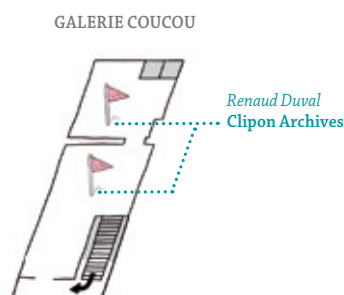
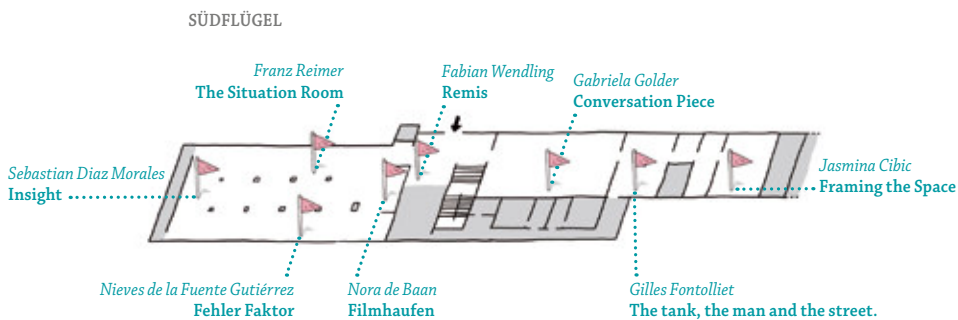
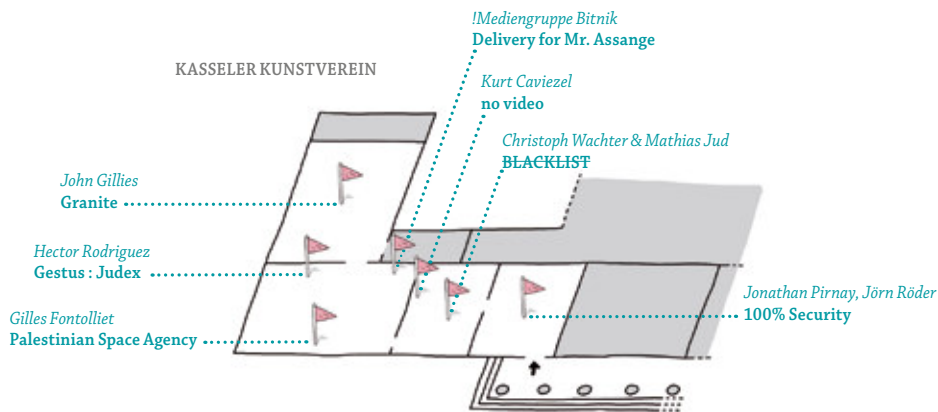
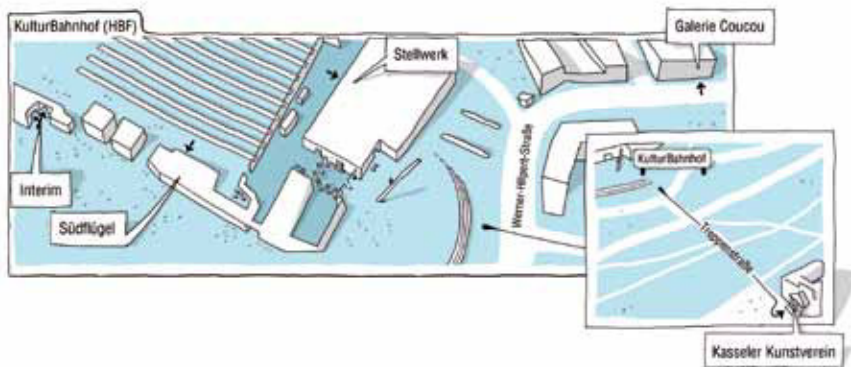


Monitoring



Eröffnung Opening
Mi. 13.11. / 19:00 / Kasseler Kunstverein

ÖFFNUNGSZEITEN MONITORING OPENING HOURS

Kasseler Kunstverein
Fridericianum, Friedrichsplatz 18,
34117 Kassel

Mi. 13.11. 19:00–23:00
Do. 14.11. 11:00–22:00
Fr. 15.11. 11:00–22:00
Sa. 16.11. 11:00–22:00
So. 17.11. 11:00–19:00

**KulturBahnhof Südflügel,
Stellwerk**
Rainer-Dierichs-Platz 1,
34117 Kassel

Galerie Coucou
Werner-Hilpert-Straße 8,
34117 Kassel

Mi. 13.11. 19:00–23:00
Do. 14.11. 17:00–22:00
Fr. 15.11. 17:00–22:00
Sa. 16.11. 17:00–22:00
So. 17.11. 17:00–20:00

VERMITTLUNG EDUCATION

Für die Ausstellung Monitoring steht erstmalig ein Vermittlungsangebot bereit. Die Kunstwissenschaftlerinnen Kira Bogdashkina und Katharina Hofbeck bieten von Donnerstag bis Sonntag Rundgänge zu ausgewählten Arbeiten an, abwechselnd im Kasseler Kunstverein und im Südflügel des KulturBahnhofs. Alle Besucher/innen sind eingeladen, sich intensiver, aber in lockerer Atmosphäre mit den Arbeiten und deren Inhalten zu beschäftigen und im Gespräch darüber auszutauschen.

Within the framework of the exhibition Monitoring, an educational program is offered for the first time. From Thursday until Sunday the art theorists Kira Bogdashkina and Katharina Hofbeck provide guided exhibition tours alternating between the Kasseler Kunstverein and the Südflügel at the KulturBahnhof. In a casual atmosphere all visitors are invited to concentrate on selected art works and discuss their impact.

TERMINE UND TREFFPUNKTE DATES AND MEETING POINTS

Do. 14.11. 15:00
Kasseler Kunstverein
Fr. 15.11. 18:00
Südflügel KulturBahnhof
Sa. 16.11. 15:00
Kasseler Kunstverein
So. 17.11. 18:00
Südflügel KulturBahnhof

Ein Vermittlungsangebot für Schulen und Gruppen wird nach Anmeldung unter dokfest@kasselerdokfest.de ermöglicht. An educational program for schools and groups can be offered. For more information please contact dokfest@kasselerdokfest.de.

Vorwort

Preface

Die diesjährige Konzeption von Monitoring orientiert sich an Fragestellungen zu digitaler Überwachung, ergründet Möglichkeiten und Qualitäten von Privatsphäre, thematisiert politische und gesellschaftliche Ideologien der Vergangenheit und skizziert alternative Zukunftsperspektiven. Trotz der unterschiedlichen Behandlung dieser Themenkomplexe durch die einzelnen künstlerischen Beiträge, treten die Suche nach Wahrheit und die Frage nach dem Zugang zu Wissen und dessen Vermittlung zwischen den Generationen als roter Faden durch die Ausstellungsorte hervor.

Die im Juni 2013 enthüllten Spionagetätigkeiten des amerikanischen Geheimdienstes in Zusammenarbeit mit verbündeten Staaten, welche die globalisierte Überwachung der Kommunikationssysteme und des Internets betreffen, und die darauf folgende Rechtfertigung Barack Obamas, dass totale Sicherheit und totale Privatsphäre nicht gleichzeitig ohne Einschränkungen zu realisieren seien, bilden den Bezugsrahmen von 100% SECURITY. Mit ihrer Arbeit zeichnen Jonathan Pirnay und Jörn Röder exakt das nach, was die politische Realität darstellt – eine „überwachte Freiheit“: Die Künstler stellen ein freies WLAN zur Verfügung, fangen aber die Daten ab und veröffentlichen diese. Die sich hieraus ergebende Ambivalenz macht 100% SECURITY zu einer zentralen Arbeit für den gesamten Ausstellungskontext, an die !Mediengruppe Bitnik mit DELIVERY FOR MR. ASSANGE und Christoph Wachter und Mathias Jud mit BLACKLIST direkt anknüpfen.

