitors, 3 HD players, amplifier, 2 speakers, holographic projector, wooden platform, polystyrene objects, dried flowers, reflective glass beads, green LED lamp, publication, pedestal, QR code (24:53 min)



Eyes of Plants videostill, 2019. Courtesy of the artist.

Unser Körper, unsere Sinne und unser Bewusstsein sind in Patricia Domínguez' EYES OF PLANTS zu einem unendlichen Geflecht arrangiert. Vom ersten Augenblick an wissen wir, dass wir uns auf eine sensorische Reise begeben, die uns zu vielfältigen Interpretationen und Beziehungen führen wird; zur Desorganisation und Entmystifizierung der gelehrten und gelernen Ordnung und zur Neuverbindung in verschiedene Richtungen. Eine gegenseitige Interpretation, die von einem Auf und Ab, der Horizontalen und der Vertikalen, von Hierarchie und Holo-Architektur zu uns spricht<sup>1</sup>.

Die Gruppe von Objekten, die einem entropischen visuellen Lexikon ähneln, und die anderen Systeme und Interpretationen, die in der Arbeit auftauchen, sind nicht leicht in einem gemeinsamen historiographischen Sinn beschreibbar. Präkolumbianische Gefäße mit Linien, die ein Geheimnis aus einer anderen Dimension flüstern, und die ikonischen Krüge in Entenform – ein Ausdruck der Keramik aus der Diaguita-Kultur – schlängeln sich wie Raumschiffe über den Bildschirm. Sobald diese geometrischen Abstraktionen die Hemden zeitgenössischer Geschäftsmänner einbeziehen, um Platz zu machen für imaginierte Rituale in dieser spirituellen Fiktion, die die Vergangenheit mit der Zukunft synchronisiert, wird mir klar, dass Patricia mehr als nur versucht, etwas von einem bestimmten Standpunkt aus zu enthüllen, sie führt eine Flickübung durch.

Die Verschiebung zwischen der Weisheit der Vorfahren und dem zeitgenössischen Denken und Handeln ist nicht mehr zu ertragen. Was wir vorher als vermeidbare Diagnose sahen, um wieder zu unseren Smartphones zurückzukehren, die „dieses Leben“ so bequem machen, hat einen Alarm ausgelöst, nicht nur um uns zu warnen, sondern um uns dazu zu drängen, unsere Beziehung zur (in der) Welt herzustellen und neu zu überdenken.

Nach Bruno Latour muss die Dialektik von Natur/Kultur nicht mehr als eine Beziehung verstanden werden, die Opposition und Wahl impliziert, und vor allem eine Auferlegung des einen dem anderen, wobei klar sein muss, wer die Unterdrückung ausübt<sup>2</sup>. Sein Vorschlag ist, dass wir diese Beziehung als ein einziges Konzept verstehen sollten. Sie besteht aus zwei unteilbaren Teilen; der Mensch muss aufhören, von der Natur getrennt zu sein, ohne zu denken, dass diese Forderung einen Rückschlag für die Evolution bedeutet.

Einheimische Kulturen evozieren Bilder mit Elementen und Praktiken, die die Wiederherstellung und Heilung durch die Natur anstreben. Diese Visionen stürzten in transmoderne Dystopien, die durch Angst und Beschleunigung – das gegenwärtige lineare Modell – reguliert werden und die Art und Weise kontrollieren, wie wir dieses Multisystem bewohnen.

EYES OF PLANTS ist eine Meditation, die uns daran erinnert, dass unsere Vorfahr\*innen ihr Leben in jedem lebenden Organismus fortsetzen, ihr Geist und ihre Gesten durch die Interpretation und die Verbindungen, die wir zwischen den verschiedenen Sphären der Existenz herstellen, übertragen werden. Eine Sinnesübung, die weit davon entfernt ist, eine Diagnose zu stellen, entsteht als ein Angebot an angedeutete Welten, den Raum auf rhizomatische Weise zu öffnen. Leben und Tod, das Unsichtbare und Verborgene zu verstehen; hoffentlich das Untergehen verschiedener Wesen, Organismen und Dinge zu überwinden und sie in der Gegenseitigkeit von etwas schweben zu lassen, das nicht ein einziges und nicht alles ist.

