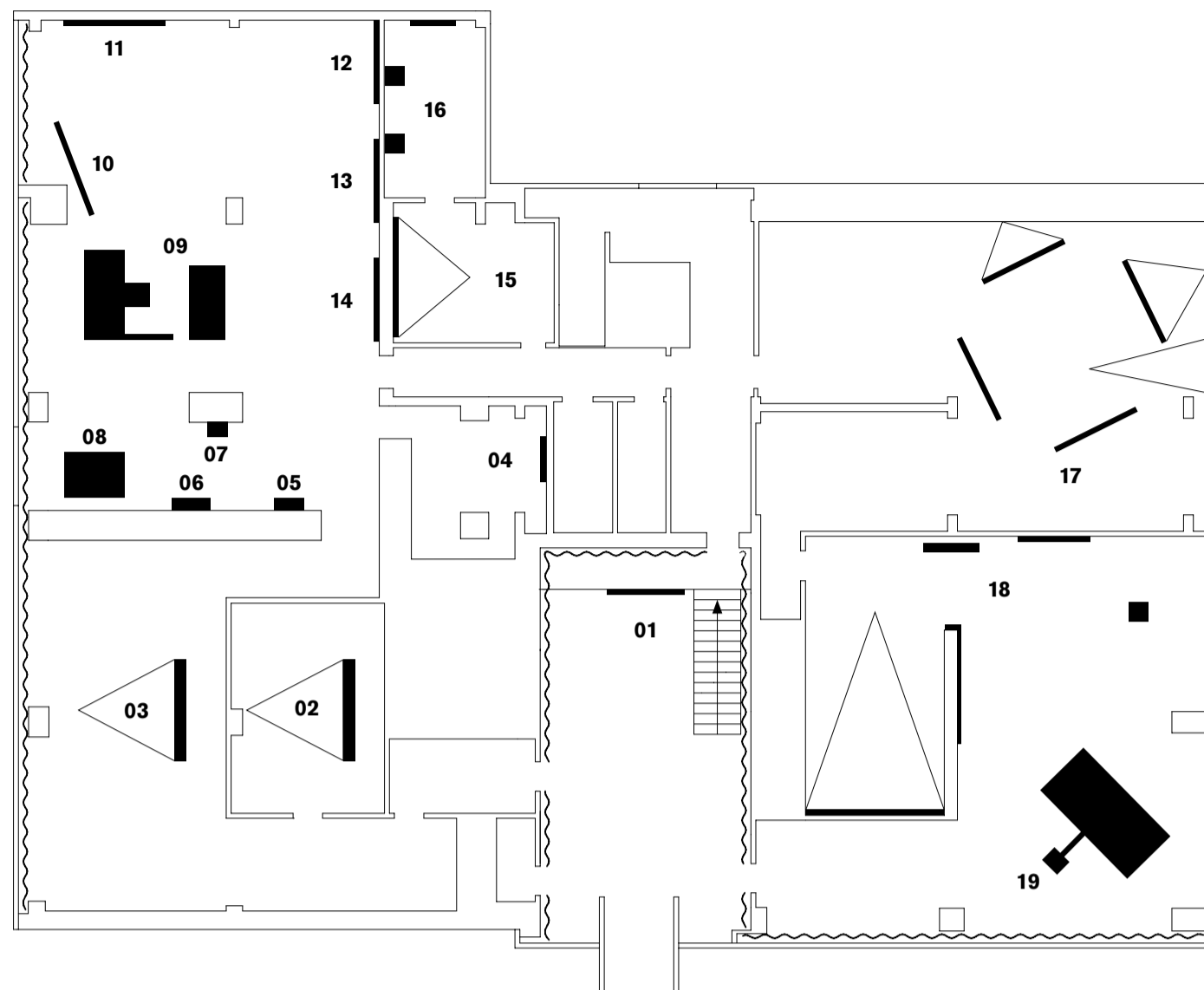




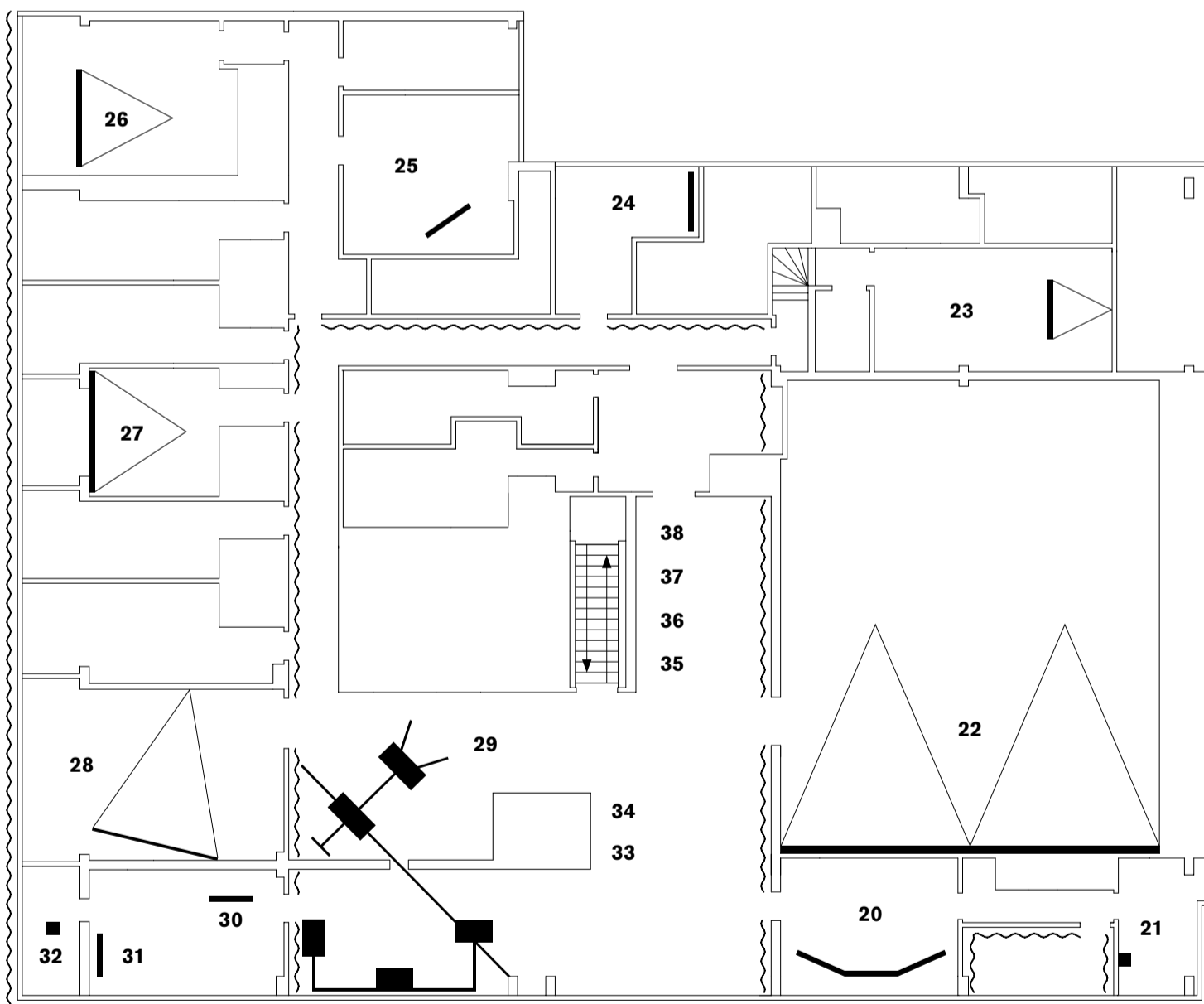
BERLIN

ERDGESCHOSS GROUND FLOOR



- 01 **K-HOLE**
K-HOLE FOR EDUCATION, 2016
- 02 **RACHEL ROSE**
A MINUTE AGO, 2014
- 03 **RACHEL ROSE**
PALISADES IN PALISADES, 2014
- 04 **HANNAH BLACK**
BODYBUILDING, 2015
- 05 **CAMILLE HENROT**
BAD DAD & BEYOND, 2015
- 06 **CAMILLE HENROT**
DAWG SHAMING, 2015
- 07 **CAMILLE HENROT**
GUILT TRIPPING, 2015
- 08 **CAMILLE HENROT**
MASO MEET MASO, 2015
- 09 **NEİL BELOUFA**
JAGUACUZZI, 2015
- 10 **TIMUR SI-QIN**
SELECTION DISPLAY:
ANCESTRAL PRAYER, 2011
- 11 **TIMUR SI-QIN**
IN MEMORIAM 9, 2015
- 12 **TIMUR SI-QIN**
VISIT MIRRORSCAPE 2016: ARRIVE, 2016
- 13 **TIMUR SI-QIN**
VISIT MIRRORSCAPE 2016: HERE, 2016
- 14 **TIMUR SI-QIN**
VISIT MIRRORSCAPE 2016: NOW, 2016
- 15 **AMIR YATZIV**
THE NATIONAL PARK, 2013
- 16 **AMIR YATZIV**
HAUSBAUMASCHINE, 2013
- 17 **WU TSANG**
A DAY IN THE LIFE OF BLISS, 2014
- 18 **HELEN MARTEN**
ORCHIDS, OR A HEMISPHERICAL
BOTTOM, 2013
- 19 **JON RAFMAN**
BETAMALE TRILOGY (GLASS CABIN), 2015

1. GESCHOSS FIRST FLOOR



- 20 **BRITTA THIE**
"THREE INFOMERCIALS", 2016
- 21 **BRITTA THIE**
"TRANSLANTICS OST", 2015
- 22 **IAN CHENG**
EMISSARY FORKS AT PERFECTION, 2015
- 23 **HITO STEYERL**
LOVELY ANDREA, 2007
- 24 **LORETTA FAHRENHOLZ**
IMPLOSION, 2011
- 25 **WU TSANG**
WILDNESS, 2012
- 26 **CAO FEI**
RMB CITY, 2007
- 27 **FRANCES STARK**
MY BEST THING, 2011
- 28 **ED ATKINS**
EVEN PRICKS, 2013
- 29 **MELANIE GILLIGAN**
THE COMMON SENSE
PHASE 1, 5 EPISODES, 2014/15
- 30 **JOSH KLINE**
FOREVER 27, 2013
- 31 **JOSH KLINE**
FOREVER 48, 2013
- 32 **JOSH KLINE**
DESIGNER'S HEAD IN TIM COPPENS (TIM),
2013
- 33 **BRITTA THIE**
"INTERFACES BECOME OUR WEATHER", 2016
- 34 **BRITTA THIE**
"SOMETIMES I LOOK AT PHOTOS OF
MYSELF TOO MUCH. PHOTOS OF
WHEN I WAS YOUNG", 2016
- 35 **BRITTA THIE**
"IF SOMETHING TURNS INTO HYPE THAT
ONCE SAVED YOU, IT FEELS LIKE YOU ARE
BACK IN THE TITANIC AGAIN. BUT JACK
DAWSON HAS ALREADY LEFT YOU", 2016
- 36 **BRITTA THIE**
"I GOOGLED MY MOM AND WAS
RELIEVED THAT SHE IS STILL SAFE", 2016
- 37 **BRITTA THIE**
"IT'S ALL GOOD IN *ITALICS*", 2016
- 38 **BRITTA THIE**
"HD", 2016

Die Nummerierungen im Floorplan verweisen auf die Verortung des jeweiligen Werkes innerhalb der Ausstellung.
Die Werkangaben und dazugehörigen Kurzttexte finden Sie in dieser Zeitung ab S. 8.

The numbers shown in the floor plan indicate where you will find the respective work in the exhibition.
Turn to p. 8 of this newspaper for details on each work and the relevant capsule descriptions.

VORWORT/PREFACE 4
EINFÜHRUNG/INTRODUCTION 5
ESSAY VON/BY HANNAH BLACK 6–7

K-HOLE 8–9
RACHEL ROSE 10–11
HANNAH BLACK 12–13
CAMILLE HENROT 14–15
NEÏL BELOUFA 16–17
TIMUR SI-QIN 18–19
AMIR YATZIV 20–21
WU TSANG 22–23
HELEN MARTEN 24–25
JON RAFMAN 26–27
BRITTA THIE 28–29
IAN CHENG 30–31
HITO STEYERL 32–33
LORETTA FAHRENHOLZ 34–35
CAO FEI 36–37
FRANCES STARK 38–39
ED ATKINS 40–41
MELANIE GILLIGAN 42–43
JOSH KLINE 44–45
JULIANA HUXTABLE 46–47

BESUCHER-/VISITOR INFORMATION 48

VORWORT PREFACE

Endlich ist es so weit: Die **JULIA STOSCHEK COLLECTION** wird ab Juni 2016 auch in Berlin zu sehen sein! Warum Berlin? Warum jetzt? Diese Fragen wurden uns natürlich oft in den letzten Monaten gestellt. Und sie sind leicht zu beantworten: Ziel war und ist es bei allen unseren Vorhaben, die Sammlung einem größtmöglichen Publikum zugänglich zu machen. Berlin ist schon längst nicht nur die Bundeshauptstadt, sondern auch Kunsthauptstadt. Es ist unser zweites Zuhause, vor allem durch die enge Bindung zur Berliner Institution KW Institute for Contemporary Art und der diesjährig stattfindenden Berlin Biennale.

Mit der Eröffnung einer Dependence in Berlin ist die **JULIA STOSCHEK COLLECTION** als erste Privatsammlung in Deutschland an zwei Orten gleichzeitig – in Düsseldorf und Berlin – für die Öffentlichkeit zugänglich.

Unsere erste Ausstellung in den temporär bespielten Räumlichkeiten in der Leipziger Straße 60 beinhaltet 38 Hauptwerke von 20 internationalen Künstlern aus dem Bestand der Sammlung. Unserem Aktualitätsanspruch folgend widmet sich die Ausstellung medienbasierten Werken, die sich mit den Einflüssen und Veränderungen auf unsere gesellschaftliche Realität, Identität und Umwelt seit der Digitalisierung auseinandersetzen.

Angefangen von raumgreifenden Videoinstallationen, skulpturalen Arbeiten, Performances, einer monumentalen Live-Simulation bis hin zu einer eigens für die Ausstellung produzierten Arbeit des Künstlerkollektivs **K-HOLE** veranschaulicht diese Ausstellung eine völlig neue künstlerische Formensprache, die erst durch die Digitalisierung ermöglicht wird.

WELT AM DRAHT ist der Titel der Ausstellung und leitet sich ab vom gleichnamigen zweiteiligen Fernsehfilm aus dem Jahre

At long last: From June 2016 the **JULIA STOSCHEK COLLECTION** will also be on view in Berlin! Why Berlin? Why now? Naturally, we've often been asked these questions in recent months. And they are easy to answer: In all our projects the goal has been to make the collection accessible to as wide an audience as possible. Moreover, in addition to being the German capital, Berlin has long since emerged as the country's capital of art. It is our second home above all thanks to our close links to Berlin-based KW Institute for Contemporary Art and this year's Berlin Biennale.

In opening a satellite space in Berlin the **JULIA STOSCHEK COLLECTION** is the first private collection to be open to the public at two places simultaneously, namely in both Düsseldorf and Berlin.

Our first exhibition in the temporary premises at Leipziger Strasse 60 features 38 major works from the collection and covers 20 international artists. In keeping with our focus on very contemporary art, the show is devoted to media-based works that explore how our social reality, identity and environment have been influenced and changed by digitalisation.

With exhibits ranging from expansive video installations, sculptural works, performances, a monumental live simulation through to a work realised especially for the exhibition by artist collective **K-HOLE** this presentation showcases a totally new artistic idiom first made possible by digitalisation.

WELT AM DRAHT/WORLD ON A WIRE is the title of the exhibition and is derived from the two-part 1973 television film by the same name by German filmmaker **Rainer Werner Fassbinder** (born 1945 in Bad Wörishofen, died 1982 in

1973 des deutschen Filmemachers **Rainer Werner Fassbinder** (geboren 1945 in Bad Wörishofen, gestorben 1982 in München). Die Handlung des Films basiert wiederum auf der Romanvorlage **SIMULACRON-3** (dt. Ausgabe **WELT AM DRAHT**) des amerikanischen Autors Daniel F. Galouye aus dem Jahr 1964.

Am Institut für Kybernetik und Zukunftsforschung bleibt nichts dem Zufall überlassen. Angeblich zu Forschungszwecken wird von einem privaten Unternehmen mithilfe eines Großrechners eine computeranimierte Welt eingerichtet, in der sich wirtschaftliche und soziale Entwicklungen simulieren lassen, um Prognosen und damit Handlungsentscheidungen treffen zu können. Dieser Großrechner namens Simulacron 1 ist in der Lage, einen Ausschnitt der Realität mitsamt ihren Bewohnern perfekt zu simulieren. Die simulierten Personen haben zwar ein eigenes Bewusstsein, jedoch keine Ahnung, dass sie nur Teil einer virtuellen Realität sind.

Was sowohl in der Romanvorlage als auch im Film als visionäre Gesellschaftsstudie dargestellt wird, scheint heute Realität zu sein. Technologische Neuerungen, sozio-ökonomische Veränderungen und neurowissenschaftliche Erkenntnisse zwingen uns, die Konstruktion des Humanen neu zu überdenken und die vielfältigen Zugehörigkeiten des Subjekts und der Gemeinschaft immer aufs Neue zu erörtern. **WELT AM DRAHT** steht metaphorisch für diese permanente Verunsicherung im allumfassenden Relationismus, in dem sich stets jeder neu positionieren und seine Umwelt fortlaufend befragen muss.

Die Arbeiten in der Präsentation beleuchten die Fähigkeit des Subjekts, sich innerhalb neuer technologischer Bedingungen anzupassen, verdeutlichen aber auch die Bedrohung durch Überwachung sowie Ersetzung des Menschlichen durch künstliche Intelligenzen.

Munich). The film is based on the 1964 novel **SIMULACRON-3** (German edition: **WELT AM DRAHT**) by American author Daniel F. Galouye.

At the Institute for Cybernetics and Future Science nothing is left to chance. Allegedly for research purposes a computer-animated world is set up by a private firm with the help of a mainframe computer, which allows economic and social developments to be simulated so as to make forecasts and take decisions based on them. This computer named Simulacron 1 is able to perfectly simulate a slice of reality together with its inhabitants. The simulated personas might have their own consciousness, but they have no idea that they are part of a virtual reality.

What is portrayed in the novel, but also in the movie, as a visionary study of society seems to be reality today. Technological innovations, socio-economic changes and neuroscientific knowledge have made us rethink what constitutes the human being and repeatedly discuss the diverse affiliations between the individual and society. **WORLD ON A WIRE** stands metaphorically for this permanent uncertainty in the all-encompassing relationism in which everyone has to constantly re-position themselves and question their environment.

The works in the exhibition shed light on the individual's ability to adapt to new technological conditions, while also highlighting the threat of surveillance and of humans being replaced by artificial intelligence.

Berlin architect Johanna Meyer-Grohbrügge handled conversion of the premises into an exhibition space. She faced the challenge of accomplishing a dual task: to ensure the appropriate exhibition conditions for media-based works and to create a

Für die Umgestaltung des Objekts in einen Ausstellungsraum ist die Berliner Architektin Johanna Meyer-Grohbrügge verantwortlich. Es galt, zwei wesentliche Anforderungen zu erfüllen: die Einrichtung angemessener Ausstellungsbedingungen für die medienbasierten Werke und die Schaffung eines öffentlichen Raumes, der zum Verweilen einlädt und für Veranstaltungen genutzt werden kann.

Das architektonische Konzept unterscheidet zwischen *dunklen* und *hellen* Räumen. Ein vor- und zurückspringender Vorhang innen und außen erzeugt und markiert den Übergang zwischen beiden Bereichen. Dadurch ergibt sich ein wechselseitiger Effekt: Der Innenbereich wird durch die Verdeckung der Glasfassade vor Sonnenlicht geschützt, lässt aber gleichzeitig dort Licht hinein, wo es gewünscht ist. Darüber hinaus unterstreicht der Vorhang die temporäre Nutzung und den privaten Charakter der Sammlung.

Unser Dank gilt allen Beteiligten des Projekts: allen teilnehmenden Künstlern, den Galerien, Johanna Meyer-Grohbrügge für ihren architektonischen Entwurf, Hannah Black für ihren einleitenden Essay, den Autoren dieser Zeitung, Double Standards für die grafische Umsetzung, der Rainer Werner Fassbinder Foundation für ihre Unterstützung, dem Staatssekretär für Kulturelle Angelegenheiten Tim Renner und dem Regierenden Bürgermeister der Stadt Berlin Michael Müller.

Herzlich bedanken möchten wir uns natürlich auch beim Team der **JULIA STOSCHEK COLLECTION** namentlich Fred Flor, Andreas Korte, Christian Kummertat, Anna-Alexandra Nadig, Christian Nickolai, Lena Katharina Reuter, Şirin Şimşek und Anke Volkmer sowie unseren Restauratoren Lluisa Sárries Zgonc und Andreas Weisser.

Julia Stoschek und Monika Kerkmann, April 2016

public space that encourages people to linger, and can be used for events.

The architectural concept distinguishes between *dark* and *light* spaces. A curtain façade that opens and closes marks the transition between the areas of inside and outside. This serves a dual purpose: The interior is protected against too much sunlight by the glass façade being obscured by the curtain, but simultaneously enough light is allowed in where it is needed. In addition, the curtain underscores the temporary use and private character of the collection.

At this point we would like to thank everyone involved in the project: all the participating artists, the galleries, Johanna Meyer-Grohbrügge for her architectural design, Hannah Black for her introductory essay, the authors of this newspaper, Double Standards for the graphical realisation, the Rainer Werner Fassbinder Foundation for its support, the Permanent Secretary for Cultural Affairs, Tim Renner, and Berlin's Mayor Michael Müller.

Naturally, we would also like to warmly thank the team of the **JULIA STOSCHEK COLLECTION**, namely Fred Flor, Andreas Korte, Christian Kummertat, Anna-Alexandra Nadig, Christian Nickolai, Lena Katharina Reuter, Şirin Şimşek and Anke Volkmer not to mention Lluisa Sárries Zgonc and Andreas Weisser for their assistance as conservators.

Julia Stoschek and Monika Kerkmann, April 2016

EINFÜHRUNG INTRODUCTION

Mit der Schau **WELT AM DRAHT** bespielt die **JULIA STOSCHEK COLLECTION** ihre neue temporäre Dependence in Berlin. Die Werke in der Ausstellung veranschaulichen eine neuartige, zeitgemäße künstlerische Formensprache, die Möglichkeiten und Fragestellungen der gegenwärtigen digitalen Welt reflektiert – erfahrbar in raumgreifenden Videoinstallationen, skulpturalen Arbeiten und Environments, einer monumentalen Echtzeitsimulation von **IAN CHENG** sowie einer Performance von **JULIANA HUXTABLE**.

Der Titel der Ausstellung **WELT AM DRAHT** basiert auf dem gleichnamigen Fernsehfilm des deutschen Filmemachers Rainer Werner Fassbinder aus dem Jahre 1973. Die faszinierende Mischung aus Autorenfilm und Genre-Krimi entwirft eine pointierte Zukunftsvision, die nicht als inhaltliche Vorlage, sondern als ideengebendes Leitmotiv für die zeitgenössischen Exponate in der Präsentation **WELT AM DRAHT** gelesen werden kann.

Das Werk **EMISSARY FORKS AT PERFECTION (2015)** von **IAN CHENG** nimmt eine Schlüsselposition innerhalb der Ausstellung **WELT AM DRAHT** ein. Die virtuell animierten Echtzeitsimulationen, die im 3-D-Video-Game-Design entstehen, dienen Cheng dazu, wesentliche Mechanismen des komplexen und über Jahrtausende andauernden Evolutionsprozesses für den Rezipient erfahrbar zu machen. Ian Cheng begründet die Idee einer Simulation selbst als „ein privates Spiel, das wir uns ausdenken, wenn die Lebendigkeit einer Situation zu komplex ist, um sie wirklich zu verstehen“. Er versteht sie als „ein Entwerfen der Wirklichkeit durch ein Meer von Wahlmöglichkeiten, um zu einem optimalen Ende zu gelangen“. Doch die ist seiner Meinung nach „oft zu schnell, zu langsam, zu groß oder zu klein für uns. Wir brauchen eine Echtzeitsimulation, deren Maßstab der menschlichen Raumzeit entspricht, die jedoch unendlich vielgestaltig und blind für unsere Qualitätsmaßstäbe ist [...] die wir spüren können, der wir jedoch vollkommen gleichgültig sind.“¹

In der Ausstellung **WELT AM DRAHT** lassen sich die heterogenen und individuellen künstlerischen Ansätze leitmotivischen Themen zuordnen, dazu zählt die Untersuchung der Selbstdarstellung in der zeitgenössischen Identität. Die gezeigten Arbeiten von **JON RAFMAN**, **WU TSANG**, **JULIANA HUXTABLE**, **LORETTA FAHRENHOLZ**, **ED ATKINS**, **HANNAH BLACK**, **FRANCES STARK**, **CAO FEI** und **HITO STEYERL** thematisieren die Zerrissenheit in der verführerischen Oberfläche digitaler Kultur, die sich in veränderten Geschlechterrollen, politischen Körpern und Subkulturen von Online-Communities äußert.

Zukunftsvisionen und Optimierungsbestreben kennzeichnen die Arbeiten von **IAN CHENG**, **WU TSANG**, **K-HOLE**, **JOSH KLINE**, **NEİL BELOUFA**, **AMIR YATZIV**, **CAMILLE HENROT**, **MELANIE GILLIGAN** und **RACHEL ROSE**, denen oftmals ein immersiver Charakter innewohnt: Multimedia-Environments wie **JAGUACUZZI (2015)** von **NEİL BELOUFA** sind interaktiv erfahrbar, ebenso **IAN CHENG'S** Echtzeitsimulation sowie die **TELEPHONE SCULPTURES (2015)** von **CAMILLE HENROT** oder die begehbare Glas-Installation **BETAMALE TRILOGY (2015)** von **JON RAFMAN**.

Ein weiterer Aspekt der Ausstellung ist die Definition von Zeit und ihre Vergänglichkeit, die besonders in den zwei Videoinstallationen **A MINUTE AGO** und **PALISADES IN PALISADES (2014)** der US-amerikanischen Künstlerin **RACHEL ROSE** erörtert wird. Die Schauplätze und Sujets ihrer Videoarbeiten reichen vom *Glass House* von Philip Johnson bis hin zum Amerikanischen Unabhängigkeitskrieg und Darstellungen von Parkgestaltung im 19. Jahrhundert. Die beiden Videos von Rose provozieren einen Déjà-vu-Effekt, sie entfalten sich zu Collagen und überlagern sich in verschiedenen Zeit- und Raumebenen.

Eine Aneignung des Potenzials von Werbestrategien, von Corporate Identity und Popkultur durchzieht die künstlerischen

Arbeiten von **JOSH KLINE**, **TIMUR SI-QIN**, **CAO FEI**, **HELEN MARTEN**, **BRITTA THIE** und **K-HOLE**. **TIMUR SI-QIN** inszeniert Glaubensfragen als Brandings, Künstlerinnen wie **CAO FEI**, **BRITTA THIE** oder die Trendforschungsagentur **K-HOLE** nutzen in ihren Werken die Bilder der Werbung als Ausgangspunkt und künstlerisches Reservoir. Die Konstruktion von Konsum- und Produkterfahrung in kapitalistischen Gesellschaften und in der Kreativindustrie wird zum Subjekt der Kunst.