Während in vielen Ländern Formen der Zensur von Webinhalten vorherrschen, ermittelt das Projekt BLACKLIST ausgeblendete, gelöschte oder verbotene Bilder und Inhalte und macht sie als Zeichnungen oder Phantombilder erneut sichtbar. Mit Nicht-Sichtbarkeit wiederum beschäftigt sich Kurt Caviezel in NO VIDEO, einer Bilderserie aus Inkjet-Prints, die die Signale von Webcams, die außer Betrieb sind, abbildet. Sie zeigen also nicht das eigentlich Sichtbare, sondern sind Platzhalter. Die Frage nach der Echtheit und somit auch der Wahrheit der Bilder und ihrer vermittelnden Aussage wird aufgeworfen und von Gilles Fontolliet fortgeführt. Mit seiner Arbeit THE TANK, THE MAN AND THE STREET. benutzt er ein Bild aus dem kollektiven Gedächtnis: Proteste der Bevölkerung in Peking 1989, ein Mann blockiert den Fahrweg der Panzer auf dem Tian'anmen-Platz. Die auf diese Aktion gefolgte Zensur von Bildern und Filmen der Szene, greift Fontolliet auf und lässt in China eine Bilderfolge produzieren, in der nach und nach alle Beteiligten und Objekte retuschiert werden und schließlich nur noch eine leere, friedliche Straße zu sehen ist.

Die Frage nach der Macht der Bilder und nach dem, was sie vermitteln und wie sie Situationen wiedergeben, leitet über zu den Arbeiten im Südflügel des KulturBahnhofs, wo Franz Reimer den SITUATION ROOM installiert. Sich an dem berühmten Pressebild orientierend, das Barack Obama und seine Regierungsvertreter in dem Moment festgehalten hat, in dem sie den tödlichen Schlag gegen Osama bin Laden verfolgen, baut er ein Film-Setting nach. Die Besucher/innen können sich darin frei bewegen, aber finden ihr Abbild auf einem Monitor wieder. An jenem Ort, wo Obama der Exekution bin Ladens zuschaut, konfrontiert Reimer die Besucher mit dem Abbild ihrer selbst und stellt dabei Akteur und Beobachter auf eine gleiche (Bild-)Ebene.

Auch Gabriela Golder bezieht sich auf das Bild und das Abbildende. Sie inszeniert mit CONVERSATION PIECE ein Generationengespräch über das kommunistische Manifest. Mit ihrem Video-Tryptichon bezieht sie sich formal auf die kunsthistorische Gattung des familiären Gruppenportraits und die Genremalerei, die in Alltagsszenen moralische Appelle enthielt. Während die Großmutter im Gespräch mit ihren Enkeln Fragen über das kommunistische Manifest beantwortet, gibt uns die Künstlerin einen Hinweis darauf, Geschichte und in diesem Fall eine politische Ideologie erneut aufzurufen und aus neuen Perspektiven zu betrachten – ohne dabei den Hinweis auf den subtil hervorscheinenden Zeigefinger des moralischen Appells außer Acht zu lassen. Die Vermittlung zwischen Generationen bestimmt auch den Kontext der Videoinstallation von Jasmina Cibic. In FRAMING THE SPACE thematisiert sie anhand der architektonischen Umgestaltung der Sommerresidenz des jugoslawischen Staatschefs Tito den Gebrauch von Kunst als Mittel zur Demonstration nationaler Identität und Repräsentation.

Überwachung oder Freiheit, Retusche oder Widerstand, Unterwerfung oder die Suche nach Alternativen – welche Handlungsmöglichkeiten können abgerufen und welche Zukunftsperspektiven neu diskutiert werden? Das sind die zentralen Themen der Ausstellung, die aufzeigt, dass Kunst das Potential hat, Alternativen neu zu denken.

The concept of this year's Monitoring exhibition is guided by questions about digital surveillance, tries to comprehend the possibilities and qualities of privacy, addresses political and social ideologies of the past and turns to alternative future outlooks. Despite the different artistic approaches to these topics, the search for truth and questions about the access of knowledge and its conveyance between generations runs through the exhibition like a golden thread.

In June 2013, the espionage of the US-American secret service and its allies were revealed to the public. Globalized surveillance of all communication systems including the Internet were justified by Barack Obama by stating that complete security and complete privacy cannot be achieved without inconveniences. All this serves as the conceptual framework for 100% SECURITY by Jonathan Pirnay and Jörn Röder, who create a likeness of political reality – “monitored freedom”. The artists provide free WLAN, but intercept the data traffic and make it public. The ambivalence of the work makes it a central piece within the context of the exhibition, to which !Mediengruppe Bitnik with DELIVERY FOR MR. ASSANGE as well as the installation BLACKLIST by Christoph Wachter and Mathias Jud are directly linked to.

While many countries established various ways of censorship of web content, the BLACKLIST project detects shielded, deleted or banned images and content and gives them new visibility as drawings or composite sketches. Kurt Caviezel's work NO VIDEO, a photo series of inkjet-prints which depict images of webcams not in use, also deals with non-visibility, showing not the visible as such but its replacement. The question of the authenticity of images is raised and carried on by Gilles Fontolliet who turns with his installation THE TANK, THE MAN AND THE STREET. to an image of collective memory: the protests of the population in Peking in 1989 when a man blocked the way of a tank to the Tian'anmen Square. Images and films of this action were banned. Fontolliet took these images and had a sequence produced in China in which all participants and objects were retouched bit by bit. The sequence thus ends with showing a peaceful, empty street.

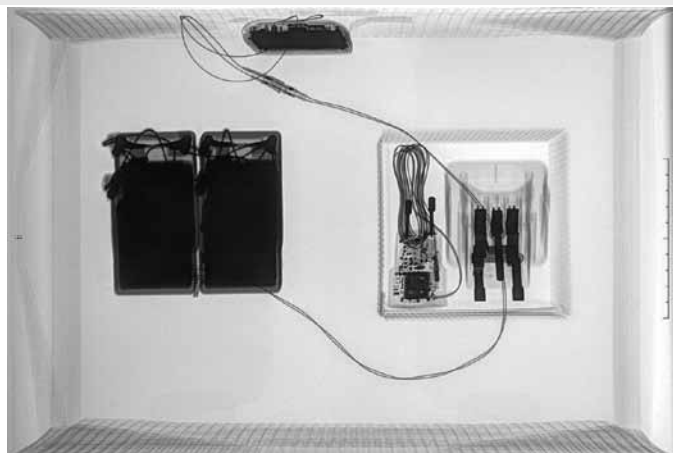
The power of images, what they convey and display connects to the works which are presented at the Südflügel of the KulturBahnhof (south-wing of the main train station) where Franz Reimer will install the SITUATION ROOM. Rebuilt as a film set which was inspired by a press image, the visitor can enter a set of the room where Barack Obama and members of his government followed the assassination of Osama bin Laden. The observer may move freely within the installation but finds his image on a monitor. At the very place where Obama watches the killing of bin Laden, the artist confronts the viewer with his or her own image and thus puts the actor and observer on the same level.

Gabriela Golder is also concerned with images and their depictive representation. She stages a conversation of different generations about the communist manifest in “Conversation Piece”. The video-triptych formally refers to art historic genres of domestic group portraits and paintings that contain moral suasion in everyday scenes. While the grandmother answers her granddaughters questions about the communist manifest, the artist hints at the need to revisit and rethink history, in this case political ideologies – while not disregarding the moral pointing finger. The conveyance of knowledge, ideas and visions from one generation to another is also the context of Jasmina Cibic's work. FRAMING THE SPACE addresses the use of art as a demonstration of national identity by reference to the architectural redesign of Tito's summer residency.

Surveillance or freedom, retouching or resistance, repression or the search for alternatives – what action can be taken and what future prospects can be discussed? Those are the central topics of this year's exhibition which shows that art has the potential to rethink alternatives.

Delivery for Mr. Assange

Zürich, London 2013 / 2 Monitore, Computer, Verstärker, 2 Lautsprecher, Paket (08:26 Min.)
Zurich, London 2013 / 2 monitors, computer, amplifier, 2 speakers, parcel (08:26 min.)



Am 16. Januar 2013 wurde in London ein Paket für den WikiLeaks-Gründer Julian Assange aufgegeben. Seine Bestimmung war die ecuadorianische Botschaft eben dort, wo Assange seit Juni 2012 als Flüchtiger Schutz findet. Bestückt war das Paket mit einer Kamera, die durch ein Loch im 10-Sekunden-Takt Bilder des Reiseweges aufnahm, die durch ein ebenfalls im Paket untergebrachtes Handy umgehend auf Twitter online gestellt wurden. Absender war die schweizerische Künstlergruppe !Mediengruppe Bitnik, die ihre Arbeit als „system_test“ und „a live mail art piece“ bezeichnen. Nach Nerven zehrenden 32 Stunden Online-Verfolgung und langen Strecken ausschließlich schwarzer Bilder erreichte das Paket unbeschadet sein Ziel und Assange – ungebrochener politischer Aktivist – nutzte die sich ihm bietende Öffentlichkeit als Plattform: „Hello World“, „Welcome to Ecuador“ und Aufforderungen wie „Free Bradley Manning“, „Free Jeremy Hammond“ und „Justice for Aaron Swartz“ oder „Keep fighting“ waren auf kleinen Kartei-Karten zu lesen, die er vor die Kamera des Paketes hielt. Julian Assange krönte dieses Mailart-Experiment mit einer Live-Performance.