// Our body, its senses and consciousness are arranged for an unlimited weave in Patricia Domínguez's EYES OF PLANTS. From the first moment we know that we are entering a sensory journey that will lead us to multiple interpretations and relationships; to disorganising and demystifying the taught and learned order, and to link again in multiple directions. Mutual interpretation that speaks to us of an up and down, the horizontal and the vertical, the hierarchical, and the holo-archica<sup>1</sup>.

The group of objects that resemble an entropic visual lexicon, and those other systems and interpretations that appear in this piece are not finite or easily describable within a common historiographical sense. Pre-Columbian vessels with lines that whisper some secret from another dimension and the iconic duck shaped-pitchers – an expression of ceramics from the Diaguita culture – meander like spacecrafts across the screen. As soon as these geometric abstractions incorporate contemporary business men's shirts, to give way for imagined rituals in this spiritual fiction that syncs the past with the future, I realise that more than simply trying to reveal something from a certain point of view, Patricia performs a mending exercise.

The dislocation between the ancestral wisdom and contemporary thinking and action is no longer bearable. What we saw before as an avoidable diagnosis in order to get back to our smartphones, which make "this life" so comfortable, has set up an alarm, not only to warn us, but to push us to establish and rethink our relationship (in) to the world.

According to Bruno Latour, the dialectic of nature/culture must cease to be understood as a relationship that implies opposition and choice, and above all, an imposition of one on the other, being clear which one is exercising the oppression<sup>2</sup>. His proposal is that we ought to understand this relationship as a single concept. It is composed of two indivisible parts; human beings must stop being separated from nature, without thinking that this call means a setback for evolution.

Native cultures evoke images with elements and practices that seek reestablishment and healing from nature. These visions plunged into transmodern dystopias regulated by anxiety and acceleration – the current linear model-control the way we inhabit this multisystem.

EYES OF PLANTS is a meditation that reminds us that our ancestors continue their lives through every living organism, their spirit and gesture transfer through the interpretation and ties that we make between different spheres of existence. A sensorial exercise that, far from presenting a diagnosis, arises as an offering to implied worlds that trigger us to open space in a rhizomatic way. To understand life and death, the invisible and hidden; to, hopefully, overcome the drowning of different beings, organisms and matters, and let them float in the reciprocity of something that is not a single one and is not everything.

Carolina Martínez

Der Original Text *the original text* "A Holographic Offering as Restitution: The Spiritual Fiction from Patricia Domínguez" war in Auftrag gegeben von *was commissioned by* Svilova (Schweden *Sweden*) für das Online Screening von *for the online screening of* EYES OF PLANTS.

1 Ken Wilber. (1987). El paradigma holográfico. Barcelona: Editorial Kairós.

2 Bruno Latour. (2017). Facing Gaia: Eight lectures on the new climatic regime. Cambridge, UK: Polity Press.

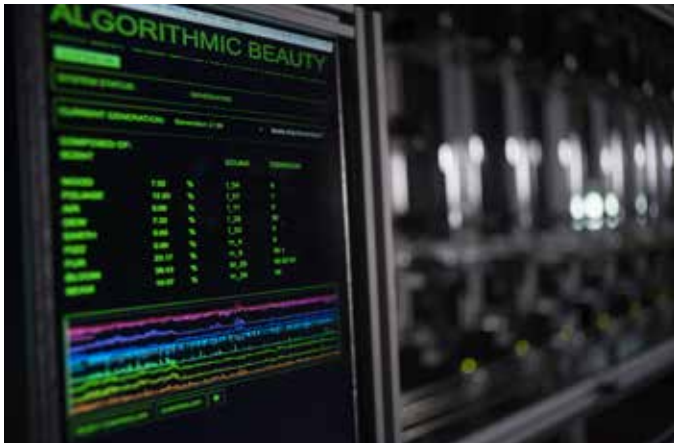
In Auftrag gegeben von *Commissioned by* Gasworks London



# Algorithmic Perfumery

Breda, New York 2019 / Alu-Rahmen, 38 Glasflaschen, Förderband, 38 Pumpen, Acrylbauteile, Edelstahl, Elektronik, NUC, Monitor, Raspberry Pi, Tastatur

Breda, New York 2019 / aluminium frame, 38 glass bottles, conveyor, 38 pumps, acrylic components, stainless steel, electronics, NUC, screens, Raspberry Pi, keyboard



Ein Parfum ist ein flüssiges Gemisch, dessen Erzeugung dem Ziel dient, angenehme Gerüche zu produzieren. Spätestens seit Patrick Süskinds Bestseller wissen wir um die Faszination der Welt der Düfte: Der Roman thematisiert ausführlich ihre Vielschichtigkeit, ihren Herstellungsprozess und ihre Bedeutung für zwischenmenschliche Beziehungen. Darüber hinaus geht die Handwerkskunst der Parfümerie bis auf vergangenen Hochkulturen zurück. Die Installation ALGORITHMIC PERFUMERY kondensiert die gesamte Faszination, die der Parfümerie zugrunde liegt und schließt an deren Wesen zwischen Kunst, Technik und Mensch an, indem sie sich an denselben Schnittstellen positioniert.

