

**JAGUARS  
AND  
ELECTRIC  
EELS**

**BERLIN**



<b>EINFÜHRUNG/INTRODUCTION</b>	<b>04–05</b>
<b>ESSAY</b>	<b>06–09</b>
<b>DOUG AITKEN</b>	<b>10–13</b>
<b>KADER ATTIA</b>	<b>14–17</b>
<b>HEIKE BARANOWSKY</b>	<b>18–21</b>
<b>TRISHA DONNELLY</b>	<b>22–23</b>
<b>JUAN DOWNEY</b>	<b>24–25</b>
<b>ENCYCLOPEDIA PICTURA/BJÖRK</b>	<b>26–27</b>
<b>CYPRIEN GAILLARD</b>	<b>28–31</b>
<b>RYAN GANDER</b>	<b>32–35</b>
<b>MANUEL GRAF</b>	<b>36–39</b>
<b>CAO GUIMARÃES</b>	<b>40–43</b>
<b>NANCY HOLT &amp; ROBERT SMITHSON</b>	<b>44–45</b>
<b>MARTIN HONERT</b>	<b>46–47</b>
<b>DONNA HUANCA</b>	<b>48–51</b>
<b>ISAAC JULIEN</b>	<b>52–55</b>
<b>SIMON MARTIN</b>	<b>56–59</b>
<b>ANA MENDIETA</b>	<b>60–63</b>
<b>NANDIPHA MNTAMBO</b>	<b>64–67</b>
<b>PAUL PFEIFFER</b>	<b>68–71</b>
<b>JAMES RICHARDS &amp; LESLIE THORNTON</b>	<b>72–75</b>
<b>BEN RIVERS</b>	<b>76–77</b>
<b>NATASCHA SADR HAGHIGHIAN</b>	<b>78–81</b>
<b>STURTEVANT</b>	<b>82–85</b>
<b>BILL VIOLA</b>	<b>86–89</b>
<b>GUAN XIAO</b>	<b>90–93</b>
<b>ANICKA YI</b>	<b>94–97</b>
<b>AARON YOUNG</b>	<b>98–101</b>
<b>BESUCHER-/VISITOR INFORMATION</b>	<b>102</b>

# EINFÜHRUNG

Zwischen 1799 und 1804 bereiste der junge Naturforscher Alexander von Humboldt (1769–1859) in zwei Expeditionen zum ersten Mal den amerikanischen Kontinent. Der abenteuerlichste Abschnitt seiner Reise war die Fahrt auf dem Orinoco bis zum Rio Negro in Venezuela. Der Bericht über diese Reise legte damals den Grundstein für eine ganzheitliche Betrachtung der Natur, die ihrer Zeit weit voraus war. Als erster Forscher verdeutlichte von Humboldt, wie die Naturkräfte, belebt und unbelebt, zusammenwirken. 1853 wurden diese ersten Aufzeichnungen von der Neuen Welt unter dem Titel „Jaguars and electric eels“ (dt.: „Jaguare und Zitteraale“) als Ausschnitt aus den *Personal Narrative of a Journey to the Equinoctial Regions of the New Continent* als Sonderausgabe veröffentlicht.

Die gleichnamige Sammlungspräsentation in der JULIA STOSCHEK COLLECTION in Berlin thematisiert in den vorwiegend medienbasierten Werken eine Wirklichkeit, die Natürlichkeit und Künstlichkeit nicht mehr unterscheidet, sondern vielmehr als Einheit begreift und als gleichberechtigt auffasst. Ausgehend von der Idee einer Ökologie, die neben den natürlichen Gegebenheiten auch die wirtschaftliche und gesellschaftspolitische Situation sowie den technologischen Fortschritt in den Fokus rückt, richtet die Ausstellung den Blick auf eine alternative Deutung von Anthropologie und Zoologie.

So geht es in den insgesamt 39 Werken von 30 Künstlern um die Suche nach einem evolutionären Ursprung, um Fragen zur Indigenität, um hybride und synthetische Lebensformen, die Migration der Arten, aber auch die sich fortwährend verändernde Wahrnehmung der Realität durch Einflüsse verschiedenster Art.

Dem Werk der US-amerikanischen Künstlerin Anicka Yi kommt innerhalb der Präsentation eine Schlüsselrolle zu. In ihrem künstlerischen Schaffen erforscht Yi Lebensformen, Organismen und mikrobiologische Prozesse. Ausgehend von der Beobachtung der indigenen Bevölkerung im Amazonasgebiet untersucht die Künstlerin in ihrer 3-D-Videoinstallation **THE FLAVOR GENOME** (2016), welchen Anteil sinnliche Erfahrungen in unserer Wahrnehmung spielen. Die Natur wird im Film als Gefüge aufgefasst, das sich aus einer Vielzahl von Perspektiven und Wahrnehmungen zusammensetzt. Während Pflanze, Mensch, Technologie und Tier zu amorphen Wesen mutieren, fließen die Bereiche von Bioengineering, Neurowissenschaften und Science Fiction zusammen.

Die Transformation von Sinneseindrücken wird auch in den Werken von Ryan Gander, Trisha Donnelly oder Heike Baranowsky thematisch aufgegriffen. Insbesondere im Video **PORTRAIT OF A COLOUR BLIND ARTIST OBSCURED BY FLOWERS** (2016) von Ryan Gander wird uns buchstäblich vor

Augen geführt, wie durch die Einschränkung von Sehsinn, Geruchssinn und Hörsinn substantielle Informationen im Bewusstsein durch Imagination dieser fehlenden Daten vervollständigt werden.

Ein weiterer wichtiger Themenkomplex ist die Naturbeobachtung, insbesondere der Aspekt der Anpassungsfähigkeit, die das Überleben einer Spezies oder auch des Menschen sichern und prägen. Diese meist dokumentarisch anmutenden Werke bemühen sich aber nicht um ein perfektes Abbild der Natur, sondern legen vielmehr deren Manipulation oder Repräsentation in den aktuellen Medien dar. Dies ist zum Beispiel in der zentralen Arbeit **KOE** (2015) von Cyprien Gaillard zu sehen oder im Werk **MIMESIS AS RESISTANCE** (2013) von Kader Attia.

Die in der Ausstellung versammelten künstlerischen Beiträge machen deutlich, dass die moderne Lebenswissenschaft die Grenze zwischen Natürlichem und Künstlichem ebenso hinterfragt wie die Ontologie von Objekten jeglicher Art selbst. Die verschiedenen Themenkomplexe bewegen sich im Zwischenreich von Natur und Kunst und bieten in ihrer Systematik neue Deutungsansätze und Klassifizierungssysteme.

Monika Kerkmann

# INTRODUCTION

**B**etween 1799 and 1804, a young naturalist, Alexander von Humboldt (1769–1859), visited the American continent for the first time, making two expeditions. The most adventurous section of his journey was the trip down the Orinoco to the Rio Negro in Venezuela. At the time, his report on this journey laid the foundations for a holistic way of looking at nature – one that was way ahead of its time. Von Humboldt was the first researcher to point out how the forces of nature, both animate and inanimate, work together. In 1853, these first chronicles of the New World were published in a special edition entitled “Jaguars and Electric Eels”, an excerpt from the *Personal Narrative of a Journey to the Equinoctial Regions of the New Continent*.

The largely media-based works in the eponymous presentation at the JULIA STOSCHEK COLLECTION in Berlin describe a reality that no longer distinguishes between naturalness and artificiality but sees things as wholes and equals. Starting with the idea of the kind of ecology that focuses not only on natural circumstances but also on the economic and socio-political situation, as well as on technological progress, the exhibition investigates an alternative interpretation of anthropology and zoology.

Accordingly, the total of thirty-nine works by thirty artists evidences the search for our evolutionary roots, looking into questions of indigeneity, of hybrid and synthetic forms of life, the migration of the species, and our constantly changing perceptions of reality due to all kinds of different influences.

The work of Anicka Yi, an American artist, plays a pivotal role in the exhibition. Yi's oeuvre investigates forms of life, organisms and microbiological processes. Taking her observation of the Amazon's indigenous people as its starting point, the artist's 3D video installation **THE FLAVOR GENOME** (2016) investigates the role played in our perception by sensual experiences. In her film, nature is seen as a fabric composed of many different perspectives and forms of perception. Whilst plants, man, technology and animals mutate into amorphous beings, the fields of bioengineering, neurosciences and science fiction flow together.

The transformation of sensual impressions is a topic taken up in the work of Ryan Gander, Trisha Donnelly and Heike Baranowsky. Gander's video **PORTRAIT OF A COLOUR BLIND ARTIST OBSCURED BY FLOWERS** (2016) in particular literally shows us how impediments to our senses of vision, smell and hearing lead to large amounts of information being complemented in our minds by imagining this missing data.

Another important complex of topics concerns the observation of nature, especially the aspect of the

ability to adapt, one that guarantees and characterises the survival of one particular species or that of mankind. Mainly documentary in nature, these works do not, however, look to create a perfect reproduction of nature. Instead they set out the way that the latter is manipulated or represented in present-day media. This is to be found, for example, in Cyprien Gaillard's pivotal work **KOE** (2015) and in Kader Attia's work **MIMESIS AS RESISTANCE** (2013).

As the various artists' contributions to the exhibition illustrate, our modern life science questions both the line between naturalness and artificiality and the ontology of objects of all kinds. The different complexes of subjects move within that intermediate space between nature and art, their various systems offering new approaches to interpretation and methods of classification.

Monika Kerkmann

# JAGUARS AND ELECTRIC EELS

**E**in Problem – nicht nur der Kunst – ist die Frage nach den Bewegungen von Körpern in Räumen. Ob Steine, Pflanzen, Tiere oder Menschen, wie bewegen sich die Körper in ihren Räumen beziehungsweise moderner gesprochen: in ihren Umwelten? Und wenn Umwelten Medien sind, wovon gegen alle Zweifel auszugehen kein Fehler ist, was machen sie dann mit den Körpern oder umgekehrt: Wie gehen die Körper mit den Medioumwelten um?

Der Titel der Ausstellung – JAGUARS AND ELECTRIC EELS – trägt einen Teil der möglichen Antworten bereits in sich. Zitteraale, also Fische, die es vermögen Stromstöße in gut leitendes Wasser zu senden, sind nicht weniger technisch „begabt“ als jede Stehlampe, mit dem großen Vorteil, dass sie sich selbstständig bewegen. Und Jaguare sind, auch wenn sie als Einzelgänger auftreten, nie allein, sonst wären sie nämlich nicht mehr da. Wo soll man aber anfangen in diesem Spiel von Körpern und Medien, wenn es Medien mittlerweile schaffen, ihre eigenen Bilder hervorzubringen und Bilder zu Beobachtern von Bildern werden können?

Mittendrin ist in diesem Fall nicht die schlechteste Wahl. Trisha Donnelly's Video **UNTITLED** aus dem Jahr 2005 führt uns direkt zum Thema. Ihr Video zeigt eine Wildkatze, skulptural erstarrt, die aus toten Augen in die Kamera blickt. Weiter geschieht nichts, bis nach mehr als zwei Minuten die Kamera wackelt und das Bild unscharf wird. Dann kehrt wieder Ruhe ein, und es bewegt sich nichts, bis erneut der unscharf verwackelte Moment kurz zurückkehrt und das Bild danach wieder ruhig wird. Weil das Video in einer Endlosschleife gezeigt wird, setzt sich dieser Ruhe-Bewegungs-Wechsel unendlich fort. Pointierter kann man kaum an den großen Mangel unbewegter Tierdarstellungen erinnern. Sie verfehlen den Kern der Lebewesen an einem entscheidenden Punkt: Es ist der Rhythmus von Ruhe und Bewegung, von Langsamkeit und Schnelligkeit, der jedes Lebewesen konstituiert. Das heißt, dass Lebewesen nicht durch eine Form oder durch Funktionen definiert werden, sondern durch die Geschwindigkeit ihrer Metabolismen, Wahrnehmungen, Aktionen und Reaktionen. Über eine lange Zeit hatte auch die Kunst den Aspekt rhythmischer Bewegungsveränderungen ausschließlich in der Ruhe, im Stillstand gesucht. Die Hasen, Fasane und Tauben auf den Stillleben waren allesamt vorher erschossen oder mit anderen Mitteln getötet worden, wie die Objekte der großen Naturkundemuseen des 19. Jahrhunderts auch. Stille und Ruhe zeichneten diese Teile des großen Naturganzen aus und machten es so auch in großen Städten wie New York, Paris oder Berlin möglich, Natur als ruhenden Gegenpol zur hektischen, schneller und lauter werdenden Stadt in den Museen zu erfahren.

Dass Trisha Donnelly mit einfachsten Mitteln auf den Rhythmus von Ruhe und Bewegung als konstituie-

rendes Moment eines Lebewesens verweist, macht ihr Video aber nicht einfach. Dass es die Kamera ist, die durch wackelnde Unschärfe erst den erstarrten Blick der Wildkatze bewegt, bringt das Medium selbst als Problem ins Spiel.

Es war die Entwicklung des Films, die die Bewegung von Tieren in den Blick der Wissenschaft rückte beziehungsweise waren es die Fragen nach den Bewegungen von Lebewesen, die mit dem bloßen menschlichen Auge nicht nachzuvollziehen waren, die die Entwicklung des Films zum Ende des 19. Jahrhunderts forcierten. Die Entstehung von Film und Verhaltenswissenschaften sind dabei nicht voneinander zu trennen. Bis in die 1970er Jahre waren Wissenschaftler und Tierdokumentaristen derart von den Filmbildern gefesselt, dass sie sie als Gegebenheit, als Datum und als Beweis lasen, die 1:1 die Wirklichkeit wiedergaben. Dass Forscher wie Dokumentaristen damit einer Medienillusion erlagen, haben Medienkritik und mathematisierte Verhaltensforschung nachhaltig bewiesen. Dies ändert aber nichts daran, dass die Bilder selbst der frühesten Studien zum Verhalten der Pferdebeine im Galopp von Eadweard Muybridge weiterhin nicht nur sehr schön anzusehen sind, sondern auch immer wieder zum Thema der Abbildung von Bewegung zitiert werden. Doch waren die neuen wie die alten Bewegtbilder nach der Loslösung von ihrer faktischen Funktion frei für eine Neuordnung.

STURTEVANTs Installation **FINITE/INFINITE** (2010) erzählt mit einem immer wieder auf einer Wiese ins Bild laufenden Hund von der Möglichkeit der unendlichen Wiederholung ohne Pause im Bewegungsbild. Hinzugekommen sind in ihren Arbeiten aber neben den industriell hart arbeitenden Tönen auch die Bildbeobachtungen selbst. Wenn sie in der Installation **ELASTIC TANGO** (2010) Bewegungen von Tieren, Leichtathleten, Wasser, Schleim, der amerikanischen Flagge, eines Atombombenpilzes, von Autos und geometrischen Figuren auf neun Bildschirmen parallel schaltet und aufeinander folgen lässt, wird die „gigantische Explosion von Bildpopulationen im 20. Jahrhundert“<sup>1</sup> (David Joselit) selbst zum Forschungsgegenstand, und „nur“ ihre Anordnung und Verküpfung mit dem hämmernden Sound ist noch ein Schöpfungsakt, die Bilder selbst sind nicht mehr allein ihre.

Sie können von überall herkommen. Sie sind, weil sie auch von Maschinen, Computern und aus mathematischen Operationen generiert werden können, so posthuman wie die Videos und Skulpturen Anicka Yis, deren Einkanal-3-D-Videoinstallation **THE FLAVOR GENOME** (2016) bereits im Titel die Überwindung des Humanen im genetischen Apparat von Lebewesen anzeigt. STURTEVANTs und Anicka Yis Arbeiten am Anfang der Ausstellung im Erdgeschoss zu zeigen führt direkt zu den neuen Formen eines Mit-, Gegen- oder Nebeneinanders von tierischen, pflanzlichen,

menschlichen und technischen „Wesen“, die die alten Unterschiede zwar nicht aufheben, aber doch zu einer entschieden anderen Konzeption von Natur und Kultur zwingen.

Denn wenn der Ausstellungstitel mit den Zitteraalen auf Alexander von Humboldt anspielt, spielt er auch ein doppeltes Spiel. „Der Erfinder der Natur“, als der von Humboldt zu Recht in einer gerade erschienenen Biografie gefeiert wird, hat noch eine andere, weniger bekannte Seite. Neben seinen großen, selbstfinanzierten Reisen nach Süd- und Mittelamerika leitete er 1829 eine Expedition nach Russland, die ihn auch nach Sibirien führte. Weil von Humboldt das Geld aus seinem Erbe ausgegangen war, musste er sich diese Reise bezahlen lassen, und das übernahm der russische Zar. Dies war für den Freigeist von Humboldt wissenschaftlich wie politisch prekär. In Sibirien aber machte er jene Entdeckung, die heute aktueller ist als zu seiner Zeit. Denn er stellte einen direkten Zusammenhang zwischen den damals schon auf industriellem Niveau betriebenen Rodungen der Wälder, dem Ausbau der Verkehrswege und der Regenmenge fest. Was heute Klimawandel heißt, hatte von Humboldt in Sibirien als ausbleibende Regenfälle in Folge von Waldrodungen registriert. Der Erfinder der Natur hatte damit aber auch den Naturbegriff selbst, der sich die Natur als etwas der Kultur vorgängiges, gegen das wir nichts machen können, vorstellt, aufgeweicht. Genauso wie niemand sagen kann, was genau am Klimawandel Natur oder Kultur ist, hatte von Humboldt Kultur und Natur in Sibirien nicht mehr scharf getrennt.

Wenn man nach einem Faden suchen will, der alle Arbeiten dieser Ausstellung verbindet, dann ist es die Tatsache, dass sie alle Natur und Kultur nicht mehr zu trennen vermögen, dass sie alle mit ihren Bildanordnungen darauf bestehen, dass die alte westliche Unterscheidung nicht mehr weit trägt. Verwirrend erscheint das hierzulande vor allem in den Arbeiten von Anicka Yi oder Guan Xiao, weil sie es auf einem Anordnungs-niveau tun, das die Theorie zumindest hierzulande noch nicht erreicht hat.

In welches Terrain sie sich mit ihren Bildern begeben, das kann man an einem Film von Nancy Holt und Robert Smithson sowie einem Video von Bill Viola an ihrem Anfang studieren. **THE REFLECTING POOL** (1977–79) von Viola und **SWAMP** (1971) von Holt und Smithson sind so etwas wie die Entdeckung der Landschaft als Begriff in der Kunst, mit dem einen großen Unterschied, dass bei Viola die Kamera noch steht, während sie bei Holt mitläuft. Violas Video zeigt vor einem Waldhintergrund einen rechteckigen Swimmingpool, in dem sich das Grün der Blätter mit-samt den langsamen Bewegungen spiegelt. Irgendwann kommt ein nackter Mensch aus dem Wald, steigt in den Pool, schwimmt und verschwindet wieder. Es ist bereits am Anfang des 20. Jahrhunderts in der Landschaftsparktheorie bemerkt worden, dass vor allem Wälder mit Wasser, seien es Seen, Tümpel, Bäche oder Flüsse, lichter, heller und weiter wirken als solche ohne Wasser, weil Wasser durch seine Spiegelungen nicht nur das Licht vermehrt, sondern auch die Bewegungen verdoppelt und verformt. Bei Viola tut das auch ein Swimmingpool, der nicht natürlich ist, auch wenn sein Wasser grün veralg't wirkt.

Nancy Holt, die **SWAMP** zusammen mit Robert Smithson gedreht hat, setzt diese Art der Land-

schaftserkundung im Film in einem Gang durch dichtes Schilf fort – ein Gang, der vor allem eine Bewegungs- und Sichtstudie ist. Im Schilf, das sagt der Film auch, sieht man vom Schilf immer nur Ausschnitte, Stengel, mal in der Mitte, mal nur oben, nie den ganzen Schilfwald. Und darin sind die Künstler in diesem Moment weiter als alle Theorien vom Schilf als einem zusammenhängenden Ganzen. Der äußere Raum, das sogenannte Ökosystem Schilf wird in **SWAMP** nicht mehr als liminale Zone, als Rand, als Übergang zwischen Wasser und Festland gesehen, sondern als etwas, worin man sich bewegen kann, auch wenn man dabei den Überblick verliert. Holt und Smithson filmen und denken den Raum Schilf nicht als „dazwischenliegend“, wie es die Ökologie nicht nur ihrer Zeit tat, sondern als etwas, das für die, die darin leben, ein Mittendrin-Sein bedeutet. Sie sind in dieser Form die ersten, die sogenannte Randzonen wie Mangroven-Wälder an Meeresküsten oder eben „Schilfränder“ nicht als Randzonen wahrnehmen und thematisieren.

Holts und Smithsons Filme kann man wie Roadmovies lesen, die die alte Dialektik von Natur und Kultur (als Gegenbegriff) entdecken. Eine Geschichte, die auch eine Bewegung von Pflanzen sein kann, wie sie sich in vielen Arbeiten dieser Ausstellung wiederfinden lässt. Am intensivsten vielleicht in Heike Baranowskys Video **GRAS** (2001), das anhand von Grashalmen im Wind jenem Rhythmus zwischen Ruhe und Bewegung von Pflanzen nachspürt, der bis heute so selten in den Blick genommen wird und immer noch am besten im Film aufgehoben ist.

Und merkwürdigerweise ist dieser alte Dokumentar-effekt des Films in der Kunst nicht wie in der Wissenschaft an seine Grenzen gestoßen. Denn so genau und schön wie in Cyprien Gaillards Video **KOE** (2015) sind die Halsbandsittiche von Düsseldorf bestimmt noch nicht an einem vorbeigeflogen, selbst wenn man im gleichen Hotel wie Gaillard gewohnt hätte, aus dessen Fenster er die Vögel gefilmt hat. Normalerweise sind die Sittiche, die mittlerweile entlang des Rheins zur heimischen Tierwelt gehören, in ihrem Flug viel zu schnell, als dass man ihnen so folgen könnte wie in Gaillards Bildern.

Cord Riechelmann

<sup>1</sup> David Joselit, *Nach Kunst*, Berlin: August Verlag, 2016. S. 107/108: „*Nach Kunst* bemüht sich, einen Konnex herzustellen zwischen der gigantischen Explosion von Bildpopulationen im 20. Jahrhundert und dem Ende der Ära der Kunst. Angesichts der über uns hereinbrechenden Bilderflut hat das Engagement der modernen Kunst für die Propagierung und Erforschung des Bildes als Träger säkularen Wissens – insbesondere der Selbsterkenntnis und der anthropologischen Untersuchung der Anderen – an Dringlichkeit verloren, denn jeder Teilnehmer an der zeitgenössischen visuellen Kultur setzt das differenzierte Kommunikationsvermögen von Bildern als selbstverständlich voraus. „Kunst“, definiert als private schöpferische Betätigung, die hinsichtlich der Fähigkeit von Bildern, neue Inhalte zu vermitteln, zu bedeutenden, gewinnbringenden Entdeckungen führt, ist der Formatierung und Reformatierung bestehender Inhalte, der Epistemologie der Suche gewichen.“

# JAGUARS AND ELECTRIC EELS

**T**he question of the movement of bodies in space is a problematic one – and not only when it comes to art. Be they stones, plants, animals or human beings: How do these bodies move in their individual spaces or, to put it the modern way, in their environments? And if these environments are media, which is indubitably the case, then what do these do to bodies? And vice versa, how do the bodies deal with media environments?

The title of the exhibition – JAGUARS AND ELECTRIC EELS – in fact goes some way to offering a possible explanation. Electric eels, fish that are capable of sending electric shocks into electrically conductive water, are no less technically “gifted” than any standard lamp, but they do have the major advantage of being able to move independently. And, although jaguars may appear to be solitary creatures, they are never alone, because if they were, they would no longer exist. But where should we begin in this interplay between bodies and media, now that media are succeeding in producing their own images and images can become observers of images?

In this case, a very good place to start would be right at the heart of things. Trisha Donnelly's video **UNTITLED**, dating from 2005, takes us straight to the point. Her video shows a wildcat sculpturally frozen and gazing into the camera with dead eyes. Nothing else happens until, after more than two minutes, the camera shakes and the picture becomes blurred. Then it clears again and nothing moves until the fuzzily shaking moment recurs, after which the picture becomes clear again. Because the video is shown in an endless loop this alternation between calm and movement is repeated ad infinitum. There is no more poignant way to highlight the great shortcoming with stationary portrayals of animals: They fail to grasp the essence of the living creature in one crucial way – they lack the rhythmic alternation of repose and movement, of slowness and rapidity that constitutes every living being. This means that creatures are not defined by a shape or a function but by the speed of their metabolisms, perceptions, actions and reactions. For a long time art also looked for the aspect of rhythmic changes in movement exclusively in repose, in an arrested state. The hares, pheasants and pigeons in the still lifes had all been shot or killed in other ways, as had the objects in the large nineteenth-century museums of natural history. These representatives of the great kingdom of nature were distinguished by their stillness and repose, thus making it possible, even in large cities such as New York, Paris and Berlin, to experience, at the museums, nature as a calm antithesis to the ever-greater hustle and bustle of the cities.

The fact, however, that Trisha Donnelly uses the simplest of devices to reference the rhythm of repose and movement, which is one of the elements

that constitutes each and every living creature, does not make her video any easier. The fact that it is the camera that causes the wildcat's frozen gaze to move through its wobbly fuzziness brings the medium itself into play as a problem.

It was the development of film that focused science's attention on the way that creatures move – or rather, it was questions about the way living creatures move that the unaided human eye was not able to understand that pressed the pace of the development of film towards the end of the nineteenth century. In this respect, the genesis of film and the behavioural sciences cannot be considered independently of each other. Up to and even during the 1970s scientists and the makers of animal documentaries were so fascinated by film images that they saw them as facts, as data and as proof, as reproducing reality one-to-one. And, as media critics and mathematical behavioural research have effectively demonstrated, in this regard both the researchers and documentary makers were the victims of media illusions. However, this does not alter the fact that such images, even those earliest studies of the way that horses' legs move when galloping undertaken by Eadweard Muybridge, are still not only very beautiful to look at but also repeatedly used when talking about the subject of illustrating movement. However, once detached from that factual function, both the old and the new kind of moving images were ready to be revisited.

With a dog constantly running into a meadow and into the frame, STURTEVANT's installation **FINITE/INFINITE** (2010) attests to the possibility of endless uninterrupted repetition in moving images. New elements in her work are not only the harsh, industrial noises but also the pictorial observations themselves. When, in her installation **ELASTIC TANGO** (2010), she shows the movements of animals, track-and-field athletes, water, mud, the American flag, a mushroom cloud, cars and geometric figures on nine screens in parallel and in consecutive sequence even David Joselit's “gigantic explosion in image populations in the twentieth century”<sup>1</sup> has itself become the subject of research and “merely” arranging and linking these with the pounding sound is an act of creation, the images themselves are no longer only hers.

They can come from anywhere. Because they can also be generated by machines, computers and mathematical operations, they can be as post-human as the videos and sculptures of Anicka Yi, whose single-channel 3D video installation **THE FLAVOR GENOME** (2016) suggests in its very title the act of eliminating the human element from the genetic makeup of living creatures. STURTEVANT's and Yi's works at the beginning of the exhibition on the ground floor lead directly on to the new forms of coexistence, with one another, against one another or next to one another – of animal, vegetable, human and

technological “creatures”, one that, although it does not abolish old differences, does force us to think about nature and civilisation in a completely different way.

Indeed, while the exhibition’s title, with its electric eels, references Alexander von Humboldt, it is also playing a double game. Rightly fêted as “the inventor of nature” in a recently published biography, there are things about von Humboldt that are less well known. As well as his major, self-financed trips to South and Central America, in 1829 he led an expedition to Russia, one which also took him to Siberia. Because he had already used up his inheritance, von Humboldt had to find somebody to finance this trip, and the Russian czar agreed to do so. From both a scientific and a political viewpoint, this was a questionable decision for a freethinker like von Humboldt. However, in Siberia he made a discovery that is more relevant today than it was in those days. He found a direct link between the forest clearances already being conducted on an industrial scale at the time, the extension of the road networks and the rainfall quantities. Von Humboldt noted the phenomenon that we now call climate change when he saw how deforestation was resulting in less rainfall in Siberia. But by doing so, the inventor of nature diluted the very term nature, which he considered to be something preceding civilisation and something against which we can do nothing. In the same way that nobody can say what part of climate change is caused by nature and what by civilisation, von Humboldt did not make a clear distinction between civilisation and nature in Siberia.

If we try to find a thread uniting all the works in this exhibition then it must be the fact that all of them are no longer able to separate nature from civilisation, that, with their sets of images they all insist that the old Western dualism no longer holds. Here in Germany this seems particularly confusing in the works of Anicka Yi and Guan Xiao, because they do this on a level that the theory has not reached yet, at least not in this part of the world.

The beginnings of the direction in which they are heading with their pictures is something we can find out more about by looking at the film by Nancy Holt and Robert Smithson and a video by Bill Viola. Viola’s **THE REFLECTING POOL** (1977–79) and **SWAMP** (1971) by Holt and Smithson represent something like the discovery of landscape as an art term, with the great difference being that with Viola the camera is still stationary whereas in Holt’s case it moves with the artist. Viola’s video shows a rectangular swimming pool with a forest in the background, the green of the leaves and their gentle movements reflected in the water. At some point a naked man emerges from the forest, climbs into the pool, swims and disappears again. At the beginning of the twentieth century it was noted in connection with the theory of landscape parks that forests with water in particular – with lakes, ponds, streams or rivers – appear lighter, brighter and more extensive than they do without water because due to its reflections water not only creates more light but also multiplies and distorts its movement. In the Viola video, a swimming pool can do the trick – even though it is not natural, the water seems to be covered in green algae.