!Mediengruppe Bitnik interessieren sich für mediale Systeme, mediatisierte Wirklichkeiten und Live-Medien und es reizen sie Kontroll- und Überwachungsmechanismen und deren Systeme, die sie mit kleinen künstlerischen Gesten geschickt untergraben, offenlegen und umkehren. 2009 haben sie die Signale von zwei Überwachungskameras der Zürcher Polizei gekapert, um das Bildmaterial direkt in den Ausstellungsraum zu übertragen. So konnten die Ausstellungsbesucher sowohl den äußeren Eingangsbereich der Polizeistation als auch den Eingangstresen der Polizei live beobachten. Der Überwacher wurde zum Überwachten. In 2012 haben sie in Londons U-Bahnstationen Überwachungskameras manipuliert und die Aufnahmen mit Filmmaterial ausgetauscht, das die Aufforderung zum Schachspiel an die Überwachungsmonitore sendete. "Surveillance Chess" kehrt den Mechanismus eines Überwachers von vielen Menschen um und fordert eine „spielerische“ Gleichstellung.

Die grundlegende Idee hinter DELIVERY FOR MR. ASSANGE ist eine Hinterfragung der Transparenz in aktuellen demokratischen Gesellschaften. Wer hat Informationen, wer kontrolliert sie und wem wird der Zugang zu ihnen gewährt?

„We would love to know what's going on in this world“ erklärt !Mediengruppe Bitnik und geht diesem Postulat mit eigenen künstlerischen Mitteln nach. Es wurde dringend Zeit, dass sie mit Assange in Kontakt traten.

Andrea Linnenkohl

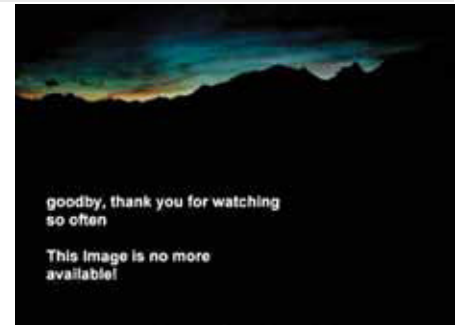
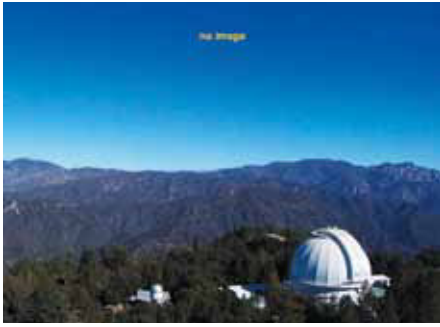
On January 16, 2013, a package addressed to WikiLeaks founder Julian Assange was shipped from London. Its destination was the embassy of Ecuador, the very same place where Assange has been granted protection as a refugee. The parcel was equipped with a camera that every ten seconds took pictures of its journey through a hole in the box. These pictures were immediately posted to a Twitter account via a mobile phone that was also inside the parcel. Sender was the Swiss artist group !Mediengruppe Bitnik who described their work as “system_test” and “a live mail art piece”. After 32 nerve-wrecking hours of tracking the package online, a time during which most pictures were simply black, the shipment reached its destination. Assange, being the unbroken political activist he is, used the offered stage for publicity: “Hello World”, “Welcome to Ecuador”, and requests such as “Free Bradley Manning”, “Free Jeremy Hammond” and “Justice for Aaron Swartz” or “Keep fighting” could be read on small index cards which he held in front of the camera hidden inside the parcel. Julian Assange crowned this mail art experiment with a live performance.

!Mediengruppe Bitnik are interested in media systems, mediatised realities and live media. They are interested in control and surveillance systems, and undermine the underlying technology by revealing and reversing its mechanisms through ingenious art gestures. In 2009, they seized control over the signals of two surveillance cameras of the Zurich police department. The footage of the cameras was transferred directly into the exhibition space. Thus, the visitors could see a live-stream of the outer entrance as well as the reception of the police station. The controller turned into the controlled. In 2012, they manipulated surveillance cameras of London's subway stations with fake film material that sent challenges to play chess to the monitors. SURVEILLANCE CHESS reverses the mechanism of a control system, and demands equality through play. The basic idea behind DELIVERY FOR MR. ASSANGE is a questioning of transparency in contemporary democratic societies. Who owns and controls information, and who has access to this information.

“We would love to know what's going on in the world” explains !Mediengruppe Bitnik and follows this postulate by their own artistic means. It was a matter of urgency that they contacted Assange.

no video

Zürich 2003 – 2013 / 32 Inkjet-Prints
 Zurich 2003 – 2013 / 32 inkjet prints



Kurt Caviezel schaut durch die Linsen von Webcams auf die Welt. Er reist blitzschnell durch die Weiten des Internet, den Finger immer am Auslöser. Seine Sammlung von Screenshots umfasst mittlerweile mehr als 3 Millionen Bilder. Der Künstler ordnet diese Momentaufnahmen, fügt Serien zusammen, sortiert sie nach Bereichen, Motiven und stellt die Bilder in großen Häusern auf der ganzen Welt aus. Doch was sieht der virtuell Reisende, wenn die Verbindung gestört wurde, wenn die Saison am anderen Ende der Leitung vorbei ist oder Vandalen am Werk waren? Auch dafür gibt es einen Ordner in der Sammlung. Als Bilderwolke aus Inkjet-Prints zeigt Caviezel bei der Ausstellung *Monitoring Bilder*, die behaupten, keine zu sein oder nur Platzhalter von Bildern zu sein. Er zeigt in *NO VIDEO* die Signale von Webcams, die nicht in Betrieb sind.

Wenn es an den Orten dieser Welt scheinbar nichts zu sehen gibt, gibt es meist sehr wohl etwas zu sehen. Oft sind es Platzhalter für das Live-Bild, von den Betreibern der Webcams schnell dazwischengeschaltet, wie ein Pop-up verdecken sie den Blick aus dem Objektiv. Man ist kurz im Krankenhaus und entschuldigt sich beim Betrachter, dass die Kamera dringend eines Reboots bedarf. Oder die Saison ist vorbei und statt Skifahrern oder den Schneeverhältnissen sieht der Weltreisende den Hinweis, dass die Kamera abgeschaltet wurde, „für den Sommer“. Es sind oft kleine Geschichten, die Kurt Caviezel von seinen Streifzügen mitbringt, teilweise persönliche, manchmal skurrile Erklärungen, warum es eben nichts zu sehen gibt. Die Bilder, die er abspeichert, erzählen dem Betrachter etwas über die Betreiber der Webcams, über deren Umgang mit den öffentlichen Augen und den Einsatz von Sprache und Schrift auf der Seite der Sender in den verschiedenen Ländern.

NO VIDEO präsentiert dem Betrachter also Bilder, die behaupten, dass sie ja eigentlich gar keine Bilder, sondern nur deren Vertreter und Platzhalter seien. So sagen sie einiges über die Rolle und Wahrnehmung von Bildern aus. Denn was der Betrachter in der Installation sieht, ist zum einen tatsächlich „no video“, ist der eingefrorene, unbelebte Zustand von Videos. Doch in der Form von Prints an der Wand wird die Behauptung, kein Bild zu sein, obsolet, schließlich hat der Besucher dort die klassische Präsentation eines Bilds vor Augen. Zudem ist das, was dem Nutzer am heimischen Bildschirm übertragen wird, schon allein in technischer Hinsicht ein Bild, das meist im klassischen jpg-Dateiformat übertragen wird.