Zunächst ist sie eine Maschine, die durch die Dateneingabe der Nutzer\*innen einen individuell zugeschnittenen, auf Selbsteinschätzung basierenden Duft kreiert. Die Maschine verarbeitet diese Daten und generiert einen persönlichen Code, der zur Erzeugung eines bestimmten Duftes verwendet wird. Dazu nutzt sie künstliche Intelligenz: Aus jeder Interaktion lernt das System und alle Interaktionen enden mit einer Rückmeldung, die wesentlich ist, um die Leistung der verschiedenen Algorithmen zu messen.

Damit proklamiert die Installation die Frage, inwiefern der Mensch obsolet wird, wenn Technologie für sensible, vermeintlich an Sinnlichkeit gekoppelte Prozesse wie die Parfümerie zum Einsatz kommt – obwohl sie selbst nicht ohne ihn auskommt: Ihre partizipative Form thematisiert das Verhältnis von Mensch und Maschine und konfrontiert uns dadurch mit uns selbst. Ihr ganzes Wesen basiert auf unserer Neugierde und Schaulust und regt mit der mechanischen Geräuschkulisse, den rhythmischen Bewegungen, den filigranen Geruchsnuancen sowie ihren pastellfarbenen Liquiden alle Sinne an – ein synästhetisches Konglomerat eines Expanded Cinema. Darüber hinaus spricht sie unser Belohnungssystem an und spielt mit den modernen Gesetzen des Marktes, indem sie uns ganz offensiv vor die Entscheidung stellt, Daten zur Weiterverarbeitung freizugeben. So werden wir auf die Frage zurückgeworfen, wie wir uns zum von Metadaten geprägten Diktat des Konsums verhalten. Fragen zur Selbsteinschätzung und Persönlichkeit, die die Installation einfordert, sind verbunden mit einer Optimierung des Marktes, der mit der Optimierung des Selbst kokettiert. Gleichzeitig ist die ALGORITHMIC PERFUMERY auch ein provozierender Kommentar auf das Ausstellungswesen, welches allzu oft selbst Marktmechanismen unterliegen.

Die sterile Maschinerie erinnert mitnichten an die reiche Sinnlichkeit eines Parfums, eher hallt im klinisch-maschinellen Charakter der Installation die ersatzlose Automatisierung von Produktionsprozessen wider. Sie verströmt die Anziehungskraft des postmodernen Abgrundes. Schlussendlich ist vor allem die Komplexität ein wiederkehrendes Motiv der Installation: Die Kombination von Maschine, Datenfluss, persönlichen Merkmalen und Duftkomposition sind eine komprimierte Verschränkung von Diskursen und Metapher für die Komplexität unserer Gegenwart.

Julia Pirzer

// A perfume is a liquid mixture, the production of which serves the purpose of fragancing pleasant odors. We have known about the fascination of the world of fragrances for a long time and at the very least since Patrick Süskind's bestseller: The novel deals in detail with their complexity, their production process and their importance for interpersonal relationships. Furthermore, the craftsmanship of perfumery goes back to past advanced civilizations.

The installation ALGORITHMIC PERFUMERY condenses the entire fascination that underlies perfumery and connects to its essence between art, technology and humanity by positioning itself at the same interfaces.

First of all, the installation is a machine that uses the data input from its users to create a customized fragrance based on self-assessment. The machine processes this data and generates a personal code that is used to create a specific fragrance. To do this, it uses artificial intelligence: the system learns from each interaction and all interactions end with feedback, which is essential to measure the performance of the various algorithms.

The installation thus proclaims the question of the extent to which humans become obsolete when technology is used for sensitive processes such as perfumery, which are supposedly linked to sensuality – but it also can't do without human interaction: Its participatory form addresses the relationship between man and machine and thus confronts us with ourselves.