Nancy Holt, who filmed **SWAMP** together with Robert Smithson, continues this kind of exploration

of the scenery in the film with a foray through thick, high reeds – one that is, more than anything else, a study in movement and looking. In the midst of the reeds, as the film also proves, we only ever see sections of the reeds, stalks, sometimes their middle section, sometimes only their tops but never the entire growth of reeds. And in this regard the artists have, at that very moment, advanced further than all the theories on reeds as a coherent whole. In **SWAMP**, the outer area, the so-called ecosystem of reeds is no longer seen as a liminal zone, as a periphery, as a transition between water and dry ground, but as something in which it is possible to move around, even if so doing means losing one’s bearings. Holt and Smithson record their film and do not think of the reed area as being “in-between”, as ecology has consistently done, and not only in their time, but as something that means being right at the heart of things for those that live there. In this respect, they are the first people to not have perceived or discussed such coastal mangrove swamps or indeed any swamps as fringe areas.

Holt and Smithson’s films can be read like road movies that leave the old dialectic of nature and culture behind it by uncovering history (as the opposite term) within nature itself. It can be a history that consists of the movement of plants, such as to be encountered in many of the pieces in this exhibition. Perhaps this is to be seen most intensely in Heike Baranowsky’s video **GRAS** (2001) that traces the rhythm of tranquillity and motion in plants by focusing on blades of grass in the wind; it is a rhythm that has only very rarely been observed and remains best captured on film.

Strangely enough this old documentary effect of film has not come up against its limits in art, the way it has in science. For the rose-ringed parakeets of Düsseldorf have definitely never flown past you as beautifully and as precisely as they do in Cyprien Gaillard’s video **KOE** (2015) – even if you have stayed in the same hotel as Gaillard, from the window of which he filmed the birds. Normally the parakeets that have long since become part of the animal kingdom on the banks of the river Rhine fly far too swiftly to follow them the way we can in Gaillard’s images.

Cord Riechelmann

<sup>1</sup> David Joselit, *Nach Kunst*, (Berlin: August Verlag, 2016), pp. 107–8: “*Nach Kunst* seeks to forge a link between the gigantic explosion in image populations in the twentieth century and the end of the era of art. Given the flood of images that is inundating us, modern art’s commitment to championing and researching the image as a medium of secular knowledge (in particular of self-knowledge and the anthropological study of alterity) has lost its compelling urgency. For every participant in contemporary visual culture presumes the differentiated capacities to communicate images to be a matter of course. ‘Art’, defined as a private creative activity that leads to significant, beneficial discoveries in light of the ability of images to convey new content has given way to formatting and reformatting existing content, to the epistemology of the search.”

# DOUG AITKEN

## BLOW DEBRIS, 2000

Video, 20'27", Farbe, Ton

Video, 20'27", colour, sound



Abb./Fig. 1

**D**er US-amerikanische Künstler Doug Aitken, dessen künstlerisches Werk Ein- und Mehrkanal-Videoinstallationen, Fotografie, Soundpieces und performative Arbeiten umfasst, untersucht in seinen Werken die reziproke Abhängigkeit von Mensch und Umgebung. Für seinen Videofilm **BLOW DEBRIS** (2000) reiste Aitken in die kalifornische Mojave-Wüste und nahm dort Kontakt zur Slab City Community auf, einer selbstorganisierten, alternativen Gemeinschaft an den Ausläufern der Chocolate Mountains.<sup>1</sup>

Filmmusik-Samples untermalen zu Beginn von **BLOW DEBRIS** den Auftritt von Frauen und Männern, die aus roten Zelten schlüpfen und dadurch „zur Welt kommen“. Scheinbar ziellos schweifen sie nackt durch die Wüstenlandschaft. Nahaufnahmen ihrer Gesichter und Körper interagieren mit atmosphärisch überblendeten Totalen. Die natürliche Nacktheit der Protagonisten wird im Verlauf des Films zunehmend mit zurückgelassenem Strandgut der Zivilisation kontrastiert. Es folgen Luftaufnahmen eines Suburban Housing Projects. Die Menschen aus den Wüstenszenen sind nun – weiterhin nackt und stumm – in alltäglichen Situationen wie in einem Auto oder im artifiziell anmutenden Innern eines Reihenhauses zu sehen. Im Showdown detonieren Gegenstände in einer kulissenhaften Behausung, Trümmer fliegen durch die Luft, sie treffen auf menschenartige Skulpturen, die zu Sand zerfallen. Die visuelle Wucht der Bilder gleicht großem Kino – doch entzieht sich **BLOW DEBRIS** den Modi des linearen Erzählkinos: Die Narration ist aufgebrochen, in Struktur und Bilderfolge wird die aktive Rezeption des Betrachters eingefordert.

Aitken sammelt Originaltonaufnahmen der jeweiligen Umgebung und verwebt sie mit elektronischen Sounds und Samples aus unterschiedlichen Genres populärer Musik. Die suggestiven Bild-Ton-Collagen in **BLOW DEBRIS** belegen versiert, wie der Einsatz von Musik im Film Emotion und Empathie steuert.

## DOUG AITKEN

1968 geboren in Redondo Beach/CA, USA;  
lebt und arbeitet in New York/NY und Venice/CA, USA.



Abb./Figs. 2–3

Assoziationen an die Bilder von Atombombentests, die in den 1950er Jahren in „Dummy Towns“, in eigens dafür gebauten Scheinstädten, in US-amerikanischen Wüsten durchgeführt wurden und sich in das kollektive Gedächtnis der Nation eingeschrieben haben, werden in **BLOW DEBRIS** ebenso aufgerufen wie eine Reflexion des Autorenkinos. Im Finale von Michelangelo Antonionis Spielfilm *Zabriskie Point* (1970), der ebenfalls in der amerikanischen Wüstenlandschaft spielt, flirren nach der Explosion eines Luxushauses Designgegenstände in Zeitlupe durch die Luft, hypnotisch unterlegt mit der Musik von Pink Floyd. Der Traum des Hippietums endet in der Zerstörung der Statussymbole einer westlichen Konsumgesellschaft – auf die wiederum in **BLOW DEBRIS** die Menschen der Community in der Wüste treffen. Ein Kreis schließt sich.

Elke Kania

<sup>1</sup> Amanda Sharp im Interview mit Doug Aitken, in: Daniel Birnbaum, Amanda Sharp, Jörg Heiser: *Doug Aitken*, London/ New York: Phaidon Press, 2000, S. 24ff.



Abb./Figs. 4-7

In his work, American artist Doug Aitken, whose oeuvre comprises both single and multichannel video installations, photography, sound pieces and performative installations, investigates the mutual dependency of humans and their environment. For his video film **BLOW DEBRIS** (2000) Aitken travelled to the Mojave Desert in California, where he came into contact with the Slab City Community, an independently organised alternative community in the foothills of the Chocolate Mountains.<sup>1</sup>

At the beginning of **BLOW DEBRIS**, sampled film music accompanies the appearance of women and men emerging from red tents, thus “coming into the world”. They wander naked through the desert landscape, apparently aimlessly. Close-ups of their faces and bodies interact with atmospherically crossfaded long shots. Over the course of the film the natural nakedness of the protagonists is increasingly contrasted with the abandoned flotsam and jetsam of civilisation. This is followed by aerial shots of a suburban housing project. Now, the people from the desert scenes are to be seen – still naked and mute – in everyday situations such as inside a car or in the artificial-looking interior of a terraced house. In the dénouement objects detonate in a set-like dwelling. Debris flies through the air, coming into contact with sculptures of what appear to be human beings which then disintegrate into sand. The visual forcefulness of these images has the feel of great cinema – and yet **BLOW DEBRIS** defies the techniques of linear narrative cinema: the narrative has been broken down and because of the structure and sequence of images the viewer is called upon to engage in active reception of this work.



Aitken collects original sound recordings of the relative environments, interweaving them with electronic sounds and samples of different popular music genres. The suggestive image/sound collages in **BLOW DEBRIS** adeptly demonstrate how the use of music in films directs emotion and empathy.

**BLOW DEBRIS** evokes associations with images of the atomic-bomb tests conducted in specially constructed “dummy towns” in American deserts in the 1950s, images that have inscribed themselves on the nation’s collective memory. It also invites reflections on auteur cinema. In the closing scene of Michelangelo Antonioni’s feature film *Zabriskie Point* (1970), also set in the American desert, a luxury villa is blown up, sending designer items floating through the air in slow motion to the hypnotic background strains of music by Pink Floyd. The dream of hippiedom ends with the destruction of the status symbols in Western consumer society – something that in turn references the desert community of people in **BLOW DEBRIS**. We have come full circle.

Elke Kania

<sup>1</sup> Amanda Sharp in an interview with Doug Aitken, in Daniel Birnbaum, Amanda Sharp, and Jörg Heiser, *Doug Aitken* (London/New York: Phaidon Press, 2000), pp. 24ff.

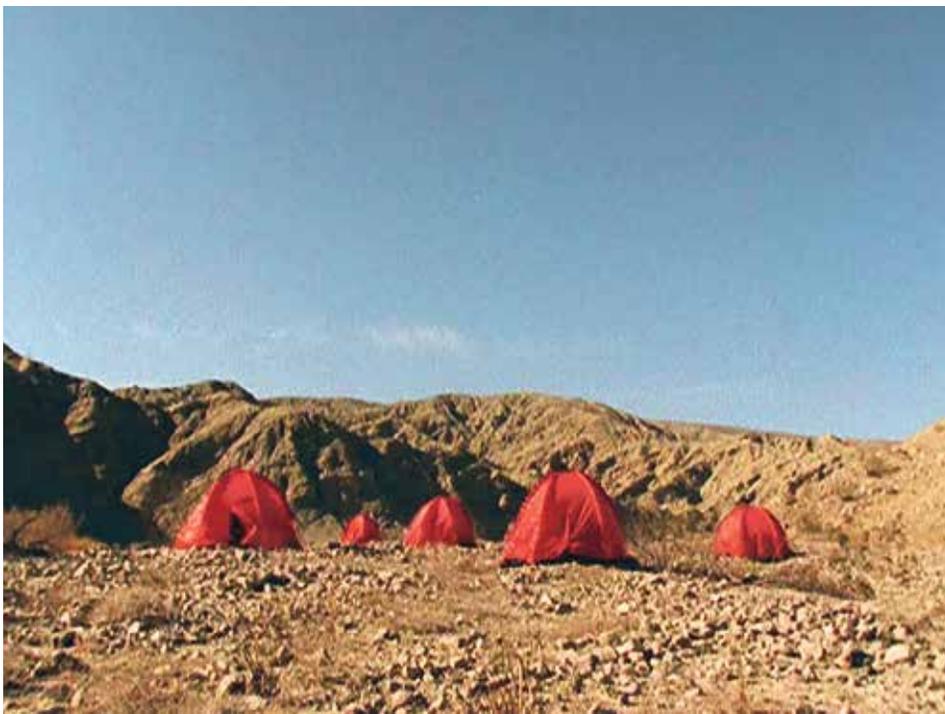


Abb./Figs. 8–9

#### DOUG AITKEN

Born in Redondo Beach/CA, USA, in 1968; lives and works in New York/NY and Venice/CA, USA.

# KADER ATTIA

## MIMESIS AS RESISTANCE, 2013

Video, 2'18", Farbe, Ton

Video, 2'18", colour, sound



Abb./Fig. 1

Abb./Figs. 1–4 Kader Attia, **MIMESIS AS RESISTANCE**, 2013, Videostills/video stills

© VG Bild-Kunst, Bonn 2017. Courtesy of the artist, Lehmann Maupin, New York, and Galerie Nagel Draxler, Berlin/Cologne

Abb./Fig. 5 Kader Attia, **MIMESIS AS RESISTANCE**, 2013, Installationsansicht/installation view, KW Institute for Contemporary Art, Berlin

Foto/Photo: Uwe Walter, Berlin © VG Bild-Kunst, Bonn 2017. Courtesy of the artist, Galerie Nagel Draxler, Berlin/Cologne, and KW Institute for Contemporary Art, Berlin

## KADER ATTIA

1970 geboren in Dugny (Seine-Saint-Denis), Frankreich;  
lebt und arbeitet in Berlin, Deutschland, und Algier, Algerien.

**K**ader Attias künstlerische Praxis ist geprägt von einer tiefgreifenden Erforschung von westlichen Kategorisierungssystemen und deren Einflüssen auf nicht-westliche Kulturen vor dem Hintergrund einer globalisierten Gegenwart. Seine raumgreifenden Installationen, Skulpturen, Videos und Fotografien orientieren sich an der Idee einer natürlichen Ordnung, um eine darunter verborgene, menschliche Genealogie offenzulegen.

Im Video **MIMESIS AS RESISTANCE** (dt.: Nachahmung als Widerstand, 2013) sehen wir einen Ausschnitt aus dem Balzritual des australischen Prachtleierschwanzes (engl.: Superb Lyrebird, Gattung: *Menura novaehollandiae*). Diese Vogelart ist nicht nur ihrem Namen nach ein wunderschön anzusehender Singvogel, er verfügt auch über ganz besondere stimmliche Fähigkeiten. Wenn das Männchen – in seiner Erscheinung eine Mischung aus Fasan und Pfau – seinen Balzgesang anstimmt, benutzt es nicht nur sein eigenes Gesangsrepertoire, sondern ahmt auch die Rufe von anderen Vögeln und Säugern sowie verschiedenste Umgebungsgeräusche nach. Im Video führt der Vogel beispielhaft dem Betrachter sein umfassendes Repertoire von Tönen vor und unterscheidet nicht zwischen Klang und Geräusch oder Melodie: Er ist in der Lage, vom Gesang des Kookaburra (*Dacelo novaeguineae*) über das Klicken bzw. den Autofokus einer Kamera bis hin zur ohrenbetäubenden Kettensäge die gesamte Geräuschkulisse seiner Umgebung in Perfektion nachzuahmen. Kommentiert wird das Ganze von dem berühmten britischen BBC-Tierfilmer und Naturforscher David Attenborough. Nach Attias Auffassung ist der Prachtleierschwanz „(...) ein gutes Beispiel

dafür, dass die Natur der Zivilisation immer überlegen ist. Die Überlegenheit der Natur bestimmt die Zeitlichkeit der Gattung Mensch. Die kommende technologische Evolution der Menschheit mit ihrer blinden Fokussierung auf Fortschritt wird eine nur vorübergehende Überlegenheit mit sich bringen.“<sup>1</sup> Sein Verhalten zielt im Sinne Darwins auf den Reproduktionserfolg, gleichzeitig, und darin liegt die eigentliche Tragik dieses Verhaltens, ist der Prachtleierschwanz wohl das einzige Tier, das seine lebensbedrohliche Situation, die Zerstörung seines Habitats durch den Menschen, in seinen Gesang integriert hat.<sup>2</sup>

Monika Kerkmann

<sup>1</sup> Kader Attia, *Mimesis as Resistance*, zuletzt aufgerufen am 21.11.2016: <http://kaderattia.de/mimesis-as-resistance-2>, übers. aus dem Englischen ins Deutsche von Jeremy Gaines.

<sup>2</sup> Vgl. *Prachtleierschwanz*, in: Abteilung III des Max-Planck-Instituts für Wissenschaftsgeschichte (Hg.), *Eine Naturgeschichte für das 21. Jahrhundert. Hommage à/zu Ehren von/ in Honour of Hans-Jörg Rheinberger*, Berlin: MPIWG, 2011, S. 113–116.



Abb./Figs. 2-4

## KADER ATTIA

Born in Dugny (Seine-Saint-Denis), France, in 1970; lives and works in Berlin, Germany, and Algiers, Algeria.



Abb./Fig. 5

**K**ader Attia's artistic praxis involves an in-depth investigation of Western systems of categorisation and the latter's influences on non-Western cultures in this globalised age. His expansive installations, sculptures, videos and photographs take their cue from the idea of a natural order within which he sets out to reveal a hidden, human genealogy.

In his video **MIMESIS AS RESISTANCE** (2013) we see a section of the courtship dance of the Australian superb lyrebird (*Menura novaehollandiae*). This bird species is not only an extremely beautiful songbird, as its name suggests; it also possesses very special vocal abilities. When the male – whose appearance is a mixture of a pheasant and a peacock – starts singing its courtship song, it does not only use its own singing repertoire but also imitates the calls of other birds and mammals, as well as all kinds of different background noises. In the video, the bird demonstrates to the viewer in an extremely competent manner its comprehensive repertoire, making no distinction between sounds, noises and tunes. It can perfectly imitate the entire spectrum of noises in its environment – everything from the song of the kookaburra (*Dacelo novaeguineae*) to the clicking of a camera and the sound of its autofocus

to the deafening racket of a chainsaw. The whole clip is commented on by David Attenborough, that famous British naturalist and wildlife broadcaster for the BBC. In Attia's opinion the superb lyrebird is " ... a good example of nature's absolute superiority over culture. Nature's superiority determines the temporality of the human species, what human's coming days of technological evolution and its blind course towards 'progress' will be: an ephemeral superiority."<sup>1</sup> The bird's goal is reproductive success in the Darwinian sense; at the same time – and this is what is really tragic about the situation – the superb lyrebird appears to be the only creature to have integrated its life-threatening circumstances, that is, the destruction of its habitat by man, into its song.<sup>2</sup>

Monika Kerkmann

<sup>1</sup> Kader Attia, *Mimesis as Resistance*, <http://kaderattia.de/mimesis-as-resistance-2>, accessed 21 November 2016.

<sup>2</sup> Cf. *Prachtleierschwanz*, in *Eine Naturgeschichte für das 21. Jahrhundert. Hommage à/zu Ehren von/In Honor of Hans-Jörg Rheinberger*, ed. Abteilung III des Max-Planck-Instituts für Wissenschaftsgeschichte (Berlin: MPIWG, 2011), pp. 113–16.

# HEIKE BARANOWSKY

## GRAS, 2001

Einkanal-Videoinstallation, 2', Farbe, ohne Ton

Single-channel video installation, 2', colour, no sound

## MONDFAHRT, 2001

Einkanal-Videoinstallation, 6', Farbe, ohne Ton

Single-channel video installation, 6', colour, no sound



Abb./Fig. 1

Abb./Figs. 1–4 Heike Baranowsky, **GRAS**, 2001, Videostills/video stills

© VG Bild-Kunst, Bonn 2017. Courtesy of the artist and Galerie Barbara Weiss, Berlin

Abb./Fig. 5 Heike Baranowsky, **MONDFAHRT**, 2001, Installationsansicht/installation view, JULIA STOSCHEK COLLECTION, Düsseldorf  
Foto/Photo: Achim Kukulies, Düsseldorf. © VG Bild-Kunst, Bonn 2017. Courtesy of the artist and JULIA STOSCHEK COLLECTION, Düsseldorf

Abb./Figs. 6–9 Heike Baranowsky, **MONDFAHRT**, 2001, Videostills/video stills

© VG Bild-Kunst, Bonn 2017. Courtesy of the artist and Galerie Barbara Weiss, Berlin

Im Jahr 1503 malte Albrecht Dürer das *Große Rasenstück*, das aufgrund des sachlichen Blicks auf ein Naturdetail als ein Meilenstein des Realismus in der Renaissance gilt. Ein halbes Jahrtausend später realisierte Heike Baranowsky **GRAS** (2001), das aus einer ähnlichen Froschperspektive das Wedeln von Grashalmen im Wind festhält. Ganz anders als bei Dürer schafft jedoch Baranowskys Nahaufnahme keinen Überblick und keine naturwissenschaftlich geprägte Erkenntnis: Das Gras bewegt sich in einer geschmeidigen, beinahe hypnotischen Schwingung und lässt sich nie fixieren. Der Blick ist hier also in keiner Weise einfrierend oder analytisch, sondern vielmehr haltlos und wiegt, dem unregelmäßigen Rhythmus der Pflanzen folgend, den Betrachter in eine meditative Trance.

Ähnlich verhält es sich in **MONDFAHRT** (2001), eine während einer Schiffsfahrt realisierte Einstellung auf den Vollmond, die jeden räumlichen Kontext tilgt. Die Handkamera ist regelrecht vom Seegang getragen und vermittelt den Eindruck eines hin und her tänzelnden Mondes vor einem schwarzen Hintergrund. Hier wirkt der Himmelskörper wie eine große, am Himmel isolierte Scheibe, die kleine Sprünge macht. Traditionell gilt der Erdtrabant als wichtiges Instrument der Orientierung für Seefahrer; hier ist er jedoch dieser Funktion beraubt und damit nur noch eine vibrierende, unstetige Lichtquelle.

#### HEIKE BARANOWSKY

1968 geboren in Augsburg, Deutschland;  
lebt und arbeitet in Berlin, Deutschland,  
und Los Angeles/CA, USA.



Bestehend aus Spiegelungen, Verdoppelungen oder Verlangsamungen beziehungsweise Beschleunigungen, sind Baranowskys Manipulationen des Filmmaterials subtil und teilweise nur mühsam erkennbar, auch Anfang und Ende des Loops von **GRAS** und von **MONDFAHRT** sind nicht auszumachen. Das chaotische Flattern der Grashalme und das Schaukeln des Mondes suggerieren eine einzige, lange Sequenz, doch dauert die tatsächliche Aufnahme nur wenige Minuten. Diese Unschärfe in der Bestimmung der Dauer ist einerseits durch die stetigen Bewegungen des Sujets und andererseits durch den engen Fokus verursacht. In einem horizontfreien Raum ohne klaren Anhaltspunkt, bei dem das Licht nur noch als Reflex erfahrbar ist und die All-over-Struktur des Motivs (**GRAS**) sowie die streng zweidimensionale Bildstruktur (**MONDFAHRT**) zu Irritationen führen, wird das Bild ein Perpetuum mobile, unendlich und flach. Die Abwesenheit einer Tonspur betont noch dieses Gefühl der Orientierungslosigkeit. Der Rezipient gerät in ein (im freudischen Sinne) unheimliches Raum-Zeit-Kontinuum mit ungewissem Ausgang.

**GRAS** und **MONDFAHRT** sind viel mehr als bloß naturnahe, kontemplative Arbeiten, sie handeln von unserer Wahrnehmung von Zeit und spielen mit unseren perzeptorischen Unzulänglichkeiten. Dank des zeitbasierten Mediums Video wird die Illusion einer einheitlichen, sich stets wandelnden Zeiteinheit erzeugt – die sich dann aber als Täuschung erweist.

Dr. Emmanuel Mir

Abb./Figs. 2–4



Abb./Fig. 5

## HEIKE BARANOWSKY

Born in Augsburg, Germany, in 1968;  
lives and works in Berlin, Germany,  
and Los Angeles/CA, USA.



In 1503 Albrecht Dürer painted *das Große Rasenstück* (The Great Piece of Turf), which is considered a milestone of realism in the Renaissance for its objective perspective of something natural. Around five hundred years later Heike Baranowsky completed **GRAS** (Grass; 2001), which captures the waving of grass in the wind from a similar worm's eye view. However, unlike the Dürer, Baranowsky's close-up does not provide an overview or any scientific insight: the grass undulates in a lithe, almost hypnotic motion, never allowing itself to come completely into focus. In other words, our gaze does not by any means capture or analyse, but is rather disoriented and sways us into a meditative trance by following the irregular rhythm of the grass.

There is a similar situation in **MONDFAHRT** (Moon Voyage; 2001), showing a view of the full moon taken during a boat trip and eliding any spatial context. The camera is literally borne by the motion of the waves and conveys the impression of a moon bobbing back and forth against a black background. Here the celestial body appears in the sky as a large, remote disk that makes small jumps. Traditionally, the moon is considered an important means of orientation for sailors, but here it is deprived of this function, acting only as a vibrating, inconstant source of light.

Comprising reflections, doublings, decelerations or accelerations, Baranowsky's manipulations of the film material are subtle and sometimes difficult to detect; the beginning and end of the loop in **GRAS** and **MONDFAHRT** cannot to be discerned. The chaotic waving of the grass blades and rocking of the moon suggest a single, long sequence, but the actual shot only lasts a few minutes. This vagueness in terms of defining the duration is the product of both the constant movements of the subject and the tight focus used. In a space without a horizon or a clear reference point, in which the light can only be experienced as a reflection and the all-over composition of the theme (**GRAS**) or the strictly two-dimensional picture structure (**MONDFAHRT**) serve to upset the viewer's bearings, the image becomes endless and flat as in a perpetuum mobile. The absence of a sound track further emphasises this feeling of a lack of orientation. In the Freudian sense, the recipient enters into an uncanny space-time continuum with an uncertain outcome.

**GRAS** and **MONDFAHRT** are much more than merely contemplative works that are close to nature; they address our perception of time and play with our perceptual inadequacies. Due to the time-based medium of video, the illusion of a uniform, constantly changing unit of time is produced – but which then proves to be an illusion.

Dr. Emmanuel Mir

Abb./Figs. 6–9

# TRISHA DONNELLY

## UNTITLED, 2005

Video, 0'20", s/w, ohne Ton

Video, 0'20", b/w, no sound

## UNTITLED, 2011

Sound-Installation, 2'15"

Sound installation, 2'15"

## UNTITLED, 2011

Digitales Video, 0'30", Farbe, ohne Ton

Digital video, 0'30", colour, no sound

## UNTITLED, 2012

Digitales Video, 3'59", Farbe, ohne Ton

Digital video, 3'59", colour, no sound

## UNTITLED, 2013

Skulptur; rosafarbener Marmor

Sculpture; rose-coloured marble

11,5 × 88,7 × 36,5 cm

**TRISHA DONNELLY**

1974 geboren in San Francisco/CA, USA, lebt und arbeitet in New York/NY, USA.  
Born in San Francisco/CA, USA, in 1974; lives and works in New York/NY, USA.

# JUAN DOWNEY

## THE LAUGHING ALLIGATOR, 1979

Video, 27'06", s/w und Farbe, Ton

Video, 27'06", b/w and colour, sound



Abb./Fig. 1

Juan Downey gehörte Ende der 1960er Jahre in New York zu einem Künstlerkreis, der schon sehr früh nicht nur das technische, sondern auch das politische und philosophische Potenzial des Videos erkannte. Er erwarb eine Sony-Portapak-Kamera und begann, mit Videocollagen, Playback, Instant-Feedback und dem Verhältnis von Abbild zu Selbstbild in Closed-Circuit-Installationen zu experimentieren. Seit Anfang der 1970er Jahre besuchte der chilenische Künstler regelmäßig indigene Kulturen in Lateinamerika, um sich mit seiner kulturellen Identität auseinanderzusetzen, aber auch um gewisse, um die damals umstrittenen Methoden in maßgeblichen ethnografischen Dokumentationen zu überprüfen. Auf diesen Reisen ist die Serie *Trans Americas* mit mehr als dreißig Videos und Installationen entstanden, zu der auch **THE LAUGHING ALLIGATOR** (1979) gehört.

In diesem Video berichtet Downey davon, dass er, seine Frau und seine Stieftochter sich zwischen 1976 und 1977 über acht Monate bei den Yanomami im Amazonasgebiet Süd-Venezuelas aufhielten. Szenen aus dem Alltag dort wechseln mit Bildern aus New York und Einblendungen, in denen die Downeys unter anderem die Geschichte vom „lachenden Alligator“ erzählen, dem die Yanomami laut Mythos das Feuer entwendet haben, aber auch von schamanistischen Heilungen, Fortpflanzungsmythen und dem Konsum halluzinogener Drogen. Im Hinblick auf die Praxis der Yanomami, die pulverisierten Knochen ihrer Verstorbenen mit der Absicht zu verspeisen, diese in ihrem eigenen Körper unsterblich zu machen, fragt der Künstler provozierend, ob es sich tatsächlich um Kannibalismus oder nicht vielmehr um eine ultimative Beerdigungsarchitektur und den Ausdruck wahrer Liebe handele. Bereits zu Beginn des Videos weist er jegliche Überlegenheit der westlichen, medialen Kultur zurück. Nicht ganz ohne Ironie nennt er die „kannibalistischen“ Praktiken als Motivation für seine Reise, nicht um sich zu opfern, sondern, wie Downey selbst es beschreibt, als performativen Versuch, „physisch und psychisch den Menschen als ultimative Architektur zu ‚bewohnen‘“. Währenddessen erscheint im Hintergrund Downeys Gesicht auf einem Fernsehbildschirm, aus dem der Künstler auszubrechen versucht. Im Gegenzug lädt der Künstler die Yanomami ein, seine Aufzeichnungen zu studieren, und zeigt ihre Angst, aber auch ihr Interesse an einer Selbstdarstellung vor der Kamera. Downey berichtet schon im ersten Drittel des Films von einer gemeinsamen Wanderung mit zwei Yanomami-Männern, die ihn jeweils mit einer Waffe bedrohten, weshalb er zur eigenen Verteidigung das Objektiv der Kamera zum „Gegenschuss“ ansetzte. Dass es im Video nicht um eine objektive Dokumentation geht, sondern um eine sorgfältig arrangierte Collage mit autobiografischen Momenten, in der alle Beteiligten – selbst die Kamera – mal als Objekt, mal als Subjekt zu Protagonisten werden, wird nach und nach offensichtlich.

Kathrin Jentjens

In the late 1960s, Juan Downey was part of a circle of artists in New York who recognised not only the technical potential of video, but also the political and philosophical possibilities it afforded. He acquired a Sony portapak camera and began experimenting with video collages, playback, instant feedback and the relationship between image and self-portrait in closed-circuit installations. Starting in the early 1970s, this Chilean artist regularly visited indigenous cultures in Latin America in order to explore his cultural identity as well as to investigate certain definitive methods of ethnographic documentation that were controversial at the time. During this trip he produced the *Trans Americas* series comprising more than thirty videos and installations, one of which is **THE LAUGHING ALLIGATOR** (1979).