Integraler Bestandteil der Ausstellung sind ephemere zeitbasierte Kunstformen: Am 6. Juni 2016 findet ein Künstlergespräch mit dem Künstlerkollektiv **K-HOLE** statt, am 7. Juni 2016 adaptiert die afroamerikanische Transgender-Künstlerin **JULIANA HUXTABLE** ihre für das Museum of Modern Art und Performa, New York, entwickelte Performance **THERE ARE CERTAIN FACTS THAT CANNOT BE DISPUTED (2015)** in den Räumlichkeiten der **JULIA STOSCHEK COLLECTION BERLIN**.

¹ Ian Cheng, in: Elodie Evers, „In Conversation with Ian Cheng“, Übers. aus dem Englischen von Michael Wolfson, in: Ausst.-Kat. *Ian Cheng. Live Simulations*, anlässlich der Ausstellung *Real Humans*, Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf 2015, S. 113.

Elke Kania und Monika Kerkmann



The show **WELT AM DRAHT** is the first presentation in the new temporary satellite space of the **JULIA STOSCHEK COLLECTION** in Berlin. The pieces in the exhibition visualise a novel, contemporary artistic formal language that reflects the possibilities and questions of the current digital world – one that becomes tangible in spatial video installations, sculptural works and environments, a monumental live simulation by **IAN CHENG** and a performance by **JULIANA HUXTABLE**.

The title of the show, **WELT AM DRAHT**, is based on the 1973 television film *World on a Wire* by German filmmaker Rainer Werner Fassbinder. The fascinating fusion of film d'auteur and crime thriller produces an acute vision of the future that can be read not as thematic template, but as inspirational leitmotiv for the contemporary exhibits in the presentation **WELT AM DRAHT**.

The piece **EMISSARY FORKS AT PERFECTION (2015)** by Ian Cheng assumes a key position within the show **WELT AM DRAHT**. The virtually animated live simulations, created using 3D videogame design, enable Cheng to let the recipient experience crucial mechanisms of the complex evolutionary process lasting countless millennia. Ian Cheng himself explains the idea behind a simulation as “a private game we devise when the aliveness of a situation is too complex to really know”. He sees it as “a drafting reality through an ocean of forking behaviors to find an optimal end”. Yet in his eyes this reality is “often too fast, too slow, too big, too small for us [...] We desire a live simulation at scale with human spacetime, but unending in its variety and blind to our barometers of quality. A live simulation, that we can feel, but does not give a fig for us.”¹

In the exhibition **WELT AM DRAHT** the diverse and individual artistic approaches on display can be assigned to specific themes that function as leitmotifs. One such theme is the exploration of self-presentation in contemporary identity. The exhibits by **JON RAFMAN**, **WU TSANG**, **JULIANA HUXTABLE**, **LORETTA FAHRENHOLZ**, **ED ATKINS**, **HANNAH BLACK**, **FRANCES STARK**, **CAO FEI** and **HITO STEYERL** address the individual's inner turmoil in the seductive interface of digital culture as expressed in changed gender roles, political bodies and subcultures of online communities.

Future visions and striving for optimisation characterise the works of **IAN CHENG**, **WU TSANG**, **K-HOLE**, **JOSH KLINE**, **NEİL BELOUFA**, **AMIR YATZIV**, **CAMILLE HENROT**, **MELANIE GILLIGAN** and **RACHEL ROSE**, which often display an inherent immersive character: Multimedia environments such as **JAGUACUZZI (2015)** by **NEİL BELOUFA** are interactive, as are Ian Cheng's live simulation and **TELEPHONE SCULPTURES (2015)** by **CAMILLE HENROT** or the walk-in glass installation **BETAMALE TRILOGY (2015)** by **JON RAFMAN**.

A further aspect of the exhibition is the definition of time and its transience, which is particularly addressed in the two video installations **A MINUTE AGO** and **PALISADES IN PALISADES (2014)** by American artist **RACHEL ROSE**. The settings and subjects of her video works range from Philip Johnson's *Glass House* to the American War of Independence and depictions of park design in the 19th century. The two videos by Rose provoke a déjà-vu effect, melting into collages and overlapping on various temporal and spatial levels.

The artistic works by **JOSH KLINE**, **TIMUR SI-QIN**, **CAO FEI**, **HELEN MARTEN**, **BRITTA THIE** and **K-HOLE** display a measure of appropriation of the potential of advertising strategies, corporate identity and pop culture. **TIMUR SI-QIN** presents questions of faith as brand designs, while artists such as **CAO FEI**, **BRITTA THIE** and the trend forecasting group **K-HOLE** make use of advertising images as a starting point and artistic pool. The construction of consumer and product experience in capitalist societies and the creative industry becomes an artistic topic here.

Ephemeral time-based art forms are an integral part of the show: On 6 June 2016 an artists' talk will be held with the collective **K-HOLE**, and on 7 June 2016 African-American transgender artist **JULIANA HUXTABLE** is to adapt her performance **THERE ARE CERTAIN FACTS THAT CANNOT BE DISPUTED (2015)**, conceived for the Museum of Modern Art and Performa, New York, at the **JULIA STOSCHEK COLLECTION BERLIN**.

¹ Ian Cheng, in: Elodie Evers, “In Conversation with Ian Cheng”, in: exhib. cat. *Ian Cheng. Live Simulations*, on the occasion of the exhibition *Real Humans*, Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf 2015, p. 113.

Elke Kania and Monika Kerkmann

ESSAY VON/BY HANNAH BLACK

KÜNSTLERIN ALS HÖLLENFEUERPREDIGERIN

Die Künstlerin will, dass diese Welt (kapitalistische Gewalt) aufhört. Dieser Wunsch ist in gewisser Weise ihr Job; ihr Job besteht darin, keinen Job haben zu wollen. Ihr Job ist Kreativität und Zerstörung; vereinfacht betrachtet, geht es um die Verbindung beispielhafter menschlicher Eigenschaften, mit der kreativen Zerstörung des Kapitalismus. Sie ist ein bourgeoiser Parasit, zu klein und zu schwach, um ihren Wirt auszusaugen, obwohl sie von Zeit zu Zeit im Moskitonetz der Galerie die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Sie hat nicht die Mittel, um Sabotage zu betreiben, sei es durch eine Gemeinschaft beziehungsweise ein ausreichend scharfes Messer an der Kehle.

Oh, sie sollte nicht so hart mit sich selbst sein, das Fleisch ist schwach. In dem Bemühen, den Selbsthass abzuwehren, versucht sie es mit Höllenfeuerpredigen:

Zuhörer, Leser, Zeuge, kleiner Teil der Welt, ich sehe das Licht der Wahrheit in dir, ich weiß, wie es dich in der Nacht wach hält, die Dunkelheit stört, so wie die Nachthimmel über den bösen großen kapitalistischen Städten mit einem künstlichen und sterneverdunkelnden Licht funkeln ... Du bist mit der Wahrung und Erhaltung des Lichts in dir betraut. Es ist deins, weil es jedermanns ist, und es ist jedermanns, weil es deins ist. Alles ist für alle! Das Leiden der Toten ist nicht aufkündbar, aber wir werden etwas unternehmen, um ihm Einhalt zu gebieten: Für den Fall, dass es Seelen gibt, werden wir mit unserer Befreiung die Seelen der gestohlenen Menschen aus Afrika befreien und die der enteigneten Bauern in Europa, die Seelen der verbrannten Ketzer und Juden und Homosexuellen und all der anderen, obwohl ich nicht von Seelen sprechen möchte, über die zu sprechen ich nicht befugt bin. Wir müssen die Bedingungen unserer Beherrschung, den Zaun und die Grenzen, die Mauer und die Binarität, den Boss und das Selbstherumkommandieren abschaffen. Warum sollten einige Menschen mehr oder weniger Welt haben als die anderen, wenn alle zusammen die Welt sind? Ich folge dem Rat von Popsongs, ich verfluche die Polizei, ich verliebe mich: Ich bin lediglich ein weiterer Träger des Lichts! Ich verheiß nicht das Feuer der Hölle, sondern das Wasser des Himmels ...

Peinlich berührt von ihren Ansichten und plötzlich unsicher hält sie inne. Das kleine Publikum applaudiert höflich; wahrscheinlich ist niemand unter ihnen berührt. Nun ist Zeit für Fragen. Hinter ihren Augen wird ein Adrenalinakater spürbar.

Vielleicht ist die Höllenfeuerpredigerin/künstlerin zu Ironie (Realismus) *fähig, will aber nicht* ironisch (realistisch) sein. Hast du unbestimmtes Du, das über meine Schulter schaut, jemals daran gedacht? Kann sie ohne Ironie ihr Auskommen finden? (Nur ein Scherz! Nur ein Scherz!) Ist Ironie realer als Kummer? Ist die Ironie eine Form des Kummers?

Braucht die Behauptung der Predigerin einen Gott zur Begründung? Aus dem Blickwinkel der Gnade dieses Gottes unterscheiden wir uns hinsichtlich unserer sozialen Einschreibungen (Texte der Geschichte, die auf unsere Körper geschrieben sind) nicht: Ethnie, Geschlecht, Schicht, Fähigkeit et cetera. Wir sind Teil des übergreifenden Lichts, und jedes Lichtfragment in jedem einzelnen Teil hegt seine eigene hermetische Besonderheit. Ein berühmter theologischer Beleg ist die monotheistische Verheißung eines Gottes, der für alle da ist, nicht weil er willkürliche Macht ausübt (obwohl er das könnte), sondern weil er („er“ ist ein gezeugnetes „es“) die Quelle oder das Triebwerk der Welt ist.

Weltlichkeit versus Weltabgewandtheit. Unsere Wahrnehmung von uns selbst wird durch Geschichte vermittelt, das heißt die Welt. Gott ist lediglich ein Standpunkt außerhalb der gegenwärtigen Umstände, ein Haken, um Dinge aufzuhängen. Und doch ist der äußere Gott von den inneren Umständen abhängig. Ohne

kollektiven Kampf ist dieser Gott machtlos und ohne Gleichnis – beziehungsweise schlimmstenfalls eine Form der Beherrschung.

Die Künstlerin als Predigerin stolpert über das Problem ihres Mangels an Gemeinschaft. Als Produzentin von Kultur verkauft sie nur ihre eigenen Waren. Sie hat das Gefühl, diesen Mangel in ihrem Herzen herumzutragen, ein harmloser Tumor, der aber auf das Organ drückt. Sogar dieses Empfinden eines Mangels ist ihr verdächtig: Könnte es etwas anderes sein, etwas, das apolitisch und dumm ist?

Die Predigerin ist von Schmerz erfüllt, obwohl sie versprochen hat, sich öffentlich für Geld nicht mehr verletzlich zu zeigen ... es ist eben ihr Auskommen. Sie weiß, dass ihr Zorn, wie gerecht er auch sein mag, sie verletzlich macht. Sie wendet sich zu Gott, weil sie weiß, dass die Erwähnung eines wie auch immer sich konstituierenden eigenen Körpers sie verwundbar macht. Sie will einen Gott (einen säkularen Gott), in dessen Namen sie spricht, sodass sie zu ihrem Publikum sagen kann: „Vielleicht liebe ich euch oder vielleicht auch nicht, oder ich werde euch niemals begegnen oder niemals nochmals begegnen, aber das ist nicht wichtig. Wir sind durch unsere gemeinsame Verpflichtung gegenüber dem Licht in uns vereint, welchen Namen man ihm auch immer geben mag.“ Auf der anderen Seite ist das Licht nur eine widerliche Süßigkeit, so blutgetränkt wie Zucker, so gehaltlos wie Sacharin? Die Predigerin möchte ihre Worte zu einem Liebeslied formen, Liebe, Liebe, Liebe, und doch ist sie gereizt und unfreundlich, sie schlägt die Tür, sie provoziert Streitereien mit jenen, die sie am meisten liebt. Liebe Liebe Liebe, Liebe ist eben manchmal nur eine weitere Aufgabe, ein weiteres Scheitern, ein weiterer Arbeitsplatz.

KÜNSTLERIN ALS PROFESSIONELL TRAUERnde

Im Flugzeug auf dem Weg in Städte des imperialen Zentrums Europas habe ich nun häufiger Bücher über die Geschichte des Kapitalismus gelesen. In allen Fällen hatte ich das Gefühl, in einer Flash-forward-Sequenz eines Filmes über die Alien-Invasion gelandet zu sein. Die Aliens haben gewonnen, die Welt ist ruiniert, der Widerstand hinterlässt seine Kritzeleien am Rand der Ruinen.

Auf dem Weg nach München las ich *Die vielköpfige Hydra*, Peter Linebaughs und Marcus Redikers *Verborgene Geschichte des revolutionären Atlantiks*. Auf dem Weg nach London las ich es erneut, das Flugzeug landete in Heathrow wie ein Raumschiff, welches an den Todesstern andockt. Nach und von Amsterdam reisend las ich das Buch *Blood on the Wattle* von Bruce Elder. Das Bild der Alien-Invasion stammt aus dem Vorwort dieses Buches, in dem Elder anhand dieser Analogie die Katastrophe der Ankunft der Europäer in Australien zu beschreiben versucht. Auf der Rückreise nach Berlin fand ich eine zurückgelassene Ausgabe des *Economist* in der Sitztasche vor mir und begann zu lesen, weil ich eine Pause von der Litanei der Massaker brauchte. Die Zeitschrift gewährte mir jedoch nicht die erhoffte Ablenkung: Ich las, vor Schreck wie erstarrt, eine detaillierte Auflistung des gesamten globalen Arsenal an Kernwaffen. Im langsam fahrenden Bus auf dem Weg vom Flughafen nach Hause schrie eine Frau aus keinem offensichtlichen Grund auf und weinte, während alle Insassen so taten, als würden sie sie nicht hören. Im Regen lief ich dann von der Bushaltestelle zu meinem Haus, und ein Mann folgte mir in seinem Auto, bis ich mich umdrehte und ihn durch den Regen anbrüllte: „Hau ab, hau ab.“ Was wäre genug, um die Erde von der Schande zu befreien, die der Kapitalismus über sie gebracht hat? Sollten Politiker vielleicht eine Plattform des öffentlichen rituellen Suizids betreiben, um für die Sünden ihrer Vorfahren zu büßen? Oder ist die Schande zu sehr in das Gefüge unserer Welt eingewoben, als dass sie zu unseren Lebzeiten noch ausgelöscht werden könnte, wie zum Beispiel in Fukushima, hier strahlt die Schande aus den kleinsten Partikeln der Erde?

Bürokratische Mörder in Business-Anzügen, Staatsoberhäupter mit teigigen Gesichtern: triumphierende Aliens! Diese Anfälle des nackten Entsetzens bergen das Gefühl von Wahrheit in sich, ich kann jedoch nicht in diesem Zustand verharren. Das ist zu intensiv. In diesen Momenten habe ich den Eindruck, als sei die Welt von unzähligen Geistern bevölkert, denn das Böse, das man ihnen angetan hat, ist immer noch anwesend. Ein Rationalist würde sagen, das ist verrückt, und ein Exorzist würde sagen, das kann man beheben. Ich glaube, ich würde dem Rationalisten den Vorzug geben, dessen exorzistische Methode wirksamer zu sein scheint: Sag den Geistern, es gibt sie nicht, und dann verschwinden sie sofort.

Ich glaube, die Geister wissen, dass ich im Prinzip nichts für sie tun kann, aber verstehe ich das auch? Ich denke über Geister nach, weil ich aus mir selbst überhaupt nicht schlau werde. Nach diesem Überlebenskampf, der Schinderei und dem Durchhaltevermögen von Generationen genieße ich nun diesen relativen Komfort, so wie ich es sollte? Grüble ich zu viel über den Liebesschmerz, anstatt mich auf eine verallgemeinerte Freiheit aller Freiheiten zu konzentrieren? Warum dieser Stein in meiner Brust?

KÜNSTLERIN ALS ATHEISTIN

Ich bin in einer sehr atheistischen Familie aufgewachsen. Diese atheistische Ambivalenz lässt sich anhand folgender Pointe aus einer wahren Geschichte gut zusammenfassen: „Sie saß auf den Stufen des Waisenhauses und sprach zum Himmel: ‚Wenn Gott mir das antun kann, glaube ich nicht an ihn.‘“ Es ist wohl schwer, eine größere Gottesgläubigkeit zu finden als die Ungläubigkeit dieses Kindes, das lange vor meiner Geburt aufwuchs und starb. Sein Vermächtnis für mich ist die Landschaft, in der alle meine Träume stattfinden: während und kurz nach einer Apokalypse, die ich auf mysteriöse Weise überlebt habe.

Hüte, Bärte, Hautabschürfungen an den Fingern, ein in der Wanne liegendes Tier, das aus der Kehle blutet. Tausende von Meilen entfernt wedelt ein Vater die Bibel wie eine Peitsche. Kindererziehung mit Gewalt, die aus einer liebevollen Paranoia resultiert. Die Forderung eines absoluten Respekts für Ältere: Einige Kinder begehren natürlich auf. England: eine weiße Ödnis und Lebensmittelrationen wie in Kriegszeiten. Sprich, wenn der Geist dich berührt; nimm deine Verluste an. Ein plötzlicher und heftiger Zorn, das Liebesleid folgt unmittelbar, es lernt nie seine Lektion. Ein ehrgeiziger Glaube an die Macht der Sprache über die Macht. Sie schicken dich in die Schule, um dich weiter ausaugen zu können, dort aber erscheint dir der erste goldene Faden deiner Flucht in deinen Büchern. Lauft, so schnell ihr könnt, kleine Jungen und Mädchen; ihr müsst rennen, damit ich geboren werden kann. Lauft bis zu meiner Geburt im bösen England; trotz der Last auf dem Herzen, ich glaube, ich möchte leben, um dies zu schreiben. Hört nicht auf zu laufen, bis Götter, Mütter, Engel und Väter so klein sind wie Kinderspielzeuge. Dann könnt ihr sorglos sein, als hättet ihr bereits gewusst, dass es sich nur um unnützen Glitzerkram handelt. Wenn ihr vor dem Schmerz eurer Eltern davonlauft, in das narkotisierende Exil, dann geht nichts verloren, das verspreche ich euch, obwohl alles verloren sein wird: Ich werde mein Bestes geben, um die zusammengeschumpften Götter mit Sprache wieder zu Lebensgröße aufzublasen, wenn ihr das Weite gesucht habt und sicher seid.

Gott ist ein Kloß im Hals. Es gab den Atheismus der Lehrer, die uns etwas über Moleküle lehrten: Jedes feste und greifbare Objekt ist voller Leerstellen, die das neu aufgemischte Alphabet der – sag bloß nicht: Schöpfung lesbar machen ... Es war einmal der Atheist, der der katholischen Körperfeindlichkeit entflohen und sich in das Kloster des Atoms rettete ... Erweise ich diesen atheistischen Wissenschaftlern einen Bären dienst, wenn ich ihre Doktrin verkehre und die Spiralstruktur der DNA als Planetengebete betrachte oder als Leben, das zu sich selbst spricht?

Die DNA-Engel mischen die Buchstaben ständig neu, diese Geister, die auch das einzige Material sind, aus dem die Zukunft bestehen wird, auch wenn all die sie tragenden Kreaturen zu Erde und zum Feuer der Zukunft werden. Ich spreche nicht über mich, wer ich bin, nur historischer Abfall – eine zufriedene Produzentin für die internationale Bourgeoisie und/oder zu traurig, um aus dem Bett zu kommen. Nein, ich plädiere nicht für eine allgemeine Güte der Menschen, und schon gar nicht meiner selbst! Aber das Gefängnis, die Polizei, der Pass, der Boss, der Aufseher, die Grenze sind der Beweis, dass es da draußen immer noch etwas gibt, wogegen die Alien-Invasion kämpfen muss. Es findet sich nicht in dieser oder jener Person, es findet sich in dem, was zwischen den Menschen ist. Warum lieben wir nicht einfach diesen hartnäckigen Rest von Licht?

ARTIST AS HELLFIRE PREACHER

The artist wants this world (capitalist violence) to end. This wanting is, in a way, her job; her job is not to want to have a job. Her job is to yoke creativity and destruction, loosely thought of as paradigmatically human qualities, to the creative destruction of capitalism. She is a bourgeois parasite too small and weak to drink her host dry, though lionised from time to time in the mosquito net of the gallery. She lacks the means of production of sabotage: community, or a sharp enough knife at the throat.

Oh but she should not be so hard on herself; the flesh is soft. Trying to refuse self-hatred, she attempts hellfire preaching:

Listener, reader, witness, little portion of world, I see the light of truth in you and I know how it keeps you up at night disturbing the darkness, like the night skies over the great evil capitalist cities glow with an artificial and star-obliterating light ... You are tasked with the care and tending of the light inside you. It's yours because it's everyone's and everyone's because it's yours. All is for all! The suffering of the dead is irredeemable but we will move to redeem it: just in case souls exist, we will liberate with our liberation the souls of the stolen people of Africa and of the expropriated peasants of Europe, the souls of the burned heretics and Jews and queers, and all the others, though I try not to speak of the souls I have no business speaking of. We must cast out the terms of our domination, the fence and the border, the wall and the binary, the boss and the self-bossing. Why should some people have more or less world than others, when everyone taken together makes the world? I follow the advice of pop songs, I curse the police, I fall in love: I'm just another carrier of the light! I promise not the fires of hell but the waters of heaven ...

Embarrassed by her conviction, suddenly unsure of it, she stops. The small audience applauds politely; perhaps not even one among them has been moved. Now there is time for questions. She feels an adrenaline hangover beginning behind her eyes.

Maybe the hellfire preacher/artist is *capable* of irony (realism), but *doesn't want* to be ironic (realistic). Ever thought of that, O presence hovering over the shoulder? Can she make a living without irony? (Just kidding! Just kidding!) Is irony realer than sorrow? Is irony one of sorrow's forms?

Does the preacher's claim need a god to ground it? From the perspective of this god's grace, we are not distinguished according to our social inscriptions (the texts of history, written on the body): race, gender, class, ability, etc. We are part of the

general light, and each fragment of light within each part tends to its own hermetic specificity. A famous theological proof of this is the monotheistic promise of a god who gives himself to all, not because he exerts arbitrary authority (although he is capable of it) but because he ("he" is a disavowed "it") is the world's wellspring or engine.

Worldliness versus unworldliness. Our perception of ourselves is mediated through history, a.k.a. the world. God is just a standpoint outside of present circumstance, a hook to hang things on. And yet the external god depends on the inner circumstance. Without collective struggle, this god is powerless and only a metaphor, or, at worst, a form of domination.

The artist-as-preacher stumbles over the problem of her lack of community. As a cultural producer, she is a solo trader. She feels she is carrying this lack around in her heart, a harmless tumour, but it presses on the organ. She is even suspicious of the feeling of lack: could it, in fact, be something else, something apolitical and dumb?

The preacher finds herself in pain, and although she has promised not to make herself vulnerable in public any more for money ... it's a living. She knows that her anger, however righteous, makes her vulnerable. She reaches for god because she knows that talking about anything that seems to coalesce as/on/in her body makes her vulnerable. She wants a god (a secular god) in whose name to speak, so that she can say to her audience, "Maybe I love you or maybe I don't like you, will never meet you or never again, but that's not important: we are joined by our shared obligation to the light inside of us both, give it whatever name." On the other hand the light is just a nauseating sweetness, as blood-soaked as sugar, as empty as saccharine. The preacher wants to make her words like a love song, love, love, love, and yet she is irritable and unkind, she slams the door, she picks fights with the people she loves the most. Love love love, but love is sometimes just another task, another failure, another place of work.

ARTIST AS PROFESSIONAL MOURNER

Several times now I have read books about the history of capitalism while on a plane heading to one of the cities of the European imperial centre. In all cases I had the feeling, on arrival, of having landed in a flash-forward part of a movie about an alien invasion: the aliens won, the world is ruined, resistance scribbles itself in ruin's margins.

On the way to Munich I read *The Many-Headed Hydra*, Peter Linebaugh and Marcus Rediker's history of Atlantic revolution and counter-revolution. I read it again on the way to London, the plane descending into Heathrow like a starship docking at the Death Star. To and from Amsterdam I read the book *Blood on the Wattle* by Bruce Elder. The alien-invasion image is from the preface to that book, in which Elder tries to describe the disaster of European arrival in Australia through this analogy. On the way back to Berlin there was an abandoned copy of *The Economist* in the seat pocket, and at some point I switched to that for a break from the litany of massacres. The magazine was no relief: I read, magnetised by fear, a detailed overview of the current global stockpile of nuclear weapons. On the slow bus from the airport, a woman shrieked and wept, for no immediately obvious reason, while everyone pretended they could not hear her. I walked in the rain from the bus stop to my house and a man followed me in his car, until I turned and yelled through the rain, "Go away, go away." What would be enough to cleanse the deep dishonour that capitalism has brought upon the earth? Should politicians run on a platform of public ritual suicide, to atone for their forebears' sins? Or is dishonour too deep in the fabric of the world to be expunged in our lifetimes, as at Fukushima, where dishonour radiates from the tiniest particles of earth?

Bureaucratic murderers in business suits, dough-faced heads of state: triumphant aliens! This spasm of terror has a truthful feeling but I can't live inside it. It is too intense. In these moments I feel that the world is clogged with ghosts because the evil that was done to them is still around. A rationalist would say this is crazy and an exorcist would say this can be fixed. I think out of the two I prefer the rationalist, whose method of exorcism seems the more efficient: tell the ghosts they don't exist, and they will vanish right away.

I think the ghosts understand that I can't really do anything for them, but do I understand that? I think about ghosts because I can't make any sense of myself. After all that slog of survival, all those generations of drudgery and endurance, am I enjoying relative comfort as much as I should? Do I dwell too much on the pains of love, instead of setting my heart on a more general freedom-of-freedom? What is this stone in my chest?

ARTIST AS ATHEIST

I grew up in a very atheist family. This atheism's ambivalence is summed up in the following punch line to a true story: "She sat on the steps of the orphanage and said to the sky, 'If God can do this to me, I don't believe in him.'" It's hard to imagine anything more believing-in-god than the disbelief-in-god of this child, who grew up and died before I was born. My inheritance from her is the setting in which all my dreams take place: during and just after an apocalypse that I have mysteriously survived.

Hats, beards, broken skin on the fingers, an animal bleeding from the throat in the tub. A million miles away, a father waves a Bible like a whip. Parenting as violence motivated by loving paranoia. Demand for absolute respect for elders: naturally some of the children rebel. England: a white wasteland on wartime rations. Speak if the spirit moves you; swallow your losses. A sudden and intense anger, followed immediately by the sorrow of love, which never learns its lesson. An aspirational belief in language's power over power. They send you to school so they can go on drinking from you, but there you see, emerging from your books, the first golden thread of your escape. Run as fast as you can, little boys and girls; I need you to run so I can get born. Run to my birth in evil England; despite the weight of the heart, I think I want to live to write this. Don't stop running until gods, mothers, angels and fathers are as small as children's toys. Then act insouciant, like you knew they were just dumb trinkets all along. If you run from the pain of your parents' pain into the daze of exile, I promise nothing will be lost, though everything will be lost: I will do my best to re-inflate the shrunken gods back to life-size with language when you are safely out of there.

God is a lump in the throat. There was the atheism of the teachers, who taught us about molecules: every solid and tangible thing is full of blank spaces that make legible the remixed alphabet of – don't say creation ... There was the atheist who fled Catholic body-hatred for the monastery of the atom. Do I do these scientific atheists a disservice if I invert their doctrine and think vaguely of the helical chain of DNA as a planetary prayer, or as life talking to itself?