The machine thus depends on its human counterpart's eagerness for interaction and offers a variety of stimuli including curious mechanical sounds, rhythmic movements, luring scents, and pastel-colored liquids. What we experience is a conglomerate of synesthetic sensations in the likes of an expanded cinema. The participatory sphere offered by the installation confronts us with our relation to the ongoing mechanization of our world, and therefore with ourselves. It triggers our reward systems so obviously that it is solely our choice to engage, and equally our choice to provide the data it needs. Being a facilitation of the free-market dogma bluntly questions our willingness to concede to the meta-data dictate of contemporary consumerism. As the installation inquires after our personality traits and self-evaluations, it optimizes a market that depends on our urge to self-optimize. Simultaneously, ALGORITHMIC PERFUMERY is a subtle but no less provocative commentary on the art world and the value of art as such, as both too often submit to the market dictate.

The machine's sterile and artificial appearance is an antithesis to the organic and rich sensuality of perfume. Its clinical character rather resembles the relentless advancement of production automatization. Its appeal is in its postmodern coquetry with the abyss. But above all, it is a testament to complexity: the complexity of the machine, of dataflow, of our personality, and of scents is compressed into a discourse that eventually expresses the complexity of our times.

# Link in Bio

Kassel, Leipzig 2019/2020 / 3 Video-Projektoren, 3 HD-Player, 3 Tablets, 3 Gaze-Leinwände, 3 Sitzsäcke  
 Kassel, Leipzig 2019/2020 / 3 video projectors, 3 HD players, 3 tablets, 3 gauze canvases, 3 beanbags



„To understand the conditions of how capitalism operates, I decided to go entrepreneur style,“ behauptet die Hexe in Michel Esselbrügges Comic-Kammerspiel. Sie wolle das System von innen untergraben, sagt sie. Die Freelancer\*innen, die bei Witchcraft Trend Forecast (WTF) auf Projektbasis arbeiten, sind sich über die Intentionen ihrer Chefin uneinig; ihre kritische Pose könnte nur eine Strategie sein, um der Agentur ein edgy Image zu verleihen. Schnell stellen sie fest, dass es bei WTF genauso fucked up ist wie überall sonst auch – und das, obwohl die Chefin eine Hexe ist!

Auf mobilen Endgeräten begleiten wir die zwei Freelancer\*innen durch Szenen ihres Lebens zwischen Neoliberalismus, Wellness, Prekarität, Lifestyle und morgendlichem Yoga.

Der scheinbar tolle Job und die sich damit öffnende Welt voller endloser Möglichkeiten entpuppt sich schnell als prekärer vorapokalyptischer Lebensstil. Jede\*r ist selbst für das eigene Wohlbefinden verantwortlich und Unterstützung durch Institutionen gibt es in dieser grausamen Welt nicht mehr. Prekarität wird zum Trend, Frühstück am Schreibtisch wird zum Deskfest, Angestellte werden zu Freischaffenden, Arbeit wird zur Freizeit und Freizeit zu Arbeit.

Das plötzliche Auftauchen eines Virus disrupted diese beständige Kannibalisierung vom sozialen Leben durch den Kapitalismus. Hat die Hexe etwas mit der Freelance Apokalypse zu tun oder war es das Internet selbst, das kollabierte, an Daten-Diabetes erkrankte und verstopfte Arterien von Selfies und Avocado-Toast Pics bekam?

Die Infizierung mit dem Virus macht sich auch auf unseren mobilen Endgeräten bemerkbar. Visuelle Verzerrungen, Dopplungen und Farbeffekte überlagern das ursprüngliche Comic-Bild und lassen das Geschehen aus dem Comic in unsere Welt schwappen.

Die Geschichte speist sich aus Esselbrügges eigenen Erfahrungen – Dinge, die er erlebt, gehört und gelesen hat. Die Welt, die er für LINK IN BIO entwickelte, ist der Welt, die er bewohnt, nicht unähnlich: Agenturen arbeiten lieber mit Freelancer\*innen auf Projektbasis, anstatt sie anzustellen; große Konzerne schlachten für ihre Werbekampagnen subkulturelle Ästhetiken aus und private Daten von Social-Media-Profilen werden für kommerzielle und politische Zwecke missbraucht.

Mit Hilfe des Comic-Filters schafft Esselbrügge ein scharfes Abbild der Konditionen heutiger kreativer Arbeit mit all den Verheißungen, der Magie und dem buggy Wifi.