NO VIDEO reflektiert die zunehmende mediale Reizüberflutung auf eine sehr ruhige, unaufgeregte Art und Weise. Denn die Bilderwolke, welche da an der Wand schwebt, ist eine Wolke des Stillstands, des Innehaltens und Pausierens. Eine Wolke, die gleichzeitig zum genaueren Betrachten einlädt und die Fantasie anregt: Was würde man denn eigentlich sehen, wenn die Kamera Live-Bilder senden würde? Die Antwort ist: Vermutlich viel uninteressantere, unverstellte Blicke auf die Welt, frei von Geheimnissen und Spekulationen. Klick, weiter, nächste Cam.

Lukas Thiele

*Kurt Caviezel looks at the world through the lenses of webcams. The finger always on the trigger, he travels with the speed of light through the vastness of the Internet. His collection of screenshots is composed of more than three million pictures. The artist sorts these snapshots into series depending on areas of interest or motives, and sometimes these collections are exhibited in various big institutions around the globe. Yet, what does the virtual traveller see when the connection has been interrupted, the main season at the other end of the line is over or when the webcam has been subject to vandalism? There is a whole file of such phenomena in the artist's archive. Arranged as image clouds, Caviezel shows a series of images that claim to be no image, or just placeholders. In *NO VIDEO* we see the signals of webcams that are not online.*

And even if there is apparently nothing to see in these places in the world, there is indeed something to see. Most of the time, these are placeholders for the live image quickly superimposed by the operators of the webcams. Like a pop-up they cover up the view through the lens. Due to a short stay in the hospital, one writes an excuse that the camera urgently needs a reboot. Or the main season is over and instead of alpinists and snow conditions the world traveler sees a note that the camera has been shut down "during summer". The stories that Kurt Caviezel collects from his expeditions are merely notes, sometimes they are very personal, sometimes bizarre explanations why there is nothing to see. The pictures that he saves tell something about the webcam operators, about their relationship to the cameras, as well as the use of language and text on the originating webpage in the various countries.

**NO VIDEO* presents the viewer images that claim to be mere placeholders or representatives of actual images. In this way, they say a lot about the role and perception of images. What the observers of the installation see is on the one hand really "no video" – it's the frozen, lifeless condition of a video. But as the images are presented as prints, the assertion of not being an image becomes obsolete because the visitor is confronted with the classical presentation of a picture. Furthermore, what the viewer receives at home on the screen is, on a technical level, an image in the classic JPG data format.*

**NO VIDEO* reflects upon the increasing sensory overload in a very calm and unexcited way. The image cloud that hovers on the wall is a cloud of stagnation, pause and looking inward. A cloud that invites the visitor to take a closer look, and that stirs up the fantasy at the same time. What would one see if the camera was sending live images? The answer is: Probably even less interesting and undisguised views of the world, free of secrets and speculation. Click, onward, next cam.*

Framing the Space

Ljubljana 2013 / Video-Projektor, HD-Player, Verstärker, 2 Lautsprecher, Kronleuchter (10:50 Min.)
 Ljubljana 2013 / video projector, HD player, amplifier, 2 speakers, chandelier (10:50 min.)



Kunst als nationale Identität ist ein wiederkehrendes Thema im Œuvre der slowenischen Künstlerin Jasmina Cibic. In FRAMING THE SPACE befinden wir uns am Bleder See in Slowenien, an dessen Ufer die Villa Bled steht. Sie war bis 1980 die Sommerresidenz des Staatschefs Jugoslawiens Josip Broz Tito. Dieser ließ das 1883 zunächst als fürstliches Landhaus erbaute und in den 1930er Jahren als Sommerresidenz des jugoslawischen Königs dienende Schloss 1947 von seinem Staatsarchitekten Vinko Glanz zu einem den jugoslawischen Sozialismus repräsentierenden Gebäude umbauen. Es entstand ein stark prestigeträchtiger Bau, eine Bühne für Staatsbesuche aus aller Welt. Der Neubau sollte die politische Vergangenheit des Landes, das bourgeoise Leben abschütteln und dafür die sozialistischen Visionen und die neue Formation des Landes widerspiegeln; kraftvoll, modern und zukunftsweisend.

Am Originalschauplatz inszeniert Cibic im Film einen auf Archivmaterial basierenden Dialog zwischen Titos Architekten Glanz und der westlichen Journalistin Linda. Während der Architekt seine Ideale architektonischer Theorie in Kombination mit einem wahrhaftigen sozialistischen Design ausführt, deutet die Journalistin mit Vehemenz auf Symboliken nationaler Repräsentation und stellt seine anvisierten architektonischen Ziele, die durchaus zeitgemäß die Klassische Moderne als architektonischen Ausgangspunkt in sich tragen, infrage. Der Missbrauch von Kunst für nationale Zwecke wird zum Thema der Arbeit.

Ist das Aufkommen der Klassischen Moderne als Reaktion auf die Neo-Stile zu verstehen und somit als architektonischer Versuch der Überwindung hierarchischer Gesellschaftsformen, dann sind ihre formellen Erscheinungsformen dieser Überwindung gewidmet. Reiner Funktionalismus, Rationalismus, eine schlichte äußere Erscheinung und eine Formensprache, die der Zweckmäßigkeit des Objekts entsprechen sollte, sind die theoretischen Säulen dieser Epoche und verbinden sich in Sullivans berühmter Aussage „form follows function“. Das Gebäude aber präsentiert sich auch nach seinem Umbau als Monumentalbau, dessen Aufgabe eine imposante Außendarstellung der Nation war. Neben der Innenausstattung aus regionalem Holz und Marmor, den weitflächigen Gemälden des Sozialistischen Realismus und Skulpturen nationaler und den Staat repräsentierender Künstler lenkt Cibic unseren Blick auf eine gerahmte Abbildung einer 1933 in Slowenien entdeckten Käferart, die den Namen *Anophthalmus Hitleri* erhielt. Offenbar mit Hitler sympathisierend und noch unwissend, welche katastrophalen Folgen Slowenien durch die deutsch-italienischen Besatzung ab 1941 erleben musste, hatte sein Entdecker diesen Namen gewählt. Obwohl der Insektenforschung zugehörig und nicht der Kunst, ist dieser Einschub ein weiterer Verweis auf Möglichkeiten der Vereinnahmung durch ideologische, politische, nationale oder schlicht gesellschaftliche Visionen. Der Käfer gilt heute als nahezu ausgerottet, da Neo-Nazis ihn als Devotionalie gebrauchen und sammeln.

Der Nachbau eines Kronleuchters aus dem Ballsaal der Villa Bled ist Teil der Installation in der Ausstellung Monitoring. Tief und schwer hängt er über unseren Köpfen, während wir den Film mit seinen beiden durch das Haus wandelnd diskutierenden Akteuren verfolgen und wir fühlen uns ein wenig erdrückt von der uns umgebenden Architektur. Die Villa Bled wiederum dient heute als Luxushotel.

Andrea Linnenkohl

Art as a national identity is a reoccurring theme in the oeuvre of the Slovenian artist Jasmina Cibic. In FRAMING THE SPACE we find ourselves at the lake of Bled in Slovenia, the Villa Bled standing at its shore. Until 1980 it was the summer residency of the Yugoslavian head of state Josip Broz Tito. Originally the house was build 1883 as a royal country home. During the 1930s it was used as a summer residency for the Yugoslavian king and in 1947 it was remodeled into a representative building for Yugoslavian socialism by state architect Vinko Glanz and developed into an immensely prestigious building. A stage for official visitors from all over the world, the reconstruction was meant to shake off the political past and bourgeois life. Instead it was supposed to mirror the socialist visions and the reformation of the country: strong, modern and future-oriented.

At the original setting Cibic stages a film based on an archived dialog between Tito's architect Glanz and the Western journalist Linda. While the architect elaborates on his architectonic ideals in combination with a veritable socialist design, the journalist points to the symbols of national representation and questions his sighted architectonic goals that have their origins in classic modernism. Thus, the abuse of art for nationalistic means becomes the theme of the work.