The DNAngels just keep remixing those letters, those ghosts that are also the only material that the future will be made of, even if all the carrying creatures sink down into the earth to become future fire. I'm not talking about me, who am I, just historical detritus – a content producer for the international bourgeoisie, and/or too sad to get out of bed. No, I'm not arguing for a generic goodness of people, least of all myself! But the prison, the police, the passport, the boss, the overseer, the border are proof that there is still something out there that the alien invasion braces itself against. It's not in this person or that person, it's in whatever it is that is in between people. Why not love this sticky residue of light?

01

K-HOLE

K-HOLE FOR EDUCATION, 2016

Aluminiumbox mit LED-Lichtsystem

Blacklit tension fabric display, aluminum frame, LED light system
305 × 77 × 10 cm



Abb./fig. 1

K-HOLE ist ein 2010 von Gregory Fong, Sean Monahan, Emily Segal, Chris Sherron und Dena Yago gegründetes Künstlerkollektiv und Trendforschungsagentur. Die Gruppe nannte sich und ihr Projekt **K-HOLE** nach dem gleichnamigen Phänomen der Wahrnehmung nach einer Überdosis der Partydroge Ketamin, einem dissoziativen Zustand, der Zeichen und Symbole von ihrer herkömmlichen Bedeutung abkoppelt und neu konnotiert empfinden lässt.

K-HOLE ist nicht nur der Name des Kollektivs, sondern auch gleichzeitig ihr künstlerisches Projekt und Produkt in Form einer Veröffentlichung im Internet, die auf ihrer Homepage www.khole.net gratis verfügbar ist und online geteilt und getwittert werden kann. Von 2011 bis 2015 erschienen „Fragmoration: A Report on Visibility“, „Prolasticity: A Report on Patience“, „The K-Hole Brand Anxiety Matrix“, „Youth Mode: A Report on Freedom“ und „A Report on Doubt“. Stilistisch verortet sich das Magazin als ein Mix aus Parodie zu Konsumverhalten und persönlichen Beobachtungen zu kulturellen Strömungen, konzeptuell als eine Verknüpfung von existierenden Phänomenen zur Erklärung von gegenwärtigen Strukturen. Das Layout ist plakativ bis amateurhaft gehalten, die Illustrationen entstammen aus Blogs, Wikipedia, Tumblr, Instagram und Flickr oder Statistikdiagrammen. Sprachlich imitiert das Magazin den Jargon voller Wortneuschöpfungen und die überintellektualisierte Ausdrucksform von Trendvorhersagen und -analysen.

„Youth Mode: A Report on Freedom“ stellt eine Lebenshaltung vor, die nicht mehr Andersartigkeit zum Ziel hat, sondern das Mitschwimmen in der Masse. Diese Strategie nannte **K-HOLE** „Normcore“, ein Hybrid aus „Normal“ und „Hardcore“. Daraufhin entwickelte „Normcore“ sich zu einem tatsächlichen Trend, der in Stilmagazinen besprochen und von Modelabels zu Marketingkampagnen herangezogen wurde. In der Folge entschied sich das Kollektiv, Trendvorhersagen auch als professio-

nelle Dienstleistung als Bestandteil ihrer Mission anzubieten. In der Ausstellung *Surround Audience*, im New Museum in New York 2015, waren **K-HOLE** durch ein kommissioniertes Werk vertreten, das als Werbekampagne in der New Yorker U-Bahn die Ausstellung nicht bloß bewarb, sondern zugleich auch deren Teilnehmer war.

Für die Ausstellung **WELT AM DRAHT** entwickelten **K-HOLE** erstmals eine Arbeit in formaler Anlehnung an kommerzielle Werbedisplays als alternativen Präsentationsmodus ihrer eigenen Schriften. **K-HOLE** äußert sich zu dieser Arbeit: „Die Produktfotografie ist in der Welt der Technologie eine übliche Praxis. Die spezielle fotografische Ästhetik von heute unterscheidet sich stark vom Marketing für Computer in den 1990er-Jahren und in den frühen Nullerjahren, damals hat man sie vorwiegend kontextgebunden als Geräte mit unendlichem Leistungspotenzial und Anwendungsmöglichkeiten dargestellt. Vor einiger Zeit ist man dazu übergegangen, Technologie während des Gebrauchs zu zeigen und nicht in Form von technischen Geräten, die aus jedem Zusammenhang herausgelöst sind. In einer Apple-Werbung von 1999 wird der Power Mac mit einem Militärpanzer verglichen, heute zieht man es im Technologiemarketing vor, die winzigen Mobilgeräte in der Hand von Leuten zu zeigen, die coole Uniqlo-Klamotten tragen und sich in Wohn- und/oder Arbeitsräumen aufhalten, die in weiches Licht getaucht sind. Man kann sich vorstellen, warum. Das ist genau die Art von Fotografie, die wir gemacht haben.“¹

¹ Zitat von **K-HOLE**, übers. aus dem Englischen von Jeremy Gaines.

Gregory Fong und Sean Monahan geben am 6. Juni 2016 um 20 Uhr ein Künstlergespräch in der **JULIA STOSCHEK COLLECTION BERLIN**.

Anke Volkmer

K-HOLE

Gegründet 2010 in New York, USA.
Founded 2010 in New York, USA.

K-HOLE is an artists' collective and trend research agency established in 2010 by Gregory Fong, Sean Monahan, Emily Segal, Chris Sherron and Dena Yago. The group calls itself and its project **K-HOLE**, based on the phenomenon of perception that bears the same name, which occurs as a result of overdosing on the party drug ketamine: a dissociative state whereby signs and symbols are detached from their conventional meanings and perceived as having new connotations.

K-HOLE is not only the name of the collective, but also their artistic project and product in the form of an online publication, which is available free of charge on their website www.khole.net, and can be shared and re-tweeted online. Between 2011 and 2015 the group produced “Fragmoration: A Report on Visibility”, “Prolasticity: A Report on Patience”, “The K-Hole Brand Anxiety Matrix”, “Youth Mode: A Report on Freedom” and “A Report on Doubt”. Stylistically, the magazine is something of a combination of parody of consumer behaviour and personal observations on cultural trends; conceptually it connects existing phenomena to the explanation of contemporary structures. The layout ranges from eye-catching to amateurish, the illustrations stem from blogs, Wikipedia, Tumblr, Instagram and Flickr or statistical diagrams. Linguistically, the magazine imitates a jargon full of newly created words and the excessively intellectual form of expression common to trend forecasts and analyses.

“Youth Mode: A Report on Freedom” presents an attitude to life, which no longer aims at being different, but rather at going with the flow of the masses. This strategy was coined as “Normcore”, a hybrid of “normal” and “hardcore” by **K-HOLE**. “Normcore” subsequently developed into an actual trend that was discussed in

style magazines and adopted by fashion labels for marketing campaigns. In the aftermath, the collective agreed to offer trend forecasts as a professional service and as a component of their mission. In the exhibition *Surround Audience*, at the New Museum in New York in 2015, **K-HOLE** were represented by a commissioned work, which not only advertised the exhibition as a campaign in the New York underground, but at the same time was a participant in it.

For the **WELT AM DRAHT** exhibition, **K-HOLE** developed a work which, in terms of form, was for the first time inspired by commercial advertising displays as an alternative way of presenting their own publications. **K-HOLE** explained the work thus: “Product photography is common practice in the world of tech. Today’s specific photographic vernacular stands in stark contrast to the marketing of computers in the 90s and early 2000s, which largely contextualized them as tools of infinite power, application, and potential. There has been a semi-recent shift to depicting technology in use rather than as decontextualized technical tools. Where an Apple ad from 1999 compares a PowerMac desktop to a military tank, much of today’s tech marketing depicts tiny mobile devices being clutched by Uniqlo-tailored bodies in soft-lit, living, work and live-work spaces. You can imagine why. This is exactly the kind of photograph we produced.”¹

¹ Quote by **K-HOLE**.

Gregory Fong and Sean Monahan will be holding an artists' talk on 6 June 2016, 8 p.m., at the **JULIA STOSCHEK COLLECTION BERLIN**.

Anke Volkmer

RACHEL ROSE

A MINUTE AGO, 2014

Einkanal-HD-Videoinstallation, 8'43", Farbe, Ton

Single-channel HD video installation, 8'43", colour, sound



RACHEL ROSE

Geboren 1986 in New York, USA.
Born 1986 in New York, USA.



Unter Verwendung von aktuellen Audio- und Videoschnitttechniken erzeugt die amerikanische Künstlerin Rachel Rose in ihren Werken ein komplexes Gefüge aus Bewegtbild, Sound und Text, dem eine intensive visuelle Poetik zu eigen ist. Durch die Überlagerung von scheinbar unzusammenhängenden Ereignissen und Referenzen entsteht eine dicht strukturierte, aber stets offen endende Narration, in der aktuelle gesellschaftliche Ängste und deren vielschichtigen Vernetzungen vergegenwärtigt sind. Die Sujets umfassen die sich verändernden Beziehungen des Menschen zur Natur, den Fortschritt durch neue Technologien sowie die Auswirkungen von Katastrophen und geschichtlichen Ereignissen auf die menschliche Sterblichkeit.

Das Video **A MINUTE AGO (2014)** beginnt mit einem im Juli 2014 aufgenommenen Amateurvideo an einem Strand in Sibirien. Der Titel der Arbeit bezieht sich auf eine Bemerkung eines Strandbesuchers. Den Umstand, dass der heiße Strandtag durch einen apokalyptisch anmutenden Hagelsturm unterbrochen wird, fasst er so zusammen: „It was a perfect weather a minute ago“ (dt. „Bis vor einer Minute war das Wetter grandios.“). Die Freude über den Sommertag verwandelt sich abrupt in Angst, verstärkt durch die auf der Tonspur erklingende Komposition *Echoes* von Pink Floyd, aufgenommen in einem leeren Amphitheater in Pompeji. Die nächste Szene versetzt den Betrachter in eine der berühmtesten Architekturikonen der Moderne, dem 1949 von Philip Johnson in Connecticut errichteten *Glass House*. Johnson selbst führt – wie ein flüchtig, unscharfes Hologramm erscheinend – durch sein ehemaliges Wohnhaus. Der Effekt entsteht dadurch, dass Rose die Figur des Architekten aus Interviewaufnahmen,



kurz vor seinem Tod im Jahr 2005 auf VHS-Kassette aufgenommen, rotoskopiert und diese in neu entstandene Videoaufnahmen eingefügt hat. Ausschnitte der ersten beiden Szenen werden in den folgenden immer wieder mit Aufnahmen von Nicolas Poussins Gemälde *Das Begräbnis des Phokion (1648)* überlagert – dem einzigen Gemälde in Johnsons *Glass House*. Es zeigt zwei Männer, die den Leichnam des Phokion zur Beisetzung tragen. In Poussins klassischem Realismus wird der Tote, für immer auf der Position am unteren Rand der Leinwand gebannt, jedoch nie begraben, er bleibt unterwegs. Er ist eingefroren, genauso wie Johnson, der als verschwommenes Gespenst durch und um die scharf konturierte Glasarchitektur schwebt.

Eine Remote-Control-Linse und eine präzise Trompel-Œil-Videoschnitttechnik ermöglichen es, verschiedene Zeitebenen des geschichtsträchtigen Ortes der *Palisades* innerhalb des Videos **PALISADES IN PALISADES (2014)** zu verorten. Bei den *Palisades* handelt es sich um eine Landschaftskette von Felsformationen, die sich entlang des Hudson River der Bundesstaaten Nordost-New Jersey bis Süd-New York ziehen und die Austragungsorte von verschiedenen Kämpfen während des Amerikanischen Unabhängigkeitskriegs waren.

Ausgangspunkt des Videos ist eine junge Frau, die sich im *Palisades Interstate Park* befindet und die imposante Landschaftsszenerie am Ufer des Hudson River überblickt. Sie „beschwört“ verschiedene an dem Ort stattgefundenere Ereignisse herbei, die in den nächsten Szenen durch Aufnahmen von Dokumenten vergegenwärtigt werden, beispielsweise durch eine Landschaftskarte des Parks oder historische Gemälde. Die Szenen springen zwischen der Person, verschiedenen Orten und Zeiten, sodass die lose Erzählung eine Art historisches Reenactment generiert.

Ähnlich wie in **A MINUTE AGO** entfaltet das Video sich dadurch zu einer Collage verschiedener Zeit- und Raumebenen, die „Zeit“ für den Rezipienten greifbarer macht.

Anna-Alexandra Nadig

Abb./fig. 1–3

RACHEL ROSE

PALISADES IN PALISADES, 2014

Einkanal-HD-Videoinstallation, 9'31", Farbe, Ton

Single-channel HD video installation, 9'31", colour, sound



Abb./fig. 4

By making use of current audio and video-editing techniques, American artist Rachel Rose creates a complex fabric of moving image, sound and text in her works, in which there is an intensive visual poeticism. Through the layering of apparently unrelated events and references, a densely structured but consistently open-ended narration emerges, in which current social anxieties and their multifaceted interrelationships are brought into the present. The subjects comprise the changing relationship between man and nature, progress through new technologies and the effects of disasters and historical events on human mortality.

The video **A MINUTE AGO (2014)** begins with an amateur video recorded in July 2014 on a beach in Siberia. The title of the work relates to a remark by one of the visitors to the beach. The warm beach day is interrupted by an apocalyptic-seeming hailstorm, summarised by the visitor thus: "It was a perfect weather a minute ago." The delight in the summer day is abruptly transformed into fear, heightened by the composition *Echoes* by Pink Floyd, which can be heard on the soundtrack and was recorded in an empty amphitheater in Pompeii. The next scene transports the observer to one of the most famous architectural icons of modern times, Philip Johnson's *Glass House*, erected in Connecticut in 1949. Appearing like a vague, fuzzy hologram, Johnson himself guides us through his former residence. The effect stems from Rose's work on the figure of the architect from interview recordings made shortly before his death in 2005 on VHS tape, which she roto-scoped and then inserted into newly developed video recordings. Excerpts from the first two scenes are subsequently repeatedly overlaid with

shots of Nicolas Poussin's painting *The Funeral of Phocion* (1648) – the only painting in Johnson's *Glass House*. It shows two men carrying the body of Phocion for burial. Within Poussin's classical realism, however, the dead figure, forever banished to the position of the lower edge of the canvas, is never buried, but rather journeys on. He is frozen, just like Johnson, who hovers like a hazy ghost throughout and around the sharply contoured glass architecture.

A remote-control lens and a precise trompe-l'oeil video-editing technique make it possible to pinpoint various time levels of the history-steeped location of the *Palisades* within the video **PALISADES IN PALISADES (2014)**. The *Palisades* are a chain of landscapes created by rock formations, which run along the Hudson River from the north of New Jersey to southern New York State, and were the location of various battles during the War of American Independence.

The starting point of the video is a young woman standing in the *Palisades Interstate Park*, looking over the impressive landscapes on the bank of the Hudson River. She "conjures up" various events that happened at the location, which are brought to life in the following scenes through shots of documents, for example with a map of the park or historic paintings. The scenes jump between the person and various locations and times, so that the loose storytelling generates a kind of historical reenactment.

Similarly to **A MINUTE AGO**, the video unfolds this way to create a collage of various temporal and spatial levels, which makes "time" more tangible for the recipient.

Anna-Alexandra Nadig

Abb./fig. 5



04

HANNAH BLACK

BODYBUILDING, 2015

Digitales Video, 8'10'', Farbe, Ton, in Auftrag gegeben vom Yarat Contemporary Art Centre, Baku

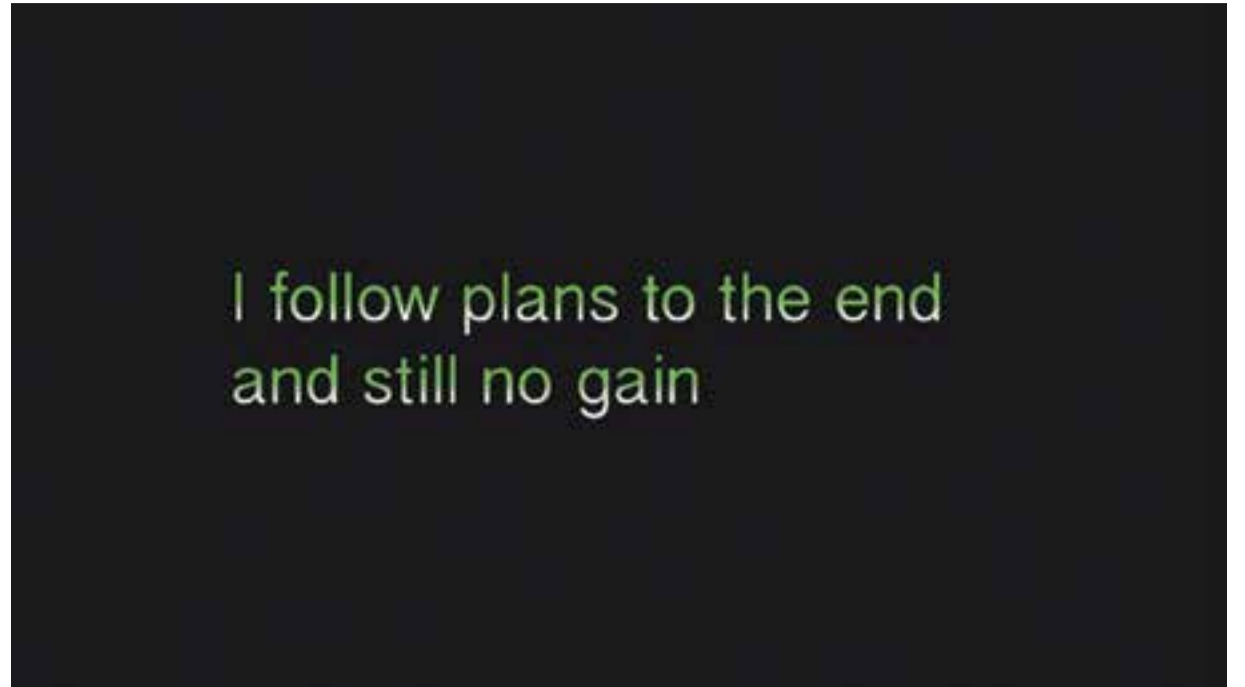
Digital video, 8'10'', colour, sound, commissioned by Yarat Contemporary Art Centre, Baku

Abb./fig. 1-3



Abb./fig. 1-5 Videostill/video still: Hannah Black, **BODYBUILDING**, 2015
Courtesy of the artist and Diet Gallery, Miami

Abb./fig. 4



HANNAH BLACK

Geboren in Manchester, Großbritannien.
Born in Manchester, Great Britain.

Befasst man sich mit dem Werk von Hannah Black, wird gleichzeitig die eigene Körperlichkeit zur Erfahrung. Ihre Videos und Texte funktionieren wie großflächige Spiegel und werfen die eigene soziale und gesellschaftliche Entwicklung zurück. Die in Berlin lebende Künstlerin und Schriftstellerin legt ihr Interesse auf die Betrachtung des menschlichen Körpers als Antwort auf gesellschaftliche und politische Strukturen und deren überraschende Zusammenkünfte, die zur Identitätsbildung führen. Sie schließt sich einer postmodernen Körpertradition an, in deren Verständnis kein Körper in einer natürlichen Form existiert, sondern immer in gesellschaftliche Prozesse eingebunden ist.

In ihrer Arbeit **BODYBUILDING (2015)** nutzt Black die Produktion von Muskelmasse als Analogie zur neo-kapitalistischen Stadtentwicklung Bakus, der Hauptstadt Aserbaidschans. Das achtminütige Video folgt einem wiederkehrenden Schema. Es erscheinen persönliche Blogeinträge, die eine Internetforen-Ästhetik innehaben. Es lassen sich Trainingserfolge, aber auch Zweifel eines Bodybuilders vermuten. Danach zeigt die Kamera anonyme und leer stehende Hochhausbauten, die stark auf amerikanische Städtepanoramen verweisen: hochragend, sich rasch ausbreitend und unpersönlich. Dabei sucht das Kameraauge Architekturoberflächen nach wiederkehrenden Formen ab, und diese werden wie Puzzleteile über trainierende Männerkörper gelegt.

Ein Leitmotiv der postkapitalistischen Gesellschaft ist die Selbstoptimierung: Noch nie zuvor haben Fitnessstudios einen so großen Zulauf gehabt; sie bedienen von Discountpreisen bis zum erstklassigen Wellnessangebot jegliche Bedürfnisse und machen es nahezu jedem möglich, sein körperliches Optimum zu erreichen. Der sichtbare Muskelaufbau und das Anschwellen des eigenen Körpers scheint die Erfüllung der zeitgenössischen Identitätsvorstellung zu sein. Jedoch streben Hobby-Bodybuilder nicht nach der Kraft an sich, sondern lediglich nach dem ästhetischen Abbild der Kraft. Wie Bildhauer formen und modellieren sie sich nach zeitgenössischem Ideal.

Nach der Auflösung der Sowjetunion erlangte Aserbaidschan 1991 die Unabhängigkeit und kann sich folglich als frei von sozialistischen Vorstellungen definieren. Seitdem entsteht ein neues Stadtverständnis der Hauptstadt, einhergehend mit einer aufstrebenden westlich orientierten Städteplanung. Aserbaidschanische Bodybuilder ploppen in Blacks Arbeit in kleinen GIFs wie Häuser auf. Angelehnt an eine Computerspielästhetik vermehren sich die in Bewegung befindlichen Körperarchitekturen und formen eng besiedelte Neubaugebiete. Stetig und rhythmisierend wachsen sie zu einer entropischen Architekturgestalt zusammen.

Hannah Black ist auch Gastautorin in dieser zur Ausstellung erscheinenden Zeitung.

Lena Katharina Reuter

Anyone who examines the work of Hannah Black is simultaneously confronted with their own physicality. Her videos and texts work like large-scale mirrors and reflect our own social and societal development. The artist and writer, who lives in Berlin, is primarily interested in focusing on the human body as a response to social and political structures and their surprising encounters, which lead to identity formation. She follows a post-modern physical tradition, according to which no physical body exists in a natural form, but rather is always bound up in social processes.

In her work **BODYBUILDING (2015)** Black uses the production of muscle mass as an analogy of the neo-capitalist urban development of Baku, the capital of Azerbaijan. The eight-minute video follows a recurring pattern. We see personal blog entries with an internet-forum-like feel. Training successes, but also the doubts of a bodybuilder can be surmised. After that the camera shows anonymous high-rise buildings standing empty, which strongly point towards American urban panoramas: soaring, sprawling and impersonal. Here the camera's focus scans architectural surfaces according to recurring forms, and these are superimposed on training male bodies like pieces of a puzzle.

A leitmotiv in post-capitalist society is self-optimisation: Never before have fitness studios been so popular;

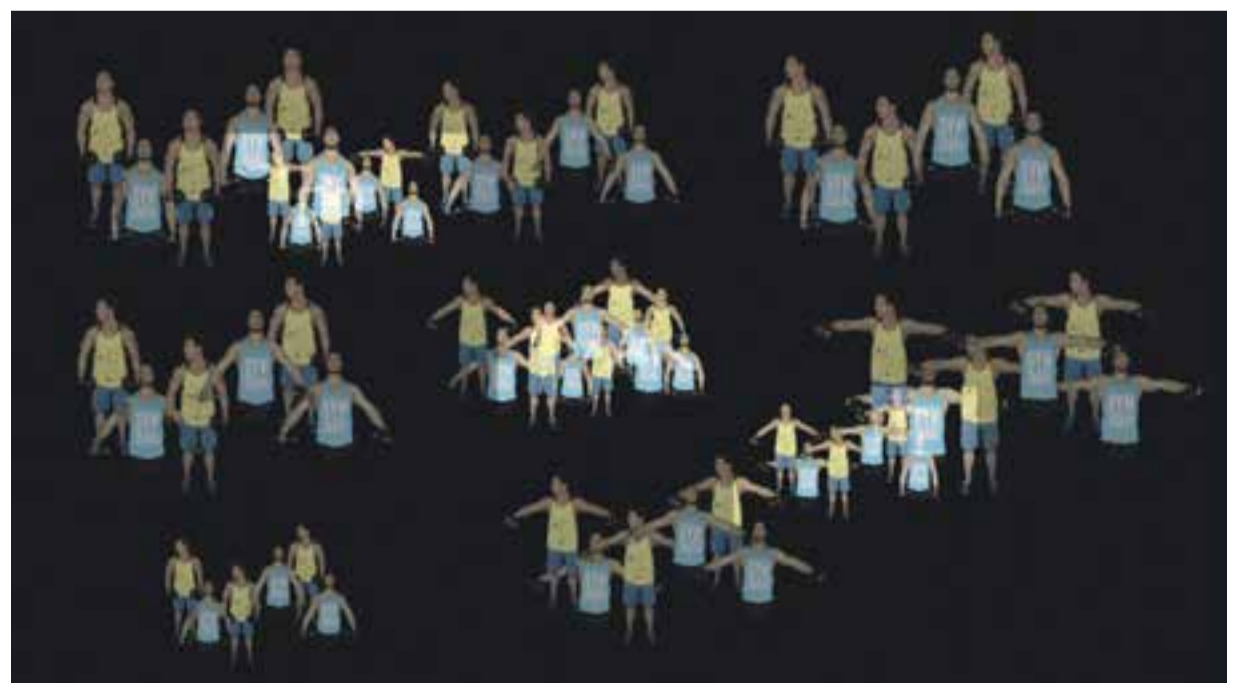
they cater to every need, providing everything from discount prices to first-class wellness services, making it possible for virtually anyone to achieve their physical optimum. The visible accumulation of body muscle and the bulges that appear in your body appear to be the fulfilment of the contemporary notion of identity. However, amateur bodybuilders aren't striving to achieve strength in itself, but rather the aesthetic image of strength. Like sculptors, they model and mold themselves according to the contemporary ideal.

Following the dissolution of the Soviet Union, Azerbaijan achieved independence in 1991 and can therefore define itself as free from socialist ideals. Since that time, a new urban concept has developed in the capital, going hand in hand with an aspiring, western-oriented style of urban planning. Azeri bodybuilders pop up in Black's work like houses in small GIFs. Inspired by a computer game aesthetic, the moving physical architectures multiply and form tightly packed areas of new development. Continually and rhythmically, they grow together to create an entropic architectural form.

Hannah Black is also guest author of this newspaper appearing alongside the exhibition.