Anna-Lisa Scherfose



// “To understand the conditions of how capitalism operates, I decided to go entrepreneur style,“ states the witch in Michel Esselbrügge’s comic chamber play. She wants to undermine the system from within, she says. The freelancers working on project basis at Witchcraft Trend Forecast (WTF) disagree about the intentions of their boss; her critical pose could only be a strategy to give the agency an edgy image. They quickly realize that WTF is just as fucked up as anywhere else – even though the boss is a witch!

On mobile devices we accompany the two freelancers through scenes of their lives between neoliberalism, wellness, precarity, lifestyle and morning yoga. The seemingly great job and the world of endless possibilities that opens up quickly turns out to be a precarious pre-apocalyptic lifestyle. Everyone is responsible for their own well-being and support from institutions is no longer available in this cruel world. Precariousness becomes a trend, breakfast at the desk becomes a desk party, employees become freelancers, work becomes leisure and leisure becomes work.

The sudden appearance of a virus disrupts this constant cannibalization of social life by capitalism. Did the witch have something to do with the Freelance Apocalypse or was it the Internet itself that collapsed, got data diabetes and clogged arteries from selfies and avocado toast pics? The infection with the virus is also making itself felt on our mobile devices. Visual distortions, doubling and color effects overlay the original comic image and let the events from the comic spill over into our world.

The story is fed by Esselbrügge’s own experiences – things he has experienced, heard and read. The world he developed for LINK IN BIO is not unlike the world he lives in: agencies prefer to work with freelancers on a project basis rather than hire them; large corporations exploit subcultural aesthetics for their advertising campaigns; and private data from social media profiles are abused for commercial and political purposes. With the help of the comic filter, Esselbrügge creates a sharp image of the conditions of today’s creative work with all its promises, magic and buggy wifi.

# The Artists Are Not Present

Leipzig 2020 / Video-Projektor, HD-Player, Verstärker, 2 Lautsprecher (04:14 Min.)

Leipzig 2020 / video projector, HD player, amplifier, 2 speakers (04:14 min.)



© Mazen Khaddaj

In einer Interviewbefragung zu ihrer legendären MoMA-Performance „The Artist Is Present“ (2010) berichtet Marina Abramović, dass sie während dieses Marathon-Happenings – anders als der Titel der Arbeit es vermuten lässt – eigentlich gar nicht wirklich anwesend war. Zumindest nicht mental. Vielmehr hätte sie ihr zweimonatiges Dauersitzen in dem renommierten New Yorker Museum in einem Zustand geistiger Abwesenheit verbracht. In einer, wie sie sagt, „permanenten außerkörperlichen Erfahrung“.

Zehn Jahre später thematisiert Künstler Mazen Khaddaj in seiner Abramovićs Titel aufgreifenden Videoarbeit THE ARTISTS ARE NOT PRESENT (2020) eine ganz andere Art der Abwesenheit in Kunstinstitutionen: Nämlich die aktuelle pandemiebedingte Abwesenheit von Künstler\*innen und ihrer Kunst. Die so selbstverständliche wie üppige Präsenz unterschiedlichster Formen künstlerischer Artikulation ist einer massiven Abwesenheit, gespeist aus zahllosen Leerstellen, gewichen – eine immense Zäsur für Kulturarbeiter\*innen im Speziellen und für Gesellschaften im Allgemeinen. Konkret veranschaulicht Khaddaj dieses Fehlen in den Räumen eines internationalen Künstler-Residenz-Programms zum Höhepunkt des Lockdowns in Leipzig. Zu sehen ist in einer einzigen Kameraeinstellung eine lichtdurchflutete Halle in der Khaddaj ganz allein durch verwaiste Atelierparzellen tänzelt. Sichtlich etwas ungeübt in der Kunst der Spontan-Choreografie, aber dafür mit einer ganz eigenen wundervollen Anmut. Und weit und breit keine anderen Künstler\*innen. Berührend verloren sieht er aus, was nicht nur an seiner körperlichen Nacktheit liegt, die nur vom obligatorischen Mund-Nasenschutz nebst Einmalhandschuhen bedeckt wird. Als mittlerweile lokaler ortskundiger Künstler, der selbst das Residenz-Programm einmal durchlaufen hat, hätte er eigentlich hier seine internationalen Kolleg\*innen betreuen sollen. Stattdessen trippelt er ballettartig über den Betonboden der leeren Ateliers, offenbar bemüht, sich unter keinen Umständen vom Ausmaß der Pandemie aus dem Takt bringen zu lassen. Zumindest nicht für die Länge dieses Songs der Hoffnung, der so schmerzhaft-schön intoniert von Libanons Star-Stimme Fairuz zur Performance für die Kamera spielt. Nein, anders: Khaddaj gibt alles was er hat: seinen Körper, seine Emotionen, seine Kraft, die ihm mit Andauern des Songs sichtlich zu schwinden scheint. Er tanzt stellvertretend für alle Künstler\*innen, die gerade unsichtbar sind. Die keine Künstler-Residenzen antreten können, keine Ausstellungen haben, trotz jahrelanger Vorbereitung, und nicht einmal ihren beschissen bezahlten Nebenjobs nachgehen können, mit denen sie sonst ihre Selbstausbeutung finanzieren. Es ist ein ergreifender Tanz der Solidarität, um uns Künstler\*innen in unserer Abwesenheit nicht zu vergessen. Das Ganze könnte ziemlich kitschig werden, doch – Khaddaj sei Dank – ist die Darbietung neben ihrer Tragik auch äußerst komisch und voller schlauer Pirouetten der Selbstironie.