*While classic modernism can be understood as a reaction to neo-styles and therefore as an architectonic attempt to overcome hierarchic societies, it is the formal elements that are devoted to this conquest. The theoretical pillars of this epoch are pure functionalism, rationalism, a plain outer appearance and formal language that was supposed to be grounded in the practicability of the object – the essence of this being Sullivan's famous quote "form follows function". Yet, even after its remodeling, the building presents itself as a monument and imposing representation of the nation. Cibic directs our attention not only to the local interior design made from wood and marble, wide paintings from the era of socialistic realism and sculptures of nation and state representing artists, but also shows us the framed depiction of a species of bugs, discovered in 1933, which was named *Anophthalmus Hitleri*. His discoverer who chose the name was obviously sympathetic to Hitler, not aware at that time what catastrophic consequences Slovenia would have to experience by the German and Italian occupation starting in 1941. While this episode is more about entomology and less about art, it is also another reference to the usurpation through ideological, political, national or social visions. The bug has become almost extinct nowadays, because it is a favorite devotional collectible among Neo-Nazis.*

The reconstruction of a chandelier from the ballroom of the Villa Bled is part of the installation in the exhibition Monitoring. Low and heavy it looms over our heads while we follow the two conversing actors as they stroll through the house, and we feel a little crushed by the architecture surrounding us. The Villa Bled, on the other hand, today serves as a luxury hotel.

Filmhaufen

Rotterdam 2007 – 2013 / 3m³ Filmmaterial

Rotterdam 2007 – 2013 / 3m³ film material



250 kg aufgehäuftes Filmmaterial, echtes Celluloid auf einem Haufen. Was für den einen eine mit Geruch und Haptik verbundene Erinnerung darstellt, ist für den anderen ein Relikt aus vergangenen Tagen. Wie lange ist es wohl für die Meisten her, dass sie selbst mit Filmmaterial gearbeitet haben? Wenn sie überhaupt jemals mit Film gearbeitet haben. Mittlerweile kümmern sich Computerchips und Festplatten um die bildliche Speicherung und Wiedergabe von Erinnerung. Die weichen, warmen chemischen Farben des Celluloids wurden durch die kalten, klaren und kontrastreichen Bilder elektronischer Medien ersetzt. Die Sehnsucht danach blieb jedoch bestehen. Heute kann man sich diverse Filter und Programme aus dem Internet auf sein Smartphone laden, damit die aufgenommenen Fotos und Filme wieder mit den charmanten Unzulänglichkeiten des alten Materials glänzen können. Eine seltsame Welt im Zwischenstadium.

Doch hier wird mit dem alten Filmmaterial ein anderes Erleben als das ursprünglich für den Kinosaal intendierte möglich. Es wird nicht projiziert, sondern das Publikum kann anfassen und spielen. Es kann ganz real, und nicht bildlich gesprochen, in den Film eintauchen, ihn physisch erleben, darin herumwühlen, die Filmstreifen ins Licht halten, um deren Geheimnisse zu entlocken.

Die vom Filmmaterial erzählten Geschichten sind verloren, aber der FILMHAUFEN selbst wird zur Geschichte. Diese Erlebnisform ist eine andere als die Emotionen, die das ursprüngliche Filmmaterial, von dem die Filmstreifen stammen, beim Publikum einst hervorgerufen hat. Denn in dieser Ausstellungsform erhalten die Emotionen eine neue physische Präsenz, die zum Ursprung neuer Erlebnisse wird. Die Phantasie treibt hier das Publikum, welches sonst nur zum passiven Konsum gezwungen ist, zum aktiven Handeln an. Das Filmmaterial, das sonst nur im Verborgenen existiert und in kleinen, dunklen Projektionsräumen unbeachtet seine Arbeit tut, wird nun selbst ins Rampenlicht gezerzt und ist diesmal nicht mehr nur Vermittler, sondern Mittelpunkt der Aufmerksamkeit, der Star des Geschehens.

Der immaterielle Film wird auf seinen materiellen Ursprung reduziert: den Streifen Film. Doch auch diesmal verzaubern die Filmstreifen und es entstehen neue Geschichten in den Köpfen des Publikums. Anders als im Kino ist es diesmal bei jedem im Publikum eine andere. Während es für den einen eine absurde Geschichte sein mag, handelt sie bei dem anderen von Fragen der Existenz und der Dauerhaftigkeit von Kunst. Eine andere Person mag darin Fragestellungen zur Wertdefinition, Wertschöpfungsprozessen, Wiederverwertung und Recycling erkennen oder schlicht erfreut irritiert auf die schiere Masse verlorener Bilder starren. Manch einer steht einfach nur daneben und freut sich, den Begleitern vieler schöner Stunden in dunklen Sälen seiner Kindheit wieder zu begegnen.

Thomas Fröhlich

250 kg of amassed film footage, real celluloid on a pile. For some, it is a memory formed from haptic and olfactory experience, for others, it is a relic from long bygone days. How long has it been for those that used to work with film themselves? If they ever worked with "real" film, that is. Today, computer chips and hard disks are responsible for saving and reproducing memories. The soft and warm chemical colors of celluloid have been replaced by the cold, clear and high-contrast images of electronic media. Yet the desire for these old images has lingered on. Nowadays, one can download a diverse number of filters and programs onto one's smartphone directly from the Internet, so that digital photographs and videos can gleam with the charming imperfections of the analog material – a strange world in intermediary stage.

Here however, the vintage footage offers an experience that differs from the one originally intended for the movie theater. There is no projection, instead the visitors can touch and play with the film. In a very real way, and not metaphorically speaking, the visitors can submerge into the film. They can experience it physically, dig through it, and hold a strip of film against the light to unravel its secrets. The stories told by the film footage are gone, but the FILMHAUFEN (pile of film) itself turns into a story. This kind of experience is different from the emotions that the original footage elicited in the audience. In this form of presentation, the emotions reach a new and physical presence, from which new experiences emerge. Here, fantasy is driving the visitors to take action where they usually are forced into passive consumption. The footage that used to exist and work unnoticed in hidden, small and dark projection rooms, is dragged into the spot light. It is not only a mediator, but very much the center of attraction, the star of the event.

The immaterial film is reduced to its material origin – the film strip. And still, the strips of film enchant the visitors and new stories emerge in their minds. In contrast to the cinema experience, these are different for each person in the audience. For some, the story may be absurd, for others it poses questions regarding the permanence and existence of art. Definition of value, the process of creating value or recycling may be possible topics for other visitors, and some may simply stare confused and delighted at the sheer mass of lost images. And yet others will just stand next to the pile and be happy to be reunited with the childhood companions of numerous wonderful hours in dark halls.

Fehler Faktor

Kassel 2013 / 3 Monitore, 3 Computer, Telefonhörer, MP3-Player, 3 Bücher, Tisch (00:09 Min. / 00:11 Min. / 00:12 Min.)

Kassel 2013 / 3 monitors, 3 computers, telephone receiver, MP3 player, 3 books, table (00:09 min. / 00:11 min. / 00:12 min.)



Aus dem Hörer eines klassischen Standardtelefons ertönt eine Roboterstimme. Es wird ein Brief vorgetragen, 1902 geschrieben von Hugo von Hofmannsthal, in Persona seines Alter Ego Lord Chandos an Francis Bacon.

Eine Videoinstallation, bestehend aus drei Bildschirmen, zeigt Aufnahmen aus der Zeit Anfang des 20. Jahrhunderts. Zu sehen sind kurze Sequenzen einer Kutschenfahrt, eines Flusses und einer Landschaft, die an die Gegend von England erinnert. An die englische Provinz, in die sich Hofmannsthal zurückzog, um die Sprache der Natur zu verstehen und sich aus den Wirrungen seiner Beschäftigung mit Sprache und Literatur zu entwinden.

Nach wenigen Sekunden beginnt das Bild der Schwarz-Weiß-Videos zu wackeln, bunte Schlieren ziehen sich über die Screens. Wie beim Vorspulen einer Videokassette, wenn die benötigten Daten nicht schnell genug zwischengespeichert und wiedergegeben werden, kommt es in den Shortclips zu Verzerrungen und einem Flimmern der Aufnahmen und fremdfarbige Pixel tauchen auf dem Bildschirm auf.

In der Arbeit FEHLER FAKTOR generiert die junge Künstlerin Nieves de la Fuente Gutiérrez Störimpulse – Glitches – indem sie in den Umwandlungs- und Übersetzungsprozess von analogen wie digitalen Dateien eingreift.

Mit Hilfe einer Hex-Editor-Software kann sie ihre verwendeten Dateien betrachten und erhält Zugriff auf die innere Struktur. Wie in der Biologie versteht de la Fuente Gutiérrez digitale Bilder als Systeme mit einem Phänotyp und einem Genotypus. Das Erbbild der drei verwendeten Videodateien in FEHLER FAKTOR hat sie auf diese Weise geöffnet und in den Code einen Text eingefügt.