In this video Downey reports how, between 1976 and 1977, he, his wife and his stepdaughter spent more than eight months with the Yanomami in the Amazon rainforest of southern Venezuela. Scenes of everyday life there alternate with pictures from New York and fade-ins in which the Downeys discuss, amongst other things, the story of the “laughing alligator” from whom, as myth has it, the Yanomami stole fire. They also talk about shaman healing, about procreation myths and the consumption of hallucinogenic drugs. On the subject of the Yanomami’s practice of eating the pulverised bones of the dead in order to immortalise the latter the artist provocatively asks whether this is actually cannibalism or, by contrast, an ultimate burial rite and the expression of true love. Right at the beginning of the video he rejects the superiority of our Western, media-based culture. And, not entirely without irony, he calls these “cannibalistic” practices one of the reasons for his trip – not in order to sacrifice himself but, as Downey himself puts it, as a performative attempt “to ‘inhabit’ man as an ultimate architecture”. During this Downey’s face appears in the background on a TV screen from which the artist is attempting to escape. In return, the artist invites the Yanomami men to study his recordings, showing both their fear and their interest in presenting themselves in front of the camera. In the first third of the film, Downey reports on a hike that he undertook with two Yanomami men, both of whom independently threatened him with a weapon, which is why he used the camera lens to defend himself with a “counter shot”. As it only gradually becomes clear, the video does not represent an objective documentation but rather a carefully arranged collage with autobiographical elements, in which the parties involved – even the camera – are transformed into protagonists, sometimes serving as objects and sometimes as subjects.

Kathrin Jentjens

#### JUAN DOWNEY

1940 geboren in Santiago de Chile, Chile;  
gestorben 1993 in New York/NY, USA.

Born in Santiago de Chile, Chile, in 1940;  
died in New York/NY, USA, in 1993.

# ENCYCLOPEDIA PICTURA/BJÖRK

## WANDERLUST, 2008

Stereoskopische, digitale 3-D-Videoinstallation (Vizard Version), 7'27", Farbe, Ton

Stereoscopic, digital 3D video installation (Vizard version), 7'27", colour, sound

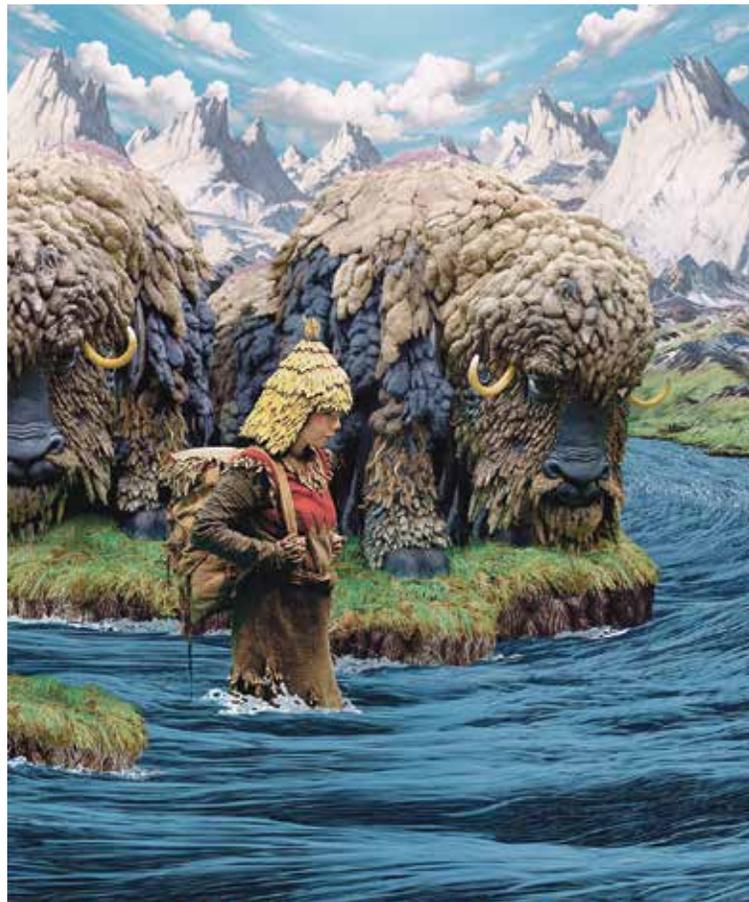


Abb./Fig. 1

Die Präsenz des Pop-Phänomens Björk in einer Ausstellung für zeitgenössische Videokunst mag zunächst überraschen. Angesichts des hohen visuellen und musikalischen Anspruchs ihrer Arbeit ist es jedoch nur folgerichtig, dass die isländische Sängerin und Komponistin bei JAGUARS AND ELECTRIC EELS vertreten ist. Denn Björk kooperiert oft und gern mit progressiven Regisseuren und Künstlern, und mit ihren akustischen Experimenten und einem sehr persönlichen Gesangstil repräsentiert sie eine gewisse Idee der Avantgarde. 2008 wurde aus ihrem siebten Studioalbum die Single **WANDERLUST** ausgekoppelt. Zugegeben wurde das eigenwillige Lied kein wirklicher Hit (immerhin erreichte es den ersten Platz in den spanischen Charts), dafür aber erregte dessen Videoclip große Aufmerksamkeit und bestätigte einmal mehr Björks guten Riecher für die Zusammenarbeit mit bahnbrechenden Kreativköpfen. **WANDERLUST** (2008) bedeutete tatsächlich den Durchbruch für das Kollektiv Encyclopedia Pictura, das für die Realisierung des Clips zuständig war. Das New Yorker Team um Isaiah Saxon, Sean Hellfritsch und Daren Rabinovitch ist im Bereich Video, Game und Animation tätig und tritt für eine in dieser Szene unorthodoxe Ästhetik und Philosophie ein.

Angelehnt an Björks Text, ist **WANDERLUST** die Geschichte eines Aufbruchs in ungewisse Gefilde. Die Hauptprotagonistin verlässt ihre alte Welt und begibt sich, getragen von zahmen Yaks, auf eine Initiationsreise durch eine schroffe Berglandschaft, in der sich Reminiszenzen an nordische Mythen und Heroic-Fantasy-Zitate vermischen. Das Motiv der Reise als spiritueller Prozess wird sowohl von der Flussmetapher verdeutlicht als auch von dem inneren Kampf der Protagonistin mit ihrer eigenen Schattenfigur, die sie von ihrem Weg abbringen will. Vor dem Ende der Wanderung wird das Phantom bezwungen und zugleich versöhnlich umarmt; wie in schamanischen Ritualen nimmt die Protagonistin ihren Dämon mit auf ihren Lebensweg. Eine indisch anmutende Flussgottheit stürzt schließlich beide Figuren in eine jenseitige Sphäre und erlöst sie.

Die Realisierung von **WANDERLUST** erwies sich als besonders aufwendig. Neun Monate lang arbeiteten insgesamt vierzig Künstler diverser Sparten an den Dekoren, Masken und Animationseffekten. So wurde die Textur des tosenden Wassers nach den natürlichen Bewegungen von menschlichen Haaren gestaltet und wirkt dadurch fasrig und stofflich. Insgesamt kombiniert der in stereoskopischem 3-D realisierte Clip dabei klassischen Puppenfilm mit Computeranimationen und spielt offensichtlich mit organischen Verfremdungseffekten.

Dr. Emmanuel Mir

## BJÖRK

1965 geboren in Reykjavík, Island;  
lebt und arbeitet in Reykjavík, Island,  
und New York/NY, USA.

Born in Reykjavík, Iceland, in 1965;  
lives and works in Reykjavík, Iceland,  
and New York/NY, USA.

The idea of pop phenomenon Björk taking part in an exhibition of contemporary video art might seem surprising at first. However, if we consider the high visual and musical standards she sets herself for her work, it would appear only logical for this Icelandic singer and composer to take part in JAGUARS AND ELECTRIC EELS. After all, Björk often loves to cooperate with cutting-edge directors and artists. With her acoustic experiments and her very distinctive singing style she represents a certain type of avant-garde. The single **WANDERLUST** was taken from her seventh studio album in 2008. Admittedly, this idiosyncratic song was not really a hit (although it did top the Spanish charts), but the video clip did attract a great deal of attention, once again confirming Björk's feel for collaborations with trailblazing creative companies. **WANDERLUST** (2008) really did represent a breakthrough for the Encyclopedia Pictura collective, which was responsible for producing the clip. Based in New York, the team (headed by Isaiah Saxon, Sean Hellfritsch and Daren Rabinovitch) works in the fields of video, games and animation, advocating a philosophy and approach to aesthetics that is considered unorthodox in this particular area.

Taking its inspiration from Björk's text, **WANDERLUST** is the story of a departure into unknown territories. The main protagonist leaves her old world and, riding on tame yaks, sets out on a voyage of discovery through harsh mountain terrain reminiscent both of Nordic myths and of heroic fantasy worlds. The theme of the journey as a spiritual process is illustrated not only by the metaphor of the river but also by the protagonist's inner struggle with her own shadow counterpart who attempts to divert her from her chosen path. Before the end of her journey the phantom has been vanquished and simultaneously embraced in a gesture of reconciliation; as in shamanic rituals, the protagonist takes her demons with her down the road of life. Finally, a river deity with an Indian look plunges the two figures into an otherworldly sphere, thus redeeming them.

The **WANDERLUST** shoot turned out to be particularly complicated and time-consuming. A total of forty artists from various different fields worked on the sets, make-up and animation effects. For example, the texture of the raging water was designed to follow the movement patterns of human hair, lending it a fibrous and textural quality. Overall, the clip, made in stereoscopic 3D, combines classic puppet film and computer animation and plays openly with organic alienation effects.

Dr. Emmanuel Mir

# CYPRIEN GAILLARD

## KOE, 2015

HD-Video, 4'17", Farbe, ohne Ton

HD video, 4'17", colour, no sound



Abb./Fig. 1

Abb./Fig. 1 Cyprien Gaillard, **KOE**, 2015, Videostill/video still

Courtesy of the artist and Sprueth Magers, Berlin/London/Los Angeles

Abb./Figs. 2–5 Cyprien Gaillard, **KOE**, 2015, Installationsansichten/installation views, JULIA STOSCHEK COLLECTION, Düsseldorf

Foto/Photo: Simon Vogel, Köln/Cologne. Courtesy of the artist and JULIA STOSCHEK COLLECTION, Düsseldorf

## CYPRIEN GAILLARD

1980 geboren in Paris, Frankreich;  
lebt und arbeitet in Berlin, Deutschland, und New York/NY, USA.



Abb./Fig. 2

Cyprien Gaillard untersucht in seinem künstlerischen Werk das Werden und Vergehen von Architekturen, Artefakten und Landschaften. Er interessiert sich für Orte, die sich die Gesellschaft angeeignet hat oder die Natur sich zurückholt. Die ursprüngliche Bedeutung und Funktion der Orte verändern sich, dadurch entsteht eine Ästhetik des Zerfalls beziehungsweise des Ruinösen, aber auch des Natürlichen. Gaillards Werke umkreisen den Mythos dieser Orte, sie zeigen gescheiterte soziale Utopien vor dem Hintergrund urbaner Lebensräume und richten dabei immer den Blick auf die Realität der Gegenwart. Neben Video und Film umfasst Gaillards künstlerische Praxis auch Installation und Fotografie.

Das HD-Video **KOE** (2015) entstand im Rahmen der Einzelausstellung NUMBER ELEVEN: CYPRIEN GAILLARD in der JULIA STOSCHEK COLLECTION DÜSSELDORF. In Zeitlupe abgespielt folgt die Videokamera einem exotischen Vogelschwarm, der vom Düsseldorfer Hofgarten vorbei am Kaufhaus Kö-Bogen auf die berühmte Luxuseinkaufsmeile Königsallee („Kö“) fliegt.

Die grünen Halsbandsittiche stammen ursprünglich aus Afrika und Asien und kamen als Käfigvögel nach Europa. Ende der 1960er Jahre traten die ersten von ihnen im Rheinland auf. In freier Wildbahn konnten diese Immigranten der Tierwelt hierzulande eine unbesetzte Nische im Ökosystem besetzen und sich als Population behaupten – dies jedoch, ohne einheimische Arten zu verdrängen. In Düsseldorf gehören die exotischen Vögel mittlerweile zum Stadtbild, sie fliegen jeden Abend mit Einbruch der Dunkelheit auf die „Kö“. Die dortigen Platanen sind ihre bevorzugte Schlafstätte, die Beleuchtung der Geschäfte dient den fast nachtblinden Tieren als Schutz vor Feinden. Die Arbeit **KOE** erfasst den allabendlichen Vogelschwarm im Kontrast zur Urbanität des „Kö-Bogens“ von Daniel Libeskind. Die partielle Bepflanzung der schwarzweißen Stein- und Glasfassade wirkt wie ein Vorbote der Natur, deren scheinbar dynamische Entschlossenheit zur Rückgewinnung des Terrains sich im rasanten Flug des Vogelschwarms zu manifestieren scheint.

Anna-Alexandra Pfau

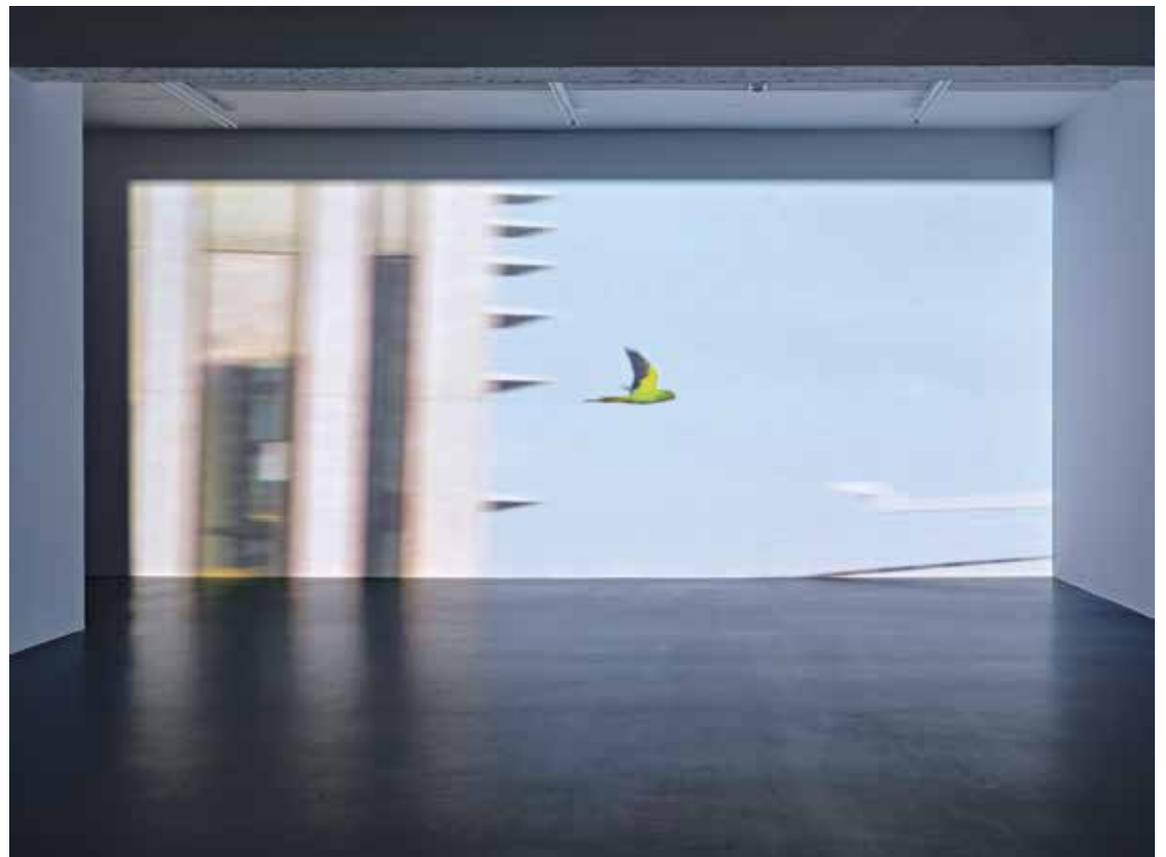


Abb./Figs. 3-4

In his oeuvre Cyprien Gaillard investigates the genesis and decay of architecture, artefacts and landscapes. He is interested in the kind of locations that society has appropriated or nature has reclaimed. This changes the original meaning and function of such locations, giving rise to the aesthetics of decay, of ruin or of naturalness. Gaillard's works address the myth behind these places; they reveal failed social utopias against the background of urban habitats, albeit always with one eye on the reality of the present. Gaillard's artistic praxis includes not only videos and film but also installations and photography.

His HD video **KOE** (2015) was produced as part of his solo show **NUMBER ELEVEN: CYPRIEN GAILLARD** at the **JULIA STOSCHEK COLLECTION DÜSSELDORF**. Played in slow motion, the video camera follows a swarm of exotic birds that flies past Düsseldorf's Hofgarten and the Kö-Bogen department store, then on towards the luxurious Königsallee shopping street, known as the "Kö".

The green ring-necked parakeets are originally from Africa and Asia, and were brought to Europe as cage birds. The first of these in Germany arrived in the Rhineland at the end of the 1960s. These immigrants of the animal kingdom were able to find their own niche in the ecosystem and to establish themselves as a population in the wild – without supplanting native species. Nowadays, these exotic birds are part of the Düsseldorf cityscape, and they congregate on the "Kö" at nightfall every evening. The plane trees there are their sleeping quarters of choice, and the shop lighting there serves to protect these almost night-blind birds from their enemies. Gaillard's **KOE** records the regular evening swarm of birds, which so contrasts with the urban flair of Daniel Libeskind's Kö-Bogen complex. The intermittent trees in front of the black-and-white stone and glass façade function like heralds of a nature whose seemingly dynamic determination to reclaim the territory appears to manifest itself in the birds' sweeping flight.

Anna-Alexandra Pfau



Abb./Fig. 5

**CYPRIEN GAILLARD**

Born in Paris, France, in 1980;  
lives and works in Berlin, Germany, and New York/NY, USA.

# RYAN GANDER

## PORTRAIT OF A COLOUR BLIND ARTIST OBSCURED BY FLOWERS, 2016

Einkanal-HD-Videoinstallation, 13'09", Farbe, Ton

Single-channel HD video installation, 13'09", colour, sound



Abb./Fig. 1

Abb./Figs. 1–6 Ryan Gander, **PORTRAIT OF A COLOUR BLIND ARTIST OBSCURED BY FLOWERS**, 2016, Videostills/video stills  
Courtesy of the artist and Esther Schipper, Berlin

Abb./Fig. 7 Ryan Gander, **PORTRAIT OF A COLOUR BLIND ARTIST OBSCURED BY FLOWERS**, 2016, Installationsansicht/  
installation view, Esther Schipper, Berlin. Foto/Photo: Andrea Rossetti, Berlin  
Courtesy of the artist and Esther Schipper, Berlin

Das Werk von Ryan Gander zeichnet sich durch eine konzeptuelle Herangehensweise und eine Komplexität formaler Mittel, Stile und Medien aus. Wiederkehrende Themen sind der Prozess der künstlerischen Kreativität sowie die Genese von Erzählstrategien und Bedeutungsbildungen. Neben Videoinstallationen, Objekten, raumbezogenen Interventionen und Fotografien umfasst seine künstlerische Praxis auch Gespräche und Künstlerbücher. Gander ruft fiktionale Orte auf und bezieht sich auf reale oder imaginative, mitunter abwesende Objekte, Kunstwerke oder Personen. Seine Praxis fordert aktive Denkprozesse des Betrachters ein, um die Mehrdeutigkeiten, die ein Kunstwerk mitunter ausmachen, erfahren zu können.

Das Video **PORTRAIT OF A COLOUR BLIND ARTIST OBSCURED BY FLOWERS** (2016), weist auf Topoi des Künstlermythos hin, indem es Einblick in den Mikrokosmos von Ganders Atelier und in seinen kreativen Prozess verheißt. Der Titel deutet auf einen Klassiker der Romanliteratur, *Ein Porträt des Künstlers als junger Mann* (1916) von James Joyce, hin, der mit autobiografischen Bezügen die Entwicklung des Bewusstseins des Protagonisten beschreibt. Anders als in berühmten Beispielen aus der Kunstgeschichte jedoch, in denen das Atelier als programmatisches Motiv ein Werk nicht nur erläutert, sondern mit ihm regelrecht verschmilzt, der künstlerischen Selbstdarstellung Ausdruck verleiht oder das Atelier selbst zum Kunstwerk erhebt, dekonstruiert Gander den Kult um den Genius Loci. Der Betrachter wird enttäuscht, denn der Kamerablick auf den Künstler, der ein immenses Archiv von Fotografien sortiert, wird von kunstvoll arrangierten Blumenbouquets versperrt. So verwundert es nicht, dass die Logik der linearen Narration abbricht und stattdessen nur noch ein Bluescreen wie bei einer Fehlermeldung des Computers zu sehen ist. Eine



Mädchenstimme, die Ganders Tochter gehört, wie später klar wird, kommentiert aus dem Off mit der verspielten Vorstellungskraft eines Kindes die Videosequenz in fließenden Assoziationen über Kunst und Künstler. Auf diese Weise wird von dem bereits im Titel des Videos aufgegriffenen Seh Sinn über den visualisierten Geruchssinn der Bogen zum Hörsinn gespannt. Die Sehkraft wird mit Wissen und Entdeckung assoziiert. Somit verlangt Gander mit **PORTRAIT OF A COLOUR BLIND ARTIST OBSCURED BY FLOWERS** einmal mehr, eine fragmentierte Welt, in der wie in der eingeschränkten Wahrnehmung der Farbenblindheit essenzielle Informationen fehlen, mit Imagination zu füllen, um den Horizont für Erkenntnis und Verständnis eines Kunstwerks zu erweitern.

Anke Volkmer

**RYAN GANDER**  
1976 geboren in Chester,  
Großbritannien; lebt und arbeitet  
in London, Großbritannien.

Abb./Figs. 2–3





Abb./Figs. 4-6

**R**yan Gander's work is characterised by a conceptual approach and a complexity of formal means, styles and media. Recurrent themes include the process of artistic creativity, the genesis of narrative strategies and the emergence of meaning. In addition to video installations, objects, site-specific interventions and photographs, his artistic practice also incorporates conversations and artist books. Gander evokes fictional places and refers to real, imaginary or occasionally absent objects, artworks or people. His practice demands active thought on the part of the observer in order to experience the ambiguities that may make up a work of art.

The video **PORTRAIT OF A COLOUR BLIND ARTIST OBSCURED BY FLOWERS** (2016) refers to tropes from the myth of the artist by ostensibly promising a glimpse of the microcosm of Gander's studio and his creative process. The title refers to a classic work of fiction, *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) by James Joyce, which uses autobiographical references to describe the development of the protagonist's consciousness. However, unlike famous examples from art history in which the studio as a programmatic motif not only explains a work, but virtually merges with it, reinforces the artistic self-presentation or elevates the studio itself to a work of art, Gander deconstructs the cult around the genius loci. The observer is disappointed as the view of the artist, who is sorting out an immense archive of photographs, is obstructed by carefully arranged and positioned bouquets of flowers. So it is hardly surprising that the logic of linear narration breaks off, and instead we only view a blue screen such as occurs with a computer error. We hear the voice of a girl – that of Gander's daughter, as will later become apparent – who with the playful imagination of a child gives an off-screen commentary of the video sequence in fluent associations about art and artists. Consequently, a link is formed from the

sense of sight mentioned in the video title via the visualised sense of smell to the sense of hearing. The power of vision is associated with knowledge or discovery. So once again with **PORTRAIT OF A COLOUR BLIND ARTIST OBSCURED BY FLOWERS** Gander stipulates that in a fragmented world in which essential information is not available – as in the limited perception of colour-blindness – we use our imaginations to fill in what is missing and in this way expand the horizon for the recognition and understanding of a work of art.

Anke Volkmer

Abb./Fig. 7



**RYAN GANDER**

Born in Chester, Great Britain, in 1976;  
lives and works in London, Great Britain.

# MANUEL GRAF

## GRÜNDER, 2014

Mixed-Media-Videoinstallation; Flachbildschirm, Stuhl (Gründerzeit), Video, 2'08", Farbe, ohne Ton

Mixed-media video installation; flat screen, chair (Wilhelminian period), video, 2'08", colour, no sound

180 × 100 × 80 cm



Abb./Fig. 1

**M**anuel Graf ist Videokünstler und Bildhauer: Er kann Handwerkliches animieren und Digitales modellieren, und seine dreidimensionalen Animationen sind meist Teil größerer Installationen. In seinen Werken bezieht er sich auf verschiedenen Epochen und Orte und verweist in vielfältiger Weise auf Kunst, Architektur, Film und Musik. Stets hinterfragt er die Sehgewohnheiten.

Die Videoskulptur **GRÜNDER** (2014) gehört zu der Serie der „Doppelgänger“, in der Graf skulpturale Haptik mit digitaler Ästhetik verbindet. Auf einem Stuhl aus der Gründerzeit steht hochkant ein Flachbildschirm. An die Rückenstütze gelehnt, überragt er diese deutlich, in der Breite, vor allem aber in der Höhe. Dabei zeigt er gerade das, was er verdeckt: die Rückenlehne des Stuhls – als bestünde der Bildschirm aus einer bloßen Glasscheibe, die die Lehne durchscheinen lässt. Der Stuhl ist also vollständig da, wenn auch zweigeteilt – halb als Gegenstand im Raum, halb als Abbild vor schwarzem Hintergrund.

Indes bleibt es nicht bei der Abbildung: Mit einem Mal tauchen Vergrößerungslinsen im Bild auf, von unten, rechts und links. Gerade noch wirklichkeitsgetreu, erscheint die Rückenlehne plötzlich verzerrt. Ein nachvollziehbarer optischer Vorgang, wenngleich digital dargestellt. Doch dann wird es skurril: Eine wehende lila Perücke fällt von oben herab und lässt mit den Linsen zusammen den Eindruck eines Gesichts entstehen, gefolgt von einer übergroßen Linse, die die gesamte Lehne in eine Drehbewegung versetzt. In der psychedelischen Transformation wird aus dem Gegenstand ein Lebewesen zwischen Insekt und Reptil. Eine Endlosschleife beginnt, so dass zuletzt selbst die Wirklichkeit mit hineingezogen wird: Aus den geschwungenen Beinen des Gründerzeitstuhls werden plötzlich die Füße des fremden Wesens.

Manuel Grafs **GRÜNDER** nimmt Bezug auf den Film *Fear and Loathing in Las Vegas* (1998) des Regisseurs Terry Gilliam. Darin werden die Protagonisten in einem zweitägigen Drogenrausch von Halluzinationen heimgesucht, in denen sie sich inmitten von Insekten und Reptilien wiederfinden.

Mit der Videoskulptur **GRÜNDER** erschafft Manuel Graf ein Mischwesen aus Gegenstand, Abbild und Einbildung; einen Hybrid aus Wahrnehmung, Vorstellung und Halluzination.

Paola Malavassi



Abb./Fig. 2

**MANUEL GRAF**  
1978 geboren in Bühl, Deutschland;  
lebt und arbeitet in Düsseldorf, Deutschland.



Abb./Fig. 3

## MANUEL GRAF

Born in Bühl, Germany, in 1978;  
lives and works in Düsseldorf, Germany.

**M**anuel Graf is a video artist and sculptor – he can animate hand-crafted items and model the digital, and his three-dimensional animations are usually part of larger installations. His work cites different eras and places, and references art, architecture, film and music in all kinds of ways, always questioning our customary way of looking at things.

His video sculpture **GRÜNDER** (Founders; 2014) is part of a series of *Doppelgängers*, in which he combines the tactile dimension of sculpture with digital aesthetics. A flat-screen TV stands upended on a chair dating from the turn of the twentieth century. Leaning against its backrest, the former is noticeably larger than the latter, both in width and particularly in height. However, what is showing on the TV is simply what it masks – the chair's backrest. It is as though we were viewing a single pane of glass through which the above-mentioned backrest can be seen. In other words, the chair is completely on display, even if it is in two separate parts – half of it is an object in the room, the other half an image in front of a black background.

Moreover, the image does not remain static – suddenly, magnifying glasses appear on the screen, moving in from the bottom, the right and the left. And

if, just now, the backrest was true to reality, all at once it appears distorted – a plausible visual process even if it is displayed digitally. Then things become strange – a purple wig floats down from above. Together with the magnifying glasses this gives the impression of a face. What follows is a giant magnifying glass that displaces the entire backrest in a rotational movement. In this psychedelic transformation the object morphs into a living being, something between an insect and a reptile. An endless loop is set in motion, one into which reality is, in the end, sucked. Suddenly, the legs of the ancient chair become the feet of the strange being.

Manuel Graf's **GRÜNDER** references the film *Fear and Loathing in Las Vegas* (1998), directed by Terry Gilliam, in which, over two days spent under the influence of drugs, the protagonists suffer from hallucinations that they are surrounded by insects and reptiles.

With his video sculpture **GRÜNDER** Manuel Graf has created a composite entity, a mixture of object, reproduction and illusion; a hybrid made up of perception, imagination and hallucination.