Kerstin Honeit

// In an interview survey on her legendary MoMA performance “The Artist Is Present” (2010), Marina Abramović reports that during this marathon happening – contrary to what the title of the work suggests – she was actually not really present at all. At least not mentally. Rather, she spent her two-month long stay in the renowned New York museum in a state of mental absence – in what she calls a permanent out-of-body experience.

Ten years later, in his video work THE ARTISTS ARE NOT PRESENT (2020), which takes its title from Abramović’s, artist Mazen Khaddaj addresses a completely different kind of absence in art institutions: Namely the current pandemic-related absence of artists and their art. The natural and opulent presence of various forms of artistic articulation has given way to a massive absence, fed by countless empty spaces – an immense caesura for cultural workers in particular and for societies in general. Khaddaj concretely illustrates this absence in the rooms of an international artist-in-residence program at the climax of the lockdown in Leipzig. Through a single camera shot we see a light-flooded hall in which Khaddaj prances all alone through orphaned studios – visibly somewhat untrained in the art of spontaneous choreography, but with a wonderful grace of his own. And far and wide no other artists are to be seen. He looks touchingly lost, which is not only due to his physical nakedness, which is only covered by the obligatory mouth and nose protection and disposable gloves. As a local artist who is familiar with the area and who has been through the residency program himself, he should have been here to look after his international colleagues. Instead, he patters ballet-like across the concrete floor of the empty studios, apparently anxious not to be thrown off track by the scale of the pandemic. At least not for the length of this song of hope, which is so beautifully painful intoned by Lebanon’s star voice Fairuz for the performance for the camera. No, let’s put it differently: Khaddaj gives everything he has: his body, his emotions, his strength, which seems to dwindle visibly as the song goes on. He dances on behalf of all artists who are invisible at the moment. Who cannot take residencies, have no exhibitions, despite years of preparation, and cannot even pursue their shitty paid side-jobs, with which they otherwise finance their own self-exploitation. It is a poignant dance of solidarity not to forget us artists in our absence. The whole thing could become quite kitschy, but – thanks to Khaddaj – the performance is, besides its tragedy, also extremely funny and full of clever pirouettes of self-irony.



# NILAND – The Dry and the Wet

Los Angeles 2020 / 3 Video-Projektoren, 3 HD-Player, 2 Verstärker, 4 Lautsprecher (16:32 Min.)  
 Los Angeles 2020 / 3 video projectors, 3 HD players, 2 amplifiers, 4 speakers (16:32 min.)



© Georg Klein

Im Zeitalter des Klimawandels und damit sich verschärfender Wasserkonflikte rücken weltweit die Bedeutung lebensnotwendiger Wasserressourcen in den Fokus.

Die großflächige Drei-Kanal-Videoprojektion NILAND vermittelt beeindruckende atmosphärisch dichte Landschaftsbilder aus dem Süd-Kalifornischen Hinterland, die von der Tristesse der menschengemachten Naturkatastrophen rund um den Salton Sea geprägt sind. Georg Klein, der auch in anderen Arbeiten wie „European Border Watch“ oder „Ramallah Tours“ in die Umwelt eingeschriebene soziopolitische Strukturen untersucht, konzentriert sich in NILAND ganz bewusst jenseits konkreter geopolitischer Erzählungen auf die allgemeingültige Darstellung einer Landschaft, durchzogen von monotonen Kanalanlagen. Gigantische Wassermengen durchfluten vertrocknete Landböden und machen die dahinter verborgenen Machtstrukturen und ökonomischen Interessen spürbar.