Dieser zweite Text ist ebenfalls ein Brief mit dem Titel „An Lord Chandos, ein Fax aus der Zukunft“, 2002 verfasst von Durs Grünbein. Er schreibt im Brief an den Alter Ego Hofmannsthals und spricht von natürlichen Veränderungen der Sprache, die im Laufe der Zeit entstehen.

Der Fehler-Faktor in FEHLER FAKTOR besteht aus der systembedingten Fehlinterpretation von Daten. Wie ein Fehler, der in der Literaturübersetzung auftaucht oder einem Missverstehen von Situationen im alltäglichen Leben, wenn die Rahmenbedingungen nicht vollständig verständlich sind. Die Künstlerin erzeugt Fehler und Störimpulse, die provozierend und reizvoll die Wahrnehmung eines jeden Beschauers der Arbeit herausfordern. Die Schwachpunkte, aber auch die schier unendlichen Interpretationsmöglichkeiten im komplexen System des Digitalen werden ersichtlich.

In einer Zeit des Internets, einem Überangebot an digitalen Bildern und Videos und dem rasanten Zugang zu Informationen, mit schnellen Klicks per Maus oder Tastatur, stellt die Arbeit FEHLER FAKTOR den (un-)begrenzten Raum auf der digitalen Spielwiese dar. Gleichzeitig hinterfragt sie den Umgang mit einem noch jungen, aber zeitepochal bedeutsamen Medium. Und sie regt an, im Besonderen über die Rolle von Bildern, in einer Zeit der totalen Reproduzierbarkeit und zunehmender Veränderungen von Sprache und Kommunikation weiter nachzudenken.

Julian Schneider

A robotic voice sounds from the receiver of a classical telephone. A letter is recited, written by Hugo von Hofmannsthal as his alter ego Lord Chandos to Francis Bacon in 1902.

A video installation composed of three screens shows early twentieth century recordings – short sequences of a coach journey, a river, and a landscape reminiscent of England. Hofmannsthal retreated to the British province to understand the language of nature and escape the confusion of his occupation with language and literature.

A few seconds later, the black and white image starts to flicker, colorful codes run across the screen. Just like when fast-forwarding a videocassette, and the needed data is not rendered in time, the clips show contortions, flickers and pixels in foreign colors. In her work FEHLER FAKTOR, the young artist Nieves de la Fuente Gutiérrez generates glitches in the rendering processes of analog and digital data.

A Hex-Editor-Software allows her to view her collected data and to access their inner structure. Similar to biology, de la Fuente Gutiérrez understands the digital image as a system with a phenotype and genotype. She decoded the genotype of the three video clips of FEHLER FAKTOR and inserted the code into a text. This second text is also a letter with the title "An Lord Chandos, ein Fax aus der Zukunft (To Lord Chandos, a fax from the future)" written by Durs Grünbein in 2002. In this letter to Hofmannsthal's alter ego he addresses the natural changes of language in the course of time.

The errors in FEHLER FAKTOR originate from a misinterpretation of data that are determined by the system and can be compared to a mistake that occurs in a translation of literature or a misinterpretation of a daily situation due to unfamiliar parameters.

The artist creates errors and glitches that provoke and challenge the viewer's perception. The work addresses the difficulties and sheer endless possibilities of interpretation of the complex digital system.

In times of the Internet, an oversupply of digital images and videos, and the rapid access of information that appear at one click, the work FEHLER FAKTOR visualizes the (un-)limited possibilities of the digital playground, while at the same time questioning the way we use this very young but momentous medium. The work encourages us to reflect the role of the image in times of its digital reproduction and the change of language and communication.

Insight

Amsterdam 2013 / Video-Projektor, Computer, Verstärker, 2 Lautsprecher, Subwoofer (11:30 Min.)
Amsterdam 2013 / video projector, computer, amplifier, 2 speakers, subwoofer (11:30 min.)



Zuerst ist ein Lichtstreifen zu erkennen. Dann fährt eine Kamera zurück, aus deren Perspektive der Betrachter ein Filmteam sieht, welches die davonfahrende Kamera zu filmen scheint. All dies geschieht in einer extremen Zeitlupe, so dass die Protagonisten zu Standbildern erstarren. Während wir das Filmteam betrachten, sieht uns die Filmcrew konzentriert und in seine Arbeit vertieft an. Die Zeitlupe verstärkt die konzentrierte Anstrengung der Filmcrew und lässt den Betrachter an deren Realität fast physisch spürbar teilhaben. Gleichzeitig wird die Filmarbeit, die durch die Filmlinse von der Realität eine Reflexion, eine Spiegelung schafft, nun selbst zum Betrachtungsobjekt, zur Abbildung. Die Kamera fährt langsam weiter zurück und wir entfernen uns von der Filmcrew, deren verlangsamte Bewegungen und ihre Bedeutung uns nur als Ahnung erscheinen können, bis schließlich das Bild in tausend Scherben zerbricht.

Durch die Explosion werden die Grenzen der Reflexion aufgehoben, eine neue Welt jenseits der einen Oberfläche entsteht. Die Interaktion der fallenden Objekte mit den vielen tanzenden, wirbelnden Spiegelungen öffnet eine neue Umgebung, in der Reflexion und Geschehen, Fiktion und Wirklichkeit ineinander verwoben werden. Dadurch entstehen neue Geschichten, die dem Publikum überlassen sind. Durch das Platzen der antizipierten Realität multiplizieren sich die Möglichkeiten ins Unendliche und mit jeder neuen Scherbe entstehen eine Vielzahl von möglichen Eindrücken und Geschichten.

Die Filmindustrie schafft unentwegt neue Bilder als angebliche Reflexion der Wirklichkeit, ohne dass wir immer deren Realität oder Verlässlichkeit abschätzen können, auch wenn wir diese als eine solche akzeptieren. In INSIGHT wird diese Fiktion im wahrsten Sinne des Wortes zerschlagen. Verwundert folgen wir dem freien Fall der Scherben und erkennen in ihrem zeitlupengesteuerten Tanz die offensichtlichen Fragen, die wir aufgrund des normalen, schnellen Durchratterns des Filmstreifens uns nie versinnbildlicht haben. Die Scherben werden zu einem Teil eines herumfliegenden Puzzles, an dessen Ursprungszustand wir uns plötzlich nicht mehr erinnern können. Die vielen kleine Bilder, Reflexionen, Realitäten, die uns entgegenfliegen, können nicht dazu beitragen das Gesamtbild wiederherzustellen. Gleichzeitig staunen wir über die neuen Bilder, die wir bis dato übersehen haben oder nicht wahrhaben wollten. Diese neuen Reflexionen verbinden sich plötzlich zu einer Vielzahl von Realitäten. Oder sind es doch nur Nachbildungen dieser?

Der Betrachter kann und wird sich dessen nicht mehr sicher sein können. Das Puzzle bleibt zerborsten und wie die Soldaten des Königs kann er Humpty Dumpty nicht mehr zusammensetzen. Aber am Ende will das der Betrachter auch nicht. Denn wie jeder Reisende, der seine eigenen Grenzen überwunden und Neues entdeckt hat, reizt den Betrachter der Urzustand nicht mehr. Das Neue hat obsiegt.

Thomas Fröhlich

At first we see a beam of light. Then a camera zooms out, revealing a film team that seems to film the camera driving backwards. All of this is happening in extreme slow motion so that the protagonists freeze. While we are looking at the film team, the crew itself is watching us, focused and immersed in their work. The slow motion intensifies the concentrated effort of the film crew, and in this way enables the viewer to participate in their reality in an almost physical way. In the same way the film itself turns into an object of contemplation by creating a reflection of reality through its lens. The camera slowly pulls back even further and we move away from the film crew whose slow movements and their significance now merely seem a vague idea until the whole image shatters into thousands of shards.

The explosion abolishes the limits of reflection. A new world beyond the surface is formed. The interaction between the falling objects with their many dancing and whirling reflections open up a new setting where reflection and event, fiction and reality can form new connections. New stories emerge in the minds of the visitor. By shattering the anticipated reality, the possibilities are multiplied into infinity and with every new shard a number of further possible impressions and stories come into existence.