Paola Malavassi

# CAO GUIMARÃES

## NANOFANIA, 2003

Super-8-Film, transferiert auf Video, 3', Farbe, Ton

Super 8 film, transferred to video, 3', colour, sound



Abb./Fig. 1

**F**ragilität ist eine Eigenschaft, die das Werk von Cao Guimarães auf eine ganz besondere Weise durchzieht – sei es in der Art, wie er die Fotografie zur Erzeugung von Bildern einsetzt, sei es in den spartanisch produzierten Langfilmen oder in den minimalpoetischen Szenen, die seine Kurzfilme beleben. Guimarães' ästhetisches Programm erteilt festgelegten Grenzen zwischen diesen Disziplinen eine deutliche Absage, und wir könnten hinsichtlich ihrer Wechselwirkung sogar von einer Philosophie der Fragilität sprechen.<sup>1</sup> Seine Themen und Produktionsmethoden sind als konzentrische Kreise angeordnet, die einander spiegeln und kontaminieren.

In den Kurzfilmen beweist der Künstler seine poetische Kraft am deutlichsten. Nach dem Muster kurzer Gedichte gestaltet, bilden diese Filme, die er parallel zu seinen Langfilmprojekten produziert, eine Art Work-in-Progress in Guimarães' Schaffen. Oft weisen sie zwar klare Handlungen oder fest umrissene Plots auf, die provokativsten aber entstehen dann, wenn der Künstler ausschließlich beobachtet, wobei der Zufall oft eine bedeutende Rolle spielt.

Die Titel beziehen sich in Guimarães' Werk offenbar auf sein Projekt *Gambiarras* (2002–07), ein umfassendes Bildarchiv, das improvisierte Konstruktionen und entstandene praktische Lösungen enthält, die er in Form von selbst aufgenommenen oder gelegentlich auch von zur Verfügung gestellten Fotografien zusammenträgt.<sup>2</sup> Der Neologismus **NANOFANIA** (2003), mit dem er diesen Kurzfilm betitelt hat, leitet sich vom griechischen Präfix *nannos* (klein) und dem Wort *phainein* (zeigen, erscheinen) her, bedeutet also „kleine Erscheinung“. Mit einem vom Duo O Grivo eigens komponierten Soundtrack bildet **NANOFANIA** so etwas wie eine Schablone für einen weiteren Film, *Inventário das pequenas mortes [sopro]* (Bestandsaufnahme kleiner Tode [Hauch]; 2000), den Guimarães gemeinsam mit Rivane Neuenschwander gedreht hat. Doch während der letztgenannte Film nie endende Flugbahnen von Seifenblasen in der Luft vorführt, zeigt **NANOFANIA** reihenweise platzende Blasen. Was dort außerhalb des Blickfelds bleibt, wird hier zum Hauptmerkmal. Die Illusion zerbröckelt. Die körnige Schwarz-Weiß-Fotografie, die Spiegelungen der ländlichen Gegend in der Seifenblase, die surrende Bremse, die vor der Kamera davonfliegt, die verträumte und zunehmend beunruhigende Musik: Alles ist hier eine potenziell fragile oder vergängliche Gegebenheit, die jederzeit zerbersten kann. Wie am Ende eines Traums kehren wir zurück zur Realität – einer veränderten Realität, die vielleicht realer ist als das Reale. Eine Seifenblase zum Platzen zu bringen, nachdem man sie sorgsam geschaffen hat, ist vielleicht das einzige Abenteuer, das es wert ist, dafür jeden Preis zu zahlen.

Rodrigo Moura

<sup>1</sup> Cao Guimarães, der seit den späten 1980er Jahren als Künstler tätig ist, wurde als Philosoph an der Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, ausgebildet, wo er Ästhetik-Kurse bei Moacyr Laterza (1928–2004) belegte, einem Gelehrten mit besonderem Interesse an den phänomenologischen Theorien von Maurice Merleau-Ponty (1908–1961).

<sup>2</sup> Zu einer ersten Deutung von Guimarães' *Gambiarras* siehe Rodrigo Moura, *Photographing on the Leg*, übersetzt von Izabel Murat Burbridge, São Paulo: Galeria Nara Roesler, 2006.

## CAO GUIMARÃES

1965 geboren in Belo Horizonte, Brasilien;  
lebt und arbeitet in Belo Horizonte, Brasilien.



Abb./Fig. 2



Abb./Fig. 3



Abb./Fig. 4

### CAO GUIMARÃES

Born in Belo Horizonte, Brazil, in 1965;  
lives and works in Belo Horizonte, Brazil.

**F**ragility is an attribute that permeates the oeuvre of Cao Guimarães in very special ways – whether in the way he uses photography to produce images, in the spartan production of several of his feature films or even in the scenes of minimal poetry that animate his short films. Guimarães's aesthetic programme advocates the lack of distinct borders between these disciplines and, in terms of their interaction, we could even mention a philosophy of fragility.<sup>1</sup> His themes and modes of production are structured as concentric circles with mutual reflections and contaminations.

The artist most clearly demonstrates his poetic vigour in his short films. Developed in the manner of brief poems, these films constitute a sort of work in progress in Guimarães's practice. He produces them in parallel to installations or feature-film projects, and their creation takes longer because they are based on his personal life experience and the relations that his subjectivity creates and establishes in the everyday clash with the real. Although they often present clear actions or definite plots, the most provocative result from the artist's exercise of observation, where chance frequently plays a significant role. In Guimarães's oeuvre these titles seem to relate to his ongoing project titled *Gambiarras* (2002–07), a comprehensive image archive featuring improvised constructions and informal practical solutions that he collects in the form of photographs taken by himself or by occasional contributors. **NANOFANIA** (2003), the neologism with which he titled one of his short films, comes from the Greek prefix *nannos* (small) and the word *phainiein* (to show, to appear), meaning "small apparition". With a soundtrack especially composed by the duo O Grivo, **NANOFANIA**

(*Nanophany*; 2003) is in fact a negative of another film, one that Guimarães co-authored with Rivane Neuenschwander, titled *Inventário das pequenas mortes [sopro]* (Inventory of Small Deaths [Blow]; 2000). Yet, whereas that film depicts never-ending trajectories of soap bubbles in the air, **NANOFANIA** shows successions of bursting bubbles. That which is out of sight in the first footage here becomes the most important feature. Illusionism crumbles. The grainy black-and-white photography, the reflections of the rural landscape on the soap bubble, the buzzing horsefly that escapes the camera, the prickly music: everything here is a potentially fragile or transitory condition that bursts inside us. But a rare evening drive yields a grace, ever so deep inside. Just as at the end of a dream, the residence exchange is taken apart, the kidnapping comes to a close, the fly gets away and we return to reality – an altered reality that possibly is more real than the real. To burst a soap bubble after having ingeniously built it seems to be the only adventure for which it is worth paying any price.

Rodrigo Moura

<sup>1</sup> Despite having been active as an artist since the late 1980s, Guimarães was trained as a philosopher at the Universidade Federal de Minas Gerais, where he attended courses in aesthetics taught by Moacyr Laterza (1928–2004), a scholar who was particularly interested in the phenomenological theories of Maurice Merleau-Ponty (1908–1961).

<sup>2</sup> For a first reading of Guimarães's *Gambiarras*, see Rodrigo Moura, *Photographing on the Leg*, trans. Izabel Murat Burbridge (São Paulo: Galeria Nara Roesler, 2006).

# NANCY HOLT & ROBERT SMITHSON

## SWAMP, 1971

16-mm-Film, transferiert auf Video, 6', Farbe, Ton

16mm film, transferred to video, 6', colour, sound



Abb./Fig. 1

## NANCY HOLT

1938 geboren in Worcester/MA, USA; 2014 gestorben in New York/NY, USA.  
Born in Worcester/MA, USA, in 1938; died in New York/NY, USA, in 2014.

## ROBERT SMITHSON

Geboren 1938 in Passaic/NJ, USA; 1973 gestorben in Amarillo/TX, USA.  
Born in Passaic/NJ, USA, in 1938; died in Amarillo/TX, USA, in 1973.

Ende der 1960er Jahre entstand die Land Art beziehungsweise Earth Art als Kunstbewegung, die die Tradition des Arbeitens im Atelier und die Rezeption herkömmlicher Gattungen zu überwinden suchte. Die Künstler verließen ihre Räume, um Landschaft und Natur in den Fokus ihres künstlerischen Schaffens zu rücken. Die Natur diente dabei nicht nur als Arbeitsumfeld, sondern vor allem als künstlerisches Material für die Schaffung von Kunstobjekten. Zu den amerikanischen Protagonisten dieser Kunstströmung gehören Nancy Holt und Robert Smithson, die im Leben ein Paar waren und auch in der Kunst für einige Projekte kooperierten.

Eins der gemeinsamen Projekte von Holt und Smithson ist der 16-mm-Film **SWAMP** (1971), und wie der Titel bereits suggeriert, entstand dieser in einem Sumpfbereich in den New Jersey Meadowlands. Holt läuft filmend mit einer 16-mm-Bolex-Kamera und einem Mikrophon durch die hohen Gräser des Sumpfes. Der Betrachter kann ihren Streifzug durch ihr begrenztes Sichtfeld, das gleichzeitig das der Kamera ist, mitverfolgen. Aus dem Off ertönen die verbalen, für ihre Orientierung notwendigen Richtungsanweisungen von Smithson, denen sie versucht zu folgen. Er sagt ihr, sie solle eine gerade Linie laufen, die Kamera auf eine bestimmte Art halten oder ein bestimmtes Kameramotiv mehr in den Fokus nehmen. Holt sucht, zögert, dreht sich um, versucht, einen Weg aus dem Dickicht zu finden, verirrt sich und setzt die Suche fort. Ihr Sehvermögen ist eingeschränkt, die Wahrnehmung verzerrt, die hohen Schilfgräser peitschen gegen das Kameraauge, so dass es schwierig ist, sich in der Umgebung zu orientieren und den Anweisungen Folge zu leisten. Ab diesem taumelnden Moment durch die zugewachsene Landschaft hat keiner von beiden mehr die Kontrolle über die Filmaufnahmen. In **SWAMP** ging es den Künstlern eher, wie Holt sagt, um die Erforschung der „(...) Einschränkung der Wahrnehmung durch die Kameralinse, während Bob und ich uns durch den Schlick eines Sumpfes in New Jersey kämpften. Den verbalen Anweisungen kann man nur schwer folgen. Weil das Schilf ständig gegen die Kameralinse schlägt, und dadurch die Sicht behindert und sich die Strukturen ständig verändern, entsteht Verwirrung.“<sup>1</sup>

Anna-Alexandra Pfau

<sup>1</sup> Zitat von Nancy Holt, <http://www.eai.org/title.htm?id=11675>, abgerufen am 10. Dezember 2016, übersetzt aus dem Englischen ins Deutsche von Heike Tekampe.

The movement known as Land Art or Earth Art came into existence at the end of the 1960s, attempting to overcome both the tradition of art as something made in the studio and the way the established genres were received. These artists went outside and focused their efforts on the countryside and nature. For them, nature was not only a work environment but also, more than anything else, artistic material that could be used to create works of art. The American protagonists of this art movement included Nancy Holt and Robert Smithson, a real-life couple who also cooperated on a number of art projects.

One of Holt's and Smithson's joint projects was their 16mm film **SWAMP** (1971), and, as its title suggests, it was filmed in a swamp area in the New Jersey Meadowlands. Holt walks through the mass of reeds, filming things with a 16mm Bolex camera and a microphone. The viewer follows her on her expedition: with the same restricted field of vision which is, at the same time, that of the camera. Off-screen we can hear Smithson providing the necessary directions to guide her, and she is attempting to follow them. He tells her she should try and move in a straight line, hold the camera in a certain way or focus more on a certain motif. Holt searches, hesitates, turns around, tries to find a way out of the undergrowth, gets lost and continues her search. Her field of vision is limited, her perception distorted. The tall reeds lash against the camera lens, making it difficult for her to find her bearings and to follow Smithson's directions. From this moment, as she struggles through the overgrowth, neither of them has control over what they are shooting any longer. In **SWAMP**, as Holt says, they were more concerned with investigating the "... limitations of perception through the camera eye as Bob and I struggled through a muddy New Jersey swamp. Verbal direction cannot easily be followed. As the reeds crash against the camera lens blocking vision and forming continuously shifting patterns, confusion ensues."<sup>1</sup>

Anna-Alexandra Pfau

<sup>1</sup> Quoted from Nancy Holt, <http://www.eai.org/title.htm?id=11675>, last accessed on 10 December 2016.

# MARTIN HONERT

## EISBÄR, 1995/2001

Plastik; Polystyrol, Acryl auf Epoxydharz

Sculpture; polystyrene, acrylic on epoxy resin

150 × 114 × 20 cm



Abb./Fig. 1

## MARTIN HONERT

1953 geboren in Bottrop, Deutschland;  
lebt und arbeitet in Dresden und Düsseldorf, Deutschland.

Born in Bottrop, Germany, in 1953;  
lives and works in Dresden and Düsseldorf, Germany.

Ausgehend von Erinnerungen oder alten Fundstücken fertigt der deutsche Bildhauer Martin Honert seine konzeptuellen bildhauerischen Werke stets eigenhändig aus Kunststoff, Wachs und Farbe. Als Inspiration dienen dem gebürtigen Bottroper dabei oftmals Fotografien oder Erinnerungen an Begebenheiten seiner Kindheit im Ruhrgebiet der 1950er und frühen 1960er Jahre. Seine Arbeiten belegen pointiert, wie die Erinnerung die vermeintliche Beweiskraft von Fotos verblüffend hartnäckig zu überlagern vermag.

Die annähernd mannshohe Plastik **EISBÄR** (1995/2001) entstammt dem sorgfältig komponierten Tableau *Szenisches Modell des fliegenden Klassenzimmers*, welches Martin Honerts Beitrag zur Ausstellung mit Katharina Fritsch und Thomas Ruff im deutschen Pavillon der *Biennale von Venedig* 1995 bildete. Hierfür ließ Honert die Szene des Weihnachtsspiels aus Erich Kästners Jugendbuchklassiker *Das fliegende Klassenzimmer* (1933) als raumgreifende Installation Gestalt annehmen: Das Arrangement zeigte den fiktiven Ausflug von Schülern und Lehrern zum Vesuv, kombiniert mit einer Heiligen- und einer Rotkäppchenfigur, über deren Köpfen sich das Halbreief eines Flugzeugs erhob. Neben einem Pharao vor Pyramide und Tempel stand am linken Rand des Geschehens, mit ausgebreiteten Armen und in aufrechter Haltung dem Betrachter zugewandt, die Figur des **EISBÄREN**. Zu seinen Füßen auf dem Boden befand sich eine Landkarte des Nordpols als Kugelsegment.<sup>1</sup> In Kästners Buch wünschen sich die Schüler den Geografie- oder Geschichtsunterricht direkt in den jeweiligen exotischen Ländern und fernen Kulturen – ein Ansatz, der Alexander von Humboldts Maxime des forschenden Reisens aufnimmt, die auch inspirierend für die vorliegende Ausstellung wirkte. In der dargestellten Schülergruppe vermuten wir den jungen Martin Honert selbst, staunend in der Manifestation der Erinnerung an das Jugendbuch seiner Kindheit im bundesdeutschen Wirtschaftswunder.

Als eigenständige Plastik außerhalb des Szenarios scheint der **EISBÄR** mehr einem Theaterfundus denn einem naturgetreuen Diorama mit präparierten Tieren entnommen zu sein, allzu eindeutig ist der Ansatz des Kopfteils erkenntlich, ein Hinweis darauf, dass wir hier die Wiedergabe eines in einem Eisbärkostüm steckenden, mit einer Größe von 1,50 Metern noch nicht ausgewachsenen Menschen sehen.

Imagination und Inszenierung, Handlungen aus Kästners Buch und Wunschträume des Jungen Honert verweben sich zu einem „Bild der Erinnerung“, in dem der **EISBÄR** als Pars pro Toto für die Reisen der Fantasie steht.

Elke Kania

Starting with recollections or old objets trouvés, German sculptor Martin Honert always fashions his conceptual sculptural works by hand from plastic, wax and paint. Born in Bottrop, he is often inspired by photographs or memories of situations from his childhood in the Ruhr region in the 1950s and early 1960s. His works prove pointedly how recollection is forever obstinately superimposing itself on the purported evidence provided by photos.

Almost as tall as a man, the sculpture **EISBÄR** (Polar Bear; 1995/2001) is part of the carefully composed tableau *Szenisches Modell des fliegenden Klassenzimmers* (A Model Scenario of the Flying Classroom), Martin Honert's contribution to the exhibition with Katharina Fritsch and Thomas Ruff in the German Pavilion for the *Venice Biennale* in 1995. Honert had the scene of the Christmas play from Erich Kästner's classic book for younger readers *Das fliegende Klassenzimmer* (The Flying Classroom; 1933) take shape as an expansive installation: the arrangement shows the fictional trip of pupils and teachers to Vesuvius together with the figures of a saint and Little Red Riding Hood, over whose heads there was an airplane in semi-relief. Alongside a pharaoh in front of a pyramid and temple stood on the left periphery of the activity with outspread arms and in an upright position the figure of the **EISBÄR** facing the observer. At his feet on the floor there was a spherical-segment map of the North Pole.<sup>1</sup> In Kästner's book, the pupils in their geography or history lessons wish themselves directly into the respective exotic countries and remote cultures – an element that takes up Alexander von Humboldt's maxim of the academic researcher and traveller, which also proved inspiring for the current exhibition. We imagine that the young Martin Honert is amongst the group of students, amazed by the manifestation of his memory of this book from his childhood in West Germany, then undergoing its *Wirtschaftswunder*, or economic miracle.

Removed from this scenario as an autonomous sculpture, the **EISBÄR** appears more like something found in theatre props than from a true-to-nature diorama featuring mounted animals; the head section is all too evident, an indication that this is in fact a person some 1.50 metres tall, that is, not fully grown, wearing a polar-bear costume.

Imagination and orchestration, events from Kästner's book and the dreams of the artist as a young boy are woven here into an "image of memory", in which the **EISBÄR** stands as pars pro toto for the journeys made by the imagination.

Elke Kania

<sup>1</sup> Vgl. Martin Honert zu seinem *Szenischen Modell*, in: *Martin Honert. Kinderkreuzzug*, Ausst.-Kat. Neue Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, Berlin 2012, S. 106.

<sup>1</sup> See Martin Honert on his *Szenisches Modell*, in *Martin Honert. Kinderkreuzzug*, exh. cat. Neue Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, Berlin (Berlin, 2012), p. 106.

# DONNA HUANCA

## **BASALT, 2016**

Malerei; Öl, Acryl und Pigment auf Digital-Print auf Leinwand

Painting; oil, acrylic and pigment on digital print on canvas

285 × 190 cm

Leihgabe der Künstlerin und / On loan from the artist and Peres Projects, Berlin

## **OBSIDIAN CELL, 2016**

Malerei; Öl, Acryl und Pigment auf Digital-Print auf Leinwand

Painting; oil, acrylic and pigment on digital print on canvas

285 × 190 cm

Leihgabe der Künstlerin und / On loan from the artist and Peres Projects, Berlin

## **ATEIDNEM SCAR, 2017**

Skulptur; Leder, Latex, Metall, Pferdehaar auf Stahlrahmen mit Aluminiumbefestigungen

Sculpture; leather, latex, metal, horse hair, on steel frame with aluminium fastenings

170 × 75 × 25 cm

Leihgabe der Künstlerin und / On loan from the artist and Peres Projects, Berlin

## **EPITHELIAL ECHO, 2017**

Mixed-Media-Skulptur inklusive ortsspezifischer Performance;

Sound-Installation, Sand, Plexiglas und Holz

Mixed-media sculpture including site-specific performance;

sound piece, sand, Plexiglas and wood

200 × 250 × 400 cm

Leihgabe der Künstlerin und / On loan from the artist and Peres Projects, Berlin

Abb./Fig. 1 Donna Huanca, **BASALT**, 2016. Foto/Photo: Mathias Kolb

Courtesy of the artist and Peres Projects, Berlin

Abb./Fig. 2 Donna Huanca, *Polystyrene's Braces*, 2015, Installationsansicht/installation view, kim? Contemporary Art Center, Riga

Foto/Photo: Ansis Starks. Courtesy of the artist and kim? Contemporary Art Center, Riga

Abb./Figs. 3–4 Donna Huanca, *Surrogate Painteen*, 2016, Performancedokumentation/performance view, Peres Projects, Berlin

Foto/Photo: Adrian Parvulescu. Courtesy of the artist and Peres Projects, Berlin

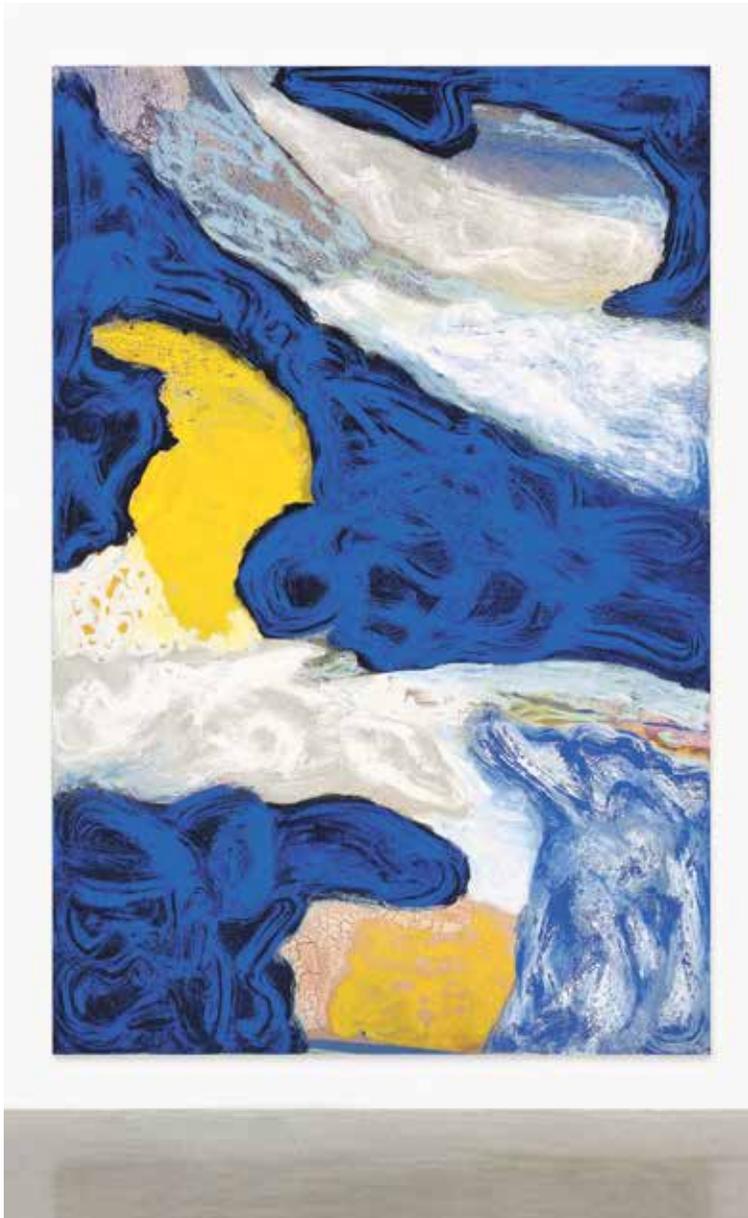


Abb./Fig. 1

Die US-amerikanische Künstlerin Donna Huanca befasst sich in ihrem künstlerischen Werk mit der menschlichen Haut, die sowohl für die Identität des Subjekts als auch für den Übergang vom Körper zur Welt steht. Huancas Werke beinhalten neben Malerei, Skulptur und Installation vor allem Performance. Für den jeweiligen Ausstellungsraum schafft die Künstlerin ortsspezifisch an die Architektur angepasste farbneutrale, puristische Settings, innerhalb derer ihre Werke positioniert werden.

In der Ausstellung JAGUARS AND ELECTRIC EELS sind zwei Gemälde, eine Skulptur und eine Mixed-Media-Installation innerhalb eines Settings zu sehen. **BASALT** (2016) und **OBSIDIAN CELL** (2016) sind sogenannte „Skin Paintings“. Dabei werden fotografische Nahaufnahmen der Haut von menschlichen Modellen aus vorherigen Performances Huancas auf Leinwand gedruckt, auf die anschließend pastose Farbe aufgetragen wird.

### DONNA HUANCA

Geboren 1980 in Chicago/IL, USA;  
lebt und arbeitet in Berlin, Deutschland,  
und New York/NY, USA

Die totemartige Skulptur **ATEIDNEM SCAR** (2017) vereint verschiedene kulturelle Artefakte sowie natürliche und synthetische Materialien, die dekonstruiert und in abstrakten Kompositionen neu zusammengesetzt wurden. Die Mixed-Media-Installation **EPITHELIAL ECHO** (2017) besteht aus einem weißem Podest, in das Plexiglasscheiben und Lautsprecher eingelassen sind. Aus letzteren ertönen binaurale Beats – akustische Täuschungen, die im Gehirn entstehen, wenn zwei leicht unterschiedliche Tonfrequenzen gleichzeitig abgespielt werden –, die den weißen Sand rund um die Installation leicht zum Vibrieren bringt.

Ähnlich wie in einem Tableau vivant aktivieren Performer, die Huanca selbst „Modelle“ nennt, in einer Performance zur Ausstellungseröffnung das gesamte Setting.<sup>1</sup> Die Modelle dienen Huanca nicht nur als performatives Darstellungsmittel, sondern auch – der Tradition eines Yves Klein oder Hermann Nitsch folgend – als Leinwand. Kosmetik-, Latex- und Farbschichten, mit denen die nackten Körper der Modelle bemalt werden, werden als Medium der Transformation eingesetzt. Während der Performance folgen sie einer langsamen, fast meditativen Choreografie. Sie interagieren mit den Werken, aktivieren diese, verschmelzen mit ihrer Umgebung und initiieren eine poetische Erzählung. Die Freilegung des nackten Körpers, der in der Gegenwart einerseits zu einem vertrauten, beinahe dekorativen Objekt und andererseits zu einem abstrakten, unzugänglichen Thema geworden ist, weckt instinktive Reaktionen bei den Betrachtern. Dabei interessiert sich die Künstlerin für die Konventionen der Interaktion des Körpers im Raum und für die unsichtbaren Geschichten, die durch die menschlichen Bewegungen erzählt werden.

Während der Ausstellungsdauer ist die Gesamtinstallation in den Räumen der JULIA STOSCHEK COLLECTION BERLIN zu sehen – die Farbspuren, die die Modelle auf dem Boden, den Objekten oder der lichtdurchlässigen Struktur der Plexiglasscheiben hinterlassen haben, verbleiben als Relikte der ephemeren Performance im Ausstellungsraum.

Anna-Alexandra Pfau

<sup>1</sup> Die Performance findet während der Eröffnung der Ausstellung am 4. Februar 2017 von 18–22 Uhr statt.





Abb./Figs. 2–4

In her work, American artist Donna Huanca looks at human skin, a surface that not only relates to a person's identity but also constitutes the interface between the body and the world. Huanca's oeuvre includes painting, sculpture and installations but also – first and foremost – performances. The artist creates site-specific, purist installation environments that are neutral in colour and have been adapted to the surrounding architecture. She then locates her work inside these.

There are two of her paintings, a sculpture and a mixed-media installation on display in a setting at the exhibition **JAGUARS AND ELECTRIC EELS. BASALT** (2016) and **OBSIDIAN CELL** (2016) are what is known as “skin paintings”. In these, close-up photos of human models from previous Huanca performances are printed onto canvas and paint is subsequently applied to them in a heavy impasto.

The totem-like sculpture **ATEIDNEM SCAR** (2017) combines different cultural artefacts, natural and synthetic materials, deconstructing and reassembling them into abstract compositions. The mixed-media installation **EPITHELIAL ECHO** (2017) consists of a white platform in which panes of Plexiglas and loudspeakers have been embedded. Binaural beats reverberate from the latter – acoustic illusions that occur in the brain when two slightly different sound frequencies are played simultaneously – causing the white sand all around the installation to vibrate a little.

Similar to a tableau vivant, performers – whom Huanca herself calls “models” – activate the entire setting at the exhibition opening.<sup>1</sup> The models serve Huanca not only as vehicles for performative portrayals but also – in the tradition of Yves Klein or

#### **DONNA HUANCA**

Born in Chicago/IL, USA, in 1980; lives and works in Berlin, Germany, and New York/NY, USA

Hermann Nitsch – as canvases. Layers of cosmetics, latex and paint painted onto the models' naked bodies are used as a medium of transformation. During the performances they enact a slow, almost meditative choreography. They interact with the works, activate the latter, merge with their environment and initiate a poetic narrative. The act of exposing the naked body, an entity that has now become a familiar, almost decorative object and, at the same time, an abstract, unapproachable subject, provokes instinctive reactions in the viewer. What interests the artist in this context are the conventions of how the body interacts with the space around it and the invisible stories that people tell through their movements.

The entire installation can be viewed throughout the exhibition at the premises of the **JULIA STOSCHEK COLLECTION BERLIN** – the trail of paint that the models leave on the floor, the objects and the transparent structure of the panes of Plexiglas remain in the exhibition room, the remnants of an ephemeral performance in the room itself.

Anna-Alexandra Pfau

<sup>1</sup> The performance will take place at the exhibition opening, between 6 p.m. and 10 p.m. on 4 February 2017.