Im Zentrum der Wahrnehmung steht dabei die Vier-Kanal-Klangkomposition, die Klein in Kooperation mit Ulrich Krieger entwickelt hat. Langgezogene Töne, sogenannte Drone-Sounds, die Krieger nicht nur elektronisch, sondern in einem ganz individuellen Stil analog durch ein Saxofon generiert und in vielfachen Layern übereinanderlegt, erzeugen den drückenden Soundscape für diese unwirkliche Umgebung. Klein, dessen Arbeiten zu einem großen Teil aus dem Werdegang der Musikkomposition entstehen, unterlegt diese außergewöhnlichen Klänge partiell mit Field-Recordings zu einem bemerkenswerten Klangerlebnis.

Diesen sensitiven Eindrücken wird eine collageartige Sequenz von Archivmaterial hinzugefügt. Hier zeigt sich, dass der Salton Sea, der zu den größten Binnenseen der USA zählt, bereits im Jahr 1905 durch einen Dammburst entstand, und ab den 1920ern bis 70er-Jahren als Badeparadies diente. Danach vergiftete der steigende Salzgehalt in Kombination mit der zunehmenden Konzentration von Düngemittel und Pestiziden aus der umliegenden Landwirtschaft das Seewasser derart, dass Flora und Fauna nahezu vollständig zerstört wurden. Direkt daneben werden die Felder weiter profitmaximiert betrieben. Und während das Wasser dafür vor der Grenze zu Mexiko abgezweigt wird, werden Mexikaner\*innen als billige Erntehelfer\*innen eingesetzt.

Die postapokalyptischen Szenarien an den Ufern des Salton Seas mit ihren Überresten massiven Fischsterbens und den verlassenen Siedlungen Salton City, Bombay Beach oder Niland bilden den traurigen Höhepunkt dieser gelungen Gesamtkomposition. Georg Klein skizziert in seiner Arbeit eindrücklich, wie menschliches Missmanagement in langen zeitlichen Ausdehnungen zu unvorhersehbaren Naturkatastrophen führen kann, die in ihrer Irreversibilität zukünftig zahlreiche Generationen vor unlösbare Aufgaben stellen wird.

Olaf Val

// In the age of climate change and the resulting intensification of water conflicts, the importance of vital water resources is moving into focus worldwide.

The large-scale three-channel video projection NILAND conveys impressive, atmospherically dense landscapes from the Southern Californian hinterland, which are characterized by the dreariness of the man-made natural disasters around the Salton Sea. Georg Klein, who also investigates socio-political structures inscribed in the environment in other works such as “European Border Watch” or “Ramallah Tours”, deliberately concentrates in NILAND, beyond concrete geopolitical narratives, on the generally valid depiction of a landscape interspersed with monotonous canals. Gigantic quantities of water flood dried-up land, making tangible the power structures and economic interests hidden behind them.

At the center of perception is the four-channel sound composition that Klein developed in cooperation with Ulrich Krieger. Drown-out tones, so-called drone sounds, which Krieger generates not only electronically, but in a very individual style analogous through a saxophone and superimposed in many layers, create the oppressive soundscape for this unreal environment. Klein, whose work is largely the result of the development of musical composition, partially underlays these extraordinary sounds with field recordings to create a remarkable sound experience.

A collage-like sequence of archive material is added to these sensitive impressions. This shows that the Salton Sea, which is one of the largest inland lakes in the USA, was created as early as 1905 by a dam burst and served as a bathing paradise from the 1920s to the 1970s. Thereafter, the rising salt content combined with the increasing concentration of fertilizers and pesticides from the surrounding agriculture poisoned the lake water to such an extent that flora and fauna were almost completely destroyed. The fields directly adjacent to it will continue to be operated at maximum profit. And while the water for this is diverted before the border with Mexico, Mexicans are used as cheap harvest helpers.