The film industry constantly produces new images, claiming that they are representatives of reality. It is not always easy to estimate how real or reliable images really are, even if we accept the presented reality as such. In INSIGHT this fiction is literally shattered into pieces. Startled we follow the free fall of the shards. In their slow motion dance we realize the inherent questions that we normally would have ignored if the images had rattled through as usual. The shards turn into pieces of a flying puzzle whose original condition we cannot remember. The many small images, reflections, and realities that fly into our direction do not contribute to the forming of a complete picture. At the same time, we are amazed by the new images that we have not seen until now or that we chose to ignore. These reflections suddenly connect into a vast number of realities. Or are they merely replications of reality? The observer can and will never be sure about this. The puzzle remains shattered, and like the soldiers of the king he cannot piece Humpty Dumpty back together. Yet, at the end the viewer even refuses to do so. Like every traveler that has overcome his own limits and discovered new things, he is not interested in the original state anymore. The new has prevailed.

Clipon Archives

Lille 2012 / Video-Projektor, HD-Player, Verstärker, 2 Lautsprecher, CD-Player, 3 Kopfhörer, 20 Inkjet-Prints, Objekte (05:15:00 Std.)
 Lille 2012 / video projector, HD player, amplifier, 2 speakers, CD player, 3 headphones, 20 inkjet prints, objects (05:15:00 hrs.)



Inmitten einer idyllischen Dünenlandschaft ruht die mit Efeu bewachsene Ruine eines Hauses, ein Bauelement aus Beton im Sand, ein einsamer Radarturm. Wie Erzählungen von den Relikten einer vergangenen Zivilisation wirken die Fotografien Renaud Duvals, die in der französischen Küstenstadt Loon-Plage in der Region Clipon entstanden sind und deren Geschichte und Gegenwart die Installation CLIPON ARCHIVES multimedial reflektiert.

In den siebziger Jahren sollte dort in Verbindung mit benachbarten Städten ein Hafengebiet entstehen. Zwangsumsiedlungen der Einwohner und der ansässigen Bauern, sowie ein Abbau der Dünen waren die Folgen. Doch das ambitionierte Großprojekt scheiterte: Heute erzählen nur noch architektonische Überbleibsel von dem geplanten Hafengebiet und menschlichem Eingreifen, zerfallene Häuser von den Geschichten der Vertriebenen. Die Dünen formten sich langsam zurück. Pflanzen bewachsen die verfallenen Gebäude, die in teils gespenstischer Fremdheit von der Abwesenheit des Menschen zeugen.

Die Fotografien von Loon-Plage porträtieren die Gegenwart nicht als geschichtlichen Status Quo, sondern als hybrides Zwischenstadium verschiedener Zeiteindrücke, deren Präsenz in der Landschaft deutlich sichtbar bleibt. Die gezeigten Objekte und Orte scheinen unbestimmt und in ihrer Existenz gefährdet, ihrer Zukunft ungewiss und in ihrer Gegenwart geprägt von Vergangenen. CLIPON ARCHIVES entwirft so ein Stimmungsbild über räumliche Manifestationen von Geschichte. Per Hand beschriebene Negativhüllen verweisen auf lokale Quellen von Duvals aufwändiger Archivierungs- und Recherchearbeit. Die mit Ortszuweisungen beschrifteten Hüllen enthielten Fotografien der Landschaft, bevor der industrielle Eingriff sie veränderte. Manche der Orte, die Duval in seinen Fotografien porträtierte, suchte er nach eben diesen Ortsbeschreibungen der alten Darstellungen auf.

Teil der Installation ist neben den Fotografien auch eine Videoarbeit. Die Projektion zeigt eine Langzeitaufnahme des Küstenstreifens von Loon-Plage: Nichts scheint zu geschehen und dennoch wird im Kleinen der beständige Veränderungsprozess im nur scheinbar ewig Gleichen deutlich: Der Wind verformt die Dünen, bedeckt die Ruinen weiter mit Sand. Eine Audiospur begleitet den Betrachter durch die Installation: Die französische Sängerin François Breut liest einen Text, der das Wechselspiel zwischen Natur und Mensch in Loon-Plage poetisch reflektiert.

Die besondere Qualität der Arbeit Renaud Duvals liegt nicht alleine in einer sensiblen und multimedialen Dokumentation über die Wesenszustände des Ortes Loon-Plage, sondern auch darin, dass er den Wechsel dieser Zustände gleichermaßen in Makro- und Mikrokosmen, in kleinen und großen Zeitperioden beobachtet. CLIPON ARCHIVES beleuchtet das ambivalente Verhältnis zwischen Mensch und Natur, zwischen Herrschendem und Beherrschtem in verschiedensten Konstellationen, ohne dabei den Ort des Geschehens zu verlassen.

Ann-Charlotte Günzel

Amidst an idyllic landscape of dunes stands the ruin of a house: overgrown with ivy, constructed from concrete, a lonely radar tower. The photographs taken by Renaud Duval in the French coastal town Loon-Plage in the region of Clipon seem to tell stories about the relics of a long-lost civilization. The history and present of this town are reflected in the multimedia installation CLIPON ARCHIVES.

In the seventies, a harbor was planned in this area and its neighboring cities. The consequences were forced eviction of the population and local farmers as well as the removal of the dunes. But the highly ambitious project was a failure. Nowadays, only architectural remains of the planned harbor construction remind one of human intervention, and the rotting houses tell the stories of the exiled. The dunes slowly take back their original form. Plants grow over the decaying buildings that bear witness to the ghostly unfamiliarity and absence of people.

The photographs of Loon-Plage portrait the present not as a historic status quo, but rather as a hybrid intermediary stage of various impressions of time, which are still plainly visible in the landscape. The pictures depict a place that shows lost homes of evicted people and serves as a symbol for human hubris and a stage for nature that has been pushed back and reclaims its place. The presented objects and locations appear endangered in their existence. Their future is uncertain and their present is characterized by the past. CLIPON ARCHIVES thus drafts an atmospheric image of spatial manifestations of history.

Negative cases with handwritten notes refer to local sources in Duval's complex archival and research work. Locations were inscribed in these cases, which contained photos of the landscape before it was changed by the industrial intrusion. Some of the places that Duval portraits in his photographs are based on the aforementioned notes on the negative cases.

Another part of the installation is a video. The projection shows a time exposure of the coastal area of Loon-Plage: day passes, night comes, wind blows over the dunes, the spray of the sea hovers over the sand. It seems like nothing is happening and yet, the consistent process of change in the seemingly everlasting sameness is visible in little details: the wind deforms the dunes and continues to cover up the ruins with sand. An audio track accompanies the visitor through the installation: The French singer François Breut reads a text that poetically reflects the interplay between nature and humans in Loon-Plage.

The extraordinary quality of Renaud Duval's work lies not only within the sensitive multi-media documentation of the conditions of Loon-Plage, but in the fact that he looks at the state of change on both macro- and microcosm levels, in short and long time spans. CLIPON ARCHIVES examines the ambivalent relationship between humans and nature, between the ruling and the ruled in various constellations, without leaving the area of interest.

Gilles Fontolliet

Palestinian Space Agency

Amman, Beirut, Nablus, Ramallah, Zürich 2011 – 2013 / Objekte, Tisch, Monitor, Computer, Kopfhörer, (14:56 Min.)
Amman, Beirut, Nablus, Ramallah, Zurich 2011 – 2013 / objects, table, monitor, computer, headphones, (14:56 min.)



Der Schweizer Künstler Gilles Fontolliet ist mit zwei Installationen in der Ausstellung Monitoring vertreten, der PALESTINIAN SPACE AGENCY und THE TANK, THE MAN AND THE STREET. Beide setzen sich mit Handlungsmöglichkeiten in prekären politischen Situationen auseinander – einmal in Palästina, einmal in China.

Das Projekt THE PALESTINIAN SPACE AGENCY (PSA) besteht seit 2010. Gegründet wurde es bei einer Reise in die palästinensischen Autonomiegebiete. Im Gespräch über die dort vorherrschenden begrenzten Bewegungsmöglichkeiten und räumlichen Besitzverhältnisse wurde das Bedürfnis nach einer Auseinandersetzung mit dem Raum als kulturellem Konstrukt laut. Die Mission der Raumagentur PSA ist demzufolge, den Raum zu erforschen – den bekannten und den unbekannt, seine Wahrnehmungen, Nutzungen und Potentiale – und neue Konzepte zu entwickeln, um bewohnbaren Raum zu finden, das Leben auf der Erde zu verbessern und unseren Planeten zu verstehen und zu schützen. Im direkten Dialog mit Menschen vor Ort und der Kommunikation über soziale Medien ist das Projekt gewachsen, hat viele Unterstützer und Mitdenkende gewonnen. Gadgets fungieren als Vehikel für den Diskurs, vom Sticker bis hin zu Raumfahrtmodellen manifestieren und konzentrieren sie ihn und tragen ihn weiter. Beispielsweise thematisiert das Logo der PSA auf den Aufklebern Konzepte von Territorium und Religion, das selbstgebaute Raumschiff zeichnet Bilder seiner Umgebung auf und sendet sie live weiter.