Lena Katharina Reuter

Abb./fig. 5



05-08

CAMILLE HENROT

05

BAD DAD & BEYOND, 2015

Mixed-Media-Installation, 3-D-Druck mit Video- und Telefonbestandteilen

Mixed media installation, 3D print with video and telephone components
111,76 × 50,8 × 22,86 cm

06

DAWG SHAMING, 2015

Mixed-Media-Installation, 3-D-Druck aus Nylon-Polyamid mit Telefonbestandteilen

Mixed media installation, 3D nylon polyamid print with telephone components
44,5 × 26,7 × 8,9 cm

07

GUILT TRIPPING, 2015

Mixed-Media-Installation, 3-D-Druck aus Nylon-Polyamid mit Video- und Telefonbestandteilen

Mixed media installation, 3D nylon polyamid print with video and telephone components
71,1 × 20 × 6 cm

08

MASO MEET MASO, 2015

Mixed-Media-Installation, 3-D-Druck aus Nylon-Polyamid mit Telefonbestandteilen, Holztisch

Mixed media installation, 3D nylon polyamid print with telephone components, wooden table
28,9 × 37,5 × 31,8 cm (Telefon/telephone), 104,1 × 93 × 61 cm (Tisch/table)

Leihgabe der Künstlerin, Metro Pictures Gallery, New York und KÖNIG GALERIE, Berlin

On loan from the artist, Metro Pictures Gallery, New York and KÖNIG GALERIE, Berlin

Abb./fig. 1 Camille Henrot, **MASO MEET MASO**, 2015

Abb./fig. 2, 5 Camille Henrot, **GUILT TRIPPING**, 2015

Abb./fig. 3 Camille Henrot, **BAD DAD & BEYOND**, 2015

Abb./fig. 4 Camille Henrot, **DAWG SHAMING**, 2015

Installationsansichten/installation views: Metro Pictures Gallery, New York

Courtesy of the artist, Metro Pictures Gallery, New York and KÖNIG GALERIE, Berlin

Formen und Funktion von Sprache spielen in Camille Henrots Œuvre eine bedeutende Rolle. Sie nutzt Literatur als Basis ihrer Arbeiten oder führt mithilfe von Sprache durch ihr Werk. Ihren weitreichenden intellektuellen Anspruch sowie ihr forschendes Gespür stellt sie expansiv in ihrer künstlerischen Produktion unter Beweis und verfolgt anthropologische Fragestellungen.

Für die Serie **TELEPHONE SCULPTURES (2015)** entwickelte Henrot diverse Kommunikationsmaschinen, die partizipativ vom Betrachter erschlossen werden. In gemeinsamer Arbeit mit dem amerikanischen Schriftsteller Jacob Bromberg hat sie für jeden Telefonapparat fiktive Beratungen verschiedener Service-Hotlines verfasst, die den Nutzer mit bizarren Fragestellungen in ein undurchsichtiges Sprachlabyrinth führen.

Die bunten, retro-ästhetischen Plastiktelefone sind als Installation an den Ausstellungswänden nebeneinander befestigt und stehen zur Nutzung bereit. Mit ihrer satten knalligen Farbigkeit und den farbkontrastiven Knöpfen scheinen sie wilden Kinderfantasien zu entspringen. Zum Teil provozieren die runden und lustvollen Objekte in ihrer fetischisierten Form zum Anfassen und Berühren.

Entscheidet sich der Nutzer, einen Hörer abzunehmen, erwartet ihn nicht das übliche Angebot einer Hotline:

Zu wider jeglicher Anforderung einer solchen Serviceleistung fragt am anderen Ende der Telefonleitung niemand, ob Hilfe benötigt wird oder ein Termin vereinbart werden soll. Stattdessen entwickeln sich multiple Persönlichkeiten von vertrauenswürdig bis hin zu zornigen Identitäten, und der Zuhörer – plötzlich einem Wirrwarr von völlig sinnlosen Fragen ausgesetzt – unterwirft sich diesem wahllosen System. Mit dem frustrierenden Irrsinn automatisierter Hotlines zeigt Henrot auf, wie Gesellschaft Autoritäten konstruiert und wer als autoritär angesehen wird. Trotz des dysfunktionalen Gesprächsverlaufs folgt man den Anweisungen immer weiter. Zunächst amüsiert, doch zunehmend enttäuscht und frustriert, da die „zuständige Person“ keine problemlösenden Vorschläge eröffnet und ihre Zuständigkeit sich als Fake entlarvt.

Henrots Telefone, die das global verbreitete Phänomen der anonymen Hilfesuche via elektronische Geräte thematisieren, zeigen eine bizarre Beziehung zur Technologie auf. Denn mit nahezu blindem Vertrauen berufen wir uns bei banalen, aber auch gravierenden Problemen auf Antworten im World Wide Web und verlassen uns täglich auf Wissen von Wikipedia oder hilfreiche Tipps diverser Apps.

Lena Katharina Reuter



Abb./fig. 1



Abb./fig. 2



Abb./fig. 3



Abb./fig. 4

CAMILLE HENROT
Geboren 1978 in Paris, Frankreich.
Born 1978 in Paris, France.

The forms and function of language play a key role in Camille Henrot's oeuvre. She takes literature as the basis of her work or uses language to lead us through her work. Her extensive intellectual reach and her feel for research are clearly and widely evidenced in her artistic output that itself has an anthropological thrust.

For her series **TELEPHONE SCULPTURES (2015)**, Henrot developed various communications machines that require viewers to take a hands-on approach. Together with US writer Jacob Bromberg she compiled fictitious advice for different service hotlines played on each telephone – with bizarre questions they lead the user into an opaque labyrinth of language.

Ready for use, the colourful plastic phones with their retro aesthetic are fastened next to one another to the exhibition walls to form an installation. With their strong and strident colours and the contrasting buttons, they seem to stem from some wild child fantasies. In part, the round and pleasurable objects with their fetishised shapes encourage you to take them in your hand.

If you resolve to take a receiver off the hook what you get is not the usual hotline offerings: Counter to all requirements of such a service, no one at the other end of the line asks if you need assistance or want to make an appointment. Instead, multiple personalities evolve,

from trustful to patriarchal or even angry identities, and exposed suddenly to the mayhem of completely meaningless questions you find yourself overwhelmed by this no-choice system. Henrot uses the frustrating nonsensicality of automated hotlines to demonstrate how societies construct authority and who is then regarded as authoritarian. For all the dysfunctional course the conversation takes, you continue to heed the instructions. Initially amused, but then increasingly disappointed and frustrated, as the “person responsible” does not offer any problem-solving advice and it turns out that they are not responsible at all.

Henrot's telephones highlight the globally widespread phenomenon of anonymous searches for help by means of electronic appliances and thus underscore our bizarre relationship to technology. It is almost with blind faith that in the event of trivial or even severe problems we like to rely on answers found on the Internet and the knowledge dished up on Wikipedia or the helpful tips any number of Apps offer us.

Lena Katharina Reuter



Abb./fig. 5

09

NEÏL BELOUFA

JAGUACUZZI, 2015

Mixed-Media-Videoinstallation, bestehend aus TV-Monitoren, Farbe auf Fiberglas, Farbe auf MDF, Stahl, Pigmenten und Zigarettenstummeln in Gießharz (Resin) und 16 Videos:

Mixed media video installation, consisting of TV screens, paint on fiberglass, paint on MDF, steel, pigments and cigarettes in resin, and 16 videos:

APRIL THE SECOND, 2007

Video, 13'40", Farbe, Ton
Video, 13'40", colour, sound

KEMPINSKI, 2007

Video, 13'00", Farbe, Ton
Video, 13'00", colour, sound

TOUR, 2009

Video, 14'37", Farbe, Ton
Video, 14'37", colour, sound

BRUNE RENAULT, 2010

Video, 17'00", Farbe, Ton
Video, 17'00", colour, sound

SANS TITRE, 2010

Video, 14'00", Farbe, Ton
Video, 14'00", colour, sound

SAYRE AND MARCUS, 2010

Video, 30'00", Farbe, Ton
Video, 30'00", colour, sound

**THE ANALYST,
THE RESEARCHER,
THE SCREENWRITER,
THE CGI TECH AND
THE LAWYER, 2011**

Video, 7'44", Farbe, Ton
Video, 7'44", colour, sound

CATENACCIO SYSTEM, 2011

Video, 4'20", s/w, Ton
Video, 4'20", b&w, sound

**PEOPLE'S PASSION, LIFESTYLE,
BEAUTIFUL WINE, GIGANTIC
GLASS TOWERS, ALL
SURROUNDED BY WATER, 2011**

Video, 11'00", Farbe, Ton
Video, 11'00", colour, sound

PARTY ISLAND, 2012

Video, 8'48", Farbe, Ton
Video, 8'48", colour, sound

REAL ESTATE, 2012

Video, 10'45", Farbe, Ton
Video, 10'45", colour, sound

WORLD DOMINATION, 2012

Video, 19'00", Farbe, Ton
Video, 19'00", colour, sound

TONIGHT AND THE PEOPLE, 2013

Video, 81'00", Farbe, Ton
Video, 81'00", colour, sound

DESIRE FOR DATA, 2014

Video, 47'00", Farbe, Ton
Video, 47'00", colour, sound

**HOME IS WHENEVER
I'M WITH YOU, 2014**

Video, 53'56", Farbe, Ton
Video, 53'56", colour, sound

VENGEANCE, 2014

Video, 14'24", Farbe, Ton
Video, 14'24", colour, sound

140,97 × 340,36 × 226,06 cm



Abb./fig. 1



Abb./fig. 2

Abb./fig. 1–3 Installationsansicht/installation view: Neil Beloufa, **JAGUACUZZI**, 2015, Galerie Balice Hertling, Paris

Abb./fig. 4–6 Videostill/video still: Neil Beloufa, **PARTY ISLAND**, 2012

Abb./fig. 7 Videostill/video still: Neil Beloufa, **KEMPINSKI**, 2007

Courtesy of the artist and Galerie Balice Hertling, Paris



Abb./fig. 3

NEÏL BELOUFA

Geboren 1985 in Paris, Frankreich.
Born 1985 in Paris, France.



Abb./fig. 4–6

Der algerisch-französische Künstler Neïl Beloufa kombiniert in seinen Installationen geschickt Skulptur mit Objekten und Bewegtbild und schafft so immersive „Sichtungsumgebungen“.

Die raumgreifende Videoinstallation **JAGUACUZZI (2015)** ist Künstlerraum, Modul, Display, Lounge und Skulptur in einem, sie soll vom Betrachter interaktiv genutzt werden: Man nimmt bequem im Innern Platz, steuert über ein Schaltpunkt per Fernbedienung die eingespeicherten Videos von Beloufa an und sichtet sie auf einem Screen, der vis-à-vis der Sitzfläche in der Innenwand eingelassen ist. Aus dem Konvolut der 16 Bewegtbildarbeiten vollzieht jeder Rezipient eine individuelle Kompilation; je nachdem, wie viel Zeit er sich nimmt, entsteht eine einzigartige, subjektive „Montage“ aller Videos, die der Künstler bis 2015 realisiert hat – eine Retrospektive seines filmischen Schaffens. Darunter befindet sich auch der Videofilm **KEMPINSKI (2007)**, der bei der 55. Biennale in Venedig 2013 Bekanntheit erreichte. Darin beschreiben Laiendarsteller in der Peripherie von Bamako, der Hauptstadt von Mali, nachts draußen im Schein von Neonlicht ihre Zukunftsvorstellungen. Sie tun es in der Gegenwartsform, woraus ein faszinierendes Changieren zwischen Plausibilität und Irrealität entsteht – Dokumentation und Fiktion sind zentrale Pole von Beloufas Filmen.

Während des Sichtungsprozesses der Videos wird der Betrachter von einer im Environment fixierten Überwachungskamera gefilmt, deren Objektiv fortwährend Ausschnitt und Zoom ändert. Diese Aufzeichnungen laufen auf einem zweiten Screen in der Rückwand des Settings als Closed-Circuit-Situation: eine Gleichzeitigkeit von Realität und Abbild. Oft bemerkt der Rezipient diesen Vorgang erst im Nachhinein und wird mit Überwachung als Form der Machtdemonstration konfrontiert. Der Akt der Interaktion zwischen Werk und Rezipient ist nach Beloufas Aussage der Prozess, der ihn eigentlich interessiert.

Die raue skulpturale Setzung in **JAGUACUZZI** steht in reizvollem Kontrast zu Beloufas formalästhetisch modernen Videos: Interviews oder pseudo-dokumentarische Berichte über Lifestyle, optimierte Entspannung, Fragen des Weltkapitalismus und seiner aktuellen Statussymbole sowie der individualistischen Life-Work-Balance. In dieser Installation benutzt Beloufa vornehmlich Materialien, die er schon vorher separat in verschiedenen Skulpturenserien verwendet hat, hier reliefartig geschnittenes MDF in undefinierbarer olivbrauner Farbigkeit, Glasfaser und Kunstharz, in das Zigarettenstummel eingelegt wurden – gleich archaischen Einschlüssen im „Bernstein“ der Gegenwart. Der Unikatsgedanke der Skulptur verbindet sich mit der potenziellen Reproduzierbarkeit des Mediums Video. Einsicht, Rebellion und subversiver Humor sind weitere essenzielle Zutaten, die **JAGUACUZZI** zu jenem umfassenden künstlerischen Erlebnis formen.

Elke Kania

In his installations, Algerian-French artist Neïl Beloufa combines skillful sculpture with objects and moving images and thus creates immersive “viewing surroundings”.

The expansive video installation **JAGUACUZZI (2015)** is an artist’s space, module, display, lounge and sculpture in one, and is intended to be used interactively by the observer: You take a comfortable seat inside it and use a switch point to remotely control the videos stored in the installation by Beloufa, then view them on a screen that is embedded in the interior wall opposite the seating area. From the portfolio of 16 moving image works, each recipient creates an individual compilation; depending on how much time he or she takes, a unique, subjective “montage” emerges of all the videos that the artist has realised up until 2015 – a retrospective of his filmic creations. These include the video film **KEMPINSKI (2007)**, which achieved fame at the 55th Venice Biennale in 2013. In it, non-professional actors in the periphery of Bamako, the capital of Mali, describe their visions of the future at nighttime, outside in the glare of a neon light. They use the present tense, which gives rise to a fascinating oscillation between plausibility and unreality – documentation and fiction are central poles of Beloufa’s films.

During the viewing process for the video the observer is filmed by a surveillance camera fixed within the environment, the lens of which continually adjusts its shot and zoom. These recordings are shown on a second screen on the reverse wall of the setting as a closed-circuit system: a simultaneity of reality and portrayal. Often the recipient notices this process only afterwards and is confronted with surveillance as a form of power demonstration. Beloufa claims that the act of interaction between work and recipient is what actually interests him.

The raw sculptural setting in **JAGUACUZZI** creates an appealing contrast with Beloufa’s formal-aesthetically modern videos: interviews or pseudo-documentary reports about lifestyle, optimised relaxation, questions of global capitalism and its current status symbols, as well as the individualistic work-life balance. In this installation, Beloufa uses primarily materials that he has already used separately in various different sculpture series, MDF carved in relief style in an undefinable olive-brown colour, fiberglass and resin, into which cigarette butts have been pressed – like archaic entrapments in the “amber” of the present. The notion of the uniqueness of sculpture combines with the potential reproducibility of the medium of video. Insight, rebellion and subversive humour are further essential ingredients that make **JAGUACUZZI** into the comprehensive artistic experience that it is.

Elke Kania



Abb./fig. 7

10-14

TIMUR SI-QIN

10

SELECTION DISPLAY: ANCESTRAL PRAYER, 2011

Werbebanner, tibetanische Gebetsfahnen

Display banners, Tibetan prayer flags
150 × 50 cm (je Banner/each banner)

11

IN MEMORIAM 9, 2015

Aluminiumbox mit LED-Lichtsystem

Blacklit tension fabric display, aluminium frame, LED light system
208 × 284,5 × 12 cm

12

VISIT MIRRORSCAPE 2016: ARRIVE, 2016

Aluminiumbox mit LED-Lichtsystem

Blacklit tension fabric display, aluminium frame, LED light system
110 × 220 × 16 cm

13

VISIT MIRRORSCAPE 2016: HERE, 2016

Aluminiumbox mit LED-Lichtsystem

Blacklit tension fabric display, aluminium frame, LED light system
110 × 220 × 16 cm

14

VISIT MIRRORSCAPE 2016: NOW, 2016

Aluminiumbox mit LED-Lichtsystem

Blacklit tension fabric display, aluminium frame, LED light system
110 × 220 × 16 cm

Timur Si-Qin's künstlerisches Werk ist ein vielschichtiges System aus Bezügen zur Natur, Kunst und den neuesten Technologien. Sein Ansatz basiert auf der Annahme, dass Technologie und Kultur genauso Produkte der Natur sind wie Materialien natürlichen Ursprungs. Die Werke sprechen in der Sprache des Kommerz und zeichnen ein Bild unserer Umgebung, das nicht nur stark beeinflusst ist von dieser Sprache, sondern augenscheinlich von ihr bestimmt wird. Gleichzeitig basiert Si-Qin's Arbeit auf, wie er es beschreibt, einer „Art Säkularismus, der weder aus Apathie noch einem Mangel an Neugierde gegenüber der Welt resultiert, sondern eher aus der Überzeugung, dass die Existenz, so unwahrscheinlich sie auch sein mag, heilig ist“.¹ In **SELECTION DISPLAY: ANCESTRAL PRAYER (2011)** blickt der Betrachter auf zwei großen, nebeneinanderstehenden Werbebannern in das makellose Gesicht einer jungen Frau. Die Banner sind von hinten durch Metallstäbe verstärkt, an denen bunte buddhistische Gebetsfahnen herabhängen. Si-Qin verbindet hier die rituelle Andachtspraxis mit einem – zeitgenössischen – kommerziellen Ikonoklasmus. Die Verbindung zur spirituellen Glaubenspraxis westlicher Religionen findet sich auch in seiner Arbeit mit dem Titel **IN MEMORIAM 9 (2015)** wieder. Dieses Werk ist Teil der *Peace*-Serie von 2015, die Billboard-artig Schwarz-Weiß-Aufnahmen in 1990er-Jahre-Werbeästhetik von Jugendlichen in verschiedenen Posen zeigt. Der Titel **IN MEMORIAM 9** (dt. in Gedenken an) verweist auf die rituelle, christliche Totenverehrung, die hier vermischt wird mit gewerblicher Bildkultur. Die Arbeit versteht sich als Stimulator und spielt ähnlich wie in **SELECTION DISPLAY: ANCESTRAL PRAYER** auf die Mehrdimensionalität unseres Bildverständnisses an. *New Peace* – unübersehbar auf den Leuchtkästen der aktuellen Werkgruppe aus dem Jahr 2016 als Branding zu lesen – ist die Fortsetzung beziehungsweise

Timur Si-Qin's artistic work is a multilayered system of references to nature, art and the latest technologies. His approach is based on the assumption that technology and culture are products of nature as much as materials of natural origin. The works speak the language of commerce and depict an image of our surroundings, which is not only strongly influenced by this language, but is apparently defined by it. At the same time, Si-Qin's work, as he describes it, is based on “a type of secularism, which results neither from apathy nor from a shortage of curiosity about the world, but rather from a conviction that existence, as improbable as it might be, is holy”.¹

In **SELECTION DISPLAY: ANCESTRAL PRAYER (2011)** the observer sees the flawless face of a young woman in two large advertising banners positioned next to one another. The banners are reinforced at the rear with metal rods, from which colourful Buddhist prayer flags fly. Here Si-Qin combines the ritual devotional practice with a – contemporary – commercial iconoclasm. The connection to the spiritual practice of faith in Western religions is also reflected in his work entitled **IN MEMORIAM 9 (2015)**. This work is part of the *Peace* series from 2015, which shows billboard-like black-and-white shots in a 1990s-style advertising aesthetic with young people striking various poses. The title **IN MEMORIAM 9** points to the ritual, Christian veneration of the dead, which is blended here with commercial image culture. The work is intended as a stimulator and, similarly to **SELECTION DISPLAY: ANCESTRAL PRAYER**, plays with the multidimensionality of our understanding of imagery.

New Peace – clearly visible as branding on the lightboxes of the current group of works from 2016 – is the progression and/or recommencement of the **TRUTH BY PEACE (TBP)** branding that was developed for Si-Qin's first exhibition in China in 2015, and which is manifested in various ways within his cre-

Wiederaufnahme des für Si-Qin erste Ausstellung in China 2015 entwickelten Brandings **TRUTH BY PEACE (TBP)**, das innerhalb seines Schaffens in unterschiedlichen Medien und Ausformungen Gestalt annimmt. **TRUTH BY PEACE** rekurriert auf das bei Popstars beliebte New Yorker Fashion- und Lifestyle-Label *Hood by Air*, während das verwendete Logo auf einer Grafik basiert, die Si-Qin bei iStock entdeckt hat, einer von Getty Images lizenzfreien Bild- und Grafikplattform. Die *Peace*-Serie zielt darauf, spirituelle Begriffe wie „Peace“ und das taoistische Yin-Yang-Zeichen als Sinnbild fernöstlicher Philosophie in einem kommerziellen Produkt-Logo zu verbinden.

Die Werke der *New Peace*-Serie – hier in der Ausstellung als Leuchtkästen präsentiert – tragen den Titel **VISIT MIRRORSCAPE 2016: ARRIVE / HERE / NOW** und stellen die Simulation einer unbelebten, mystischen Landschaft in ihrer bestmöglichen Form dar. Jeder dieser an Verkaufsdiskontrollen erinnernden Leuchtkästen zeigt eine standardisierte Aufnahme eines Waldes, einer Wüstenlandschaft sowie eines Gebirgszuges. *Arrive ... here ... now ...* ist als Notation der Landschaft buchstäblich eingeschrieben, dazu findet sich in der rechten unteren Ecke der Hinweis www.visitmirrorscape.com – ein Link zu einer kommerziellen Website? Oder eher ein Verweis auf eine universelle Wahrheit? Oder vielmehr ein eskapistischer Impetus, der sich in der Botschaft einer gespiegelten Landschaftssimulation verbirgt und zu dessen virtuellem Besuch wir aufgefordert werden? *Mirrorscape* ist ein spirituelles Ziel, wo „feinkörnige Netzwerkeffekte und Feedback-Dynamiken der Realität deutlich wahrgenommen werden. [...] *Mirrorscape* repräsentiert keinen naiven Realismus unbeeinflusst von Interpretation, sondern vielmehr ein Verständnis für die interaktiven Prozesse, mit denen die Welt konstruiert wird.“²

ations thanks to different media and formats. **TRUTH BY PEACE** recurs on the New York fashion and lifestyle label beloved of Pop stars, *Hood by Air*, whilst the logo used is based on a graphic that Si-Qin discovered in iStock, a license-free image and graphics platform from Getty Images. The *Peace* series aims at combining spiritual terms like “peace” and the Taoist yin-yang symbol as an allegory of Far Eastern philosophy within a commercial product logo.

The works of the *New Peace* series – presented here in the exhibition as lightboxes – bear the title **VISIT MIRRORSCAPE 2016: ARRIVE / HERE / NOW** and present the simulation of a deserted, mystical landscape in its best-possible form. Each one of these lightboxes, which are reminiscent of sales display cases, shows a standardised shot of a forest, a desert landscape or a mountain range. *Arrive ... here ... now ...* is written literally as notation of the landscape, whilst the lower right-hand corner bears the indication www.visitmirrorscape.com – a link to a commercial website perhaps? Or maybe a signpost to a universal truth? Or perhaps it is much more an escapist impetus, which is concealed in the message of a mirrored landscape simulation and which we are urged to virtually visit? *Mirrorscape* is a spiritual destination where “the fine-grained network effects and feedback dynamics of reality can be clearly perceived. [...] *Mirrorscape* does not represent a naive realism unaffected by interpretation, but rather an understanding of the interactive processes by which the world is constructed.”²

¹ Timur Si-Qin, “True Lies”, in: *Texte zur Kunst*, September 2015, p. 93.

² From the press release of the exhibition *A Place Like This*, Team Gallery, Los Angeles, 13 March–8 May 2016, <http://timursiqin.com/a-place-like-this/>, last accessed on 19 April 2016.

Monika Kerkmann

¹ Timur Si-Qin, „True Lies“, in: *Texte zur Kunst*, September 2015, S. 93.

² Aus dem Presstext der Ausstellung *A Place Like This*, Team Gallery, Los Angeles, 13. März–8. Mai 2016, <http://timursiqin.com/a-place-like-this/>, aufgerufen am 19. April 2016, übers. aus dem Englischen von Monika Kerkmann.

Monika Kerkmann



Abb./fig. 2

TIMUR SI-QIN

Geboren 1984 in Berlin, Deutschland.
Born 1984 in Berlin, Germany.

Abb./fig. 3–5



Abb./fig. 1



AMIR YATZIV

THE NATIONAL PARK, 2013

HD-Video, 5'39", Farbe, Ton

HD video, 5'39", colour, sound



Abb./fig. 1

Der israelische Künstler Amir Yatziv untersucht in seinen Fotografien, Modellen und zeitbasierten Arbeiten konzeptuell und unter Einbeziehung neuester Technologien die Themen Architektur, Geschichte, utopische Entwürfe und damit verknüpfte Ideologien.

In dem knapp achtminütigen Video **HAUSBAUMASCHINE (2013)** spricht ein Schauspieler Originaltext in deutscher Sprache von Ernst Neufert aus dessen Buch *Bauordnungslehre (BOL)* von 1943.¹ Der Architekt Neufert – ein enger Mitarbeiter Albert Speers, der als Herausgeber auch das Vorwort zum Buch schrieb – erläutert darin akribisch die Funktionsweise einer von ihm konzipierten, gigantischen Maschine zum automatisierten Bau von Reihen-Wohnhäusern. Auf fortlaufenden Schienen sollte die modulare Hausbaumaschine vorwärtsrollen und betongegossenen Zeilenbau hinterlassen, um möglichst schnell Wohnraum zu schaffen. Im Stil heutiger High-Tech-Werbepäsentationen werden im Video auf einem futuristisch anmutenden Smartphone-Screen erläuternd kurze Animations-Sequenzen eingelegt, die aus den Zeichnungen zur Hausbaumaschine

entstanden sind. Eine gesichtslose Arbeiterschaft agiert darin emsig im Dienste des vermeintlichen automatisierten und gleichgeschalteten Fortschritts. Der digitale Close-up der Zeichentrick-Animation rückt immer näher an die gerasterten Arbeiter heran und löst die Striche bisweilen in Abstraktion auf.

Die Maschine kam in realiter nicht über das Zeichenbrett hinaus – doch Neufert, einer der ersten Studenten des Weimarer Bauhauses, legte mit seinen Schriften wichtige Impulse für die Weiterentwicklung des Deutschen Normenwerks (DIN-Normen), wodurch Bauen prinzipiell einem Regelwerk unterstellt wird. Ein utopischer Entwurf, als Zukunftsszenario mit Optimierungsbestreben im Video **HAUSBAUMASCHINE** angelegt, wirft somit ein bestechendes Licht auf Ideologien und ihren Transport in die Bauästhetik der Gegenwart – und vielleicht auch der Zukunft.

Die Platzierung eines Modells von Neuferts Maschine – als filigrane Struktur aus hellem Nylon-Kunststoff in 3-D-Druck von Yatziv gefertigt – auf einem Sockel zusammen im selben Raum mit dem Buch, ebenfalls auf einem Sockel, und dem auf einem Flatscreen laufenden

Video verankert das Projekt zudem suggestiv in der Lebenswirklichkeit.

Im Video **THE NATIONAL PARK (2015)** erlebt der Betrachter eine nahtlose digitale Kamerafahrt in Ego-Shooter-Perspektive durch eine hybride Gewölbe-architektur. Unter Einsatz von wissenschaftlicher 3-D-Scanning-Technologie wurde in 15 vermeintlichen und als solche zugeschriebenen Kreuzritter-Festungen in Israel gefilmt, die Aufnahmen animiert und digital aneinandermontiert. Uniforme, stereotype Ritter hacken darin kraftvoll mit Lanzen auf den Boden, woraus im Verlauf ein rhythmisches Sound-Arrangement entsteht. Die Räume in **THE NATIONAL PARK** reflektieren formal wie inhaltlich sowohl alte als auch neue Religions- und Kulturgeschichte: Die Gebäude wurden mit Gründung des Staates Israel entvölkert und verweisen als Ikonen auf die kritische Situation der Archäologie im Israel nach 1948.