# ISAAC JULIEN

## TRUE NORTH, 2004

Dreikanal-Videoinstallation; 16-mm-Film, transferiert auf Video, 14'20", Farbe, Ton

Three-channel video installation; 16mm film, transferred to video, 14'20", colour, sound



Abb./Fig. 1

Abb./Figs. 1, 3–4 Isaac Julien, **TRUE NORTH**, 2004, Filmstills/film stills  
Courtesy of the artist and Victoria Miro Gallery, London

Abb./Fig. 2 Isaac Julien, **TRUE NORTH**, 2004, Installationsansicht/installation view, St Paul Street Gallery, Auckland  
Foto/Photo: St Paul Street Gallery, Auckland. Courtesy of the artist and St Paul Street Gallery, Auckland

Seit Mitte der 1990er Jahre arbeitet Isaac Julien, der vorher schon durch seine halbdokumentarischen Filme bekannt war, verstärkt mit Mitteln der Film- oder Videoinstallation. Mit der Verschmelzung der Disziplinen Film, Tanz, Fotografie, Literatur, Malerei, Musik, Skulptur und Theater entwickelte er eine besonders assoziative und poetische Bildsprache, die den Betrachter als aktiven Teil des installativen Prozesses mitdenkt. Juliens Interesse gilt vor allem dem Umgang mit Fragen der kulturellen, sozialen, ethnischen und sexuellen Differenz.

Die Dreikanal-Videoinstallation **TRUE NORTH** (2004) nimmt ihren Ausgangspunkt in der ersten Polarexpedition, die 1909 den Nordpol erreichte. Angeführt vom US-Amerikaner Robert Peary, den der Afroamerikaner Matthew Henson sowie vier Polarbewohner der indigenen Volksgruppe der Inuit begleiteten, wurde dieses lebensgefährliche Vorhaben seinerzeit als heroischer Triumph der modernen Wissenschaften über die Naturgewalten aufgenommen. Peary wurde bei seiner Rückkehr in die USA als Nationalheld gefeiert, während die anderen Teilnehmer der Mission kaum Beachtung im Zusammenhang mit der Eroberung des Nordpols fanden.

In **TRUE NORTH** geht es nicht um eine genaue Aufarbeitung der historischen Ereignisse. Vielmehr nimmt Julien den Kontext zum Anlass, über die Rolle von Erinnerung bei der gesellschaftlichen Konstruktion von Mythen und Identitäten nachzudenken. Die Figur Matthew Hensons taucht einerseits in den Zitaten aus seiner Autobiografie auf. Außerdem deutet die Hauptakteurin des Films, Vanessa Myrie, als abstrahierte Leitfigur seine Anwesenheit an und verbindet die verschiedenen tableauhaften Abschnitte und unterschiedlichen Ebenen assoziativ miteinander.

Die atmosphärische Musik des Komponisten Paul Schütze unterstützt zusätzlich den traumähnlichen Charakter der Arbeit. Mit den Drehorten Nordschweden und Island wählte Julien bewusst Landschaften für sein Filmprojekt aus, die nicht unmittelbar in der Polarregion liegen, damit erst gar nicht der Eindruck einer dokumentarischen Rekonstruktion entsteht.



Abb./Fig. 2

Die doppelte Ironie im Titel **TRUE NORTH** liegt auch darin, dass in der Nähe des Nordpols Kompassse zunehmend versagen und eine genaue Ortsbestimmung nur anhand wissenschaftlicher Berechnungen möglich ist. Dieser Effekt der Dis- oder auch Translokation durchzieht, gepaart mit der Metapher der Wanderung, das gesamte Werk Isaac Juliens. In **TRUE NORTH** wird ein Teil der Reise auf Hundeschlitten, dem traditionellen Fortbewegungsmittel der Polarbewohner, und begleitet von Kehlgesängen der Inuit zurückgelegt. Erhabenheit zeichnet alle gezeigten Landschaften aus, in denen das Verhältnis von Mensch und Natur offenbar wird. Die Darstellungen der Polarzone verbinden sich in fließenden Übergängen miteinander, in denen Julien darüber hinaus das Motiv des natürlichen Kreislaufs des Wassers und seine zivilisatorische Bedeutung aufgreift. Bilder eines natürlichen Wasserfalls und solche, die Vanessa Myrie beim Händewaschen in einem zeitgenössischen Badezimmer zeigen, erinnern daran, dass Wasser als Grundelement seit jeher die Bedingung allen Lebens auf der Erde ist. Die elliptische Erzählung Isaac Juliens aktualisiert durch ihre prismatischen Bilder ihren historischen Ausgangspunkt zu einem lebendigen Teil unserer Gegenwart.

Philipp Fürnkäs

#### ISAAC JULIEN

1960 geboren in London, Großbritannien;  
lebt und arbeitet in London, Großbritannien.



Abb./Fig. 3



Abb./Fig. 4

### ISAAC JULIEN

Born in London, Great Britain, in 1960;  
lives and works in London, Great Britain.

Since the mid-1990s, Isaac Julien, who was previously known for his semi-documentary films, has increasingly worked with the potential offered by film and video installations. By melding the disciplines of film, dance, photography, literature, painting, music, sculpture and theatre he has developed a particularly associative and poetic visual language that embraces the viewer as an active part of the installation process. Julien is primarily interested in addressing questions relating to cultural, social, ethnic and sexual differences.

The three-channel video installation **TRUE NORTH** (2004) takes as its starting point the first polar expedition, which reached the North Pole in 1909. Led by the American Robert Peary, accompanied by Afro-American Matthew Henson and four locals from the indigenous group of the Inuit, the dangerous expedition was seen at the time as the heroic triumph of modern science over the forces of nature. On his return to the United States Peary was celebrated as a national hero, while the other members of the mission received scant attention in connection with their conquering of the North Pole.

**TRUE NORTH** is not about providing a precise re-appraisal of the historical facts. Rather it uses the context as an opportunity for reflecting on the role of memory in the social construction of myths and identities. The figure of Matthew Henson crops up in the quotes from his autobiography, while the film's main protagonist, Vanessa Myrie, refers to his presence as an abstract leading figure and combines the

various tableau-like sections and different levels to one another with an associative manner.

The atmospheric music by composer Paul Schütze further supports the work's dreamlike character. In selecting northern Sweden and Iceland as locations Julien deliberately chose for his film project landscapes that are not in the immediate vicinity of the polar region so as not to create the impression of a documentary reconstruction. The double irony in the title **TRUE NORTH** also lies in the fact that close to the North Pole compasses often fail and it is only possible to determine a location precisely using scientific calculations. This effect of dis- or translocation paired with the metaphor of journeying runs through the entire work of Isaac Julien. In **TRUE NORTH** part of the journey is undertaken using dog sledges, a traditional means of transport for polar inhabitants, and accompanied by the throat singing of the Inuit. Sublimity characterises all the depicted landscapes in which the relationship of man and nature is revealed. The presentations of the polar zone are combined in flowing transitions in which Julien also takes up the theme of water's natural cycle and its importance for civilisation. Images of a natural waterfall and others showing Vanessa Myrie washing her hands in a contemporary bathroom remind us that as a basic element water has always been vital to all life on earth. Through its prismatic images Isaac Julien's elliptic narration transforms the historical starting point to a living part of our present day.

Philipp Fürnkäs

# SIMON MARTIN

## UNTITLED, 2008

Digital animiertes HD-Video, 16', Farbe, Ton

Digital animated HD video, 16', colour, sound

He scanned the concourse. She wore conservative plaid pants and a white sleeveless blouse. In her hand was a red L.L. Bean Duffle. Her blonde hair was perfectly blow-dried. The smell of the place was bothering her more. The seminar ran late as usual.



Abb./Figs. 1–2

**S**imon Martin ist für Videos und Ausstellungen bekannt, in denen er beobachtet, wie Artefakte, Designobjekte oder Bilder erlebt und reflektiert werden, wie sie als Akteure unsere Aufmerksamkeit erregen und in welcher Form sie nachhaltig in unser kulturelles Gedächtnis eindringen. Gleichzeitig untersucht er die dahinterliegenden Strategien solcher Repräsentationen und Bilderzählungen.

Die Ein-Kanal-Videoinstallation **UNTITLED** entstand 2008 im Rahmen von Martins Einzelausstellung in der Chisenhale Gallery in London und bezieht sich auf das fotorealistische Ölgemälde eines exotischen Erdbeerfröschchens, das Martin 1998 nach einer Fotovorlage fertigte und 2003 noch einmal in Graustufen wiederholte. Dieses Motiv ist der Ausgangspunkt für das Video, in dem es digitalisiert sowie auf der Basis einer Sammlung von Aufnahmen und mithilfe eines professionellen Computerprogramms dreidimensional animiert wird. Man kann minimale Bewegungen beobachten und sieht beispielsweise, wie der Hals des Frosches pulsiert, seine Beine zittern oder er kurzzeitig aus dem Bild verschwindet.

Erdbeerfrösche gehören zur Familie der Baumsteigerfrösche (auch Pfeilgiftfrösche genannt) und sind vor zirka zehn Millionen Jahren nach der Auffaltung der Anden entstanden und seit über 3,5 Millionen Jahren in Mittel- und Südamerika zu Hause. Diese uralte Tierart wird mit neuester High-Definition-Videotechnik, die man vor allem aus der Werbung kennt, in einem Wechselspiel von Stillstand und Bewegung hyperreal reproduziert. Dazu vernimmt man Regenwaldklänge mit typischen Zirpenrufen der giftigen Frösche im Wechsel mit Einspielungen klassischer Orchestermusik. Dass es sich bei dem Video

#### **SIMON MARTIN**

1965 geboren in Cheshire, Großbritannien; lebt und arbeitet in London, Großbritannien.

nicht um eine Tierdokumentation, sondern um eine konstruierte Repräsentation handelt, wird spätestens durch die wiederkehrenden Einblendungen von Textpassagen deutlich, die nüchterne Beobachtungen von Personen an Nicht-Orten beschreiben. Hierbei handelt es sich um kurze Fragmente, die aus unterschiedlichen Büchern stammen und in denen weder eine Handlung noch ein Spannungsbogen oder eine persönliche Motivation von Figuren erkennbar wird. Die Zitate beschreiben eine gegenwärtige, anonymisierte Geschäftswelt, die in sorgfältig ausgestaffierten Durchgangsräumen wie in Hotels, Lobbys oder Flughäfen stattfindet. Die Bilder sind zwar mit allen technischen Raffinessen der Animation perfektioniert, doch da Bild, Ton und Texteinblendungen scheinbar nicht zusammenhängen und keine filmische Einheit bilden, können sie auch als Kommentar zur Konstruktion und Künstlichkeit digitaler Gesellschaften gelesen werden. Im Jahr 2011 haben Simon Martin und Ed Atkins im Sinne einer wiederholten Aneignung und Transformation eine weitere Version dieser Arbeit geschaffen.

Kathrin Jentjens

Music ran through his head – first Elvis Costello's *Clubland*, then Beethoven's *Piano Sonata No 21*, then *Mother Mother* by Tracy Bonham.

The suite like the lobby belonged to another time, another era, indeed another country, marred only by the faded fabrics and less than perfect restoration of the original mouldings.

Abb./Fig. 3



Abb./Figs. 4-6

They walked together, skirting pools of water which the rain had left, to a tiered parking lot a block and a half away from the hotel. She sat in the passenger seat shading her eyes against the sun, and waited.

A blue Prius hybrid had pulled to the curb across the street and traffic was backing up behind it, honking. After a moment the Prius started up again.

Abb./Fig. 7

**S**imon Martin is well-known for the videos and exhibitions in which he observes how people experience and reflect on artefacts, design objects and images, how they are the players that attract our attention and in what way they make a lasting impression on our cultural memory. At the same time, he investigates the strategies behind such representations and pictorial narratives.

This single-channel video installation **UNTITLED** dates from 2008 when it was part of Martin's solo show at the Chisenhale Gallery in London. It references the photorealistic oil painting of an exotic strawberry poison-dart frog that Martin made in 1998 using a photo as his template and repeated in 2003 in shades of grey. This subject was the starting point for the video in which it was digitised and animated three-dimensionally with a professional computer program on the basis of a collection of photos. We can discern even minute movements and can see how the frog's throat pulsates and its legs tremble or how it briefly disappears off-screen.

Strawberry poison-dart frogs (also known as poison arrow frogs) are part of the poison-dart frog family. They evolved around ten million years after the Earth's crust corrugated to form the Andes and have been natives of Central and South America for more than 3.5 million years now. This ancient animal species is reproduced in hyper-realistic detail using state-of-the-art high-definition video technology of the kind usually encountered in the advertising world, whereby the images alternate between inertia

and movement. This is accompanied by the sounds of the rainforest with the typical croaking of the poisonous frogs spliced with recordings of classical orchestral music. The video is not an animal documentary but a constructed representation, which becomes clear at the latest through recurring fade-ins of text passages made up of the matter-of-fact observations of people in non-places. These short fragments from various books share a lack of plot, suspense or any kind of personal motivation on the part of the relevant figures. The quotations describe a present-day, anonymous business world that takes place in carefully staged transitional places such as hotels, lobbies or airports. These images may have been perfected using technically sophisticated animation, yet the images, sounds and fade-ins of text passages do not fit together coherently to form a unified film, so they could be understood as a commentary on the structure and artificial nature of digital societies. In 2011 Simon Martin and Ed Atkins produced another version of this work in the form of a repeated process of appropriation and transformation.

Kathrin Jentjens

**SIMON MARTIN**

Born in Cheshire, Great Britain, in 1965; lives and works in London, Great Britain.

# ANA MENDIETA

## ANIMA, SILUETA DE COHETES (FIREWORK PIECE), 1976

Super-8-Film, transferiert auf HD-Video, 2'23", Farbe, ohne Ton

Super 8 film, transferred to HD video, 2'23", colour, no sound



Abb./Fig. 1

## ANA MENDIETA

1948 geboren in Havanna, Kuba;  
1985 gestorben in New York/NY, USA.

**A**na Mendieta, 1948 in Kuba geboren und mit zwölf Jahren von ihrer Familie ins amerikanische Exil geschickt, hat ein mystisches und zugleich ausdrucksstarkes Œuvre geschaffen, das ein plötzliches Ende fand, als sie 1985 in New York ums Leben kam. In ihren Fotografien, Filmen und Skulpturen widmete sie sich Fragen nach ihrer Herkunft und Identität, wobei das durch die Entwurzelung ausgelöste Leiden in ihrem Werk thematisch immer wiederkehrt. Während sie in frühen Performances noch vor Publikum auftrat, betonte sie in den folgenden „Earth-Body Sculptures“ eine Verknüpfung von weiblicher Körperlichkeit und Skulptur und arbeitete mit natürlichen Materialien wie Blut, Federn, Erde, Gras und Blumen. Diese privat aufgezeichneten Aktionen in der Landschaft wurden erst als filmische oder fotografische Dokumente zu ihrem Werk. Ab 1975 trat sie selbst nicht mehr als Person in Erscheinung, sondern arbeitete für ihre Aufführungen ausschließlich mit Umrissen, Abdrücken oder Spuren des Körpers, aus denen sie archaische Formen herstellte. Mendieta's Ikonografie ist von der „Kosmologie vorchristlicher Religionen, katholischer Symbole und mexikanischer Rituale“ geprägt. Formal verweist ihr Werk auf skulpturale Herangehensweisen, aber auch auf die Earth Art, Body Art und den Wiener Aktionismus, lässt sich jedoch alles in allem nur schwer kategorisieren. Die Künstlerin wird in dieser Ausstellung auf Wunsch von Donna Huanca im Dialog mit deren Arbeiten gezeigt, worin beispielhaft der Einfluss deutlich wird, den Mendieta's Werk auf eine jüngere Künstlergeneration ausübt.

In der filmischen Arbeit **ANIMA, SILUETA DE COHETES (FIREWORK PIECE)** von 1976 erzeugen viele einzelne Flammen, die durch entzündete Feuerwerkskörper auf einem Metallgestänge entstanden sind, ein leuchtendes Bild vor einem Nachthimmel. Es formt sich zu dem gewaltigen Umriss eines weiblichen Körpers mit erhobenen

Händen, bis die Flammen nach und nach verlöschen und den Blick auf das Gerüst freigeben. Der zweiminütige HD-Film mit starker Fokussierung auf das Objekt und dementsprechender Ausblendung der Umgebung, ursprünglich auf Super-8-Film gedreht und später digitalisiert, gehört zu Mendieta's zentralem Werkkomplex der Körperumrisse, auf Spanisch „Siluetas“, und versinnbildlicht zugleich Unmittelbarkeit und Vergänglichkeit. Die Präsentation des Films als „Skulptur“ auf einem Hantarex-Monitor, der seinerseits auf einem Sockel steht, legt zudem ihr Selbstverständnis als Bildhauerin offen. Sie realisierte diese Arbeit nach den Konturen ihres eigenen Körpers in Oaxaca, einem Bundesstaat Mexikos, der aufgrund seiner mehr als 11.000 Jahre alten Siedlungsgeschichte und den 4.000 archäologischen Stätten zum Weltkulturerbe gehört. Von 1973 bis 1976 besuchte Mendieta dort regelmäßig die antiken Grabungsstätten und war von der besonderen Magie und der Art und Weise, wie die Natur diese Orte zunehmend überwucherte und zurückeroberte, fasziniert.

Kathrin Jentjens

<sup>1</sup> Stephanie Rosenthal: „Ana Mendieta. Spuren“, in: *Ana Mendieta. Traces*, hg. v. Stephanie Rosenthal, Ausst.-Kat. Museum der Moderne Salzburg, Ostfildern 2014, S. 11



Abb./Figs. 2-4

## ANA MENDIETA

Born in Havana, Cuba, in 1948;  
died in New York/NY, USA, in 1985.



**B**orn 1948 in Cuba, Ana Mendieta was sent by her family into American exile at the age of twelve. She created a mystic and simultaneously expressive oeuvre, which came to a sudden end with her untimely death in New York in 1985. In her photographs, films and sculptures she devoted herself to questions about origin and identity, a recurring theme in her work being the suffering caused by rootlessness. While in early performances she still appeared before a public, in the subsequent *earth-body sculptures* she emphasised the connection between female physicality and sculpture and worked with natural materials such as blood, feathers, earth, grass and flowers. The film- or photography-based documents made of these actions in the countryside became her actual work. From 1975 she no longer appeared in person but worked for her performances solely with silhouettes, prints or traces of the body from which she produced archaic forms. Mendieta's iconography is characterised by the "cosmology of pre-Christian religions, Catholic symbols and Mexican rituals".<sup>1</sup> In formal terms her work makes references to sculptural approaches, but also to Earth Art, Body Art and Viennese Actionism; overall, it is difficult to categorise it. The artist is shown in this exhibition at the request of Donna Huanca in dialogue with the latter's works, illustrating in an exemplary fashion the influence Mendieta's work has on a younger generation of artists.

In the film-based work **ANIMA, SILUETA DE COHETES (FIREWORK PIECE)** of 1976, many single flames created through lit fireworks on a metal bar combine to produce a glowing image against the night sky. The result is an enormous silhouette of a female body with raised hands until the embers gradually extinguish revealing a view of the scaffolding. The two-minute HD film with a strong focus on the object and blurring of the background, originally made on Super 8 film and later digitalised, belongs to Mendieta's key group of work of body silhouettes (*siluetas* in Spanish), and simultaneously symbolises immediacy and transience. The presentation of the film as "sculpture" on a Hantarex monitor, which itself stands on a pedestal, also reveals the artist's own image of herself as a sculptor. She executed this work on the contours of her own body in Oaxaca, a state and city in Mexico, which owing to its more than eleven-thousand-year-old settlement history and four thousand archaeological sites is listed as a World Heritage site. From 1973 to 1976, Mendieta regularly visited the ancient excavation sites and was fascinated by the area's special charm and the way nature had increasingly grown over things and reclaimed them.

Kathrin Jentjens

<sup>1</sup> Stephanie Rosenthal, "Ana Mendieta. Spuren", in *Ana Mendieta: Traces*, ed. Stephanie Rosenthal, exh. cat. Museum der Moderne Salzburg (Ostfildern: Hatje Cantz, 2014), p. 11.



Abb./Fig. 5–6

# NANDIPHA MNTAMBO

## SONDZELA, 2008

Skulptur; Rinderfell, Harz, Polyestergerewebe, gewachste Schnur, Glasperlen

Sculpture; cowhide, resin, polyester mesh, waxed cord, glass beads

170 × 165 × 100 cm

## INTSANDVOKATI, 2008

Skulptur; Rinderfell, Harz, Polyestergerewebe

Sculpture; cowhide, resin, polyester mesh

140 × 160 × 120 cm



Abb./Fig. 1

Abb./Fig. 1 Nandipha Mntambo, **SONDZELA & INTSANDVOKATI**, 2008, Installationsansicht/installation view, JULIA STOSCHEK COLLECTION, Düsseldorf. Foto/Photo: Achim Kukulies, Düsseldorf. Courtesy of the artist and JULIA STOSCHEK COLLECTION, Düsseldorf  
Abb./Fig. 2 Nandipha Mntambo, **SONDZELA**, 2008. Courtesy of the artist and Stevenson, Cape Town/Johannesburg  
Abb./Fig. 3 Nandipha Mntambo, **INTSANDVOKATI**, 2008. Courtesy of the artist and Stevenson, Cape Town/Johannesburg

## NANDIPHA MNTAMBO

1982 geboren in Mbabane, Swasiland;  
lebt und arbeitet in Johannesburg, Südafrika.

**M**ntambo arbeitet in einem Material, das inwendig mit Gedächtnis und Selbst zusammenhängt. Ihr Werk entsteht aus gegerbten Rinderfellen, die nass auf Gipsabgüsse von ihrem eigenen Körper aufgespannt werden. Kraft der Verbindung von Elastizität und Fragilität, der Empfindlichkeit für Temperatur und Feuchtigkeit kann das Fell die Gestalt einer Form „erinnern“. Versiegelt mit einer Mischung aus Glasperlen und Polyesterharz, lassen diese Formen an Objekte wie Gefäße, Muscheln, Kapseln, Schilde, Harnische und Krusten denken. Eigenhändig salzt die Künstlerin Fettschichten unter dem Fell und trägt diese ab, bevor sie Gerbstoffe auf die Haut aufbringt, ein Prozess, den sie selbst als Strafe wie auch Belohnung beschreibt. Jedesmal sei sie dann „konfrontiert mit dem Geruch und dem Gewebe gesalzenen Fettes, halb getrocknetem Kuhdung und muffigem nassem Haar, was abstoßend ist, aber auch ein erhöhtes Bewusstsein von Leiblichkeit bewirkt“.<sup>1</sup> Was die Künstlerin fasziniert, ist sowohl die Steuerung eines chemischen Prozesses als auch die Unvorhersehbarkeit der Reaktion des organischen Materials, wodurch sie die „Darstellung“ ihres eigenen Körpers sowohl beherrscht als auch abtritt.

**SONDZELA** (2008) ist in einer Position sowohl des Flehens als auch des Trotzes an der Decke aufgehängt; der gedrungene Kopf erinnert an einen sich aufbäumenden Bullen, scheint aber auch zum Anflug anzusetzen. Eine feine Spannung entsteht zwischen der noch sichtbaren weiblichen Gestalt und den physischen Eigenschaften des Fells. Übersetzt bedeutet

Sondzela so viel wie „Komm“, ist also eine Aufforderung, sich der Figur zu nähern. Diese ist in der Bewegung eingefangen und vollzieht dadurch eine ambivalente Geste, die sich einerseits als instinktives Zurückweichen und andererseits als Angriff deuten lässt.

**INTSANDVOKATI** (2008) gehört zu Mntambos wenigen frei stehenden bildhauerischen Arbeiten, und ihre Gestaltung als eine Art Schleppe verbindet sie mit anderen ihrer Skulpturen. **INTSANDVOKATI** ist eine Skulptur, die das verschlungene Gebilde der „Falte“ verkörpert und damit Innen und Außen, abwesendes Selbst, Vergangenheit und Gegenwart, Stillstand und Bewegung zugleich miteinander verbindet und trennt.

Durch die Wiederverwendung sowohl der Formen als auch der Motive gliedern sich beide Werke in das Œuvre von Nandipha Mntambo ein. Für die Künstlerin ist eine Form oder ein Werk nie ganz abgeschlossen. Sie wiederholt bestimmte Gestaltungen, übernimmt Teile aus einer früheren Arbeit und verwertet sie neu, so dass sie die Geschichte immer weiter fortschreibt.

Bettina Malcomess

<sup>1</sup> Nandipha Mntambo, *Locating Me in Order to See You*, Magisterarbeit im Selbstverlag, Michaelis School of Fine Art, University of Cape Town, Kapstadt 2007, S. 36.



**INTSANDVOKATI** (2008) is one of Mntambo's few free-standing sculptural works; its resolution in a kind of train links it to some of her other sculptures. **INTSANDVOKATI** is a sculpture that embodies the intricacy of the 'fold', that tenuous surface that connects as it separates the inside from the outside, the absent self from its representation, the past from the present, stillness from movement. Mntambo's sculpture is inseparable from the performative direction of her new work: her sculpture is the very performance of enfoldedness.

**N**andipha Mntambo works in a material that bears an intrinsic relationship to memory and self. Her work is produced by stretching tanned, wet cowhide onto plaster casts of her own body. The hide's combination of resilience and fragility, its sensitivity to temperature and moisture, make for its ability to 'remember' the form of a mould. Sealed with a mixture of fiberglass beads and polyester resin, the forms are reminiscent of objects such as containers, shells, casings, shields, armour and crusts. The artist herself salts and grinds away layers of fat before applying tanning chemicals to the hide, a process she describes as both punishment and reward. Each time she is "confronted with the smell and texture of salted fat, half-dried cow dung and musty, wet hair, causing repulsion but also heightened awareness of the corporeal". What intrigues the artist is both her control over chemical process and the unpredictability of the organic material through which she both relinquishes and takes control of the 'representation' of her own body.

**SONDZELA** (2008) is suspended from the ceiling in a position of both supplication and defiance, its bucked head reminiscent of a rearing bull, but also of something about to take flight. A delicate tension is evoked between the residual feminine form and the physical properties of the hide. Translated, **SONDZELA** means "Come", a word of entreaty as well as a challenge to approach, where the figure is caught mid-movement, in an ambiguous gesture that reads as both instinctual recoil and attack. Suggestive not so much of a singular reading, this play of ambiguities between gesture and physical form, accounts for the complexity of interpreting Mntambo's work.

The re-use of a mould and a motif begins to place these works within the expanding history of Mntambo's own oeuvre. For Mntambo: the story of a mould or a work is never complete, it is interesting to repeat certain shapes, to re-use or draw on something from a previous work, so that the story becomes bigger.

Bettina Malcomess

<sup>1</sup> Nandipha Mntambo, *Locating Me in Order to See You* (Cape Town: self-published master's thesis, 2007), p. 36.



**NANDIPHA MNTAMBO**

Born in Mbabane, Swaziland, in 1982; lives and works in Johannesburg, South Africa.

Abb./Figs. 2-3

# PAUL PFEIFFER

## EMPIRE, 2004

Einkanal-Videoinstallation, 100 Tage, 2400 Stunden, Farbe, kein Ton

Single-channel video installation, 100 days, 2400 hours, colour, no sound



Abb./Fig. 1

Abb./Fig. 1 Paul Pfeiffer, **EMPIRE**, 2004, Videostill/video still

Courtesy of the artist, carlier | gebauer, Berlin, and The Project, New York

Abb./Fig. 2 Paul Pfeiffer, **EMPIRE**, 2004, Installationsansicht/installation view, JULIA STOSCHEK COLLECTION, Düsseldorf

Foto/Photo: Achim Kukulies, Düsseldorf. Courtesy of the artist and JULIA STOSCHEK COLLECTION, Düsseldorf

In seinen Installationen, Fotos und Videos beschäftigt sich der 1966 in Honolulu, Hawaii, geborene Künstler Paul Pfeiffer mit der Rezeption kommerzieller Bildproduktion. Dabei bedient sich der heute in den USA lebende Pfeiffer manipulativer Bildbearbeitungstechniken, die danach streben, ein perfektes Abbild der Realität zu simulieren und sich gleichzeitig gegen bestehende Wahrnehmungscodes oder -konventionen richten. Die in der Präsentation bemerkenswert präzisen, sehr komplexen und perfekt ausgestalteten Installationen stellen dabei oft geschlossene Systeme dar, die sich Themen der Massenkultur, wie beispielsweise dem Fernsehen, Film oder großen Sportveranstaltungen, widmen.

In **EMPIRE** (2004) wird der Betrachter in einer Nahaufnahme Zeuge des Baus eines Wespennests. Diese Aufnahme ist nicht Teil einer Tierdokumentation, sondern die Aufzeichnung einer künstlichen Versuchsanordnung, die Pfeiffer zusammen mit dem Wespenspezialisten Bob Matthews von der Universität Georgia aufgebaut hat. Über einen Zeitraum von drei Monaten wurde das Nest in einer geschlossenen Box gefilmt, wo es unabhängig von äußeren Einflüssen oder Bedrohungen heranwachsen konnte. Eine künstliche Beleuchtung stellte sicher, dass das Geschehen zu jeder Tages- und Nachtzeit sichtbar war. Anfangs ist es kaum zu erkennen, um was es sich handelt. Dann entwickelt sich nach und nach in Echtzeit ein kleiner Wabenstock, in dem eine Wespenkönigin ihre Eier ablegt, zu einem Wespennest.

Diese Wespenkönigin ist die Protagonistin in Pfeiffers Video, sie steht am Anfang dieses Prozesses und gibt quasi die Handlung vor. Im Laufe der Zeit fliegt sie ein und aus, manchmal bleibt sie stundenlang fern, so dass nur der sehr langsam wachsende Wabenstock zu sehen ist.