The post-apocalyptic scenarios on the shores of the Salton Lake with their remains of massive fish mortality and the abandoned settlements of Salton City, Bombay Beach or Niland form the sad climax of this successful overall composition. In his work, Georg Klein impressively sketches how human mismanagement over long periods of time can lead to unforeseeable natural catastrophes which, in their irreversibility, will present many generations with unsolvable tasks in the future.

Montreal, Mashhad 2019 / Video-Projektor, HD-Player, Verstärker, 2 Lautsprecher, Computer, Tastatur, Sockel (02:25 min.)  
Montreal, Mashhad 2019 / video projector, HD player, amplifier, 2 speakers, computer, keyboard, pedestal (02:25 min.)



Farid Yahaghis Arbeit LIMBO ist aus seinem persönlichen und visuellen Tagebuch zusammengesetzt. Das Tagebuch dokumentiert seine fünfmonatige Reise zwischen seiner heutigen Heimat Montreal und seiner Heimatstadt Mashhad im Iran. Täglich machte Yahaghi zwei Selbstporträts, um den Wuchs seiner Gesichtshaarung zu erfassen und eine visuelle Erzählung seiner Erfahrungen aufzubauen. Allerdings verläuft die Zeit im Video nicht nur in eine Richtung. Während er spricht, verschwindet allmählich sein Haar bis er völlig kahl ist. Die umgekehrte Zeit stellt den chronologischen Ablauf während des gesamten Videos in Frage.

Das andere entscheidende Element in dieser Arbeit ist die Frage des Raumes. Da sie im vorgetragenen Text angesprochen wird, kommt im ganzen Video ein Gefühl der Verwirrung und Unsicherheit darüber zum Ausdruck, hier und/oder dort zu sein.

„Ich weiß nicht, wo ich hingehöre. Ich sehne mich zwar danach, vorwärts zu kommen, aber meine Erinnerungen ziehen mich immer wieder zurück, weit weg von zu Hause, schwebend zwischen den beiden Welten, verloren in einem Limbus.“

Dies ist in der Tat eines der geistigen Probleme, welches insbesondere viele zugewanderte Menschen haben. Die Fragen nach der „Heimat“ und des Gefühls der Zugehörigkeit zu mehreren Orten sind einige der komplizierten Themen, mit denen der Künstler sich in den letzten Jahren auseinandersetzt.

Die interaktive Installation fordert die Betrachter\*innen auf, die Wiedergabe jederzeit während des Videos anzuhalten und Bild für Bild in der Zeit vorwärts oder rückwärts zu gehen. Auf jedem Bild sind Datum, Ortszeit und der genaue Aufenthaltsort, an denen die Selfies aufgenommen wurden, hinzugefügt. Darüber hinaus sind die Gedanken Yahaghis und seine Gefühle im Moment der Fotografie als kurze Notizen ergänzt. Deshalb spielen die Rahmen der Bilder nicht nur ihre Rolle als kurze Zeit- und Bewegungseinheiten, sondern sie stellen bestimmte Perioden auf Yahaghis Journey dar. Auf diese Weise kann jede\*r die Etappen seiner Reise nachverfolgen, jedoch nur erahnen, welche prägenden Erfahrungen er dabei machte.

Diana Barbosa

// Farid Yahaghi's work LIMBO is composed of his personal and visual diary. The diary documents his five-month journey between his current home Montreal and his home town Mashhad in Iran. Every day Yahaghi took two self-portraits to capture the growth of his facial hair and build a visual narrative of his experiences. However, the time in the video does not only run in one direction. As he speaks, his hair gradually disappears until he is completely bald. The reverse time challenges the chronological sequence throughout the video.

The other crucial element in this work is the question of space. Since it is addressed in the text that is recited, a feeling of confusion and uncertainty about being here and/or there is expressed throughout the video.

“Don't know where I belong. Though longing to move forward, but my memories keep dragging me back, faraway from home, floating between the two worlds, lost in a limbo.”

This is indeed one of the mental problems that many immigrant people in particular have. The questions of „home“ and the feeling of belonging to several places are some of the complicated issues the artist has been dealing with in recent years.

The interactive installation challenges the viewer to stop the playback at any time during the video and to move forward or backward in time frame by frame. On each image, the date, local time and the exact location where the selfies were taken are added. In addition, the thoughts of Yahaghi and his feelings at the moment of photography are added as short notes. Therefore, the frames of the pictures not only play their role as short units of time and movement, but also represent specific periods in journey. In this way, everyone can follow the stages of the travel, but can only guess at the formative experiences that were had there.