¹ Zur Inszenierung von Yatziv im Ausstellungsraum gehört eine Original-Erstausgabe dieses Buches.

Elke Kania

Abb./fig. 1 Videostill/video still: Amir Yatziv, **THE NATIONAL PARK**, 2013

Abb./fig. 2 Installationsansicht/installation view (Detail/detail): Amir Yatziv, **HAUSBAUMASCHINE**, Buch/book, 2013

Abb./fig. 3–4 Videostill/video still: Amir Yatziv, **HAUSBAUMASCHINE**, 2013

Abb./fig. 5 Installationsansicht/installation view: Amir Yatziv, **HAUSBAUMASCHINE**, 3-D-Druck-Modell/ 3D print model, 2013
Courtesy of the artist

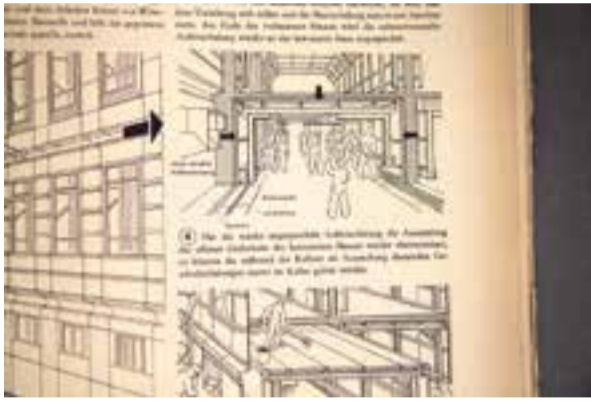
AMIR YATZIV

HAUSBAUMASCHINE, 2013

Mixed-Media-Videoinstallation, HD-Video, 7'39", Farbe, Ton, 3-D-Druck-Modell aus Nylon-Kunststoff, Buch *Bauordnungslehre (BOL)* (Ernst Neufert, hg. von Albert Speer, 1943, Original-Erstaussgabe)

Mixed media video installation, HD video, 7'39", colour, sound, 3D print model made of nylon, Book *Bauordnungslehre (BOL)* (Ernst Neufert, ed. by Albert Speer, 1943, first edition)

Abb./fig. 2



In his photographs, models and time-based works, making use of the latest technologies Israeli artist Amir Yatziv conceptually explores the topics of architecture, history, utopian projects and the associated ideologies.

In the video **HAUSBAUMASCHINE (2013)**, which runs just short of eight minutes, an actor reads the original text in German written by Ernst Neufert for his 1943 book *Bauordnungslehre (BOL)*.¹ Neufert was an architect, a close colleague of Albert Speer, who as the editor also provided the preface to the book. In the passage he carefully describes how a gigantic machine he had developed functioned to automatically construct terrace houses. The idea was for the modular house-building machine to roll along continuous tracks laying a trail of cast-concrete interconnected houses and in this way erecting new homes as quickly as possible. In the video, in the style of current high-tech ads, a seemingly futuristic Smartphone screen appears where short animation sequences pop up to explain the system – they are derived from drawings of the house-building machine. In them, faceless workers busily devote themselves to the cause of the purportedly automated progress in which difference has ceased to exist. The digital close-up in the cartoon animation

zooms in ever more on the pixelated workers such that the lines at some point become an abstract image.

In reality, the machine never got beyond the drawing board – but Neufert, one of the first Weimar Bauhaus students, paved the way in his writings for the development of the German industrial standard, the DIN, which assumes that construction can in principle be rules-based. A utopian project, presented as a future scenario with a zest for optimisation in the **HAUSBAUMASCHINE** video, thus casts sharp light on ideologies and how they can be transposed into the construction aesthetic of today – and perhaps the future, too.

A model of Neufert's machine – a refined structure Yatziv has made as a 3D print using bright nylon – stands on a plinth in the same space as the book, which is likewise on a plinth, while the video runs on a flatscreen – in this way the project is anchored in the reality of life today and any number of associations triggered.

In his video **THE NATIONAL PARK (2015)** you experience a seamless digital camera tracking shot taken from an ego-shooter perspective through a hybrid set of architectural vaults. Using scientific 3D scanning technology the film was shot in 15 fortresses in Israel that are purportedly attributable to the Crusaders; the footage was then animated and digitally assembled as a sequence. Uniform, stereotype knights hack away forcefully with their lances on the ground, such that as the video progresses a rhythmic soundtrack arises. The spaces in **THE NATIONAL PARK** reflect in both formal and substantive terms the ancient and contemporary history of religion and culture: The buildings were depopulated when the State of Israel was founded and as icons reference the critical situation of archaeology in Israel after 1948.

¹ The staging Yatziv chose for the exhibition space includes an original first edition of the book.

Elke Kania

Abb./fig. 3–4



Abb./fig. 5

AMIR YATZIV
Geboren 1972 in Karmiel, Israel.
Born 1972 in Karmiel, Israel.

WU TSANG

A DAY IN THE LIFE OF BLISS, 2014

Zweikanal-Videoinstallation, 20'26", Farbe, Ton

Two-channel video installation, 20'26", colour, sound

wird zum mysteriösen Erzähler des Films. Beispielhaft erforscht Tsang in dieser Arbeit die Konstruktionen von Identität – des Selbst wie des Anderen – und bewegt sich auf dem schmalen Grat zwischen Dokumentation, Ethnografie, (Selbst-)Aufführung und Fiktion.

In der Zweikanal-Videoinstallation **A DAY IN THE LIFE OF BLISS (2014)** ist die Handlung nach Berlin verlegt, und dennoch findet sich der Betrachter in einem Science-Fiction-Szenario wieder. Erzählt wird ein Tag im Leben der Performerin BLIS, die in der nahen Zukunft lebt. Digitale Avatare, LOOKS genannt, benutzen die Sucht nach Selbstdarstellung in den sozialen Netzwerken und kontrollieren die Gesellschaft durch eine panoptische Social-Media-Plattform, aber nichtsdestotrotz regt sich Widerstand. Aufgrund ihrer Bekanntheit erfährt BLIS allmählich eine Veränderung. Überall, wohin sie geht, wird sie beobachtet, und ihre Gefühle schwanken zwischen Freude über das Angeschautwerden und

Angst. Schließlich findet sie Entspannung in einem Underground-Club, der kurze Zeit später gestürmt wird. Eine magische Wirkung entfaltet eine Verwandlungsszene, in der BLIS sich für einen Auftritt vorbereitet und ihr Aussehen mehrmals verändert. Dargestellt wird BLIS von der androgynen Performancekünstlerin boychild.

Die Videoinstallation wird verdoppelt von zwei großflächigen Spiegelscreens, von denen einer ein sogenannter Spionspiegel ist, und diese übersetzen die fiktive Erzählung und Person in den tatsächlichen Ausstellungsraum. Im Rahmen der Filmkollaboration mit boychild entstand auch die Performance **MOVED BY THE MOTION** mit dem Musiker Patrick Belaga, die als eine Traumszene Teil der Filmhandlung wird und in der **JULIA STOSCHEK COLLECTION 2015** aufgeführt wurde.

Kathrin Jentjens



Wu Tsang lebt als Filmemacherin, Performerin und Künstlerin in Los Angeles und arbeitet häufig im Kollektiv, sei es im künstlerischen oder sozial engagierten, queeren Kontext. Dabei stellt sie ihre Produktion gleichberechtigt neben eine soziale Teilhabe und gelebte künstlerische Praxis. In der Darstellung physischer Ausdruckskraft und körperlicher Möglichkeiten leistet sie in ihren Performances und Filminstallationen zudem Widerstand gegen eine Körperlosigkeit und Entpersonalisierung sozialer Kontakte im digitalen Zeitalter. Im Rahmen einer New Yorker Veranstaltungsserie führte sie in diesem Sinne den Begriff der „Full Body Quotation“ ein.

Tsangs mehrfach ausgezeichnete Film **WILDNESS (2012)** erzählt die Geschichte des Nachtclubs *Silver Platter*, der seit den 1960er-Jahren Rückzugs- und Vergnügungsort für die lokale lateinamerikanische Transgender-Community in Los Angeles ist. Als sie mit ihren Freunden 2008 als Gastgeberin der wöchentlichen Party *Wildness* im Club aktiv wird, droht diesem, auch durch die Öffnung und durch das erwachte mediale Interesse, der Verlust seiner alten Identität. Tsang geht in Interviews mit Clubbetreibern, Performern und Gästen einerseits der Geschichte und Veränderung der Bar sowie ihrer eigenen Involvierung nach und schafft andererseits eine atmosphärische Fiktion. Die Bar selbst als eine Stimme aus dem Off

WU TSANG

Geboren 1982 in Worcester, USA.
Born 1982 in Worcester, USA.



Abb./fig. 1–3

Abb./fig. 1–3 Videostill/video still: Wu Tsang, **A DAY IN THE LIFE OF BLISS**, 2014

Abb./fig. 4–6 Videostill/video still: Wu Tsang, **WILDNESS**, 2012

Courtesy of the artist and GALERIE ISABELLA BORTOLOZZI

25

WU TSANG

WILDNESS, 2012

HD-Video, 74'00", Farbe, Ton

HD video, 74'00", colour, sound



Wu Tsang works as a filmmaker, performer and artist in Los Angeles, frequently working with a collective, be it in the artistic or the civically committed "queer" context. In doing so, she places her production on an equal footing with social participation and artistic practice lived to the full. With the presentation of physical expressive power and the possibilities of the body, in her performances and film installations she also takes a stand against the bodiless nature and de-personalisation of social contacts in the digital age. In the context of a series of events in New York, she introduced the concept of the "full body quotation" with precisely this intention.

Tsang's multi-award-winning film **WILDNESS (2012)** tells the story of the *Silver Platter* nightclub, which has been a place of retreat and pleasure for the local Latin American transgender community in Los Angeles since the 1960s. When she and her friends began hosting the weekly *Wildness* party at the club, by reaching out in this way, and the increased media interest it sparked, the club's old identity came under threat. In interviews with club operators, performers and guests, Tsang examines the history and changes of the bar as well as her own involvement on the one hand, and on the other creates an atmospheric fiction. The bar itself as a voice from "offstage" becomes the mysterious storyteller of the film. For example, in this work Tsang explores the constructs of identity (the self as well as the other) and treads a thin path between documentation, ethnography, (self-)enactment and fiction. In the two-channel video installation **A DAY IN THE LIFE OF BLISS (2014)** the action is transferred to

Berlin, and yet you find yourself in a sci-fi scenario. You hear about a day in the life of the female performer BLIS, who lives in the near future. Digital avatars known as LOOKS exploit the obsession with self-presentation in the social networks, and they control society by means of a panoptic social media platform; nevertheless, there is resistance. Due to her prominence, BLIS gradually undergoes a change. Wherever she goes she is watched, and her feelings fluctuate between enjoyment of the attention and fear. Ultimately she finds calm in an underground club, which is stormed a short time later. A magical effect creates a scene of transformation, in which BLIS prepares for an appearance and changes her appearance several times. BLIS is played by the androgynous performance artist boychild.

The video installation is doubled by two large-format mirror screens, of which one is a so-called spy-mirror, and these bring the fictional explanation and person into the actual exhibition space. The film collaboration with boychild also gave rise to the performance **MOVED BY THE MOTION** with musician Patrick Belaga, which becomes part of the film's action as a dream sequence and which was performed in 2015 at the **JULIA STOSCHEK COLLECTION**.

Kathrin Jentjens

Abb./fig. 4-6

18

HELEN MARTEN

ORCHIDS, OR A HEMISPHERICAL BOTTOM, 2013

Rauminstallation, bestehend aus: Video, 19'24'', Farbe, Ton, Resopal,
Nussbaum- und Ahornwandbekleidung, Architekturmodell aus Gelb-Kiefer, gefugtem Holzgeländer,
zwei gefugten Holzkurven, mit Airbrush übermalter Stahluhr, zwei Flechtkörben aus Aluminium,
zwei Bänken aus Ahorn und Esche, Größe variabel

Room installation, consisting of: video, 19'24'', colour, sound, formica,
walnut and maple wall panel, yellow pine architectural model, jointed wooden handrail assemblage,
two jointed wooden curves, air-brushed steel clock, two aluminium woven baskets,
two maple and ash benches, dimensions variable

Leihgabe der Künstlerin und KÖNIG GALERIE, Berlin

On loan from the artist and KÖNIG GALERIE, Berlin



Abb./fig. 1



Abb./fig. 2

HELEN MARTEN

Geboren 1985 in Macclesfield, Großbritannien.
Born 1985 in Macclesfield, Great Britain.

Helen Marten's latest work is permeated by her fascination with the nature of the object in the world, in drawing, video or on a linguistic level. She presents the object, be it animated, everyday or sculptural, as an active subject in the sense of a new materialism. In her digital videos, particular attention is given also to the object's relationship with its established linguistic designation and its performative use. Here language and image fuse freely, whereby the one does not denote the other, as they instead run in parallel or are manipulated. Most of the videos are accompanied by texts, which are read aloud by speakers and are at times poetic, banal, laughable and entirely logical, and are the result of months of recordings and reworkings.

The installation **ORCHIDS, OR A HEMISPHERICAL BOTTOM (2013)** is Marten's artistic contribution to the 55th Venice Biennale and consists of two rooms. In one room, which is furnished with a bright carpet and exquisitely crafted benches made of maple and ash, Marten shows an animation video, whilst the other contains a set of sculptures scattered within the space, which appear like props for a film. In the animated video a dazzling, sterile world of thoroughly contrasting images unfolds. Thus, at the beginning there is a small parade of toy objects, the dainty appearance of which is nevertheless disturbed by a bothersome fly. This is followed by a surreal image of a naked buttock with a metallic gleaming orchid, before the camera travels over a kind of plotting table on which things are generated, presented and shifted and on which, for example, literally edible images made of blueberries appear. The accompanying spoken text is not a commentary on the visual goings-on, but rather creates even more mental images. Marten herself points to her allegorical speech with the phrase: "Speak in figures to the figures who speak in figures." The artificial world of the video as created at the computer ultimately contrasts with the haptic furniture and sculptures created by hand. Occasionally they resemble everyday objects, such as a laundry basket or a handrail, but they are then reinterpreted and reveal their own existence. Thus a salad leaf sits in the laundry basket and the handrail is rickety and becomes a shelf for small objects to be propped upon. With humour and eloquence, Marten points to the elasticity and exchangeability of images and objects in the digital age.

Kathrin Jentjens

Helen Martens Beschäftigung mit der Beschaffenheit des Objekts in der Welt, in Zeichnung, Video oder auf linguistischer Ebene, durchzieht ihr junges Werk. Sie präsentiert das Objekt, sei es nun das animierte, alltägliche oder skulpturale, als agierendes Subjekt im Sinne eines New Materialism. In ihren digitalen Videos gilt darüber hinaus dem Verhältnis des Objekts zu seiner etablierten, sprachlichen Bezeichnung und seiner performativen Verwendung besonderes Augenmerk. Sprache und Bild sind hier frei zueinander collagiert, das eine bezeichnet nicht das andere, sie laufen parallel oder werden manipuliert. Martens Texte, welche die meisten Videos begleiten, werden von Sprechern gelesen und sind mal poetisch, banal, lächerlich und mal ganz logisch und das Ergebnis monatelanger Aufzeichnungen und Überarbeitungen.

Die Installation **ORCHIDS, OR A HEMISPHERICAL BOTTOM (2013)** ist Martens künstlerischer Beitrag zur 55. Biennale in Venedig und besteht aus zwei Räumen. In dem einen Raum, der mit einem hellen Teppich und exquisit gefertigten Sitzbänken aus Ahorn- und Eschenholz ausgestattet ist, zeigt Marten ein Animationsvideo, in dem anderen ein Set aus im Raum versprengten Skulpturen, die wie Filmrequisiten wirken. In dem animierten Video entfaltet sich eine grelle, sterile Welt durchaus kontrastierender Bilder. So zieht zu

Beginn eine kleine Parade aus Spielzeugobjekten ein, deren niedlicher Anblick jedoch von einer lästigen Fliege gestört wird. Darauf folgt ein surreales Bild einer nackten Pobacke mit einer metallisch glänzenden Orchidee, bevor die Kamera Fahrt über eine Art Zeichentisch aufnimmt, auf dem Dinge generiert, präsentiert und verschoben werden und beispielsweise buchstäblich konsumierbare Bilder aus Blaubeeren entstehen. Der unterlegte gesprochene Text ist kein Kommentar zum visuellen Geschehen, sondern erzeugt noch weitere mentale Bilder. Marten selbst verweist auf ihr allegorisches Sprechen mit dem Satz: „Speak in figures to the figures who speak in figures“ (dt. „Sprich in Bildern zu den Figuren, die in Bildern sprechen“). Der künstlichen, am Computer geschaffenen Welt des Videos stehen schließlich die haptischen, in Handarbeit gefertigten Möbel und Skulpturen gegenüber. Teils ähneln sie bekannten Alltagsgegenständen wie beispielsweise einem Wäschekorb oder einem Geländer, werden dann jedoch uminterpretiert und entfalten ein eigenes Dasein. So liegt im Wäschekorb ein Salatblatt, und das Geländer ist wackelig und wird zum Regal für kleine aufgestellte Objekte. Mit Humor und Eloquenz verweist Marten auf die Elastizität und Austauschbarkeit von Bildern und Objekten im digitalen Zeitalter.

Kathrin Jentjens

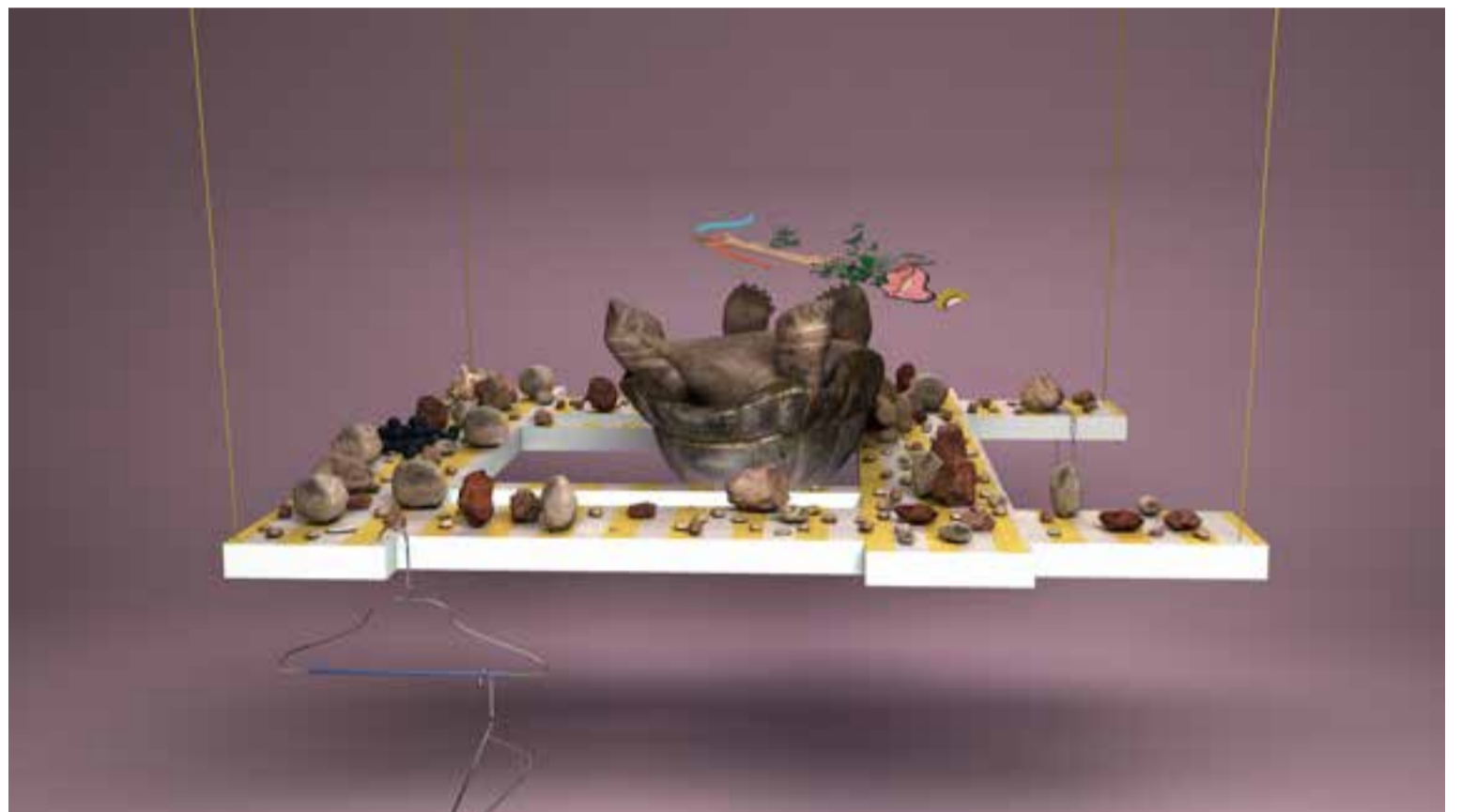


Abb./fig. 3-4

JON RAFMAN

BETAMALE TRILOGY (GLASS CABIN), 2015

Mixed-Media-Videoinstallation, bestehend aus HD-Videoprojektor, Stahlrahmen, Hartglas und drei Videos, 20'42", Farbe, Ton:

Mixed media installation, consisting of HD video projector, steel pannels, tempered glass and three videos, 20'42", colour, sound:

STILL LIFE (BETAMALE), 2013

HD-Video, 4'54", Farbe, Ton
HD video, 4'54", colour, sound

MAINSQUEEZE, 2014

HD-Video, 7'23", Farbe, Ton
HD video, 7'23", colour, sound

ERYSICHTHON, 2015

HD-Video, 8'03", Farbe, Ton
HD video, 8'03", colour, sound



Abb./fig. 2

Abb./fig. 1



Abb./fig. 3



Abb./fig. 1 Installationsansicht/installation view: Jon Rafman, **BETAMALE TRILOGY (GLASS CABIN)**, 2015, 13th Biennale de Lyon la vie moderne, Lyon

Abb./fig. 2-3 Videostill/video still: Jon Rafman, **ERYSICHTHON**, 2015

Abb./fig. 4, 8 Videostill/video still: Jon Rafman, **STILL LIFE (BETAMALE)**, 2013

Abb./fig. 5-7 Videostill/video still: Jon Rafman, **MAINSQUEEZE**, 2014

Courtesy of the artist and Future Gallery, Berlin

Das Eintauchen in die Werke von Jon Rafman ähnelt einem ungesicherten Absturz in die obskuren Zonen unserer medialen Kultur. Diese Zonen, unheimlich, befremdlich und irritierend, sind Biotope, die in den unerforschten Winkeln des Internets blühen. Das Web 2.0, das längst zu einem Bollwerk von privaten Obsessionen und sonderlichen Manien geworden ist, bildet die hauptsächlichste Inspirationsquelle von Rafman. Bevor er sie in überladenen Clips zusammenwebt, entnimmt er seine Motive aus den Untiefen des Dark Web, also aus jenen Teilen des Netzes, die von herkömmlichen Suchmaschinen nicht erfasst werden. Dort tobt das – aus bürgerlicher Sicht betrachtet – Abnormale, Krankhafte und Perverse; und es tobt nicht nur, sondern es kommuniziert und organisiert sich. Rafman extrahiert dreckige Perlen aus diesen Unterschichten und bringt sie ans Tageslicht. Indem er sie in begehbare Installationen einbettet, verleiht er seinen digitalen Collagen zudem einen festen Körper.

Auch in der **BETAMALE TRILOGY (GLASS CABIN) (2015)** ist das Eintauchen wortwörtlich gemeint. Die Arbeit wird in einem gläsernen Container präsentiert, in dem der Betrachter Platz nimmt. Wie oft bei Rafman entsteht somit eine immersive Situation, die, trotz der Durchsichtigkeit der Scheiben, eine klaustrophobische Atmosphäre schafft und die Rezeption intensiviert. Die drei Videos bestehen aus verschiedenen Sequenzen und legen so motivische Schwerpunkte.

In Teil eins der Trilogie **STILL LIFE (BETAMALE) (2013)** – im Nerd-Jargon ist der Beta Male übrigens die Antithese des Alphamännchens, ein scheuer, vorsichtiger und unauffälliger Mann – wechseln sich verwahrloste Zimmer von extremen Internetnutzern mit Anime-Figuren und Furies (Menschen in Plüsch-tierkostümen) ab, wobei Letztere zwei charakteristische Emanationen der Netzkultur sind. Formen und Bilder vermengen sich in einem chaotischen Crescendo, bis die krude Fetisch-Pornografie und die Gewaltexzesse einen Höhepunkt erreichen. In **MAINSQUEEZE (2014)**, dem zweiten Teil der Trilogie, reihen sich typische Internet-Memes aneinander – ausgewählte Funny Drunk Pictures, Hentai, virale Videos und kurze Clips in 4Chan-Manier. Eine Hauptsequenz bildet dabei das grausame Zerdrücken einer lebendigen Riesengarnele – das Internet bietet massenhaft solcher enthemmten und pubertären Amateurfilme als Materialgrundlage. **ERYSICHTHON (2015)** – der Name stammt von einem König der griechischen Mythologie, der, von einer unersättlichen Fressgier geplagt, sich selbst aufiß – ist der komplexeste Film der Trilogie und bildet eine abschließende Synthese. Er geht einerseits auf das Phänomen der Rekursivität im Internet ein, ein sich selbst generierendes System, das, wie die alchemistische Schlange, in sich geschlossen ist und sich selbst frisst. Andererseits kommentiert eine mal männliche, mal weibliche Off-Stimme den Einfluss

des World Wide Web auf unsere psychische Struktur und den Sog der Leere, der angesichts dieser Informationsflut entstehen mag. Mit **BETAMALE TRILOGY (GLASS CABIN)** öffnet Rafman die Büchse der digitalen Pandora und konfrontiert uns mit der dunklen Seite unserer technologischen Kultur.

Dr. Emmanuel Mir



Abb./fig. 4



Abb./fig. 7-8

Abb./fig. 5-6



Delving into the works of Jon Rafman is not dissimilar to an unbroken fall into the obscure zones of our media culture. These zones, sinister, alienating and confusing, are biotopes that flourish in the unexplored corners of the Internet. Web 2.0, which has long since become a bastion of private obsessions and particular manias, forms the primary source of inspiration for Rafman. He finds his subjects in the depths of the Dark Web, i.e. from those parts of the network that are not covered by conventional search engines, before interweaving these into clips laid on top of one other. In these depths lurks – seen from a civilized perspective – the abnormal, the pathological and the perverse; and not only does it lurk, but indeed it communicates and becomes organised too. Rafman extracts grubby pearls from these sublayers and brings them to light. By embedding these in walk-in installations, he also gives his digital collages a firm physicality.

In the **BETAMALE TRILOGY (GLASS CABIN) (2015)** “immersion” in the work is meant quite literally. The work is presented in a glazed container in which the observer takes a seat. As frequently in Rafman’s case, an immersive situation develops which, despite the transparency of the panes, creates a claustrophobic atmosphere and intensifies the reception. The three videos consist of various sequences and thus create motivic areas of focus.