Formal wird das durch den Wespenstaat repräsentierte, hierarchische System mit einem Serversystem aufgenommen und durch die Präsentation in einer allseits transparenten Box auch für den Zuschauer vor Ort erfahrbar gemacht. Das gesamte Set-up ist tragbar sowie problemlos und einfach zu bedienen.

Der Titel sowie die Kameraeinstellung machen unmissverständlich die Verbindung zu Andy Warhols

gleichnamigem Film *Empire* (1964) deutlich. Pfeiffer beschreibt diese Verwandtschaft folgendermaßen: „Warhols Filme sind für mich leidenschaftslose Erkundungen des menschlichen Verhaltens, die die Gesetzmäßigkeiten des Begehrens hinter menschlichen Emotionen und Handlungen offenlegen. Sie entlarven die Beziehung zwischen Ursache und Wirkung die Menschen ähnlich wie Tiere oder Maschinen agieren lässt. Mein digitales Video **EMPIRE** folgt diesem Ansatz. So wie Warhols Bild des Empire State Building dem Betrachter ein beeindruckendes Objekt vor Augen führt, durch das er über Dinge reflektieren kann, die tatsächlich immateriell sind, wie menschliches Streben und Ehrgeiz oder der Lauf der Zeit, eröffnet auch das Wespennest einen visuellen Aufhänger, um den Betrachter zum Nachdenken über das Verhalten dieser Insekten zu bewegen und dem Nestbau der Wespen gewissermaßen ein anthropomorphes Narrativ überzustülpen. Im Grunde ist das Nest ein raffinierter Trick, das es einem erlaubt, das Wahrnehmungsverhalten des Betrachters zu erkunden. (...) Ich mag die Idee einer nicht narrativen Verwendung des Videos, die die Besonderheit des Mediums selbst in den Mittelpunkt stellt. Ich möchte die Wirkmöglichkeiten des Videos vollständig nutzen, um Realität zu simulieren, während ich bewusst jegliche narrativen Konventionen unterlaufe, die allzu eifrig der Erwartung des Betrachters entsprechen und ihm leicht verdauliche Geschichten mit banalen Auflösungen und durchschaubaren Plots mit Anfang, Mitte und Ende vorsezen.“<sup>1</sup>

Da immer nur ein Bruchteil des Entstehungsprozesses zu sehen ist, bleibt tatsächlich ein unbefriedigendes Gefühl beim Betrachter zurück. Gleichzeitig aber fasziniert die Tatsache, dass die moderne Technik es ermöglicht, einem solchen Ereignis in voller Länge beizuwohnen.

Monika Kerkmann

<sup>1</sup> Paul Pfeiffer in einem Interview mit Nathan Lee, <http://www.filmcomment.com/article/field-notes-paul-pfeiffer-interview/>, Abruf am 15. November 2016, Übersetzung ins Deutsche von Petra Gaines.

### PAUL PFEIFFER

1966 geboren in Honolulu/HI, USA; lebt und arbeitet in New York/NY, USA.



Abb./Fig. 2

The installations, photos and videos of Paul Pfeiffer, an artist who was born in Honolulu, Hawaii, in 1966 and grew up in the Philippines, investigate the reception of commercial pictorial production. Pfeiffer, who now lives in the United States, has recourse to image-editing techniques aimed at stimulating a perfect reproduction of reality whilst simultaneously being directed against existing codes or conventions of perception. Remarkably precise, extremely complex and consummately designed, Pfeiffer's installations often present closed systems dedicated to mass-culture phenomena such as TV, film or large sporting events.

In **EMPIRE** (2004) the viewer becomes witness, at close range, to the construction of a wasps' nest. The whole process is not part of a wildlife documentary but a recording of an artificial experimental setup that Pfeiffer organised together with Bob Matthews, a wasp specialist at the University of Georgia. The nest was filmed over a period of three months in a closed box, allowing it to take shape unencumbered by external influences or threats. Artificial lighting ensured that the proceedings were visible at any time of the day or night. To begin with, it is difficult to tell just what is happening. Then gradually, in real time, the little combs of a wasps' nest are created, the place in which a queen wasp deposits her eggs.

This queen wasp is the protagonist of Pfeiffer's video. She is there at the beginning of this process, directing the proceedings, so to speak. Over time she flies in and out, sometimes absent for hours on end, leaving only the very slowly growing wasps' nest in view.

In formal terms, the hierarchical system represented by the wasp state is recorded using a server system. It is made visible to the audience and to any visitors to the site by means of its presentation in a box that is transparent on all sides. The entire setup is portable and easy to operate.

#### PAUL PFEIFFER

Born in Honolulu/HI, USA, in 1966;  
lives and works in New York/NY, USA.

Both the title and the camera angle render the setup's connection with *Empire* (1964), Andy Warhol's film of the same name, unmistakable. Pfeiffer describes this affinity as follows: "For me, Warhol's films are dispassionate studies of human behavior, revealing the laws of desire behind human emotion and action; they unmask the relationships between cause and effect that make people akin to machines and animals. My digital video **EMPIRE** is done in a similar spirit. In the same way that Warhol's image of the Empire State building gives the viewer a striking object through which to contemplate things that are really immaterial, like human aspiration, ambition, or the passage of time, so the wasp nest provides a visual hook to draw the viewer into contemplation of insect behaviour, an invitation to project an anthropomorphic narrative onto the nest-building activity of wasps. In a way the nest is a ruse for a study of the perceptual behaviour of the viewer. ... I like the idea of a non-narrative use of video, one that focuses instead on the nature of the medium itself. I'm trying to capitalize on the power of video to simulate reality, while consciously working against the grain of narrative conventions which coddle the viewer's desire for easy-to-digest stories with pat resolutions and predictable patterns of beginning, middle and end."<sup>1</sup>

Since only a small part of the construction process is ever visible, the viewer is actually left with an unsatisfying feeling. However, at the same time he is fascinated by the fact that modern technology makes it possible to witness an event of this kind in its full length.

Monika Kerkmann

<sup>1</sup> Paul Pfeiffer in an interview with Nathan Lee, <http://www.filmcomment.com/article/field-notes-paul-pfeiffer-interview/>, accessed on 15 November 2016.

# JAMES RICHARDS & LESLIE THORNTON

## CROSSING, 2016

Digitales Video, 19'12", Farbe, Ton

Digital video, 19'12", colour, sound



Abb./Fig. 1

### JAMES RICHARDS

Geboren 1983 in Cardiff, Großbritannien;  
lebt und arbeitet in London, Großbritannien.

### LESLIE THORNTON

Geboren 1951 in Knoxville/TN, USA;  
lebt und arbeitet in Providence/RI und New York/NY, USA.

Die Idee für **CROSSING** (2016), die erste Videoarbeit, die James Richards und Leslie Thornton zusammen produziert haben, entstand, nachdem sie 2016 die Einladung für eine gemeinsame öffentliche Vorführung ihrer Arbeiten im Walker Art Center, Minneapolis, erhalten hatten. Sie schlugen vor, in einer Gemeinschaftsproduktion ein neues Video zu konzipieren, für das sie ihr eigenes Filmmaterial und Archivmaterial nutzen wollten.

Auf der Basis einer assoziativen Logik nimmt **CROSSING** die materiellen Untertöne der jeweils jüngsten Videos von Richards und Thornton als Ausgangspunkte. Die Vorgehensweisen beider Künstler befassen sich mit grundlegenden Aspekten des Bewegtbildes wie zum einen die Blendenöffnung und das Einzelbild, ein Aspekt, auf den sich beide Künstler stark konzentrieren. Löcher, die als Vertiefungen, Einschusslöcher, Hohlräume oder Pupillen erscheinen, symbolisieren dabei das Sichtfeld oder den Eintrittspunkt in einen Körper. Zum anderen setzen sich beide Künstler konstant mit den Grenzen der optischen Technologien auseinander, dabei geht es um skopische Intimität und ihr Gegenteil, das heißt den Einsatz des mechanisierten, überwachenden Auges als Waffe.

In **CROSSING** werden diese Impulse miteinander verflochten, mitunter wird dabei der Inhalt verkehrt, so als würden sie unser Verständnis des Gesehenen auf die Probe stellen. Durch die unzähligen Einblendungen und Übergänge, künstliche und lebende Kreaturen, sieht man überall in diesem Video nicht nur Löcher, sondern auch Augen. Es ist ein stark verdichteter, pulsierender Lebensraum – stürmisch, nass, fruchtbar.

Die biografischen Unterschiede zwischen den beiden Künstlern sind hinsichtlich Geschlecht, Alter und Sexualität markant. Doch dieser intergenerationale Aspekt lässt die Resonanzen zwischen den Methoden und Materialien der Künstler nur umso eigentümlicher hervortreten. Der Titel deutet auf versteckte Weise an, dass die beiden Künstler sich dieser Unterschiede bewusst sind, aber er verweist auch auf den Raum den diese Arbeit eröffnet, um diese Kluft zu überbrücken. **CROSSING** spielt mit der Vorstellung der Verkleidung und der Erprobung von geschmacklichen Vorlieben des anderen – das ist wesentlich, um die spezifische Struktur der Arbeit erfassen zu können. Einer der beiden Künstler beschrieb den Entstehungsprozess von **CROSSING** mit den Worten: „Es ist, als würde ich mir die Sichtweise des anderen überziehen.“ Aus dieser Bemerkung sprechen auch die Freiheit und das Vergnügen, die mit einem derartigen gemeinsamen Projekt einhergehen.



Abb./Fig. 2

Der Titel bezieht sich aber auch auf die physischen Mittel, die zur Entstehung dieser Arbeit verwendet oder angewendet wurden: Thornton und Richards haben in der besonders intensiven Phase einen Monat vor der öffentlichen Vorführung des Videos Videomaterial zwischen New York und Berlin digital hin- und hergeschickt. Während der fieberhaften Arbeit in ihren jeweiligen Zeitzonen fügten sie ihren jeweiligen Versionen von **CROSSING** immer mehr Erweiterungen und Variationen hinzu. Als sie sich schließlich in Minneapolis anlässlich der Präsentation trafen, wurde die letzte Sequenz noch auf der Rückbank im Taxi auf dem Weg zum Walker Art Center fertiggestellt. Die Einzelheiten solcher Anekdoten sind wichtig. Die Komprimierung des Materials, die vorgenommen wird, um die Versanddauer zu beschleunigen, reflektiert beispielsweise den eingeschränkten Raum der Zusammenarbeit. Die Dichte von **CROSSING** ist daher geradezu greifbar. Eine gewisse Orientierungslosigkeit zieht sich ebenfalls durch das gesamte Video. Doch auf dem falschen Fuß unterwegs zu sein heißt nicht, dass man sich irrt. Es ist nur eine andere Form des Sehens.

Mason Leaver-Yap



Abb./Fig. 3

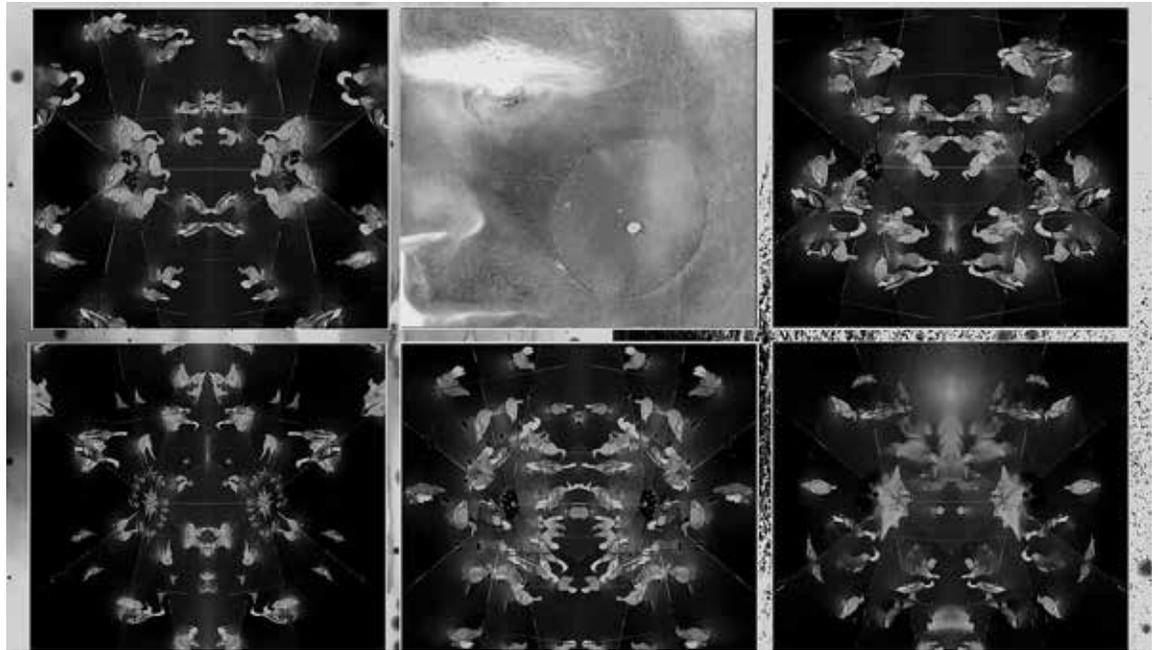


Abb./Fig. 4

### JAMES RICHARDS

Born in Cardiff, Great Britain, in 1983;  
lives and works in London, Great Britain.

### LESLIE THORNTON

Born in Knoxville/TN, USA, in 1951; lives and works  
in Providence/RI and New York/NY, USA.

The idea of **CROSSING** (2016), James Richards and Leslie Thornton's very first video collaboration, was triggered by an invitation to present work together in a public screening at the Walker Art Center, Minneapolis, in early 2016. Responding to my proposition, the pair asked if they might develop a new video that would combine their personal footage and archival material into a collaboratively authored work.

Harnessing an associative logic that guided its construction early on, **CROSSING** takes the material undercurrents of Richards and Thornton's recent videos as dual starting points. Both practices commune around the most fundamental aspects of the moving image: firstly, around their joint obsession with the aperture and the frame, wherein holes – rendered as pits, bullet holes, voids and pupils – symbolise the space of vision or entry into the body; and secondly, both artists restlessly engage with the limits of vision technology, dealing with scopic intimacy and its opposite: the weaponisation of the mechanised, surveilling eye.

**CROSSING** braids such impulses together, sometimes inverting content as if to test the comprehension of its vision. Full of overlays and sutures, creatures artificial and living, everywhere in the video one sees not just holes but eyes. This is a dense habitat, teaming with life – stormy, wet, fecund.

The biographical contrasts between the makers of **CROSSING** are striking: gender, age and sexuality. Yet this intergenerational aspect only makes the resonances between the artists' methods and material all the more idiosyncratic. The title slyly reflects an awareness of such differences as well as space of the work to bridge such divides. "Crossing" plays on the notion of dressing oneself up in another's tastes – something fundamental to understanding the composite nature of the work itself. One artist referred to the process of creating **CROSSING** as "dragging in one another's vision", acknowledging the freedom and pleasure that comes with the shared process.

The title also refers to the physical means through which the work was made; Thornton and Richards sent video material back and forth digitally between New York and Berlin during an intense one-month run-up to their cinema screening. Feverishly working in their respective time zones, each version of **CROSSING** accrued more extensions and variations. When they finally met in Minneapolis for the screening, work continued until the final sequence was finished on a laptop in the back of a cab on the way to the Walker.

The detail of such anecdotes is important. It conveys how compressing material in order to efficiently shorten delivery time reflects the pressurised space of collaboration. Consequently, there is a palpable density to **CROSSING**. Disorientation is maintained throughout. Wrong-footing is not about being mistaken. It is simply a way of seeing differently.

Mason Leaver-Yap

# BEN RIVERS

## ORIGIN OF THE SPECIES, 2008

16-mm-Film, 16', Farbe, Ton

16mm film, 16', colour, sound

Leihgabe des Künstlers und/On loan from the artist and Kate MacGarry, London



Abb./Fig. 1

## BEN RIVERS

1972 geboren in Somerset, Großbritannien;  
lebt und arbeitet in London, Großbritannien.

Born in Somerset, Great Britain, in 1972;  
lives and works in London, Great Britain.

**B**en Rivers bewegt sich in seinen filmischen Essays zwischen Dokumentation und Fiktion. Sein Interesse an der besonderen Zeitlichkeit des Mediums Film wird in cineastischen Präsentationen sowie in seinem langjährigen Engagement als Direktor des Filmclubs Brighton offensichtlich, wobei seine Vorliebe für Science Fiction und postapokalyptische Filme, in denen Zeit und Raum wie im immersiven Kinoraum aus den Angeln gehoben scheinen, auch in seinen eigenen Filmen immer wieder zutage tritt. In ihnen dokumentiert Rivers das alltägliche, abgeschiedene Leben einzelner Personen und Bevölkerungsgruppen außerhalb der „normalen“ Gesellschaft, gleichzeitig lässt er den Betrachter in entrückte, nahezu surreale stimmungsvolle Landschaften eintauchen, wobei dieser Eindruck durch die besondere Materialität der Filme unterstrichen wird. Er zeichnet seine 16-mm-Filme selbst auf und versteht es, sie auch selbst zu entwickeln. Fehlerhafte Ausbrüche, bedingt durch das Ende einer Rolle, oder Kratzer auf der Oberfläche werden nicht retuschiert, sondern verleihen dem Film eine besondere Haptik, so dass der langwierige Herstellungsprozess Teil der Erzählung wird.

Dieser Eindruck entsteht auch im 16-mm-Film **ORIGIN OF THE SPECIES**, der während der Ausstellung in der JULIA STOSCHEK COLLECTION in einer neutralen Black Box projiziert wird, wobei der Projektor in einem eigenen Vorführraum platziert und nicht sichtbar ist. Der Betrachter wird somit vollständig eingehüllt von der atmosphärischen Erzählung über den Einsiedler S., der in den schottischen Highlands lebt und mitten im Wald eine kleine Hütte mit Garten angelegt hat. Die Kamera hält zunächst das Umfeld fest, zeigt die Morgendämmerung, Wasser, den Wald, eine Eule und schließlich die Hütte. Aus dem Off hört man den Einsiedler von seiner praktischen Waldarbeit erzählen, aber auch über die Entwicklungsschübe der Natur und des Menschen philosophieren, die mit den sichtbaren Verschleißerscheinungen des Filmmaterials in Beziehung gesetzt werden. Über die verschiedenen Jahreszeiten hinweg hat Rivers den Mann mit einer historischen Bolex-Kamera begleitet und aufgezeichnet, wie der „moderne Robinson Crusoe“ technische Apparate für sein Überleben entwickelt und dazu beispielsweise über die Ursprünge menschlichen Wissens oder über die Urknalltheorie sinniert. Erst gegen Ende sieht man das Gesicht des Porträtierten und beobachtet ihn beim Zeichnen, hört seine Musik und schaut, wie er sich draußen betätigt – als Betrachter wird man nicht wirklich zum Zeugen konkreter Alltagsabläufe, sondern bekommt vielmehr den Eindruck, an einem utopischen Ort außerhalb von Raum und Zeit zu sein.

Kathrin Jentjens

**I**n his filmic essays, Ben Rivers alternates between documentation and fiction. His interest in the specific temporality of the medium of film is obvious from his cinematographic presentations and the fact that for many years he served as director of the Brighton Film Club. His predilection for science fiction and post-apocalyptic films in which time and space appear to have become unhinged, like in the immersive cinema situation, has been in repeated evidence, and this also applies to his own films. In them, Rivers documents the isolated, everyday lives of individuals and sections of the population who are not part of “normal” society; at the same time, he allows us viewers to immerse ourselves in remote, almost surreal, atmospheric landscapes. This impression is reinforced by the peculiar materiality of the films. Rivers shoots his 16mm films himself and even at times handles the developing. He does not retouch any flaws that may become visible at the end of a roll or scratches on the surface; instead they lend the film its own particular surface feel, meaning that the long and complicated production process becomes part of the narrative.

This impression is also to be found in the 16mm film **ORIGIN OF THE SPECIES** projected in a neutral black box at the JULIA STOSCHEK COLLECTION, with the projector tucked away in a special projection room. The viewer is thus completely enveloped by the atmospheric narrative about S., who lives in the Scottish Highlands and has built himself a small hut in the middle of the woods with a surrounding garden. The camera starts by focussing on the periphery, showing the break of dawn, water, the woods, an owl and finally the hut. Off camera we can hear the hermit talking about his practical forest work and about the development spurts that man and nature go through. This is linked to the signs of wear in the material of the film. Rivers accompanied this “modern Robinson Crusoe” through the seasons and recorded him using a vintage Bolex camera, showing him devising technical apparatus for survival and reflecting on the origins of human knowledge and on the Big Bang theory, for example. It is not until near the end that we see the face of Rivers's subject and watch him drawing, hear his music and see him working outside – as viewers, we do not really witness any actual daily routines but instead are given an impression of what it is like to live in a utopian place outside time and space.

Kathrin Jentjens

# NATASCHA SADR HAGHIGHIAN

## ARTIFICIAL LIFE, 1995

Diaprojektor-Installation

Slide-projector installation

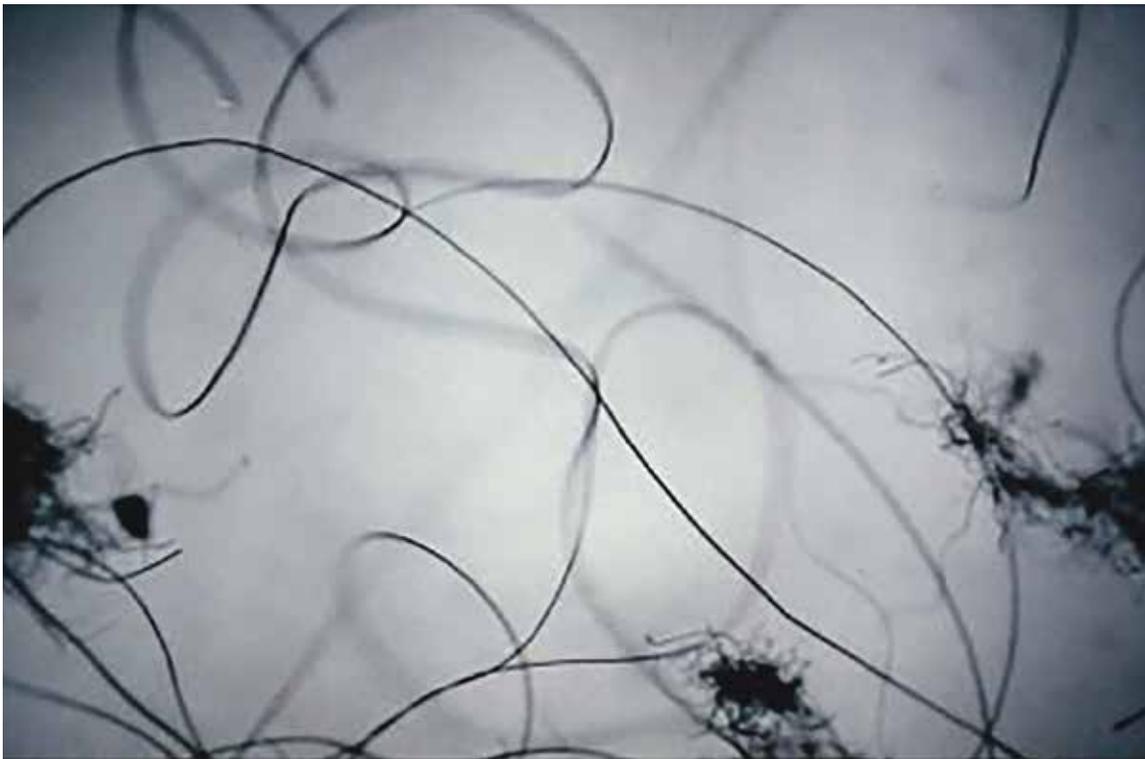


Abb./Fig. 1

Abb./Figs. 1–2 Natascha Sadr Haghigian, **ARTIFICIAL LIFE**, 1995  
Courtesy of the artist and König Galerie, Berlin

Abb./Fig. 3 Natascha Sadr Haghigian, **ARTIFICIAL LIFE**, 1995, Installationsansicht/installation view. Foto/Photo: Nick Ash  
Courtesy of the artist and König Galerie, Berlin

## NATASCHA SADR HAGHIGHIAN

Anstelle ihrer Biografie möchte Natascha Sadr Haghghian auf das Projekt bioswop.net hinweisen. Auf [www.bioswop.net](http://www.bioswop.net) können sich Künstler und andere Personen, die im kulturellen Bereich tätig sind, für verschiedenste Zwecke Lebensläufe ausleihen, untereinander austauschen und zusammenstellen. Die Website ging im Oktober 2004 online und ist ein „Work in Progress“.

Die künstlerische Arbeit von Natascha Sadr Haghghian ist ein forschendes und ausloten-des Handeln. Anhand ihrer Video- und Audioarbeiten, Installationen sowie performativen Handlungen im öffentlichen Raum wirft sie einen Blick auf so-zio-kulturelle Sehgewohnheiten und Hierarchien des Politischen. Ihre zentrale Intention ist die Vermittlung von Wissen, wobei Sadr Haghghian alternative Formen einbeziehen will und immanente Bedingungen hinterfragt. Ihre Ergebnisse veröffentlicht sie in Publikationen und online als PDFs.

Die Installation **ARTIFICIAL LIFE** (1995) ähnelt einem reduzierten Versuchsaufbau: Ein Beamer wirft in Bodenhöhe ein Bild auf die gegenüberliegende Wand. Dabei versucht der Autofokus des Gerätes, durch ständiges Manövrieren – mal vor, mal zurück – ein scharfes Bild zu projizieren. Zu sehen sind organische Formen, zellenartige Gebilde und expandierende Strukturen, die wie durch ein Mikroskop betrachtet erscheinen. Doch zu sehen ist kein lebendiges Material, sondern Staub, Fusseln und Schmutz des Ausstellungsraums.

Mit der Entwicklung des Mikroskops im 17. Jahrhundert hat sich das Verständnis des objektiven Blicks der Wissenschaft neu definiert. Dieses Instrument versprach, nicht nur die Sehkraft des menschlichen Auges zu erhöhen, sondern auch noch nicht entdeckte Geheimnisse des Lebens beobachten zu können. Knapp 400 Jahre später befasst sich die synthetische Biologie mit der Entwicklung des „Artificial Life“ (dt.: künstliches Leben), mit vom Menschen am Computer erschaffenen Systemen, die Eigenschaften und Merkmale natürlicher Lebewesen teilen und für wissenschaftliche Untersuchungen genutzt werden. Gerenderte Formen, Bewegungen und Variationen, die Lebewesen in ihrem Handeln und sogar in ihren sozialen Strukturen nachvollziehen. Bits und Codes imitieren auf Basis einfacher Regeln natürliche Systeme und konstruieren so komplexe Artefakte.

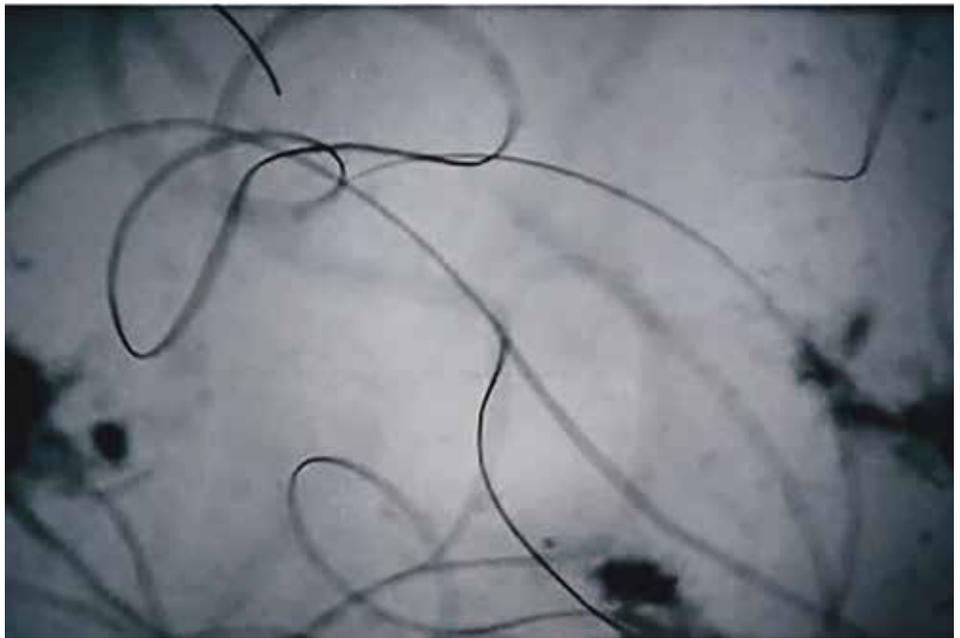


Abb./Fig. 2

Die Biologie strebt danach, die Realität zu begreifen, doch beschränkt sie sich auf das Beobachten von Regelmäßigkeiten. Ausschnitte, die für die Natur repräsentativ sein sollen, werden zum Forschungsobjekt, welches sich – frei von den Absichten der Forscher – zeigen soll. Doch inwieweit unterscheidet sich die Beobachtung von physisch vorhandenem Material durch das Mikroskop vom Betrachten codierter Sequenzen? Inwieweit kann dann der Blick durch das Mikroskop die Realität zeigen? Wie weit gehen Wahrheitsanspruch und Wunsch nach Objektivität in der Wissenschaft auseinander? Natascha Sadr Haghghian überträgt diese Fragen in den Ausstellungsraum und fordert, das menschliche Sehen als radikalen und erweiterten Übersetzungsprozess zu verstehen.