In part one of the trilogy **STILL LIFE (BETAMALE) (2013)** – in “nerd” jargon the Beta Male is the antithesis of the alpha male, a shy, cautious and inconspicuous man – the scene alternates between different squalid rooms belonging to extreme Internet users and anime

figures and “furies” (people in furry animal costumes), whereby the latter are two characteristic emanations of the Internet culture. Forms and images intermingle in a chaotic crescendo, until the crude fetish pornography and the excess of violence reach a climax. In **MAINSQUEEZE (2014)**, the second part of the trilogy, typical Internet memes follow one after the other – selected funny drunk pictures, hentai, viral videos and short clips in the style of 4chan. Here a primary sequence is formed by the gruesome crushing of a live giant prawn – the Internet offers a wealth of such disinhibited and puerile amateur films as a material basis. **ERYSICHTHON (2015)** – the name comes from a king in Greek mythology who, plagued by an insatiable gluttony, ends up eating himself – is the most complex film in the trilogy and forms a concluding synthesis. On the one hand, it examines the phenomenon of recursiveness in the Internet, a self-generating system which, like the alchemistic snake, is closed within itself and thus devours itself. On the other hand, a sometimes male, sometimes female off-screen voice comments on the influence of the World Wide Web on our psychic structure and the undertow of emptiness that may ensue in light of this flood of information. With **BETAMALE TRILOGY (GLASS CABIN)** Rafman opens up the digital Pandora’s Box, confronting us with the dark side of our technological culture.

Dr. Emmanuel Mir

20–21, 33–38

BRITTA THIE

20

“THREE INFOMERCIALS”, 2016

Dreikanal-HD-Videoinstallation, 1'49", Farbe, Ton
Co-Regie und Artdirektion: Julia H. Burlingham

Three-channel HD video installation, 1'49", colour, sound
Co-director and art director: Julia H. Burlingham

21

“TRANSLANTICS OST”, 2015

Soundinstallation, bestehend aus einem Poster,
101 × 152 cm (gerahmt), und einem Soundtrack der
Webserie **TRANSLANTICS**, 56'00", Ton

Titelmelodie und Filmmusik: © & © Ville Haimala

Songs der Episoden 1–6: Dan Bodan, Ginger Boss,
Max McFerren, Juiceboxxx, James K,
Low Concept und Talkstory

Sound installation, comprising a poster,
101 × 152 cm (framed), and the soundtrack of the
web series **TRANSATLANTICS**, 56'00", sound
Title song and film music: © & © Ville Haimala

Songs from episodes 1–6: Dan Bodan, Ginger Boss,
Max McFerren, Juiceboxxx, James K,
Low Concept and Talk Story

Leihgabe der Künstlerin
On loan from the artist

33

“INTERFACES BECOME OUR WEATHER”, 2016

Inkjetprint auf PVC-Folie, Größe variabel

Inkjet print on PVC, dimensions variable

34

**“SOMETIMES I LOOK AT PHOTOS OF MYSELF TOO
MUCH. PHOTOS OF WHEN I WAS YOUNG”, 2016**

Inkjetprint auf Polyester-Satin, Größe variabel

Inkjet print on polyester satin, dimensions variable

35

**“IF SOMETHING TURNS INTO HYPE THAT ONCE
SAVED YOU, IT FEELS LIKE YOU ARE BACK
IN THE TITANIC AGAIN. BUT JACK DAWSON HAS
ALREADY LEFT YOU”, 2016**

Inkjetprint auf PVC-Folie, Größe variabel

Inkjet print on PVC, dimensions variable

36

**“I GOOGLED MY MOM AND WAS RELIEVED
THAT SHE IS STILL SAFE”, 2016**

Inkjetprint auf Polyester-Satin, Größe variabel

Inkjet print on polyester satin, dimensions variable

37

“IT'S ALL GOOD IN *ITALICS*”, 2016

Inkjetprint auf Polyester-Fine-Mesh, Größe variabel

Inkjet print on fine polyester mesh, dimensions variable

38

“HD”, 2016

Inkjetprint auf Polyester-Mesh, Größe variabel

Inkjet print on polyester mesh, dimensions variable

Britta Thie gehört zur ersten Generation von Künstlern, die mit der Entwicklung digitaler Errungenschaften aufgewachsen sind und die Entstehung des Internets erfahren haben. In ihrer künstlerischen Arbeit spielen Beobachtungen zu dieser Endzwanziger-Generation, deren Sprache und Verhaltensweise im Hinblick auf die Nutzung alltäglicher digitaler Technologie eine tragende Rolle. Dabei porträtiert sie Sehnsüchte und Lebensraum junger Menschen, aber auch Strategien der Werbe- und Konsumindustrie. Oft nutzt sie dafür die Ästhetik der Netzkultur und lässt die Grenzen von Realität und Fiktion verwischen, wenn sie ihr Arbeits- und Lebensumfeld in Berlin in Kollaborationen oder fiktiven Geschichten mit einbezieht.

Die drei kurzen Clips der Dreikanal-HD-Videoinstallation **“THREE INFOMERCIALS” (2016)** greifen profanes Begehren, Selbstdiffusion sowie -erfüllung junger Großstadtbewohner auf. Gleichzeitig fordert Thie Überschneidungen von Fiktion und Realität, denn die drei Werbegesichter haben zu ihrer jeweiligen Rolle oder dem Produkt auch in der non-digitalen Wirklichkeit einen Bezug.

Neben ihrer künstlerischen Arbeit ist Thie als Model tätig und taucht in **“SWISS TROTTE – DRY SHAMPOO” (2015)** – einem der drei Clips – als Testimonial für ein Haarpflegeprodukt auf. Das Trockenshampoo prophezeit eine schnelle und oberflächliche Verbesserung der Haarpracht, aber auch des Wohlbefindens des Konsumenten. „Is your hair lifeless, stringy or flat? Oh so was I ... and my hair, too! But then I discovered: SWISS TROTTE“ (dt. „Ist Ihr Haar leblos, dünn oder zu platt? So erging es mir ... und meinem Haar auch! Dann entdeckte ich SWISS TROTTE“).

In weiteren Clips verspricht ein Charakter namens Ben-There-Done-That eine einfache Entwicklung der eigenen Domain. Im Instagram-Zeitalter scheint Selbstvermarktung via soziale Netzwerke nicht mehr auszureichen. Eine eigene Selbstpromotions-Kampagne muss her! Des Weiteren taucht die Schriftstellerin Julia Zange wie ein Avatar in Pastelltönen gekleidet und mit blau geschminkten Lippen auf und wirbt für Deutschkurse einer Online-Sprachschule mit Klassikern und Analysen der deutschen Literatur- und Kunstgeschichte.

Der schnelle Wechsel der drei Werbefilme, deren Ästhetik und Sprache zielen auf die Seh- und Sprachgewohnheiten einer bestimmten Zielgruppe ab. Ironisch nimmt Thie allgegenwärtige Werbedialoge auf, die auf Gefühlslagen junger und hipper Metropolenbewohner ansprechen möchten.

In ihrer Banner-Serie transportiert die Künstlerin Digitales auf körperliches Material. Stoffbahnen, die im Ausstellungsraum verteilt von der Decke hängen, sind Träger von Zitaten und Videostills. Melancholisch und selbstreflexiv werden Gedanken zu Onlinephänomenen und der eigenen Rolle mitgeteilt.

“SOMETIMES I LOOK AT PHOTOS OF MYSELF TOO MUCH. PHOTOS OF WHEN I WAS YOUNG” (2016) referiert zum einen auf die Selbstinszenierung der Selfie-Kultur, in der scheinbar eine Selbsterfahrung nur durch Abbild des eigenen Ichs möglich ist, und zum anderen auf eine Selbstnostalgie, die mit dem Wunsch der analogen Bildbeschaffung einhergeht. **“I GOOGLED MY MOM AND WAS RELIEVED THAT SHE IS STILL SAFE” (2016)** verdeutlicht in schwungvoller Schrift die scheinbare Reinheit eines unverbnetzten Menschen. Das Netz als Zielscheibe und Sog der Leere eröffnet ein zweites Lebensumfeld, das vom analogen Alltag nicht berührt wird.

Die Stoffbanner lassen dem Betrachter Zwischenzustände einer Generation deutlich werden. Non-Digital-Natives, die sich im ständigen Dazwischen befinden. Beschleunigung und Rückzug, Rastlosigkeit und Ermüdung, Kritik und Bewunderung sowie Technophilie und Analogiesehsucht. Ein Leben in zwei Welten, verbunden mit Interfaces.

Lena Katharina Reuter

BRITTA THIE

Geboren 1987 in Minden, Deutschland.
Born 1987 in Minden, Germany.

Britta Thie is one of the first generation of artists who have grown up with the development of the new digital world and who have experienced the emergence of the Internet. In her artistic work, observations on this late-20s generation, their language and their conduct in relation to the use of everyday digital technology play a decisive role. Here she portrays the yearnings and the living environment of young people, but also strategies used in the advertising and consumer industry. For this she often uses the aesthetic of the network culture, allowing the dividing lines between reality and fiction to blur here as she incorporates her working and living environments in Berlin into collaborations or fictional stories.

The three short clips of the three-channel HD video installation **“THREE INFOMERCIALS” (2016)** pick up on the mundane desires, self-diffusion and self-fulfillment of young big-city dwellers. At the same time Thie forces the overlapping of fiction and reality, since the three faces in the advertisement make reference to their relevant role or the product in the non-digital reality, too.

Alongside her artistic work, Thie also works as a model and appears in **“SWISS TROTTE – DRY SHAMPOO” (2015)** – one of the three clips – as part of a testimonial for a haircare product. The dry shampoo predicts a rapid and superficial improvement in the lusciousness of the hair, but also in the consumer's own wellbeing. “Is your hair lifeless, stringy or flat? Oh so was I ... and my hair, too! But then I discovered: SWISS TROTTE.”

In other clips a character called Ben-There-Done-That promises the simple development of an individual's own domain. In the Instagram age, self-marketing via social networks no longer seems to be enough. What is needed is a self-promotion campaign of one's own! Furthermore the writer Julia Zange appears like an avatar, dressed in pastel colours and wearing blue lipstick, to advertise German courses offered by an online language school with classics and analyses of German literary and art history.

The three commercial films, the aesthetic and language of which are aimed at the viewing and linguistic habits of a particular target group, follow in quick succession. This ironically exploits the ubiquitous advertising

dialogue that aims to appeal to the state of mind of young, fashionable metropolis-dwellers.

In her banner series, the artist transports digital to physical material. Panels of fabric that hang from the ceiling and are distributed around the exhibition space bear quotations and video stills. In melancholic and self-reflective fashion, thoughts on online phenomena and one's own role are conveyed.

“SOMETIMES I LOOK AT PHOTOS OF MYSELF TOO MUCH. PHOTOS OF WHEN I WAS YOUNG” (2016) refers firstly to the self-presentation of the selfie culture, in which apparently a self-experience is only possible through the depiction of one's own self, and secondly to a self-nostalgia, which goes hand in hand with the desire for analogue image procurement. **“I GOOGLED MY MOM AND WAS RELIEVED THAT SHE IS STILL SAFE” (2016)** illustrates the apparent purity of an un-networked person in sweeping lettering. The network as a target and slipstream of emptiness opens up a second living environment, which is untouched by analogue day-to-day life.

The textile banner clearly reveals to the observer the intermediate states of a generation. Non-digital natives who find themselves in a permanent state of in-between. Acceleration and withdrawal, restlessness and fatigue, criticism and adulation, as well as technophilia and yearning for analogy. A life in two worlds, bound with interfaces.

Lena Katharina Reuter



Abb./fig. 1–2

IAN CHENG

EMISSARY FORKS AT PERFECTION, 2015

Echtzeitsimulation und Story, unbegrenzte Dauer, Farbe, Ton

Live simulation and story, infinite duration, colour, sound



Abb./fig. 1-3

Ian Cheng absolvierte ein Studium in Kognitions-wissenschaft an der University of California in Berkeley, bevor er Bildende Kunst an der Columbia University in New York studierte. Sein künstlerisches Werk beschäftigt sich vor allem mit dem Evolutionsprozess in Bezug auf den Menschen, der Wesensart von Mutationen und der damit zusammenhängenden Fähigkeit des Menschen, sich an äußere Bedingungen anzupassen.

Virtuell animierte Echtzeitsimulationen dienen Cheng dazu, mikroskopisch wesentliche Mechanismen des komplexen und über Jahrtausende andauernden Evolutionsprozesses für den Rezipient erfahrbar zu machen. „Darwin sagte, die Natur selbst sei die größte Live-Simulation, die ununterbrochen Neues versucht und unüberhörbar scheitert und sich nie mit Vollendung zufrieden gibt. Aber oft ist die Natur für uns zu schnell, zu langsam, zu groß, zu klein. Wir wollen eine Live-Simulation in der Größenordnung der menschlichen Raumzeit, und zwar eine, die unendlich vielfältig ist und unsere Qualitätsansprüche außer Acht lässt. Eine Live-Simulation, die wir fühlen können, aber die sich einen Dreck um uns schert“,¹ so Cheng. Dabei begreift der Künstler seine Echtzeitsimulationen als „neurologische Gymnastik“, die dem Betrachter an die Erfahrung des fortwährenden Wandels sowie an Zustände der Verwirrung, Beklemmung und der kognitiven Dissonanz gewöhnen sollen.

Die Echtzeitsimulationen, die unter anderem als Projektion im Ausstellungskontext präsentiert werden, entstehen im 3-D-Video-Game-Design mithilfe eines Programms zur Herstellung von Computerspielen. Algorithmen bestimmen eine Ausgangssituation: Es wird eine virtuelle Landschaft festgelegt und ebenso einzelne Charaktere, die sowohl nach einem Skript als auch zufällig agieren können. Danach entwickelt die Simulation sich durch einen eigenständigen Mechanismus weiter. Ihr Verlauf wird in realer Zeit berechnet, Bild und Klang verformen sich live. Ein ephemerer Prozess entfaltet sich, der – genauso wie der Evolutionsprozess – ziellos, ungewiss, endlos und von keiner externen Autorität beeinflussbar ist.

Jede Echtzeitsimulation verbindet Cheng mit einer Erzählung. So gehört **EMISSARY FORKS AT PERFECTION (2015)** zu einer Serie von Echtzeitsimulationen, die sich der evolutionären Entwicklung des menschlichen Bewusstseins der Vergangenheit und Zukunft widmet. Die erste Episode **EMISSARY IN THE SQUAT OF GODS (2015)** ist von den kontrovers diskutierten Schriften des US-amerikanischen Psychologen Julian Jaynes inspiriert und etwa im 6. Jahrhundert n. Chr. angesiedelt, in der der Mensch laut Jaynes über kein Bewusstsein beziehungsweise autonomes Selbst verfügt haben soll. **EMISSARY FORKS AT PERFECTION** spielt 1500 Jahre von heute aus gesehen in der Zukunft: Die künstliche Intelligenz Talus Twenty Nine fungiert als Kontrolleur über die Evolution, die Menschheit ist bereits ausgestorben. Als jedoch der tote Körper einer Celebrity des 21. Jahrhunderts

ausgegraben wird, schickt Talus Twenty Nine sein hochgeschätztes hundeartiges Super-Haustier Shiba Emissary los, um den Star als Zombie zum Leben zu erwecken und ihn in ihre Welt einzuführen. Die Simulation führt dem egozentrischen Menschen somit vor Augen, dass auch er nur ein Produkt der Evolution und nicht die Krone der Schöpfung ist.

¹ Ian Cheng, in: Elodie Evers, „In Conversation with Ian Cheng“, übers. aus dem Englischen von Jeremy Gaines, in: Ausst.-Kat. *Ian Cheng. Live Simulations*, anlässlich der Ausstellung *Real Humans*, Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf 2015, S. 113.

Anna-Alexandra Nadig

IAN CHENG

Geboren 1984 in Los Angeles, USA.

Born 1984 in Los Angeles, USA.

Ian Cheng completed a degree in cognitive science at the University of California in Berkeley before studying fine art at Columbia University in New York. His artistic work primarily examines the process of evolution in relation to human beings, the nature of mutations and the associated capacity of humans to adapt to external conditions.

Virtually animated live simulations serve to enable Cheng to make tangible for the recipient microscopically essential mechanisms of the complex process of evolution that takes place over thousands of years. “Darwin said the greatest live simulation is nature herself, who incessantly tries and fails aloud, never stopping at perfection. But nature is often too fast, too slow, too big, too small, for us. We desire a live simulation at scale with human space-time, but unending in its variety and blind to our barometres of quality. A live simulation that we can feel, but does not give a fig for us”,¹ says Cheng. Here the artist sees his live simulations as “neurological gymnastics”, which are supposed to familiarise the observer with the experience of ongoing change as well as with conditions of confusion, anxiety and cognitive dissonance.

The live simulations, which are presented amongst other things as a projection in the exhibition context, emerge in their 3D video game design with the help of a program for the creation of computer games. Algorithms determine an initial situation: A virtual landscape is set up, as are individual characters, who can act both according to a script and randomly. Afterwards the simulation develops further through an independent mechanism. Its course is calculated in real time,

and image and sound morph live. An ephemeral process emerges – just like the evolutionary process – aimless, uncertain, endless and without the possibility of being influenced by any external authority.

Cheng combines every real-time simulation with a story. Thus **EMISSARY FORKS AT PERFECTION (2015)** belongs to a series of live simulations, which is dedicated to the evolutionary development of the human consciousness of the past and future. The first episode, **EMISSARY IN THE SQUAT OF GODS (2015)**, is inspired by the controversially discussed writings of American psychologist Julian Jaynes and is set circa in the sixth century AD in which, according to Jaynes, human beings are supposed to have had no awareness or autonomous self. **EMISSARY FORKS AT PERFECTION** projects 1500 years into the future viewed from today: Artificial intelligence Talus Twenty Nine functions as a controller of evolution, humanity has already died out. When, however, the dead body of a twenty-first century celebrity is dug up, Talus Twenty Nine sends his much-valued, dog-like super-pet Shiba Emissary to bring the star back to life as a zombie and to introduce him to their world. The simulation presents us with the egocentric human being, showing how this is likewise merely a product of evolution and not the pinnacle of creation.

¹ Ian Cheng, in: Elodie Evers, “In Conversation with Ian Cheng”, in: exhib. cat. *Ian Cheng. Live Simulations*, on the occasion of the exhibition *Real Humans*, Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf 2015, p. 113.

Anna-Alexandra Nadig

HITO STEYERL

LOVELY ANDREA, 2007

Video, 30'00", Farbe, Ton (in Englisch, Japanisch und Deutsch mit englischen Untertiteln)

Video, 30'00", colour, sound (in English, Japanese and German with English subtitles)

„There is bondage all over the place.

Bondage ist überall. Ich fessele; du fesselst; wir sind gefesselt. Die Kunst des Knotens ist nicht nur in Abu Ghraib und Guantánamo populär. Ich spinne; du spinnst; wir sind verbunden. Netzwerke und Webs, Seilschaften und Abhängigkeit: Wir sind drin.

It's art!

Auf einem Foto von 1987 bin ich nackt mit Seilen gefesselt zu sehen. Das Foto wurde in Tokyo aufgenommen und zeigt die japanische Fesseltechnik Nawa Shibari. *Lovely Andrea* zeigt die Suche nach diesem

obskuren Pornobild in der Tokyoter Bondageszene, in Sexarchiven und bei jenen Spezialisten des Fachs, die das nackte Leben als Kunst verstehen.

Inside the web ...

Lieber gefesselt oder lieber in freiem Fall? Ja!

Lieber on- oder offline? Ja!
Fliegen oder hängen? Fallen oder schweben? Fake oder Wirklichkeit? Warum nicht!
Abhängig oder unabhängig?
Was sonst!“¹

Hito Steyerl

“There is bondage all over the place.

I tie you up; you tie me up; we are tied up.

The art of bondage is not only popular in Abu Ghraib and Guantánamo. I'm crazy; you're crazy; we are bound together. Networks and webs, cliques and dependencies: We're part of it.

It's art!

In a photo from 1987 I can be seen naked and tied up with ropes. The photo was taken in Tokyo and shows the Japanese bondage technique known as Nawa Shibari. *Lovely Andrea* shows the hunt for this ob-

scure pornographic picture in the Tokyo bondage scene, in sex archives and among those specialists in the subject, who see naked life as a form of art.

Inside the Web ...

Better tied up or free-falling? Yes!

Better on- or offline? Yes!
Flying or hanging? Falling or floating? Fake or reality? Why not!

Dependent or independent?
What else!”¹

Hito Steyerl



Abb./fig. 1



HITO STEYERL
Geboren 1966 in München, Deutschland.
Born 1966 in Munich, Germany.

The artist, filmmaker and author Hito Steyerl, who also lectures as Professor of Experimental Film and Video (New Media) at the University of the Arts in Berlin, is considered a detailed observer of the globalised, digitalised world. Her artistic practice precisely describes the fluidity and mutability of images – starting with their production, interpretation, translation and circulation through to their consumption by a large number of users. An image often serves as a starting point for her video essays, for which she carries out intensive research and applies techniques of montage, voiceover, collage and interviewing.

The video **LOVELY ANDREA (2007)** shows Steyerl on the hunt for a photograph that was taken during her time as a film student in Japan at the end of the 1980s. The artist herself poses semi-naked, tied up as a “rope bondage” model with hemp rope. The Japanese art of bondage, which was originally applied as a restraint technique for prisoners and their transportation, has now been incorporated into popular culture as sub-genre of pornography as a result of its sensual-erotic component.

For the research into the photo, the artist was joined by a camera team and a young interpreter as she visited various protagonists of the Japanese bondage scene. Ultimately she finds what she’s looking for in a magazine archive. The photo is depicted in a magazine and bears the title “Lovely Andrea” – Steyerl worked under the pseudonym “Andrea”.

These documentary shots are interrupted time and again by previously encountered images and video excerpts and range from shots of the Japanese bondage industry to bound prisoners in the American military base of Guantánamo Bay, to comic scenes with Spiderman and Spiderwoman. The result is a fast, entertaining film underpinned by a soundtrack that includes popular songs by artists like Depeche Mode, X-Ray Spex or Donna Summer. Thanks to the metaphor of bondage, local and global structures of political control and dominance, the relationships of dependencies and independencies, the interconnections and entanglements in the real and the digital world, like the World Wide Web, but also the constructedness and availability of images in the video and online are made evident.



Dolmetscherin verschiedene Protagonisten der japanischen Bondageszene. Schließlich werden sie in einem Zeitschriftenarchiv fündig. Das Foto ist in einem Magazin abgebildet, betitelt mit „Lovely Andrea“ – Steyerl arbeitete unter dem Synonym „Andrea“.

Diese dokumentarischen Aufnahmen werden immer wieder durch vorgefundene Bilder und Videomitschnitte unterbrochen und reichen von Aufnahmen der japanischen Bondage-Industrie über gefesselte Häftlinge des US-amerikanischen Militärstützpunkts Guantánamo Bay bis hin zu Comicszenen mit Spiderman und Spiderwoman. Dadurch entsteht ein schneller und unterhaltsamer Schnitt, der auf der Tonspur mit populären Songs von Künstlern wie Depeche Mode, X-Ray Spex oder Donna Summer unterlegt ist. Anhand der Metapher des Fessels werden so lokale und globale Strukturen der politischen Kontrolle und Herrschaft, das Verhältnis von Abhängigkeiten und Unabhängigkeiten, die Vernetzungen und Verstrickungen in der realen und digitalen Welt, wie dem World Wide Web, aber auch die Konstruiertheit und Verfügbarkeit von Bildern im Video und Internet sichtbar.

Abb./fig. 2–3

Die Künstlerin, Filmemacherin, Autorin Hito Steyerl, die auch als Professorin für Experimentellen Film und Video (Neue Medien) an der Universität der Künste Berlin lehrt, gilt als gründliche Beobachterin der globalisierten, digitalisierten Welt. Ihre künstlerische Praxis beschreibt präzise die Fluidität und Veränderlichkeit von Bildern – angefangen bei deren Produktion, Interpretation, Übersetzung und Zirkulation bis hin zur Konsumierung von einer Vielzahl von Benutzern. Ein Bild dient ihr oftmals als Ausgangspunkt ihrer Video-Essays, für die sie intensive Recherchen betreibt und Techniken der Montage, des Voice-overs, der Collage und des Interviews anwendet.

Das Video **LOVELY ANDREA (2007)** zeigt Steyerl bei der Suche nach einer Fotografie, die während ihrer Zeit als Filmstudentin, Ende der 1980er-Jahre, in Japan aufgenommen wurde. Für das Bild posierte die Künstlerin selbst halb nackt mit Hanfseilen gefesselt als „Rope Bondage“-Model. Die japanische Fesselkunst, die ursprünglich als Fesselungstechnik für Gefangene und deren Transport eingesetzt wurde, ist mittlerweile durch ihre sinnlich-erotische Komponente als Subgenre der Pornografie in der Populärkultur angekommen. Für die Recherche nach dem Foto besucht die Künstlerin zusammen mit einem Kamerateam und einer jungen

¹ Zitat von Hito Steyerl über ihre Videoarbeit LOVELY ANDREA, abgerufen am 25. April 2016, <http://www.documenta12.de/index.php?id=1037>.

¹ Quotation by Hito Steyerl about her video work LOVELY ANDREA, recorded on 25 April 2016, <http://www.documenta12.de/index.php?id=1037&L=1>.

Anna-Alexandra Nadig

Anna-Alexandra Nadig



Abb./fig. 4

24

LORETTA FAHRENHOLZ

IMPLOSION, 2011

HD-Video, 30'00", Farbe, Ton

HD video, 30'00", colour, sound



Abb./fig. 1-2

New York, 1983. Die Diva der Post-Punk-Literatur Kathy Acker veröffentlicht ein kurzes Theaterstück mit dem Titel *Implosion*, das die Handlung – wenn man eine Abfolge von eher statischen Dialogen als solche bezeichnen kann – in einen abstrakten Raum versetzt und Figuren der französischen Revolution auf die New Romantics der 1980er-Jahre prallen lässt. Wie schon Ackers frühere literarische Werke besteht auch dieses Stück aus politischen, ästhetischen und philosophischen Statements diverser Herkünfte. Es ist ein postmodernes Sammelsurium mit Versatzelementen aus feministischen Theorien, dem Marxismus und der No-Future-Haltung dieser Zeit, voller glühender Sehnsüchte und Sex, flankiert von persönlichen Reflexionen zu Liebe, Drogen und zum Wert des menschlichen Lebens.

New York, 2011. Die Künstlerin Loretta Fahrenholz inszeniert **IMPLOSION** als HD-Video mit jungen Laiendarstellern und verankert das Stück hauptsächlich in der zeitgenössischen Bürolandschaft einer anonymen Großstadt. Die Sets sind bewusst minimal gehalten, die Regie mehr als zurückhaltend und das gesprochene Wort vorherrschend. Die von Kathy Acker bevorzugte Cut-up-Technik wird durch die filmische Übersetzung betont; die Brüche und Diskontinuitäten in der Erzählung erscheinen noch plastischer als in der Textvorlage. Genau wie Acker sich an Klassikern der Weltliteratur durch die Neuinterpretation von bekannten Stoffen gerieben hat, reibt sich Fahrenholz an Acker und überprüft indirekt, ob der Sturm und Drang der Generation X eine Entsprechung in der Jetztzeit findet. **IMPLOSION**

ist die Übertragung einer Übertragung und nutzt die Spielräume, die jede neue Interpretation eines vorhandenen Werks eröffnet.