Lena Katharina Reuter



Abb./Fig. 3

**N**atascha Sadr Haghghian's artistic work is a process of research and exploration. With her video and audio work, installations and performative pieces in the public sphere, she delves into socio-cultural visual habits and the hierarchies of politics. While her central objective is to communicate knowledge, she not only includes alternative forms of doing that but also questions the intrinsic conditions under which it happens. She publishes her results in print and online as PDFs.

Her installation **ARTIFICIAL LIFE** (1995) resembles a minimalist experimental setup – a beamer projects an image onto the wall opposite at floor height. The equipment's autofocus is constantly re-adjusting – either in or out – in an attempt to project a focused image. What we see are organic shapes, cell-like formations and expanding structures that appear as if viewed through a microscope. However, what we see is not living material but dust, bits of fluff and dirt from the exhibition room.

The invention of the microscope in the seventeenth century redefined our understanding of the objective view science affords. This instrument promised not only to increase the human eye's range of vision but also to allow us to observe as yet undiscovered secrets of life. Almost four hundred years later, synthetic biology is engaged in developing "artificial life", systems produced on computers by humans that share some of the characteristics and attributes of living beings and can be used for scientific experiments. These rendered shapes, movements and variations on the latter trace the way creatures act and even emulate their social structures. On the basis of simple algorithms, bits and codes imitate natural systems and construct complex artefacts in the same way.

Biology strives to understand reality; however, it restricts itself to observing regular patterns. Sections supposed to be representative of nature become the object of research and are expected to reveal their secrets – independent of the researchers. However, to what extent does the observation of material that is physically existent through the microscope differ from studying coded sequences? To what extent, then, can looking through a microscope show reality? How great is the gap between science's claim to serve up the truth and its desire for objectivity? Haghghian transposes these questions into the exhibition space and demands that we grasp the human power of vision as a radical and expanded translation process.

Lena Katharina Reuter

#### **NATASCHA SADR HAGHIGHIAN**

Instead of supplying a biography, Natascha Sadr Haghghian would like to refer readers to the bioswop.net project. At bioswop.net artists and other people who work in the field of culture can borrow, swap amongst themselves and assemble CVs for all kinds of purposes. The website went online in October 2004 and is a work in progress.

# STURTEVANT

## FINITE/INFINITE, 2010

Vierkanal-Videoinstallation, 3'35", Farbe, Ton, Dimensionen variabel

Four-channel video installation, 3'35", colour, sound, dimensions variable

## ELASTIC TANGO, 2010

Neunkanal-Videoinstallation, 12', Farbe, Ton

Nine-channel video installation, 12', colour, sound

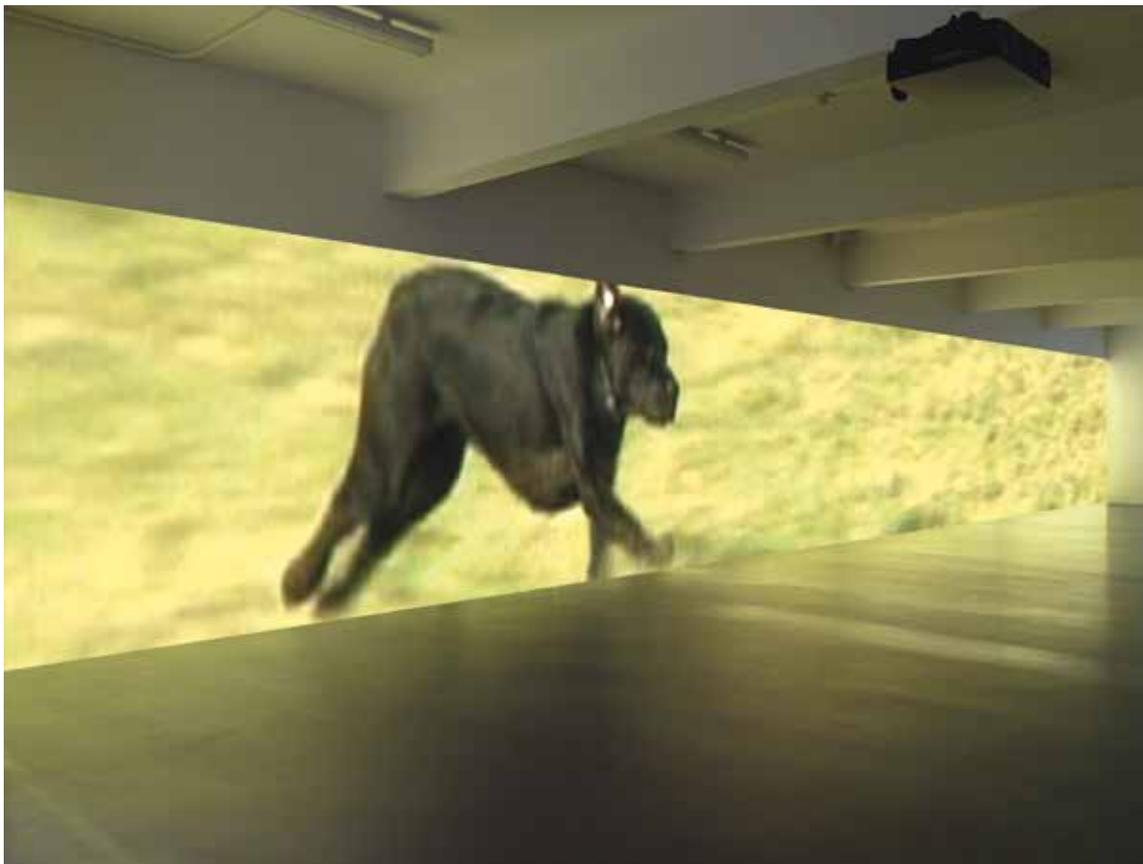


Abb./Fig. 1

Abb./Fig. 1 STURTEVANT, **FINITE/INFINITE**, 2010. Foto/Photo: Simon Vogel, Köln/Cologne  
Abb./Fig. 2 STURTEVANT, **ELASTIC TANGO**, 2010. Foto/Photo: Şirin Şimşek, Köln/Cologne  
Abb./Fig. 3 STURTEVANT, **ELASTIC TANGO**, 2010, Foto/Photo: Simon Vogel, Köln/Cologne  
Abb./Figs. 1-3 Installationsansichten/installation views JULIA STOSCHEK COLLECTION, Düsseldorf  
Courtesy of the Estate of STURTEVANT and JULIA STOSCHEK COLLECTION, Düsseldorf

## STURTEVANT

1924 geboren in Lakewood/OH, USA;  
2014 gestorben in Paris, Frankreich.

**S**TURTEVANT hinterfragt mit ihrem Œuvre die Form der künstlerischen Repräsentation, um so die der Kunst zugrundeliegende konzeptuelle Struktur offenzulegen. 1964 begann die Künstlerin Werke einiger ihrer Zeitgenossen wie Andy Warhol, Joseph Beuys, Marcel Duchamp und Jasper Johns unter ihrem Namen in eigenen Versionen nachzubilden. Mit dieser Vorgehensweise antizipierte sie jene künstlerischen Positionen und theoretischen Diskurse, die zu einem späteren Zeitpunkt die Aspekte von Urhebererschaft, Originalität und Künstlermythos thematisierten. STURTEVANTs Konzept der Wiederholung stand im Einklang mit der Philosophie der französischen Strukturalisten, der sie einen besonderen Stellenwert einräumte. Gilles Deleuze (1925–1995) beschrieb in seiner Publikation *Differenz und Wiederholung*<sup>1</sup> (1968), wie eine Welt der „Illusionen“ durch die ewig wiederkehrende Wiederholung von Repräsentation abgebildet werde.

Ab 2000 verlagerte STURTEVANT, die in den 1990er Jahren von New York nach Paris umgezogen war, ihr Interesse auf die Bilderflut unserer digitalen Gegenwart. In den frühen Jahren ihres Schaffens hatte sie Filme über Marcel Duchamp und Joseph Beuys gemacht. Mittels Videotechnik und anderen Mitteln der Populärkultur begann sie Arbeiten mit Endlosschleifen herzustellen und erweiterte ihr künstlerisches Konzept der Wiederholung auf diese Weise.

Die Videoinstallation **FINITE/INFINITE** (2010), die über die gesamte Länge einer Wand projiziert wird, zeigt einen Hund, der entlang der in die Länge gezogenen Projektionsfläche in einer Endlosschleife von links nach rechts rennt. Am Ende wird die sich mit dem Tier bewegende Kamera angehalten und der Hund springt aus der Bildfläche heraus. Diese ansonsten wenig spektakuläre Sequenz eines rennenden Hundes präsentiert in ihrer Wiederholung den Aspekt der Existenz gleichzeitig als Ausdruck von Bewegung und von Beschränkung und, wie der Titel, auch Endlichkeit und Unendlichkeit. Die Künstlerin hat die Anforderungen, die mit der Wiederholung in ihrer Arbeit einhergehen, mit den Worten „I create vertigo.“ (Dt.: „Ich erzeuge ein Schwindelgefühl!“)<sup>2</sup> einmal als bewusst hergestellte Orientierungslosigkeit bezeichnet. In **FINITE/INFINITE** erzeugt die Kamerabewegung auf der großen Fläche ein ähnliches Gefühl beim Betrachter.

Die Videoinstallation **ELASTIC TANGO** (2010) besteht aus neun synchronisierten Flachbildfernsehern, die in einer freistehenden umgekehrten Pyramidenform angeordnet sind. Durch die Kombination von Sequenzen aus Filmen und Videos schafft STURTEVANT mit dieser dreiaktigen Installation ein dichtes Netz aus Bezügen, wobei sie im Prinzip ihre eigene Arbeit, für die sie Bilder aus Massenmedien verwendet, wiederholt.

Manche Szenen entstammen beispielsweise ihrer Zweikanal-Videoinstallation *The Dark Threat of Absence* (2002), in der STURTEVANT unter anderem das Video *Painter* von Paul McCarthy (1995) wiederholte, welches sich wiederum auf Willem de Kooning berief. Eine andere Szene zeigt die verpixelte amerikanische Flagge aus *Terminator and Terminated* (2004), die eine Anspielung auf ihr Werk *Johns Flag* als Wiederholung der *Flag* von Jasper Johns ist. Dazu kombinierte STURTEVANT eine Auswahl von Fernsehschnittszenen, die auf die eine oder andere Weise die amerikanische Konsumwelt thematisieren und auf berühmte Motive amerikanischer Künstler (Andy Warhols *Flowers*) und STURTEVANTs eigene Versionen von ihnen anspielen. Eine nervtötende Kakophonie begleitet den schnellen Ansturm der Bilder, die zusammen die Reizüberflutung und das beständige Ringen um unsere Aufmerksamkeit durch digitales Entertainment und Werbung deutlich werden lassen und kritisch beleuchten.<sup>3</sup> Mit **ELASTIC TANGO** paraphrasiert STURTEVANT auf konsequente Weise die Digitalkultur und liefert zugleich eine Zusammenfassung ihrer künstlerischen Maximen: „Remake, reuse, reassemble, recombine – that’s the way to go.“ (Dt.: „Remake, Wiederverwendung, neue Zusammenfügungen, neue Kombinationen – das ist der richtige Ansatz.“)<sup>4</sup>

Anke Volkmer

<sup>1</sup> Gilles Deleuze. *Différence et Répétition*, Paris: Presses Universitaires de France, 1968. *Differenz und Wiederholung*, Wilhelm Fink Verlag, München 1992.

<sup>2</sup> Zitiert nach: Christine Duparc, „Faites-le vous-même“, in: *Le Nouvel Observateur*, 17. März 1969.

<sup>3</sup> Vgl. Peter Eleey, „Dangerous Concealment: The Art of Sturtevant“, in: *Sturtevant: Double Trouble*, Ausst.-Kat. The Museum of Modern Art, New York, 2014/2015, S. 47–78. Mein Dank gilt Peter Eleey für seine kritischen Anmerkungen.

<sup>4</sup> Zitiert nach: „Sturtevant Talks to Bruce Hainley“, in *Artforum*, Bd. 41, H. 7 (März 2003), S. 246–247.



Abb./Fig. 2

The oeuvre of STURTEVANT questions representation to reveal the conceptual structure underlying art. Beginning in 1964, the artist repeated works by such contemporaries as Andy Warhol, Joseph Beuys, Marcel Duchamp and Jasper Johns, creating her own versions and presenting them under her name. In doing so she anticipated later artistic positions and theoretical debates on authorship, originality and the myth of the artist. STURTEVANT's concept of repetition was echoed in the philosophy of the French structuralists, which she also keenly embraced. Gilles Deleuze (1925–1995), in his publication *Difference and Repetition*<sup>1</sup> (1968), described how a world of "illusions" is depicted through the eternally-recurring repetition of representation.

From 2000 onwards STURTEVANT, who had moved from New York to Paris in the 1990s, shifted her focus to the flood of images in our digital present. She had made films based on Marcel Duchamp and Joseph Beuys in the early period of her work. Turning to video, and often to sources from popular culture, she began creating looping works that expanded her artistic concept of repetition.

Projected to cover the length of a wall, the video installation **FINITE/INFINITE** (2010) shows a dog running from left to right across the elongated image in an endless loop. At its conclusion, the camera stops moving alongside the animal, and the dog scampers quickly out of the frame. This otherwise unremarkable sequence of a running dog presents, when repeated, existence both as an expression of simultaneous motion and restriction and, as the title suggests, one of finiteness and infinity. Referring in part to the challenges her repetitions posed, the artist once famously summarised her work as one of disorientation: "I create vertigo."<sup>2</sup> In **FINITE/INFINITE**, the camera's movement in the image at this physical scale creates a similar sensation in the viewer.

The video installation **ELASTIC TANGO** (2010) consists of nine synchronised flat-screen televisions that are arranged in a freestanding reversed pyramid. In this work STURTEVANT creates a dense web of references by combining sequences of her films and videos, thus repeating her own work, with images taken from mass media to form a work in three parts. For example, some scenes originated in her two-channel video installation *The Dark Threat of Absence* (2002), in which STURTEVANT among other things repeated the video *Painter* by Paul McCarthy (1995), which itself resorted to Willem de Kooning. Another scene shows the pixelated Stars and Stripes from *Terminator and Terminated* (2004), which alludes to her piece entitled *Johns Flag* as a repetition of Jasper Johns's *Flag*. Moreover, STURTEVANT combined a selection of recordings from TV that in the one or other way addressed the American world of consumerism and alludes to famous motifs by American artists (Andy Warhol's *Flowers*) and

## STURTEVANT

Born in Lakewood/OH, USA, in 1924;  
died in Paris, France, in 2014.

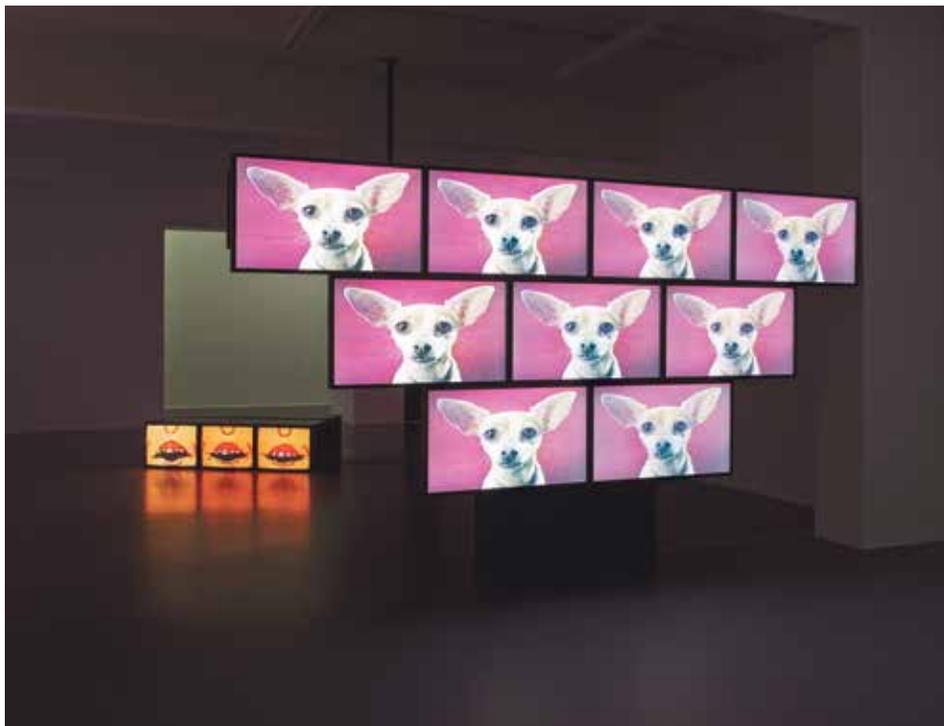


Abb./Fig. 3

STURTEVANT's own versions of them. A nerve-racking cacophony accompanies the rapid onslaught of images, which together evoke and critique the state of overstimulation and demand for our attention that is produced by digital entertainment and advertising.<sup>3</sup> With **ELASTIC TANGO**, STURTEVANT rigorously paraphrases digital culture, offering a summary of one of her artistic maxims: "Remake, reuse, reassemble, recombine – that's the way to go."<sup>4</sup>

Anke Volkmer

<sup>1</sup> Gilles Deleuze, *Différence et Répétition* (Paris: Presses Universitaires de France, 1968). Published in English as *Difference and Repetition*, trans. Paul Patton (New York: Columbia University Press, 1994).

<sup>2</sup> Quoted from Christine Duparc, "Faites-le vous-même", in *Le Nouvel Observateur*, March 17, 1969.

<sup>3</sup> See Peter Eleey, "Dangerous Concealment: The Art of Sturtevant", in *Sturtevant: Double Trouble*, exh. cat. The Museum of Modern Art, New York (New York, 2014), pp. 47–78. I am grateful for his consultation.

<sup>4</sup> Quoted from "Sturtevant Talks to Bruce Hainley", in *Artforum* 41, no. 7 (March 2003), pp. 246–47.

# BILL VIOLA

## THE REFLECTING POOL, 1977–79

Video, 7'26", Farbe, Ton, Teil eins von fünf aus  
*The Reflecting Pool – Collected Work*, 1977–80

Video, 7'26", colour, sound, part one of five from  
*The Reflecting Pool – Collected Work*, 1977–80



Abb./Fig. 1

## BILL VIOLA

1951 geboren in New York/NY, USA;  
lebt und arbeitet in Long Beach/CA, USA.

**B**ill Viola ist ein US-amerikanischer Video- und Installationskünstler und Pionier der Videokunst, der bis heute künstlerisch aktiv ist. Seine Videofilme und großformatigen Videoinstallationen, die seit den 1990er Jahren sein Werk charakterisieren, behandeln leitmotivisch die Elemente der Natur oder Themen der menschlichen Existenz wie Geburt, Tod und Transformationsvorgänge im Kreislauf des Lebens.

Das Video **THE REFLECTING POOL**, das Viola von 1977 bis 1979 produzierte, gilt als Meilenstein der Videokunst. Die harmonische Kadrierung zeigt in Frontalsicht ein rechteckiges Wasserbecken unter freiem Himmel, umgeben von sattgrünem Blattwerk durch das Sonnenlicht schimmert, einer Waldlichtung gleich. Die Kamera ist statisch, der Bildausschnitt bleibt unverändert. Ein Mann (der Künstler selbst) läuft aus dem Off ins Bild, er setzt zum Sprung in das Becken an – und im Sprung friert seine Bewegung ein, hockend „schwebt“ er in der Luft über der Wasseroberfläche, während sich das Wasser unter ihm weiterhin natürlich bewegt und auch die Tierstimmen und Geräusche am Setting unverändert zu vernehmen sind. Der Effekt des Anhaltens von Zeit im laufenden Bild war – neben der farbigen Qualität des Videos – zur Entstehungszeit revolutionär: Computergestützte Videoschneidemaschinen, die das ermöglichten, kosteten damals ein Vermögen, und Viola konnte nur Dank eines Stipendiums professionelles Fernsehstudio-Equipment für die Postproduktion nutzen.

Die technische Bearbeitung stellt auf faszinierende Weise eine Medienreflexion par excellence dar: Angehaltene Bewegung in den steten Fluss der Bilder zu setzen versinnbildlicht prägnant den ewigen Wunsch des Menschen, in die ablaufende (Lebens-) Zeit eingreifen zu können und dabei en passant noch die Gesetze der Schwerkraft zu überwinden. Im weiteren Verlauf des Videos löst sich die eingefrorene

Pose des Mannes auf, sie verschmilzt optisch mit der umgebenden Natur. Wie von Zauberhand sieht man nun die Silhouetten eines Paares, die jedoch nur als Spiegelungen im Wasser, nicht real an Land erscheinen. Zum Schluss steigt die nun nackte Figur des Künstlers aus dem Pool und geht dorthin in den Wald zurück, von wo sie zu Beginn des Videos gekommen ist – ein Kreislauf in Bewegung.

Bill Viola studierte 1976 bei seinem ersten Aufenthalt in Japan und auf seinen folgenden ausgedehnten Reisen die Fragestellungen und den Minimalismus der Zen-Philosophie. In **THE REFLECTING POOL** schildert er auf dem technisch besten Niveau seiner Zeit und doch frappierend zeitlos ein Verschmelzen des Individuums mit der Natur – ein Initialisierungsmoment, das einer Taufe und Neuwerdung gleich kommt.

Elke Kania

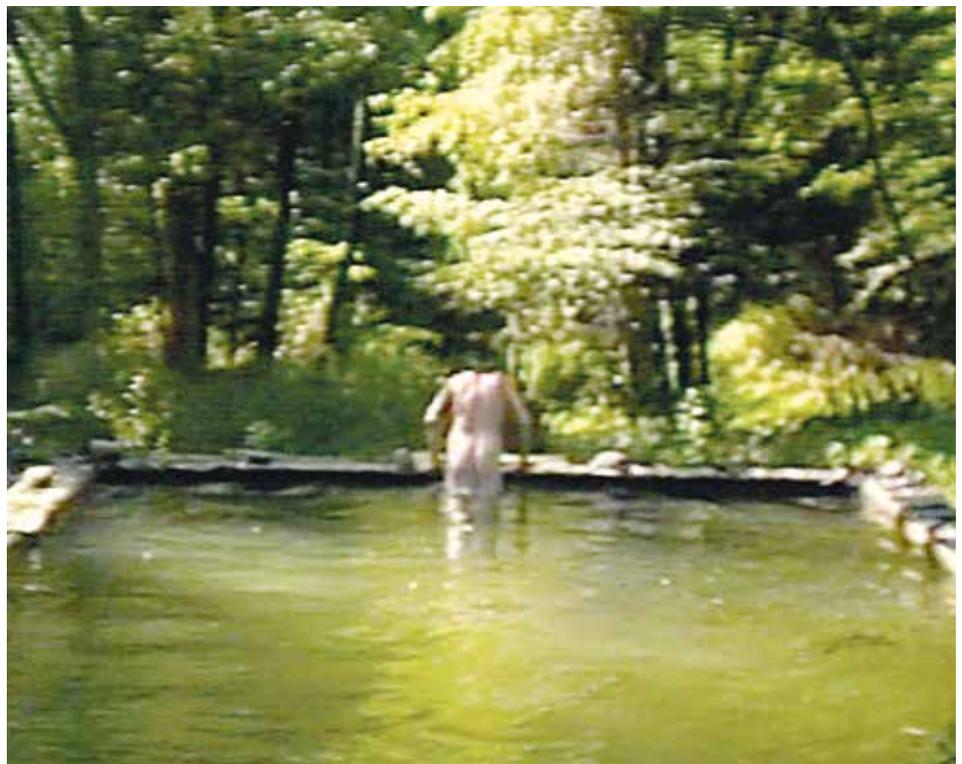


Abb./Fig. 2



Abb./Fig. 3

**B**ill Viola is an American video and installation artist and a pioneer of video art who is still active in his chosen field. The preferred subjects in the video films and large-format video installations that have characterised his oeuvre since the 1990s are the elements of nature and themes relating to human existence such as birth, death and processes of transformation in the cycle of life.

The video **THE REFLECTING POOL**, which Viola produced between 1977 and 1979, is considered a milestone of video art. The harmonious shot shows a frontal view of a rectangular, outdoor pool surrounded by luscious green foliage through which sunlight shimmers, as if in a forest glade. The camera is static, and the image section remains constant. A man (the artist himself) enters the picture from the side, and as he leaps into the pool, his movement is frozen – he is suspended in a crouching position above the surface of the pool whilst the water beneath him continues to move naturally; the animal sounds and other ambient noises can still be heard as before. The effect produced by pausing time in a moving picture was revolutionary at the time – as was the video's colour quality. The computer-assisted video cutters that made this possible cost a fortune at the time, and it was only due to a scholarship that Viola was able to make use of professional TV studio equipment for the post-production.

This technical manipulation is a fascinating instance of a media-based reflection par excellence – pausing movement within a constant flow of images pithily symbolizes man's eternal desire to be able to intervene in time or in his own life and – in passing – to defy the laws of gravity. As the video progresses, the man's frozen pose unfreezes again, merging visually with the surrounding nature. Suddenly, as if by magic, we become aware of the silhouette of a couple that is only visible as a reflection in the water and not on dry land. At the end, the artist himself, now naked, emerges from the pool and returns to the forest from which he originally came at the beginning of the video – a full cycle of movement.

In 1976, during his first stay in Japan and during subsequent longer trips, Viola studied Zen philosophy and its minimalism. In **THE REFLECTING POOL** he shows – using the best technology available at the time, and yet in a strikingly timeless manner – the way that an individual can merge with nature, a moment of initialisation resembling a baptism or rebirth.

Elke Kania

#### **BILL VIOLA**

Born in New York/NY, USA, in 1951;  
lives and works in Long Beach/CA, USA.

# GUAN XIAO

## WEATHER FORECAST, 2016

Dreikanal-HD-Videoinstallation, 12'48", Farbe, Ton

Three-channel HD video installation, 12'48", colour, sound

## FROM UNIT 3 TO UNIT 7, 2016

Mixed-Media-Installation; Kunstharz, Acryl, MDF, Dreibeinstativ, Lautsprecher, Edelstahl,  
Digitaldruck auf Netzgewebe, Stative

Mixed-media installation; resin, acrylic, MDF wood, tripod, speaker, stainless steel,  
digital print on mesh, C-stands

Leihgabe der Künstlerin und / On loan from the artist and Kraupa-Truskany Zeidler, Berlin

## AMAZONE GOLD, 2016

Mixed-Media Installation; Kunstharz, Gips, Acrylfarbe, Glasfaser, Lautsprecher,  
Digitaldruck auf Netzgewebe, Stative

Mixed-media installation; resin, plaster, acrylic paint, fibreglass, speaker,  
digital print on mesh, C-stands

Leihgabe der Künstlerin und / On loan from the artist and Kraupa-Truskany Zeidler, Berlin



Abb./Fig. 1

Abb./Figs. 1–2 Guan Xiao, **WEATHER FORECAST**, Videostills/video stills

Courtesy of the artist, Kraupa-Tuskany Zeidler, Berlin, and Antenna Space, Shanghai

Abb./Fig. 3 Guan Xiao, **FROM UNIT 3 TO UNIT 7**, 2016, Installationsansicht/installation view, ICA, London

Foto/Photo: Marc Blower. Courtesy of the artist, Kraupa-Tuskany Zeidler, Berlin, Antenna Space, Shanghai, and ICA, London

Abb./Figs. 4–5 Guan Xiao, **AMAZONE GOLD**, 2016, Installationsansichten/installation views, Kraupa-Tuskany Zeidler, FIAC, Paris

Foto/Photo: Justin Meekel. Courtesy of the artist, Kraupa-Tuskany Zeidler, Berlin, and Antenna Space, Shanghai



Abb./Fig. 2

### GUAN XIAO

1983 geboren in Chongqing, China;  
lebt und arbeitet in Peking, China.

**G**uan Xiao versteht das Internet als Werkzeug und nutzt es als unendliches Archiv für ihre Arbeit. Die in Peking lebende Künstlerin verhandelt in ihren Installationen, Videos und Skulpturen mit der digitalen Bilderfülle die Bildung und Identität des Subjektes und stellt die unhierarchische Informationsbeschaffung des Internets in Frage. Charakteristisch für ihre künstlerische Praxis ist die Gegenüberstellung von Gegenständen, Texturen und Materialien.

In der Dreikanal-HD-Videoinstallation **WEATHER FORECAST** (2016) unternimmt die Künstlerin eine Reise durch die Zeit und an verschiedene Orte der Erde. In einer Art Lexikon der Symbole versammelt sie diverses Found-Footage-Material aus dem Internet und stellt dieses scheinbar ohne Anfangs- und Endpunkt assoziativ zusammen. Rhythmisch reihen sich Bilder aus realer und digitaler Welt, aus verschiedenen Disziplinen und Zeiten, Kontinenten und Sphären aneinander. Begleitet von elektronischer Musik, sanftem Jazz und Guan Xiaos Stimme aus dem Off fügt sich alles in einem Triptychon aus Flachbildschirmen zu einer Enzyklopädie der Gegenwart zusammen.

Nicht nur in der Biologie, auch in der philosophischen Tradition gilt die (Selbst-)Reflexion als eine dem Menschen eigene Fähigkeit. **WEATHER FORECAST** thematisiert das Vermögen des menschlichen Gehirns, Verbindungen von inkohärentem auditivem und visuellem Material zu erkennen und zu einem subjektiven Bild zusammenfassen zu können.