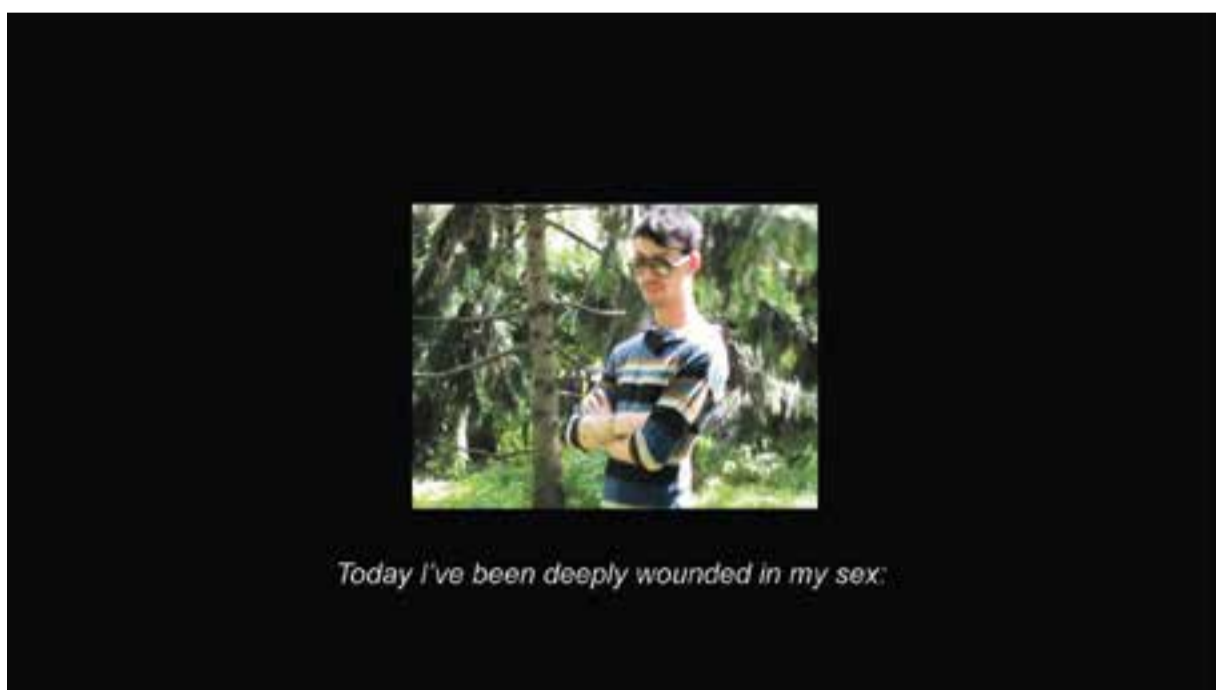
Allerdings erweitert die Videokünstlerin den kritischen und dekonstruktivistischen Diskurs von Kathy Acker dialektisch, indem sie den zeitgemäßen Charakter ihrer eigenen Version unterstreicht. Durch den Zeit- und Mediensprung formuliert Fahrenholz' Fassung eine konkrete Aussage zur psychischen und geistigen Verfassung der Generation Y, also zu jenen Digital Natives, die in einer hochtechnologisierten, aber gesichtslosen Welt aufgewachsen und dort auf Sinnsuche sind. Wie oft in Fahrenholz' Filmen wirken die Figuren entseelt und fremdgesteuert. Die urbanen Hipster in ihren Mid-Twenties möblieren die Innenräume einer Stahl- und Glasarchitektur und rezitieren ihre Texte vorsätzlich ohne Empathie. Sie inkarnieren nicht ihre Rollen, sondern liefern eine beliebig austauschbare Biomasse, die mit den glatten Oberflächen ihres Umfelds verschmilzt. Starke Gefühle und existenziell bewegende Momente kommen zwar immer wieder zur Sprache, werden aber von innerlicher Leere gebrochen. Die Diskrepanz zum romantisch-zerstörerischen Geist der Achtziger erscheint so in ihrer ganzen Härte. Und wenn der flammende Aufruf „Let desires and revolutions act!“ (dt. „Mögen die Begierden und Revolutionen eingreifen!“) von einer schalen und kraftlosen Stimme ertönt, mutiert die Grundmelancholie des Films in Verzweiflung – die Verzweiflung einer ganzen Generation.

Dr. Emmanuel Mir

LORETTA FAHRENHOLZ

Geboren 1981 in Starnberg, Deutschland.

Born 1981 in Starnberg, Germany.



New York, 1983. The diva of post-Punk literature Kathy Acker publishes a short play entitled *Implosion*, which places the action – if one can call a sequence of rather static dialogues that – in an abstract space and sees figures from the French Revolution clash with the New Romantics of the 1980s. As in Acker's earlier literary works, this play also consists of political, aesthetic and philosophical statements of various origins. It is a postmodern hotchpotch with mismatching elements from feminist theories, Marxism and the "no-future" attitude of the time, full of burning longings and sex, flanked by personal reflections on love, drugs and the value of human life.

New York, 2011. The artist Loretta Fahrenholz presents **IMPLOSION** as an HD video with young non-professional actors, and anchors the play primarily in the contemporary office landscape of an anonymous big city. The sets have deliberately been kept minimal, whilst the direction is more than restrained and the spoken word predominant. The cut-up technique Kathy Acker favours is emphasised by the filmic interpretation; the breaks and discontinuities in the story-telling appear even more vivid than in the text template. Just as Acker has rubbed up against classics of world literature through the reinterpretation of well-known material, Fahrenholz rubs up against Acker and indirectly assesses whether the "Sturm und Drang" of Generation X finds a counterpart in the present day. **IMPLOSION** is the transcription of a transcription and exploits the room for manoeuvre that each new interpretation of an existing work opens up. Nevertheless, the video artist dialectically expands the critical and deconstructivist discourse of Kathy Acker by emphasising the contemporary character of her own version. The leap in time and media means Fahrenholz's version formulates a specific statement on the psychological and mental state of Generation Y, i.e. "digital natives" who have grown up in a highly technologised but faceless world and are searching for meaning within it. As is often the case in Fahrenholz's films, the figures appear soulless and externally controlled. The urban hipsters in their mid-20s furnish the inner spaces of a steel and glass structure and recite their texts purposefully and without empathy. They do not embody their roles, but rather supply a disposable biomass that merges with the smooth surface of its environment. Strong feelings and existentially moving moments are expressed in words time and again, but are broken up by an inner emptiness. The discrepancy with the romantic-destructive spirit of the 1980s is thus revealed in all its severity. And when the rousing cry of "Let desires and revolutions act!" rings out in a flat, powerless voice, the underlying melancholy of the film mutates into despair – the despair of an entire generation.

Dr. Emmanuel Mir

Abb./fig. 3–5

CAO FEI

RMB CITY, 2007

Video, 6'00", Farbe, Ton

Video, 6'00", colour, sound



Abb./fig. 1–20

Zentrales Thema des vielseitigen künstlerischen Werks Cao Feis sind die in ihrer Heimat China vorherrschenden rasanten gesellschaftlichen und kulturellen Umbrüche. In multimedialen Installationen, Videos und Fotografien untersucht Fei die Ängste, Träume und Strategien einer neuen Generation chinesischer Jugendlicher, die durch Eintauchen in virtuelle Welten ihrem sich stetig wandelnden Lebensumfeld zeitweise entfliehen. Dabei experimentiert Fei mit den Mitteln der Pop-Ästhetik, des Dokumentarfilms und der Gesellschaftskritik und entwickelt eine sehr persönliche Bildsprache, bei der die Grenzen zwischen Realität und Fiktion spielerisch und ironisch verschwimmen.

Zwischen 2007 und 2011 beschäftigte sich die Künstlerin mit ihrem bisher aufwendigsten Projekt, das sich dem Phänomen der 2003 gegründeten Online-3-D-Infrastruktur Second Life widmet. Das Paralleluniversum ermöglicht den Anwendern mithilfe eines Avatars – einem digitalen Stellvertreter, der individuell hergerichtet werden kann –, die virtuelle Landschaft zu erforschen, mit anderen Benutzern zu kommunizieren, Geld zu verdienen

oder gar eigene Unternehmen aufzubauen. Zur Hochphase der Online-Community verbrachte Fei – vertreten durch ihren Avatar China Tracey – mehrere Jahre in der virtuellen Umgebung. Ihre Abenteuer dokumentierte sie unter anderem in Machinima-Videos, die die 3-D-Grafiken des Second-Life-Rollenspiels in digitale Videoanimationen umwandeln.

Während **I. MIRROR – A SECOND LIFE DOCUMENTARY FILM BY CHINA TRACEY (2007)** sich der sozialen Komponente des Rollenspiels widmet, indem die Künstlerin die Liebesgeschichte zwischen den Avataren China Tracey und Hug Yue thematisiert, lotet **RMB CITY – A SECOND LIFE CITY PLANNING BY CHINA TRACEY (2007)** die kreativen Möglichkeiten der virtuellen Welt aus, in der utopischen Städtevisionen keine Grenzen gesetzt sind.¹ Das Video zu **RMB CITY** dokumentiert einen rasanten Rundflug durch die farbenfrohe virtuelle Stadt und ist auf der Tonspur mit einer instrumentalen Melodie unterlegt, die an Musik einer Spieluhr erinnert. In der Metropole, auf einer Insel im Meer konstruiert, sind verschiedene Gebäude und eine Ansammlung von

historischen und zeitgenössischen chinesischen Nationalsymbolen aufeinandergetürmt. Dem Betrachter begegnet sowohl der Pandabär als auch das von den Schweizer Architekten Herzog & de Meuron entworfene Pekinger Nationalstadion. Darüber hinaus tauchen ironische und subversive Zitate auf, wie beispielsweise eine halb im Wasser versunkene riesige Maostatue am Ufer der Insel – eine Anspielung an die New Yorker Freiheitsstatue.

Seit der Vollendung der Stadtkonstruktion Ende 2008 konnten die Gebäude der **RMB CITY** (www.rmbcity.com) von kulturellen Institutionen erworben oder für Ausstellungen und kulturelle Aktivitäten genutzt werden. **RMB CITY** dient somit als Plattform für experimentelle kreative Aktivitäten, auf der die Grenzen zwischen dem virtuellen und real-physischen Leben ausgelotet werden.

¹ RMB steht für die Abkürzung der chinesischen Währung Renminbi.

Anna-Alexandra Nadig

CAO FEI

Geboren 1978 in Guangzhou, China.
Born 1978 in Guangzhou, China.

The central theme of Cao Fei's multifaceted oeuvre is the rapid social and cultural upheaval that prevails in her home country of China. Using multimedia installations, videos and photography Fei examines the fears, dreams and strategies of a new generation of Chinese youth, who temporarily flee their continually changing reality by immersing themselves in virtual worlds. Here Fei experiments with the tools of pop aesthetics, documentary films and social criticism, and develops a very personal pictorial language in which the divisions between reality and fiction blur in a playful, ironic way.

Between 2007 and 2011 the artist was busy with her most elaborate project to date, which focuses on the phenomenon of the online 3D infrastructure Second Life, which was set up in 2003. With the help of an avatar – a digital representative that can be individually customised – the parallel universe enables users to explore the virtual landscape, to communicate with

other users, to earn money or even to create their own company. During the heyday of the online community Fei – represented by her avatar China Tracey – spent several years in the virtual environment. She documented her adventures in machinima videos, amongst other things, which converted the 3D graphics of the Second Life roleplay into digital video animations.

Whilst **I. MIRROR – A SECOND LIFE DOCUMENTARY FILM BY CHINA TRACEY (2007)** is dedicated to the social components of the roleplay, whereby the artist focuses on the love story between the avatars China Tracey and Hug Yue, **RMB CITY – A SECOND LIFE CITY PLANNING BY CHINA TRACEY (2007)** explores the creative possibilities of the virtual world, in which there are no limits to utopian urban visions.¹

The video for **RMB CITY** documents a rapid flight around the colourful virtual city and is underpinned by an instrumental soundtrack reminiscent of the sounds of a music box. In the metropolis, which is built on an

island in the sea, various buildings and an accumulation of historic and contemporary Chinese national symbols are clustered together. The viewer is confronted with the giant panda as well as the Beijing national stadium, as designed by Swiss architects Herzog & de Meuron. Furthermore, ironic and subversive references appear, for example a giant statue of Mao half-immersed in water on the shore of the island – an allusion to New York's Statue of Liberty.

Since the completion of the city's construction at the end of 2008, the buildings of the **RMB CITY** (www.rmbcity.com) have been acquired by cultural institutions or used for exhibitions and cultural activities. **RMB CITY** thus serves as a platform for experimental, creative activities, in which the divisions between virtual and real-physical life are explored.

¹ RMB is the abbreviation used for the Chinese currency renminbi.

Anna-Alexandra Nadig

FRANCES STARK

MY BEST THING, 2011

Einkanal-Videoinstallation, 100'00'', Farbe, Ton

Single-channel video installation, 100'00'', colour, sound



Abb./fig. 1–2

Frances Stark beschäftigt sich in ihren Collagen, Zeichnungen, Videos, Performances und Gemälden mit der Verwendung und der Bedeutung von Sprache sowie dem wechselseitigen Verhältnis von Literatur und Kunst. Darüber hinaus ist sie Autorin zahlreicher Bücher. Ihren Arbeiten ist eine entwaffnende und zugleich humorvolle Darstellung menschlicher und persönlicher Begierden zu eigen, wobei durch den Einbezug autobiografischer Elemente die Künstlerperson selbst in ihrem Werk immer wieder durchscheint. Dieser Aspekt wird besonders in Arbeiten deutlich, die sich auf neue Formen der Onlinekommunikation beziehen, wobei sie das Auftreten ihrer Künstlerperson hier eher als ein Aufführen oder „Performen des Selbst“ versteht.

In **MY BEST THING**, Starks Beitrag zur 54. Biennale in Venedig 2011, gewinnt auf unmerkliche Weise die sprachliche Ebene die Oberhand über die visuelle Darstellung. Stark stellt in zehn Episoden ihren Online-Sexchat mit zwei jungen italienischen Männern nach, die von computergenerierten 3-D-Playmobilpüppchen vertreten werden. Formal erinnert das Video an eine Fernsehserie, da nach jeder Episode das Gesagte in einer musikalisch unterlegten Texteinblendung zusammengefasst wird. Die Stimmen der Figuren sind mittels eines Animationsprogramms erzeugt, das in der Lage ist, Text in Sprache zu übersetzen. Während zu Anfang die formelhafte technologische Darstellung entfremdend wirkt, wird der Betrachter nach und nach Teil eines intimen, teils tiefgründigen Gesprächs. Sexuelle Themen treten regelmäßig in den Hintergrund, und die Charaktere entdecken ein gemeinsames Interesse an existenziellen Fragen, an den Herausforderungen kreativen Schaffens in der Literatur, im Film und der Kunst und ganz konkret an Schriftstellern wie beispielsweise Robert Walser oder Thomas Bernhard. Die Figuren erzählen sich ihre persönliche Geschichte und enthüllen schließlich ihre Identität und Profession, ein durchaus unübliches Verhalten beim Online-Chat. An einer Stelle vergleicht die Künstlerin ihren Gesprächspartner, Sohn eines bekannten Dokumentarfilmers, mit einer Figur aus dem Roman *Infinite Jest* von David Foster Wallace.

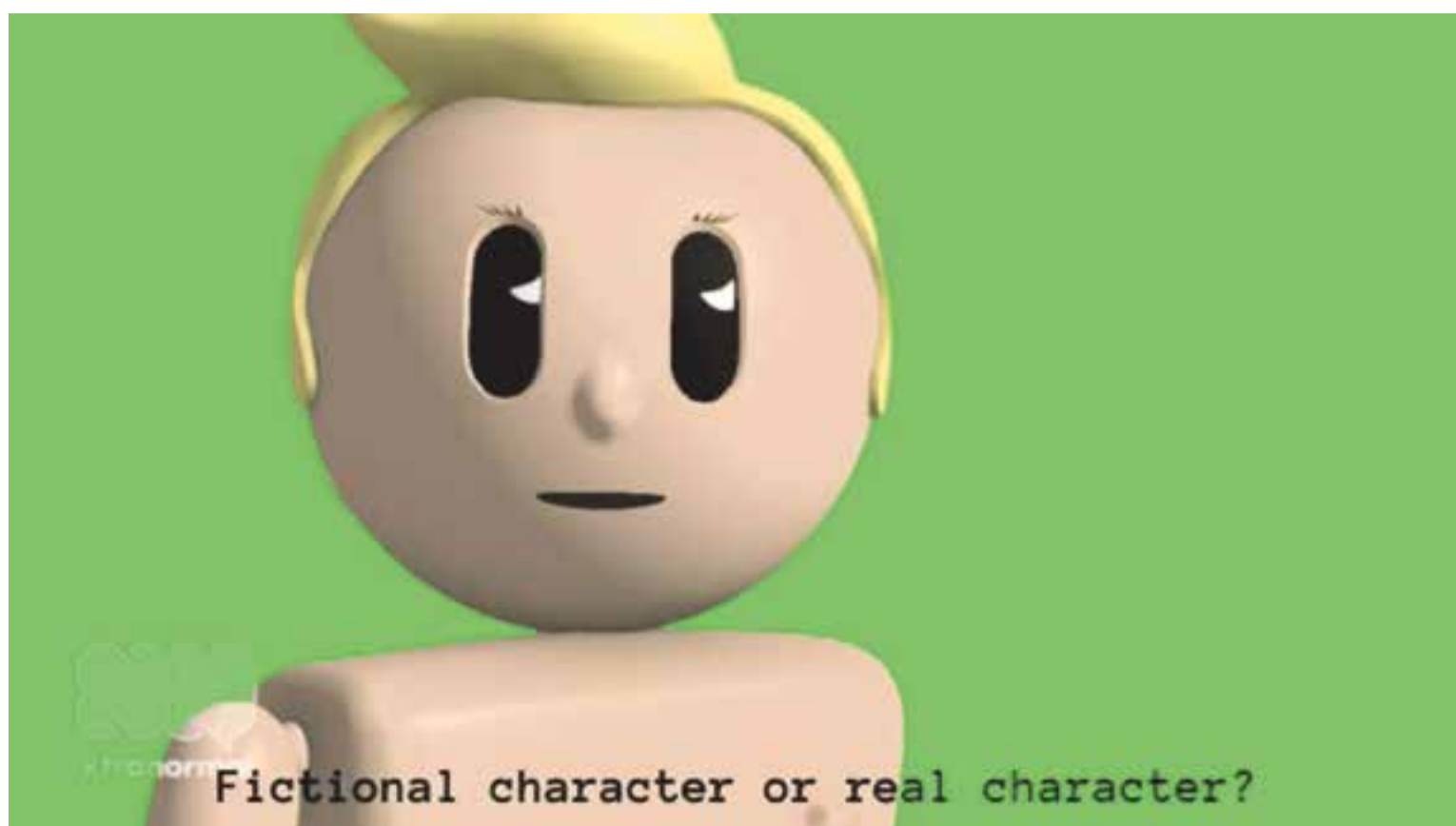
Bewusst weicht Stark also immer wieder die Grenze zwischen realer Person und fiktivem Charakter auf. In diesem Sinne reflektiert **MY BEST THING** auf selbst offenbarende Weise die Effekte moderner Onlinekommunikation auf unser Selbstverständnis und unser Beziehungsverhalten.

Kathrin Jentjens

FRANCES STARK

Geboren 1967 in Huntington Beach, USA.

Born 1967 in Huntington Beach, USA.



In her collages, sketches, videos, performances and paintings, Frances Stark deals with the use and the significance of language as well as the reciprocal relationship between literature and art. What's more, she is the author of numerous books. A disarming and, at the same time, humorous presentation of human and personal cravings is to be found in her work, whereby the inclusion of autobiographical elements enables the artist as a person to shine through time and again. This aspect is particularly clear in works that are based on new forms of online communication, whereby she understands the appearance of herself as the artist more to be as an enactment or "performance of her self".

In **MY BEST THING**, Stark's contribution to the 54th Biennale in Venice in 2011, the linguistic level imperceptibly gains the upper hand over the visual presentation. In ten episodes, Stark recreates her online sex chat with two young Italian men, who are represented by computer-generated 3D Playmobil dolls. In terms of form, the video is reminiscent of a television series, since after each episode what has been said is summarised in fade-in text accompanied by music. The voices of the figures are created using an animation program, which translates text into language. Whilst the formulaic technological presentation of the figures initially appears alienating, bit by bit you become part of an intimate, sometimes profound discussion. Sexual themes regularly arise in the background, and the characters discover a shared interest in existential questions, in the challenges of creativity in literature, in film and art and more specifically in writers such as Robert Walser or Thomas Bernhard, for example. The figures tell their personal stories and ultimately reveal their identity and profession, thoroughly unusual behaviour for an online chat. At one point the artist compares her conversation partner, the son of a well-known documentary filmmaker, to a figure from the novel *Infinite Jest* by David Foster Wallace.

Stark thus deliberately and repeatedly blurs the divisions between the real person and fictional character. In this sense, **MY BEST THING** reflects the effects of modern online communication on our self-understanding and our behaviour in relationships in a self-revealing way.



Abb./fig. 3-4

Kathrin Jentjens

28

ED ATKINS

EVEN PRICKS, 2013

HD-Video, 8'00", Farbe, Ton

HD video, 8'00", colour, sound



Abb./fig. 1-2

Das zeitbasierte Werk des britischen Künstlers Ed Atkins ist gekennzeichnet durch die Interaktion von Text-Inserts in zeitgemäße Bildarrangements aus dem Repertoire medialer Bildproduktion. Oft entfaltet die Tonebene ein Eigenleben, asynchron zu den enigmatischen Bildern: Händeklatschen, Räuspern, Atmen, Melodiefragmente und Sounds von Benutzeroberflächen bilden das für Atkins' Arbeiten typische Sounddesign.

Die achtminütige Bewegtbildarbeit **EVEN PRICKS (2013)** besteht vollkommen aus computeranimierten Bildern. Perfekte Pflanzen und Oberflächen in Pastellfarben, die in ihrer Farbästhetik an das Pop-Kino der 1960er-Jahre erinnern, sowie das Spiel mit der wechselnden Tiefenschärfe durchziehen die komplexe Collage. Den Künstler interessiert die Möglichkeit, Emotion im Einsatz von makellosen digitalen Mitteln auszuloten; er spielt hier mit Trailern für Computerspiele und Blockbusterfilme und mit den Konventionen von aggressiven Werbeslogans („This summer, destroy your life: Even Pricks.“/Dt. „Dieser Sommer, zerstöre Dein Leben. Auch das der Idioten.“).

In State-of-the-Art-Computeranimationen wird eine synthetische Realität vorgeführt, unter anderem die behaarte Haut eines Armes und ein Schimpanse – eine wiederkehrende Figur in Atkins' Werk –, der Grimassen schneidend mit dem Betrachter parliert. Lyrische Satzfragmente, Händeklatschen, Musikeinspielungen und gehauchte Flüche, die einem Tourette-Tic entstammen könnten, folgen im Timing einem eigenen Rhythmus. Der Pop-Song *Hotel California* wird ebenso nur geteasert wie die Metaphern in **EVEN PRICKS**: Leitmotive sind ein zerwühltes, mitunter brennendes Bett und ein Daumen, der stolz erhoben ist, vernichtend gesenkt wird oder erschlappt wie ein Luftballon, dem die Luft entwichen ist. Das Einführen des Daumens



Abb./fig. 3

in Körperöffnungen wie Nase, Ohr, Auge und Bauchnabel gleicht einer Penetration durch das visuell Gegenwärtige – Assoziationen zum „Like“-Symbol der Social Media sind nicht von der Hand zu weisen.

Die verführerische Hochglanzästhetik steht in reizvollem Gegensatz zu einer Entkörperlichung: Zu sehen ist die Simulation als Repräsentation von Haut und Haar, nach wie vor die größte Herausforderung aktueller Computeranimation. Atkins' Bilder reflektieren eine Abwesenheit des Reellen, sie bilden einen Kommentar zur Befindlichkeit zeitgenössischer Identität. Die Alltagsprosa auf der Tonebene kann als Versuch eines Aufzeigens von emotionaler Berührbarkeit verstanden werden in der „slicken“ aktuellen Bildwelt.

Elke Kania

ED ATKINS

Geboren 1982 in Oxford, Großbritannien.
Born 1982 in Oxford, Great Britain.

The time-based work by British artist Ed Atkins is characterised by the interaction of text inserts in contemporary pictorial arrangements from the repertoire of medial image production. Often the sound level reveals an inner life, asynchronous with the enigmatic images: Hand-clapping, throat-clearing, breathing, fragments of melodies and sounds from user interfaces form the typical sound design of Atkins' works.

The eight-minute moving picture work **EVEN PRICKS (2013)** consists entirely of computer-animated images. Perfect plants and surfaces in pastel colours, reminis-

cent in their colour aesthetic of the pop cinema of the 1960s, and a play on the changing depth of focus permeate the complex collage. The artist is interested in the possibility of exploring emotion in the use of flawless digital means; here he plays with trailers for computer games and blockbuster films and with the conventions of aggressive advertising slogans (“This summer, destroy your life: Even Pricks.”).

In state-of-the-art computer animations a synthetic reality is presented, including the hairy skin of an arm and a chimpanzee – a recurring figure in Atkins' work – who talks to the observer whilst grimacing. Lyrical fragments of sentences, hand-clapping, musical recordings and whispered curses that could stem from a Tourette's-style tick follow in sequence with their own rhythm. The pop song *Hotel California* is likewise merely hinted at like the metaphors in **EVEN PRICKS**: The leitmotifs include a rumpled, sometimes burning bed and a thumb which is proudly raised, damningly lowered or drooping like a deflated balloon. The insertion of the thumb into orifices like the nose, ear, eye or belly button is like a penetration by the visual present – associations with the “like” symbol from social media cannot be denied.

The seductive, high-gloss aesthetic constitutes an appealing contrast with a disembodiment: The simulation can be seen as the representation of skin and hair, still the biggest challenge of current computer animation. Atkins' images reflect an absence of the real; they form a commentary with the sensitivities of contemporary identity. The everyday prose on the sound level can be seen as an attempt at revealing emotional vulnerability in the “slick” current pictorial world.

Elke Kania

Abb./fig. 4



MELANIE GILLIGAN

THE COMMON SENSE PHASE 1, 5 EPISODES, 2014/15

Fünfkanal-Videoinstallation, ortsspezifische Installation,
bestehend aus fünf LED-TV-Bildschirmen, pulverbeschichteten Stahlrohren,
fünf HD-Videos, jedes 06'00"–07'00", Farbe, Ton, Größe variabel

Five-channel video installation, site-specific installation,
consisting of 5-LED TVs, powder-coated steel tubes,
HD videos, each 06'00"–07'00", colour, sound, dimensions variable



Abb./fig. 1–3

Bereits im Herbst 2004 schrieb Melanie Gilligan mit großem Weitblick einen Popsong über die anstehende Kreditkrise, der in ihren fiktiven, viel beachteten Film *Crisis in the Credit System* (2008) mündete. Seitdem reflektiert Gilligan in ihren meist mehrteiligen Science-Fiction-Episodendramen den Zustand einer Gesellschaft, in der die Menschen keine Identität mehr besitzen, sondern Fragmente eines sich selbst ausbeutenden gesellschaftlichen Körpers sind. Als Autorin schreibt Gilligan des Weiteren regelmäßig für Kunstzeitschriften und versteht diese Tätigkeit als wichtigen Bestandteil ihrer kritischen Arbeit.

Wie Technologien unser Verhalten und unseren Körper verändern, zeigt die 15-teilige Science-Fiction-Miniserie **THE COMMON SENSE (2014/15)** von Gilligan, die in drei Etappen produziert wurde. In der Videoserie wird die Geschichte einer zukünftigen Technologie „The Patch“ vorgestellt, die es ermöglicht, affektive und physische Erfahrungen direkt mit anderen Menschen zu teilen. Nach ungefähr zehn Jahren besprechen Studenten in einem Seminar rückblickend die dadurch entstandenen Veränderungen. Die anfangs hoffnungsvoll eingeführte Technologie hat weder im Privatleben noch bei der Arbeit zu mehr Verständnis für den anderen geführt, sondern nur kapitalistische Optimierungsstrategien befördert. Besonders deutlich

MELANIE GILLIGAN

Geboren 1979 in Toronto, Kanada.
Born 1979 in Toronto, Canada.

As early as fall 2004 Melanie Gilligan showed great foresight in writing a Pop song about the approaching credit crisis, which developed into her fictional, much-viewed film *Crisis in the Credit System* (2008). Since then, in her generally multi-part science-fiction episode dramas, Gilligan has reflected on the state of a society in which people no longer have any identity, but are fragments of a self-exploitative social body. As an author, Gilligan also writes regularly for art magazines and views this activity as an important part of her critical work.

Gilligan explores the way technologies change our behaviours and our bodies in the 15-part science-fiction miniseries **THE COMMON SENSE (2014/15)**, which was produced in three stages. The video series presents the story of a future technology known as “The Patch”, which makes it possible to share affective and physical experiences directly with other people. Around ten years later, students in a seminar room take a look back at the changes that emerged from it. The technology, which was initially launched with a great deal of optimism, did not lead to greater understanding either in people’s private lives or at work, but

treten die negativen Auswirkungen von „The Patch“ zutage, als das Netzwerk ausfällt: Weil sie es nicht mehr gewohnt sind, allein ohne Kontrolle beziehungsweise Rückmeldung des Netzwerks zu sein, geraten alle Figuren in einen Zustand der Verstörung und Orientierungslosigkeit. Sobald die Technik wiederhergestellt ist, entwickeln sich im Verlauf der Serie zwei parallele, divergierende Erzählstränge. In dem einen normalisiert sich der Alltag, in dem anderen formiert sich nach und nach Widerstand gegen „The Patch“. In der Ausstellung **WELT AM DRAHT** werden die ersten fünf Episoden als Teil einer zusammenhängenden Installation auf jeweils einem Fernsehmonitor präsentiert, der über Stahlrohre mit den anderen verbunden ist. Über Funkkopfhörer kann der Besucher die Episoden mitverfolgen und abschreiten. Die restlichen Episoden stehen online auf <http://thecommonsense.org/> zur Verfügung. Die Installation, die in unterschiedlichen

Versionen bereits gezeigt wurde, erinnert an eine neuronale Struktur. **COMMON SENSE** bezieht sich formal auf Fernsehserien, insbesondere amerikanische Krimiserien wie *CSI* oder *Dexter*, in denen die Hauptfiguren sich häufig naturwissenschaftlicher Methoden zur Aufklärung psychologisch aufgeladener Fälle bedienen. Im Deutschen bedeutet der Titel zunächst Gemeinsinn und ist gleichzeitig eine philosophische Strömung des 18. und 19. Jahrhunderts in England, die nach der Rolle des Gemeinsinns für das philosophische Erkennen fragte und diesen positiv bewertete. Gilligans Film entwirft eine komplexe Dystopie, in der Individualität zugunsten neuer Technologien derart zurückgestellt wird, dass eine Gemeinschaft auseinanderbricht und jeder Einzelne den Anforderungen des Kapitals nach unbedingter Transparenz unterworfen wird.

Kathrin Jentjens



Abb./fig. 4

rather merely promoted capitalist strategies of optimisation. The negative impacts of “The Patch” come to light particularly clearly when the network fails: Since they are no longer used to being alone without the control or the feedback of the network, all the figures fall into a state of disturbance and disorientation. As soon as the technology is recreated, two parallel, diverging strands of the story develop during the course of the series. In one, everyday life is normalised, whilst in the other resistance to “The Patch” gradually forms. In the **WELT AM DRAHT** exhibition, the first five episodes are presented as part of a coherent installation, each on a separate TV monitor, which is connected with the other monitors by means of steel tubing. Visitors can follow the episodes by means of headphones. The remaining episodes are available online at <http://thecommonsense.org/>. The installation, which

has already been shown in various versions, is reminiscent of a neuronal structure. In terms of form, **THE COMMON SENSE** is based on television series, particularly American crime series like *CSI* or *Dexter*, in which the main figures frequently make use of scientific methods for the clarification of psychologically highly-charged cases. Common sense alludes, after all, to a philosophical movement in 18th and 19th century England that examines the role of common sense in philosophical recognition and values this highly. Gilligan’s film creates a complex dystopia in which individuality is suppressed in favour of new technologies of the sort that break apart community and subject every individual to capital’s demands for unconditional transparency.

Kathrin Jentjens

Abb./fig. 5



30-32

JOSH KLINE

30

FOREVER 27, 2013

HD-Video, 14'39", Farbe, Ton

HD video, 14'39", colour, sound

31

FOREVER 48, 2013

HD-Video, 16'06", Farbe, Ton

HD video, 16'06", colour, sound

32

DESIGNER'S HEAD IN TIM COPPENS (TIM), 2013

Im 3-D-Druckverfahren hergestellte Gipsskulptur, Inkjet-Tinte und Cyanacrylat;
eisenarmes Starphire-Glas; Stella Artois Bier, MDF, Hextal Harzkleber

3D printed sculpture in plaster, inkjet ink, and cyanoacrylate;
low-iron Starphire glass; Stella Artois beer, MDF, hextal

Josh Kline wirft in seinem Werk einen zeitkritischen Blick auf die gegenwärtige und potenziell zukünftige politische und kulturelle Gegenwart Amerikas. In seiner Arbeit thematisiert er Identitätskonstruktionen der Kreativindustrie und formuliert dystopische Zukunftsentwürfe über das Leben und Arbeiten im Zeitalter der allgegenwärtigen digitalen Vernetzung, Kommerzialisierung, Optimierung und Kontrolle. Außer in den Medien Video, Installation und Skulptur kontextualisiert er auch als Kurator aktuelle künstlerische Diskurse.¹

Die Installationen **FOREVER 27 (2013)** und **FOREVER 48 (2013)** nehmen eine Schlüsselrolle in der Formulierung von Klines zentraler These von der Auflösung persönlicher, beruflicher und biologischer Grenzen ein. Mithilfe einer Open-Source-Software für Gesichtssubstitution hat er in fiktionalen Fernsehinterview-Videos im Stil des Boulevard-Journalismus die Jugend-Ikonen Kurt Cobain und Whitney Houston wiederbelebt, als wäre ihr Tod nichts weiter als eine Pressekampagne gewesen. Die Dialoge trafen vor schwarzem Humor und anachronistischen Anspielungen. Ungeniert eine E-Zigarette rauchend, berichtet Cobain von seiner Meditationserfahrung und seinem Vorhaben, sich „Ars longa, vita brevis“ tätowieren zu lassen, und Houston im Street-Credibility-Outfit schwärmt von Squatter-Partys im Berlin der Nachwend-Ära.

Präsentiert in der LED-beleuchteten Ästhetik von City-Display-Walls, schafft Kline ein formales Hybridwesen aus künstlerischer Installation, Werbung und kommerziellen Ausstellungsmethoden. Kline betont: „Ich betrachte Werbung – dies umfasst für mich im Grunde alle Kommunikation in unserer Gesellschaft (Fernsehwerbung, Slang, Mode, Gesichter von Prominenten, die Deodorantdüfte, die wir benutzen, Lifestyle und so weiter) – als primäre Sprache in kapitalistischen Gesellschaften.“² Die skulpturale Installation **DESIGNER'S HEAD IN TIM COPPENS (TIM) (2013)** zeigt einen 3-D-geprinteten Kopf im Design des hippen Modeschöpfers Coppens auf einem birgefüllten Plexiglas-kubus. Der Starkult um Designerpersönlichkeiten und die ewig Junggebliebenen wird zur Ware, in der Manier eines Luxus-Store-Konzepts ästhetisiert.

Klines Werk zählt zur Generation „Post-Internet“, die vor allem durch die Ausstellung *Surround Audience* im New Museum in New York 2015 eine institutionelle Rezeption erfuhr. Seine dort gezeigte skulptural-mediale Installation **FREEDOM** beschäftigte sich mit Sharing Economy, basisdemokratischem Aktivismus und der politischen Rede in unserer Zeit und stellt Fragen zu deren Möglichkeiten und Gebrauch. In einer neueren Werkgruppe widmet er sich seit 2016 verstärkt dem Thema New Economy und dem Wert der Arbeit.



Abb./fig. 1

¹ Kline kuratierte die Gruppenausstellung *ProBio* für das MoMA PS1, New York (12. Mai–2. September 2013) mit künstlerischen Positionen zur fortschreitenden Auswirkung der Technologie auf den menschlichen Körper und *Conditio humana*.

² „Josh Kline in conversation with Ryan Trecartin“, übers. aus dem Englischen von Jeremy Gaines, Ausst.-Kat. *Surround Audience*. *New Museum Triennial*. New Museum, New York. Hrsg. Lauren Cornell & Helga Christoffersen. 25. Februar–4. Mai 2015. S. 16.

Anke Volkmer



Abb./fig. 2



Abb./fig. 3

JOSH KLINE

Geboren 1979 in Philadelphia, USA.
Born 1979 in Philadelphia, USA.

In his work, Josh Kline casts a critical eye at the contemporary and potentially future political and cultural reality of America. He focuses his work on constructs of identity in the creative industry and formulates dystopic future scenarios of living and working in the age of ubiquitous digital networking, commercialisation, optimisation and control. Aside from the media of video, installation and sculpture, he also acts as a curator, contextualising current artistic discourse.¹

The installations **FOREVER 27 (2013)** and **FOREVER 48 (2013)** occupy a key role in the formulation of Kline's central thesis on the dissolution of personal, professional and biological divisions. With the help of a type of open-source software for face substitution, he brought back to life youth icons Kurt Cobain and Whitney Houston in fictional TV interviews in the style of tabloid journalism, as if their deaths had been nothing more than a press campaign. The dialogues are rife with black humour and anachronistic allusions. Unashamedly smoking an e-cigarette, Cobain talks about his experience of meditation and his plan to have “Ars longa, vita brevis” tattooed on his body, whilst Houston, dressed in a street-credibility outfit, waxes lyrical about squatter parties in Berlin in the post-reunification era. With presentation that reflects the LED-illuminated look of city billboards, Kline creates a hybrid of form combining artistic installation, advertising and commercial exhibition methods. Kline stresses: “I see advertising – which for me includes essentially all communication in

our society (TV commercials, slang, fashion, faces of celebrities, the deodorant smells we use, lifestyle, etc.) – as the primary language in capitalist societies.”² The sculptural installation **DESIGNER'S HEAD IN TIM COPPENS (TIM) (2013)** shows a 3D printed head in the style of hip fashion designer Coppens on a beer-filled Plexiglas cube. The celebrity cult surrounding figures from the world of design and the eternally youthful is aestheticised as a consumer good in the manner of a luxury store concept.

Kline's work is among that of the “post-internet” generation, which primarily gained institutional recognition through the exhibition *Surround Audience* at the New Museum in New York in 2015. The sculptural-media installation **FREEDOM** explores the sharing economy, grass-roots democratic activism and political discourse in our time, asking questions on their possibilities and usage. Since 2016 he has focused more pointedly on the theme of new economy and the value of work as part of a new group of works.

¹ Kline curated the group exhibition *ProBio* for the MoMA PS1, New York (12 May–2 September 2013), which offered artistic positions on the advancing impact of technology on the human body and the human condition.

² “Josh Kline in conversation with Ryan Trecartin”, exhib. cat. *Surround Audience*. *New Museum Triennial*. New Museum, New York. Ed. Lauren Cornell & Helga Christoffersen. 25 February–4 May 2015, p. 16.

Anke Volkmer

7. JUNI/7 JUNE 2016 LIVE @ JSC BERLIN

JULIANA HUXTABLE

**THERE ARE CERTAIN FACTS
THAT CANNOT BE DISPUTED, 2015**

Live-Performance

Live performance



Abb./fig. 1-2

Juliana Huxtables Selbstumschreibung als „Cyborg, Muschi, Priesterin, Hexe, nuwaubische Prinzessin“ verweist auf eine nicht eindeutig festzulegende Persona. Als afroamerikanische Transgender-Künstlerin, DJane und Lyrikerin wendet sie sich in ihrer Arbeit gegen ein normatives Verständnis von Identität, Sexualität, Geschlecht und Ethnizität. Ihre dynamische Praxis lässt sie auf verschiedenen Social-Media-Kanälen nicht allein zur hyperbiografischen Selbstreflexion operieren, sondern diese vor allem als experimentelle Plattform nutzen. Kooperationen mit befreundeten künstlerischen Communitys wie mit dem Kollektiv *The House of LaDosh*a, das in der Schwarzen und Latino-Clubszene, Mode, Musik und visueller Kunst aktiv ist, oder mit der Queerparty-Reihe *Shockwave* im New Yorker Nachtleben sind für sie weitere essenzielle Schauplätze einer gegenwärtigen Kunstpraxis, die den beschränkten Aktions- und Rezeptionsradius des konventionellen Kunstbetriebs subversiv unterwandert.

Huxtable entwickelte ihren persönlichen Stil auf der Basis des kreativen Schreibens, des Studiums der Literatur und Theorie sowie der Beteiligung an der Debatte zur Performance-Kunst. Sie wurde maßgeblich beeinflusst von Judith Butlers Schriften zu Geschlechtsidentität und performativer, das heißt Identitäten konstruierender Kraft von Sprache sowie Michel Foucaults Schriften zu Sexualität und Macht. Huxtables Einsatz ihrer eigenen unmittelbaren Präsenz sowohl als Subjekt wie auch als Objekt ihrer Kunst befördert den Ansatz ikonischer Performance-Künstlerinnen der 1970er-Jahre, die sich intensiv mit sozial konstruierten Formen von Geschlechtlichkeit beschäftigten, in die aktuelle LGBTQI-Diskussion.¹ Die Auseinandersetzung mit der Geschichte der Repräsentation der Afroamerikaner in Kunst und Gesellschaft eröffnet speziell durch Huxtables Erschließung dieser Problematik vor dem Hintergrund der digitalen Informationskultur einen grundlegenden aktuellen Diskurs.

Anke Volkmer

THERE ARE CERTAIN FACTS THAT CANNOT BE DISPUTED (2015), ursprünglich vom Museum of Modern Art, New York und Performa, New York in Auftrag gegeben, unterstreicht Huxtables sinnträchtige Verwendung von Sprache und geschriebenen Texten. Die drei Vignetten, die in Zusammenarbeit mit einem Ensemble aus Künstlern aus den Bereichen Musik, Sound, Video und Licht entwickelt wurden, beschäftigen sich mit dem schwierigen Verhältnis zwischen dem ephemeren Charakter digitaler Information und dem Bestreben einer historischen Dokumentation im Cyberspace, insbesondere in Bezug auf geschlossene Server, gebouncete URLs und Google Cache. Huxtable nutzt das Web als grundlegende Ressource von Narrativen, die gewöhnlich ignoriert oder an den Rand der Geschichte gedrängt werden. Sie erkundet, wie sich das Internet von einem größtenteils textbasierten Medium zu einem entwickelt hat, das von der Macht visueller Zeichen angetrieben wird. Diese virtuellen Orte stellt sie sich als Grauzonen des Begehrens vor, in denen Musik, die Rhetorik der Bühne, Video und die Präsenz von menschlichen und digitalen Charakteren in einem immersiven, schizophrenen Erlebnis zusammenfließen, welches unterschiedlichste Themen umfasst, von schwarzen Samurais, Trans-Heilern in Südafrika, prä-kolonialen Globalismus bis zu menschlicher Entwicklungsgeschichte.²

Musik und Live-Sound: Elysia Crampton, **Schlagzeug und Piano:** Joseph Heffernan, **Video:** Mitch Moore, **Violine und Gesang:** Sadaf H Nava, **Laserprojektion und Licht:** Michael Potvin, **Bühne und Produktion:** Matthew Langan-Peck

Die Performance wird am 7. Juni 2016 um 20 Uhr in der **JULIA STOSCHEK COLLECTION BERLIN** aufgeführt.

¹ LGBTQI steht für Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, Queer, Intersex. Im Deutschen wird auch die leicht abgewandelte und erweiterte Abkürzung LSBTTIQ – lesbisch, schwul, bisexuell, transsexuell, transgender, intersexuell, queer – verwendet.

² Aus der Pressemitteilung des Museum of Modern Art, New York, <http://www.moma.org/calendar/performance/1564?locale=en>, abgerufen am 18. April 2016, übers. aus dem Englischen von Jeremy Gaines.



Abb./fig. 3

JULIANA HUXTABLE

Geboren 1987 in Bryan-College Station, USA.
Born 1987 in Bryan-College Station, USA.

Juliana Huxtable's self-description as "cyborg, cunt, priestess, witch, Nuwaubian princess" indicates a persona that is hard to pinpoint. As an Afro-American transgender artist, DJ and lyricist, in her work she opposes any normative understanding of identity, sexuality, gender and ethnicity. On various social media channels, she not only makes her dynamic practice operate as hyper-biographical self-reflection, but also gives it the function of an experimental platform. Her collaborations with artistic communities she has befriended, such as *The House of LaDosh*a collective (which is active in the Black and Latino club scene) as well as the worlds of fashion, music and visual art, or with the "queer party" series *Shockwave* in the nightlife of New York, represent further essential showcases of a contemporary artistic practice, which subversively undermine the limited action and reception radius of the conventional art scene.

Huxtable develops her own personal style on the basis of creative writing, the study of literature and theory, and participation in the debate on performance art. She has been considerably influenced by Judith Butler's writings on gender identity and the performative, i.e. identity-building, power of language, as well as Michel Foucault's writings on sexuality and power. Huxtable's use of her own immediate presence, both as a subject and as an object of her art, furthers the approach of iconic performance artists of the 1970s, who dealt intensively with socially constructed forms of sexuality, in the current LGBTQI discussion.¹ The confrontation with the history of the representation of Afro-Americans in art and society opens up a fundamental topical discussion, specifically through Huxtable's interpretation of this problem against the background of digital information culture.

Anke Volkmer

THERE ARE CERTAIN FACTS THAT CANNOT BE DISPUTED (2015), originally commissioned by the Museum of Modern Art, New York and Performa, New York highlights her evocative use of language and written text. Realized in collaboration with an ensemble of music, sound, video, and lighting artists, three vignettes address the vexed relationship between the ephemeral nature of digital information and the drive for historical documentation in cyberspace, particularly as it relates to closed servers, bounced URLs, and Google cache. Huxtable, who approaches the Web as a vital resource for narratives that are usually discarded or placed in the margins of history, considers how the Internet has evolved from a largely text-based medium to one propelled by the power of visual symbols. She imagines these virtual spaces as twilight zones of desire, where music, dramatic oration, video, and the presence of human and digital characters coalesce into an immersive, schizophrenic experience that traverses topics as diverse as black samurai, trans-healers in South Africa, pre-colonial globalism, and human evolution.²

Music and live sound: Elysia Crampton, **drums and piano:** Joseph Heffernan, **video:** Mitch Moore, **violins and vocals:** Sadaf H Nava, **laser projection and light:** Michael Potvin, **stage and production:** Matthew Langan-Peck

The performance will take place on 7 June 2016, 8 p.m., at the **JULIA STOSCHEK COLLECTION BERLIN**.

¹ LGBTQI stands for Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, Queer, Intersex.

² From the press release by the Museum of Modern Art, New York, <http://www.moma.org/calendar/performance/1564?locale=en>, recorded on 18 April 2016.



BERLIN

BESUCHERINFORMATIONEN

JULIA STOSCHEK COLLECTION BERLIN WELT AM DRAHT

AUSSTELLUNGSDAUER
2. Juni–18. September 2016

ÖFFNUNGSZEITEN
9. Juni–18. September 2016
Donnerstag–Sonntag, 14–20 Uhr

**VERLÄNGERTE ÖFFNUNGSZEITEN WÄHREND
DER FESTIVITÄTEN DER 9. BERLIN BIENNALE**
2.–5. Juni 2016, jeweils 11–22 Uhr

EINTRITT
5 Euro

Freier Eintritt für Kinder und Jugendliche bis 18 Jahre, Schüler, Studierende, Auszubildende, Menschen mit Behinderungen, Rentner, Arbeitslose und Sozialhilfeempfänger gegen Vorlage eines gültigen Ausweises.

TEIL-BARRIEREFREIER ZUGANG

Barrierefreier Zugang ins Erdgeschoss der JSC Berlin. Die 1. Etage ist für den Besuch mit Rollstuhl oder Kinderwagen nicht geeignet (Zugang nur übers Treppenhaus; kein Aufzug vorhanden).

FÜHRUNGEN
**ÖFFENTLICHE DEUTSCHSPRACHIGE FÜHRUNGEN
DURCH DIE AUSSTELLUNG**
Donnerstag und Freitag, 19 Uhr
Sonntag, 15 Uhr

**ÖFFENTLICHE ENGLISCHSPRACHIGE FÜHRUNGEN
DURCH DIE AUSSTELLUNG**
Sonntag, 17 Uhr

Kosten: 10 Euro pro Person (inkl. Eintritt)
Anmeldung unter besuch@jsc.berlin

Anfragen für Sonderführungen außerhalb der Öffnungszeiten bitte per E-Mail unter besuch@jsc.berlin
Kosten: 20 Euro pro Person für Gruppen ab 10 Personen (inkl. Eintritt)

PROGRAMM

6. JUNI 2016, 20 UHR
Künstlergespräch von **K-HOLE**
(Gregory Fong & Sean Monahan)
(in englischer Sprache)
Eintritt: 5 Euro (keine Ermäßigung)
Einlass ab 19 Uhr
Ausstellung geschlossen

7. JUNI 2016, 20 UHR
Live-Performance **THERE ARE CERTAIN FACTS
THAT CANNOT BE DISPUTED** von **JULIANA HUXTABLE**
(in englischer Sprache)
Eintritt: 15 Euro (keine Ermäßigung)
Einlass ab 19 Uhr
Ausstellung geschlossen

IMPRESSUM/IMPRINT

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung/
This publication is published in conjunction with the exhibition

WELT AM DRAHT
JULIA STOSCHEK COLLECTION BERLIN

HERAUSGEBER/EDITOR
JULIA STOSCHEK FOUNDATION e.V., Düsseldorf

REDAKTION/MANAGING EDITORS
Anna-Alexandra Nadig, Şirin Şimşek

VORWORT/PREFACE
Julia Stoschek & Monika Kerkmann

EINFÜHRUNG/INTRODUCTION
Elke Kania & Monika Kerkmann

ESSAY
Hannah Black

**KURZTEXTE ZU DEN AUSGESTELLTEN WERKEN/
CAPSULE DESCRIPTIONS OF THE EXHIBITS**
Kathrin Jentjens, Elke Kania, Monika Kerkmann, Dr. Emmanuel Mir,
Anna-Alexandra Nadig, Lena Katharina Reuter, Anke Volkmer

LEKTORAT/EDITING
Schreibweisen Amelie Soyka, Köln/Cologne

ÜBERSETZUNG/TRANSLATION
Gaines Translations, Frankfurt am Main
Emily Collard, Jeremy Gaines, Petra Gaines

**GRAFISCHE GESTALTUNG UND SATZ/
GRAPHIC DESIGN AND TYPESETTING**
Double Standards, Berlin
Chris Rehberger, Veit Gruenert, André Herrmann

DRUCK/PRINTING
BZD Berliner Zeitungsdruck GmbH, Berlin

© 2016 JULIA STOSCHEK FOUNDATION e.V., Düsseldorf, Künstler/artists,
Autoren/authors
© 2016 für die abgebildeten Werke liegen bei den Künstlern und deren
Rechtsnachfolgern/for the reproduced works by the artists and their legal heirs
© für die abgebildeten Werke von/for the reproduced works by Neil Beloufa,
Camille Henrot und/and Hito Steyerl: VG Bild-Kunst, Bonn 2016

Printed in Germany
JULIA STOSCHEK FOUNDATION e.V.
Schanzenstrasse 54
D 40549 Düsseldorf
T +49 211 5858840
www.julia-stoschek-collection.net

Mit besonderem Dank an die Rainer Werner Fassbinder Foundation für die
freundliche Genehmigung zur einmaligen nicht-exklusiven Nutzung vom Titel
aus dem Werk **WELT AM DRAHT (WORLD ON A WIRE)** von Rainer Werner
Fassbinder. © Rainer Werner Fassbinder Foundation

With special thanks to the Rainer Werner Fassbinder Foundation for the
permission for one-off, non-exclusive use of the film title **WELT AM DRAHT
(WORLD ON A WIRE)** by Rainer Werner Fassbinder. © Rainer Werner
Fassbinder Foundation

JSC BERLIN
Leipziger Strasse 60
Eingang über/entrance:
Jerusalemer Strasse
D 10117 Berlin
T +49 30 921 06 2460
info@jsc.berlin
www.jsc.berlin

VISITOR INFORMATION

JULIA STOSCHEK COLLECTION BERLIN WELT AM DRAHT

EXHIBITION DURATION
2 June–18 September 2016

OPENING HOURS
9 June–18 September 2016
Thursdays–Sundays, 2–8 p.m.

**EXTENDED OPENING HOURS DURING THE FESTIVITIES
SURROUNDING THE 9TH BERLIN BIENNALE**
2–5 June 2016, respectively from 11 a.m.–10 p.m.

ENTRANCE
EUR 5.00

Entrance is free of charge for children and young people aged 18 or less, school pupils, students, trainees, the disabled, pensioners, the unemployed and those on social security on presentation of a relevant valid ID.

PARTLY BARRIER-FREE ACCESS

Barrier-free access to the ground floor of JSC Berlin. The 1st Floor is not suitable for visitors in wheelchairs or for baby strollers (access only via the staircase; no lift).

GUIDED TOURS
**PUBLIC GUIDED TOURS OF THE EXHIBITION
IN GERMAN**
Thursdays and Fridays, 7 p.m.
Sundays, 3 p.m.

**PUBLIC GUIDED TOURS OF THE EXHIBITION
IN ENGLISH**
Sundays, 5 p.m.

Cost: EUR 10.00 per person (incl. entrance)
To register, send an email to visit@jsc.berlin

For enquiries regarding special guided tours outside opening hours please send an email to visit@jsc.berlin
Cost: EUR 20.00 per person for groups of 10 or more persons (incl. entrance)

PROGRAMME

6 JUNE 2016, 8 P.M.
Artists' talk by **K-HOLE**
(Gregory Fong & Sean Monahan)
(in English)
Entrance: EUR 5.00 (no reduced entrance fee)
Doors open at 7 p.m.
The exhibition will remain closed

7 JUNE 2016, 8 P.M.
Live performance of **THERE ARE CERTAIN FACTS
THAT CANNOT BE DISPUTED** by **JULIANA HUXTABLE**
(in English)
Entrance: EUR 15.00 (no reduced entrance fee)
Doors open at 7 p.m.
The exhibition will remain closed