Wie ein Puzzle setzen sich auch die Skulpturen in den Mixed-Media-Installationen **AMAZONE GOLD** (2016) und **FROM UNIT 3 TO UNIT 7** (2016) zusammen. Jedes Objekt besteht aus Versatzstücken verschiedener Zeitperioden, die formelhaft ineinandergreifen und installativ gruppiert sind. Primitive Artefakte werden technischem Know-how gegenübergestellt. So bestehen die Skulpturen zum Beispiel aus Totemobjekt und modernem Technikzubehör, oder Büsten amazonischer Gottheiten stecken in Science-Fiction-Accessoires. Im Hintergrund verweisen die fast transparenten Displays mit Nachrichtenbildern und Slogans auf Ereignisse der Gegenwart. Dabei verschmelzen Skulpturen und Displays und fügen sich in einer Camouflage aus Pastelltönen zusammen, jedoch nicht um getarnt, sondern um zu einem neuen Subjekt kombiniert zu werden.

Guan Xiao eröffnet in den verschiedenen Kombinationen ihrer Bilder neue Sichtweisen auf die Welt. Das verwendete Material ist kein – oder zumindest nicht allein ein – archäologisches Zeugnis, sondern führt zu neuen, unerwarteten Verbindungen. Damit kritisiert die Künstlerin auch die lineare Geschichtsschreibung beziehungsweise ein horizontales Zeitverständnis. Gleichzeitig zeigen ihre Werke einen Dualismus der uns umgebenden Welt: Naturphänomene und die Tier- und Pflanzenwelt stehen einer synthetischen und überwiegend von Mensch und Maschine produzierten Ästhetik gegenüber.

Lena Katharina Reuter



Abb./Fig. 3

## GUAN XIAO

Born in Chongqing, China, in 1983;  
lives and works in Beijing, China.



**G**uan Xiao views the Internet as a tool, using it as an infinite archive for her work. In her installations, videos and sculptures with their profusion of digital images, the Beijing-based artist addresses the constitution and identity of the individual subject, questioning the non-hierarchical sourcing of information on the Internet. Her juxtaposition of objects, textures and materials is characteristic of her art.

In her three-channel HD video installation **WEATHER FORECAST** (2016) the artist takes a journey through time to a number of locations around the world. She collects various items of found footage from the Internet in a kind of lexicon of symbols, assembling them associatively and seemingly without a starting point or a definite end. She rhythmically strings together images from real and digital worlds, different disciplines and eras, continents and spheres. Accompanied by electronic music, gentle jazz and Guan Xiao's disembodied voice off-screen, everything comes together in a triptych of flat screens to form an encyclopaedia of the present.

It is not only in biology but also in the tradition of philosophy that reflection and self-reflection are considered abilities peculiar to humans. **WEATHER FORECAST** takes as its subject matter the ability of the human brain to recognise associations in incoherent auditory and visual material and to combine these to create its own subjective images.

The sculptures in the mixed-media installations **AMAZONE GOLD** (2016) and **FROM UNIT 3 TO UNIT 7** (2016) can be pieced together like puzzles. Each object consists of props from different periods that intermesh in a formulaic way and are grouped

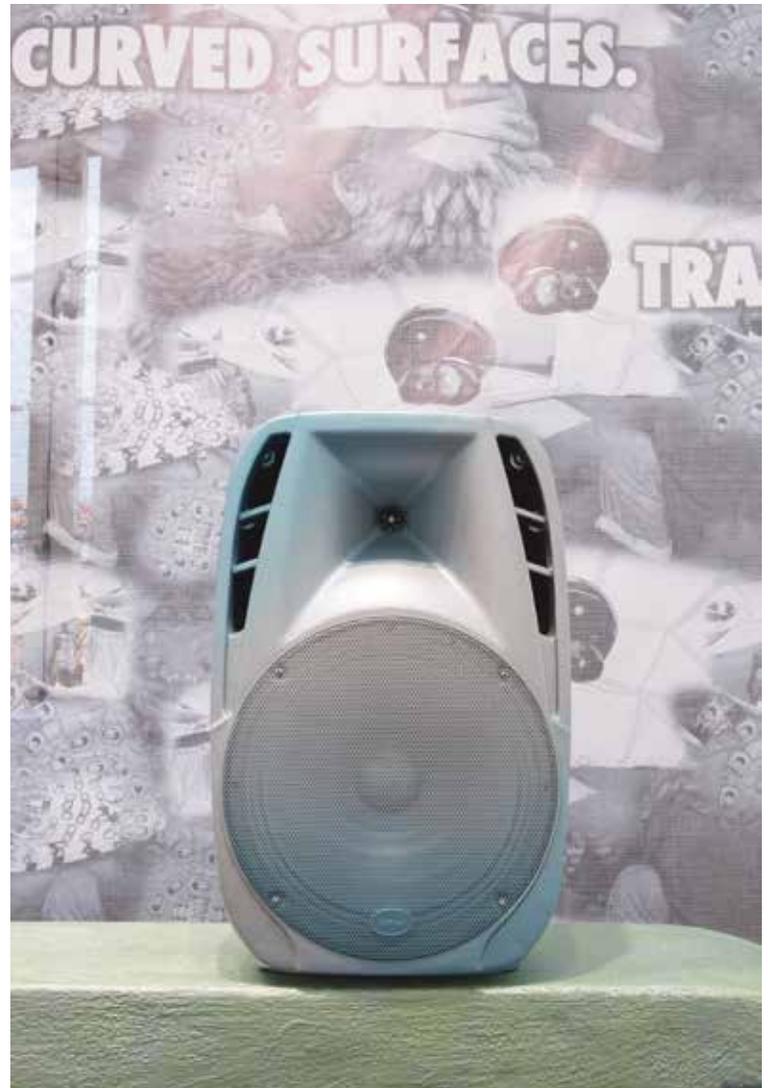


Abb./Figs. 4–5

together in installations. Primitive artefacts are juxtaposed with technological know-how. For example, the artist's sculptures may consist of a totem-like object with modern technological add-ons or busts of Amazonian deities are clad with sci-fi accessories. Nearly transparent displays in the background with news images and slogans reference current events. The sculptures and displays meld in a cloud of pastel hues, not to camouflage but instead to be combined to form a new subject.

With the different combinations in her pictures Guan Xiao opens up new ways of looking at the world. The material she uses is not (or at least not primarily) archaeological evidence, but instead suggests new and unexpected combinations. In this way, the artist also criticises the tendency to view history in a linear way or even a horizontal understanding of time. At the same time, her works reveal a dualism in the world that surrounds us – with natural phenomena and wildlife being contrasted with those synthetic aesthetics created mainly by man and machines.

Lena Katharina Reuter

# ANICKA YI

## THE FLAVOR GENOME, 2016

Einkanal-3-D-Videoinstallation, 22', Farbe, Ton

Single-channel 3D video installation, 22', colour, sound

## ESCAPE FROM THE SHADE 5, 2016

Skulptur; Epoxidharz, Edelstahl, Glühbirnen, Display einer Digitaluhr, Draht

Sculpture; epoxy resin, stainless steel, light bulbs, digital clock interface, wire

105 × 62 × 59 cm



Abb./Fig. 1

Abb./Figs. 1–4 Anicka Yi, **THE FLAVOR GENOME**, 2016, Videostills/video stills

Courtesy of the artist and 47 Canal, New York

Abb./Figs. 5–6 Anicka Yi, **ESCAPE FROM THE SHADE 5**, 2016, Installationsansichten/installation views, Fridericianum, Kassel

Foto/Photo: Fabian Frinzel. Courtesy of the artist, 47 Canal, New York, and Fridericianum, Kassel

**A**nicka Yis Fokus ist auf eine Kunstpraxis ausgerichtet, die die Sinneswahrnehmung anspricht und die Natur sowie den menschlichen Körper als Mittel soziopolitischer Belange nutzt. Ihr Werk umfasst Installationen, Skulpturen, Gemälde und seit 2016 auch Video und visualisiert unter anderem unsichtbare naturwissenschaftliche Phänomene. Die Künstlerin frittierte beispielsweise Blumen in Tempureteig und goss sie in Kunstharz, legte einen Kuhmagen in Haargel ein und platzierte ihn in einer durchsichtigen Designer-Handtasche oder entwickelte eine Bakterienkultur aus Gewebeproben aus den intimen Körperbereichen von 100 Frauen. Olfaktorische Reize wirken in Yis Arbeit formal und konzeptuell als biologische und kulturelle Kräfte und funktionieren als Indikatoren zwischen Mensch, Körper und Raum. Yis alchemistische Beschäftigung mit Düften, Aromen und Sekreten lässt in einer ansonsten vornehmlich visuell geprägten Kunstpraxis neuartige Denkweisen Form annehmen.

In dem Video **THE FLAVOR GENOME** (2016) erzählt eine Forscherin von ihrer Entdeckungsreise auf der Suche nach dem Aroma-Erbgut. Yi ließ sich durch die Wahrnehmung aus einer Vielzahl von Perspektiven, die den Kosmologien der indigenen Bevölkerung Südamerikas zugrunde liegt und die von dem Anthropologen Eduardo Vivieros de Castro als „multinatureller Perspektivismus“ („multinatural perspectivism“) beschrieben wurde, inspirieren. Diese

## ANICKA YI

1971 geboren in Seoul, Südkorea;  
lebt und arbeitet in New York/NY, USA.



Dimension der Wahrnehmung setzt Yi mit dem Einsatz von 3-D- und 5.1-Surround-Technik filmisch um. Der Plot entfaltet sich in kontrastierenden szenischen Episoden in Bildern von der ursprünglichen Wildnis des Amazonasgebiets, denen mikroskopische Aufnahmen von Zellstrukturen und Versuchsanordnungen in pragmatischer Laborästhetik gegenübergestellt werden. Die Narration der Erzählerinnenstimme folgt der Form eines Labor-Tagebuchs oder wissenschaftlichen Arbeitsjournals. Die Diktion ist nicht nüchtern akademisch, sondern episch und nimmt im Verlauf immer stärker werdende halluzinatorische Züge an. Die Geschichte mündet in die Vision einer potenziellen Zukunft, in der sich Hybride aus einer chemischen Synthese von Pflanzen- und Tierformen entwickeln lassen. Aus dem Sekret des Blütenstempels eines solchen künstlichen Wesens werden in **THE FLAVOR GENOME** nicht länger an die unmittelbare Erfahrung gebundene menschliche Persönlichkeitsprofile destilliert und zur Erweiterung des empirischen Spektrums kommerziell nutzbar gemacht.



Auch Yis Skulpturen sind Gebilde des Wandels und der Gegensätze. Ihr bildnerisches Vokabular umfasst Transparenz und Vergänglichkeit, die sie mit industriell gefertigten Produkten paart. Die biomorphen Züge von **ESCAPE FROM THE SHADE 5** (2016) rufen gleichermaßen Faszination und Ekel hervor. Über Metallbeinen liegt eine halbtransparente, von unten beleuchtete, mit einem digitalen Uhrendisplay versehene und an Honigwaben erinnernde Haube aus Kunstharz mit geleeartigen Kügelchen, die die Assoziation an heranreifende Insekten Eier hervorruft. Der Betrachter scheint Zeuge des Erschaffungsprozesses eines noch nicht definierten Hybridwesens aus lebendiger und künstlicher Materie zu werden. Entsprechend der Bedeutung des griechischen Lehnwortes *hybris* wird so der Vermessenheit einer Weltordnung, die die Grenzen von natürlich und künstlich aushebelt, eine skulpturale Form gegeben.

Abb./Figs. 2–4 Anke Volkmer

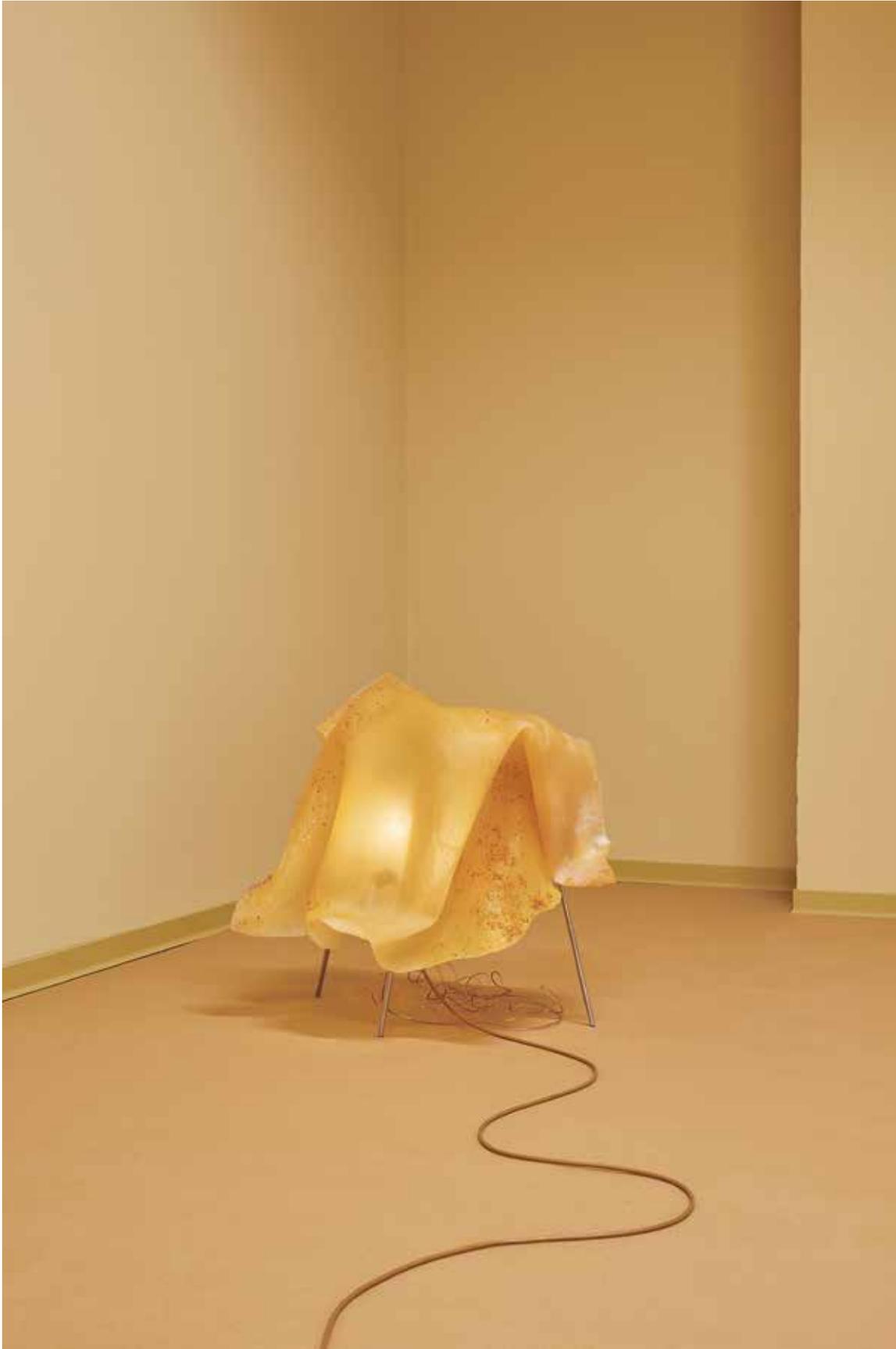


Abb./Fig. 5

## ANICKA YI

Born in Seoul, South Korea, in 1971;  
lives and works in New York/NY, USA.

**A**nicka Yi's focus is on an artistic praxis that appeals to our sensory perception and uses both nature and the human body as ways to comment on socio-political issues. Her work comprises installations, sculptures, paintings and, since 2016, videos, and sets out to visualise, amongst other things, invisible scientific phenomena. To quote a few examples, the artist has deep-fried flowers in tempura batter and cast them in artificial resin, soaked a cow's stomach in hair gel and placed it in a transparent designer handbag, and developed a bacteria culture made of tissue samples from the intimate areas of one hundred women. In Yi's work olfactory stimulants represent biological and cultural forces, both in formal and conceptual terms, acting as indicators that mediate between humans, bodies and space. Yi's alchemist-like interest in fragrances, aromas and secretions allow new ways of thinking to take shape in an artistic praxis that is otherwise primarily visual in thrust.

In her video **THE FLAVOR GENOME** (2016) a researcher talks about her voyage of discovery in search of the flavour genome. For her inspiration, Yi draws on perception from a large number of angles underpinning the cosmologies of indigenous peoples in South America, something described by the anthropologist Eduardo Vivieros de Castro as "multi-natural perspectivism". Yi portrays this dimension of perception using film based on 3D and 5.1 surround technologies. The plot unfolds in episodes whereby scenes and images from the primordial Amazon Jungle are juxtaposed to shots of microscopic cell structures and test setups in clinical, laboratory settings. The voice of the narrator takes the form of a laboratory diary or scientific logbook. The tone is not a dispassionate and academic one but is epic and, over the course of the narrative, exhibits increasingly hallucinatory traits. The story culminates in the vision of a potential future where it is possible to develop hybrids from a chemical synthesis of plant and animal forms. In **THE FLAVOR GENOME** it becomes possible to distil human personality profiles no longer tied to direct experience from the secretion from the pistil of this kind of artificial being and then make them commercially available, thus extending the empirical spectrum.

Yi's sculptures are likewise characterised by change and contrast. Her sculptural vocabulary relies on transparency and transience that she combines with industrial manufactured products. The biomorphic character of **ESCAPE FROM THE SHADE 5** (2016) elicits fascination and disgust in equal part. Draped over metal legs lies a piece of semi-transparent covering material made of synthetic resin with



Abb./Fig. 6

jelly-like beads, reminiscent of honeycombs, lit from below and furnished with a digital clock display. The whole setup evokes associations with incubating insects' eggs. It is as if the viewer is witnessing a process of creation for an as yet undefined hybrid being composed of living and artificial matter. The work thus illustrates, in sculptural form, the meaning of the Greek loan word *hybris* – the arrogance of a world order which eliminates the boundaries between the natural and the artificial.

Anke Volkmer

# AARON YOUNG

## GOOD BOY, 2001

Einkanal-Videoinstallation, 2'05", Farbe, Ton

Single-channel video installation, 2'05", colour, sound



Abb./Fig. 1

„Guter Junge, guter Junge, du kriegst es“, sagt die Stimme fordernd und anspornend aus dem Off. Dazu hört man das Klirren der Kette und die Geräusche eines Hundes, der unter starker körperlicher Anspannung knurrt und ächzt. Kein Wunder, der Pitbullterrier hält sich allein durch die Kraft seiner Kiefer an einem Maulstück, das an einem Seil hängt, knapp über dem Erdboden. Mit den Bewegungen der Beine und vollem Körpereinsatz versucht das Tier, gegen die Schwerkraft anzurudern, und dreht sich dabei baumelnd um die eigene Achse. Irgendwann muss sich die Kraft des Hundes erschöpfen, er wird loslassen müssen und sich sowie den unsichtbaren Zurufer enttäuschen. Mit dieser Sicherheit zieht das Video den Betrachter unweigerlich in den Bann und nötigt Respekt ab – vor der Kraft, Zähigkeit und Entschlossenheit des Hundes.

Das Video **GOOD BOY** (2001) blendet nach zwei Minuten aus, um sogleich von Neuem zu beginnen. Der Künstler versucht nicht, die Zeit aufzuheben, indem er den Loop unendlich ausdehnt, vielmehr gönnt er dem Betrachter einen kurzen Moment der Erleichterung. Doch schon hängt das Tier wieder am Seil, wie ein Fisch an der Angel. Die Anspannung erinnert an ein Boxtraining am Sandsack, bei dem der Kämpfer seinen Gegner in einem schweren Sack imaginiert und ihm entschlossen zusetzt. Aber hier sind die Rollen von aktivem Kämpfer und passivem Opfer vertauscht: Der Hund hängt selbst da wie ein Sandsack. Von der eigenen Anspannung in Bewegung versetzt, ist der Hund gefangen, wie durch unsichtbare Schläge, angefeuert durch den unsichtbaren, zunehmend unheimlichen Trainer.



Abb./Fig. 2

Die Übung wirkt bestialisch und die Beziehung zwischen Hund und Herrchen wie die zwischen Opfer und Folterknecht.

Aaron Young greift in seinen risikobereiten Arbeiten oft auf spektakuläre Gesten zurück und ästhetisiert Aktionen, die an den Rändern dessen angesiedelt sind, was gemeinhin unter Kultur verstanden wird. Mit seinen Strategien hinterfragt er gesellschaftliche Konventionen und weist auf die Brüchigkeit kultureller Konditionierungen hin. Dafür ist ihm das Image des rücksichtslosen Kampfhundes – ein Vierbeiner mit der Ausstrahlung einer stets geladenen Waffe, der nicht nur im Gangstermilieu zum modischen Accessoire und Statussymbol einer kriminellen Subkultur stilisiert wird – gerade recht. Und so verwundert es nicht, dass sein zur Schau gestelltes, sadistisches Spektakel auch an ausbeuterische Fernsehprogramme erinnert, die den Betrachter in die Rolle des Komplizen einer sozialen Entwürdigung drängen. **GOOD BOY** spielt somit nicht nur mit der Austauschbarkeit von Opfer und Täter, sondern auch mit der Angst der Gesellschaft vor Kontrollverlust und fordert dazu auf, die eigene Rolle in diesem Bezugssystem zu hinterfragen.

Angela Rosenberg

#### AARON YOUNG

1972 geboren in San Francisco/CA, USA;  
lebt und arbeitet in New York/NY, USA.



Abb./Fig. 3

### AARON YOUNG

Born in San Francisco/CA, USA, in 1972;  
lives and works in New York/NY, USA.

“**G**ood boy, good boy, go get it,” says the voice off camera in a demanding, urging tone. At the same time, we hear the rattling of a chain and the snarling and whimpering of a dog under tremendous physical strain. No wonder – the pit bull terrier is holding on to a bit hanging from a rope just above the ground, and it is only the power of its jaw that is keeping it there. Moving its legs and using its whole body, the animal is attempting to defy gravity and is swinging and rotating around its own axis. At some point the animal is bound to become exhausted; it will have to let go, disappointing itself and the invisible person egging it on. It is this certainty that invariably captivates the viewer, causing us to respect – the dog’s power, tenacity and determination.

After two minutes the video **GOOD BOY** (2001) fades, only to start up again immediately. The artist is not trying to eliminate time by prolonging the loop ad infinitum; instead, he allows the viewer a brief moment of respite. But the dog is already back, hanging from the rope like a fish on a line. Its exertion is reminiscent of a boxer in training, resolutely raining blows on a heavy punch bag and imagining it is his opponent. Here, however, the roles of the active fighter and his passive victim have been reversed – it is the dog itself that is suspended like a punch bag. Set in motion by its own exertions, the dog is trapped, as if by invisible blows, egged on by its invisible, increasingly sinister trainer.

The exercise seems brutal, and the relationship between the dog and its master like the one between a victim and his torturer.

With his willingness to take risks in his work, Young often resorts to spectacular gestures and offers an aesthetic take on issues that verge on what is no longer commonly accepted as culture. His strategies question social conventions, referencing the fragility of cultural conditioning. With this in mind, he finds the idea of a fighting dog that casts all caution

to the winds perfectly acceptable – a four-legged animal that has all the charisma of a permanently loaded gun. This animal has been transformed into a fashionable accessory and status symbol of a criminal subculture – and not only in the gangster milieu. And so it is hardly surprising that the way that Young creates this show, this sadistic spectacle, is reminiscent of those exploitative TV shows that give the viewer little choice but to don the role of an accomplice in an act of social humiliation. **GOOD BOY** thus not only plays with the interchangeability of victim and perpetrator, but also with society’s fear of a loss of control, challenging viewers to question their own role in this frame of reference.

Angela Rosenberg



Abb./Fig. 4

# BESUCHERINFORMATIONEN / VISITOR INFORMATION

## JAGUARS AND ELECTRIC EELS

### AUSSTELLUNGSDAUER

5. Februar – 26. November 2017

### ÖFFNUNGSZEITEN

Donnerstags – Sonntags, 14–20 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).

### ÖFFENTLICHE DEUTSCHSPRACHIGE FÜHRUNGEN DURCH DIE AUSSTELLUNG

Donnerstags, 18.30 Uhr

Sonntags, 15 Uhr

10 Euro pro Person (inkl. Eintritt)

### ÖFFENTLICHE ENGLISCHSPRACHIGE FÜHRUNGEN DURCH DIE AUSSTELLUNG

Samstags, 15 Uhr

10 Euro pro Person (inkl. Eintritt)

### SONDERFÜHRUNGEN AUSSERHALB DER ÖFFNUNGSZEITEN

20 Euro pro Person für Gruppen ab 10 Personen (inkl. Eintritt)

Anmeldung für öffentliche Führungen und Anfragen für Sonderführungen außerhalb der Öffnungszeiten bitte per E-Mail an: [besuch@jsc.berlin](mailto:besuch@jsc.berlin)

### ALLGEMEINE ANFRAGEN

[info@jsc.berlin](mailto:info@jsc.berlin)

### LEITUNG DER ORGANISATION JSC BERLIN

Paola Malavassi: [malavassi@jsc.berlin](mailto:malavassi@jsc.berlin)

### PROGRAMM

4. Februar 2017, 18–22 Uhr

Öffentliche Eröffnung der Ausstellung. Eintritt frei.

Parallel zur Eröffnung findet innerhalb der Ausstellung die Performance

**EPITHELIAL ECHO** von Donna Huanca statt.

## JAGUARS AND ELECTRIC EELS

### EXHIBITION DURATION

5 February – 26 November 2017

### OPENING HOURS

Thursdays – Sundays, 2–8 p.m.

### ENTRANCE

EUR 5.00

Entrance is free of charge for children and young people under eighteen, 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 first floor is not suitable for visitors in wheelchairs or for baby strollers (access only via the staircase; no lift).

### PUBLIC GUIDED TOURS OF THE EXHIBITION IN GERMAN

Thursdays, 6.30 p.m.

Sundays, 3 p.m.

EUR 10.00 per person (including admission)

### PUBLIC GUIDED TOURS OF THE EXHIBITION IN ENGLISH

Saturdays, 3 p.m.

EUR 10.00 per person (including admission)

### SPECIAL GUIDED TOURS OUTSIDE OPENING HOURS

EUR 20.00 per person for groups of ten or more persons (including admission)

To register and for enquiries regarding special guided tours outside opening hours please send an e-mail to: [visit@jsc.berlin](mailto:visit@jsc.berlin)

### GENERAL INQUIRIES

[info@jsc.berlin](mailto:info@jsc.berlin)

### HEAD OF ORGANISATION JSC BERLIN

Paola Malavassi: [malavassi@jsc.berlin](mailto:malavassi@jsc.berlin)

### PROGRAMME

4 February 2017, 6–10 p.m.

Public opening of the exhibition. Parallel to the opening, the performance **EPITHELIAL ECHO**

by Donna Huanca will take place within the exhibition. Admission is free.

# IMPRESSUM / COLOPHON

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

## **JAGUARS AND ELECTRIC EELS JULIA STOSCHEK COLLECTION BERLIN**

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

**REDAKTION/MANAGING EDITORS**  
Anna-Alexandra Pfau, Şirin Şimşek

**EINFÜHRUNG/INTRODUCTION**  
Monika Kerkmann

**ESSAY**  
Cord Riechelmann

**KURZTEXTE ZU DEN AUSGESTELLTEN WERKEN/  
CAPSULE DESCRIPTIONS OF THE EXHIBITS**  
Philipp Fürnkäs, Kathrin Jentjens, Elke Kania, Monika Kerkmann,  
Mason Leaver-Yap, Paola Malavassi, Bettina Malcomess,  
Dr. Emmanuel Mir, Rodrigo Moura, Anna-Alexandra Pfau,  
Lena Katharina Reuter, Angela Rosenberg, Anke Volkmer

**LEKTORAT/COPY-EDITING**  
Deutsch/German: ed\_it! Heike Tekampe, Köln/Cologne  
Englisch/English: Dr. Tas Skorupa, Berlin

**ÜBERSETZUNG/TRANSLATION**  
Gaines Translations, Frankfurt am Main  
Emily Collard, Dr. Jeremy Gaines, Petra Gaines  
Stefan Barmann

**GRAFISCHE GESTALTUNG UND SATZ/  
GRAPHIC DESIGN AND TYPESETTING**  
Double Standards, Berlin  
Chris Rehberger, Julia Egger, Veit Gruenert, Tien Nguyen The

**DRUCK/PRINTING**  
BZD Berliner Zeitungsdruck GmbH, Berlin

© 2017 JULIA STOSCHEK FOUNDATION e.V., Düsseldorf,  
Künstler/artists, Autoren/authors  
© 2017 für die abgebildeten Werke: Künstler  
und deren Rechtsnachfolger/for the reproduced works:  
the artists and their legal heirs  
© 2017 VG Bild-Kunst, Bonn, für die abgebildeten Werke von/for the  
reproduced works by Kader Attia, Heike Baranowsky, Juan Downey,  
Nancy Holt, Martin Honert, Robert Smithson

Printed in Germany  
JULIA STOSCHEK FOUNDATION e.V.  
Schanzenstrasse 54, 40549 Düsseldorf  
Deutschland/Germany  
T +49 211 58 58 84 0  
[www.julia-stoschek-collection.net](http://www.julia-stoschek-collection.net)



**BERLIN**

**JULIA STOSCHEK COLLECTION BERLIN**

Leipziger Strasse 60  
Eingang über/Entrance:  
Jerusalemmer Strasse  
D 10117 Berlin  
T +49 30 921 06 246 0  
info@jsc.berlin  
www.jsc.berlin