Je nach Standpunkt eines Betrachters ist das Projekt THE PALESTINIAN SPACE AGENCY ein Witz, eine Hoffnung, ein Statement – Konfrontationen sind erwünscht.

Tilman Hatje

The Swiss artist Gilles Fontolliet takes part in the Monitoring exhibition with two installations: the PALESTINIAN SPACE AGENCY and THE TANK, THE MAN AND THE STREET. Both works look into possibilities of action in the face of precarious political situations – in Palestine and in China.

The PALESTINIAN SPACE AGENCY (PSA) project was founded in 2010 during a trip to the Palestinian territories. While conversing about the current local occupation and associated limitations on personal movement, a desire became evident to examine space as a cultural construct. The PSA's mission is thus to explore space itself – the known and the unknown space, its perception, utilization and potentials – and to develop new concepts, to discover inhabitable space, improve life on earth and to understand and protect our planet. In discussions in the Middle East and globally via social media, the project has grown and gained numerous active participants and supporters. Gadgets serve as a vehicle for discussion. Stickers with the PSA's logo for instance address the topics territory and religion, a self-built space-shuttle records and forwards images live to its station while traveling.

Depending on the perceiving point of view, this project can be considered a joke, a hope, a statement – in any case, a little confrontation is desired.

Gilles Fontolliet

The tank, the man and the street.

Zürich 2013 / 3 Monitore, Computer, Verstärker, 2 Lautsprecher (02:44 Min.)
Zurich 2013 / 3 monitors, computer, amplifier, 2 speakers (02:44 min.)



Die Arbeit THE TANK, THE MAN AND THE STREET. setzt sich mit der Studentenrevolte in Peking von 1989 auseinander. Ein Bild der Situation ist besonders im kollektiven Gedächtnis geblieben: ein Mann in einem weißen Hemd stellt sich, mit nichts als einer Plastiktüte in der Hand, den Regierungspanzern entgegen. Der chinesische Staat unterdrückt seitdem jegliche Auseinandersetzung mit dem Thema, kontrolliert sie durch eine Zensur der vorhandenen Bilder, Filme und Texte.

So verfährt auch die hier gezeigte Installation. Das Auftreten des Mannes im weißen Hemd ist nur lückenhaft dokumentiert. Die Szene vollständig zu rekonstruieren, ist der erste Schritt. In einem zweiten Schritt wird der Mann mit dem weißen Hemd aus dem Film retuschiert, nur die rollenden Panzer bleiben. Durch einen dritten Eingriff werden auch sie entfernt. Die Straße liegt nun friedlich da, ungestört. Diesen Reinigungsprozess führten jeweils unterschiedliche chinesische Postproduktionsfirmen im Auftrag des Künstlers durch. Die Retusche und das Entgegenstellen, zwei Möglichkeiten die Realität zu verändern, zwei Möglichkeiten zu handeln.

Tilman Hatje

The installation THE TANK, THE MAN AND THE STREET deals with the students' uprising in Beijing in 1989. One image of that situation has remained in the collective memory especially: a man in a white shirt opposes approaching governmental tanks, holding on to nothing but a plastic bag. Since then the Chinese state has repressed any debate on the topic by censoring existing pictures, films and texts. And so does the presented work. The appearance of the white shirted man has been documented in mere fragments. Its full reconstruction is the first step of the installation. In a second step, the man in the white shirt is eliminated and only the tanks remain rolling. A third step masks them, too, leaving the street peacefully and undisturbed. The artist has instructed various Chinese post-production companies to execute this process of purging. – Disguise and opposition, two options of facing reality, two options to act.

Granite

Sydney 2012 / 5 Video-Projektoren, 5 DVD-Player, Verstärker, 2 Lautsprecher
 Sydney 2012 / 5 video projectors, 5 DVD players, amplifier, 2 speakers



Der White Cube, ein steriler, klar strukturierter Ausstellungsraum, kahler Boden, weiße Wände: Dieses Ausstellungskonzept findet seinen Ursprung in der Architektur der 1920er Jahre und hatte zum Ziel, dem Exponat im Raum die größtmögliche Freiheit zur eigenen Entfaltung zu gewährleisten. Die Architektur sollte klar hinter das Kunstwerk treten und eine Interaktion zwischen beiden möglichst vermeiden. Eine deutliche Absage an den Salon des 19. Jahrhunderts und dessen Überladenheit, die einzig der Repräsentation galt.

Brian O'Doherty hat den Begriff des White Cube in den 1960er Jahren geprägt und war dabei sein schärfster Kritiker. Der White Cube hatte zwar den Salon abgelöst, aber seine klar definierte Architektur, die geschlossenen Wände und seine Konnotation als Ausstellungshaus von Kunst verliehen ihm eine neue Machtstellung, die O'Doherty als eine – wiederum dem Kunstwerk überlegene – definierte.

Seit seiner Entstehung haben sich viele Künstler mit dem White Cube auseinandergesetzt und dabei immer wieder durch künstlerische Eingriffe versucht, seine Struktur zu stören. Das berühmteste Beispiel stellt Marcel Duchamps „1,200 Bags of Coal“ von 1938 dar, eine Rauminstallation, in der er Kohlesäcke an der Decke installierte, so dass sie tief und schwer über den Köpfen der Besucher hingen. 1969 entfernte Lawrence Wiener im Rahmen der Ausstellung „When Attitudes Become Form“ akkurat ein quadratisches Feld aus der Ausstellungswand und schuf auf diese Weise ein Bild. 2009 installierte Klara Lidén einen Raum im Raum, den sie formal umkehrte. An der Decke war Teerpappe angebracht und am Boden die grell leuchtenden Neonröhren. Während die Innenwände weiß gestrichen waren, war die Außenseite dieser Wände eine offene und einsehbare Gerüststruktur. Ein Spiel mit dem Ausstellungsraum über dessen totale Umkehrung.

Auch John Gillies benutzt mit der raumfüllenden Videoinstallation GRANITE den White Cube, indem er ein Naturphänomen in den Ausstellungsraum überträgt und es bereits durch diesen Transfer in den Kontext der Kunst erhebt. Dieser inhaltliche Transfer wird weiterführend formal durch die Projektionsflächen unterstützt, die auf großformatige Fotografien und Landschaftsgemälde verweisen. Gillies' Videoinstallation zeigt ein starkes, aber trockenes Gewitter im Granite-Country im Südosten Queenslands in Australien. Die einzelnen Projektionen werden dabei im Wechsel sichtbar und starke Blitze erhellen stroboskopartig den Raum. Der Besucher wird von der Gewalt des Unwetters nicht nur umrahmt, sondern regelrecht eingenommen. Dieses Gefühl wird durch den Sound untermauert, der ein Mix aus hellem Rauschen, Grollen und Tiergeräuschen wie Vogelgezwitscher, Zirpen und Bellen ist. Der erwartete Donner allerdings bleibt aus und verstärkt die Anspannung durch die Erwartung dieses einen spezifischen Knalls umso mehr.

Die Kombination der künstlerischen Mittel sowohl inhaltlicher als auch formaler Art bewirkt in der Wahrnehmung des Besuchers Unsicherheit und eine unangenehme Verlorenheit im Raum und sie verweist deutlich auf ein weiteres Phänomen: die Unbezwingbarkeit natürlicher Gewalten.

Andrea Linnenkohl

The White Cube: sterile, bare floors, white walls – a clearly structured exhibition venue. The concept originated in 1920s architecture and aimed to offer maximum scope to the object, where the artwork could become the main focus. In a clear renunciation of the Salon of the 19th century, an interaction between the art object and architecture was to be avoided.

Brian O'Doherty coined the term White Cube in the 1960s and was its harshest critic. The White Cube replaced the art salon, but its well-defined architecture, square walls and specific function as an art venue gave it an authority that, to O'Doherty, overpowered even the art.

Since its emergence, many artists have looked critically at the White Cube, aiming to challenge its structure through artistic interventions. The most famous example is Marcel Duchamp's "1,200 Bags of Coal" from 1938, where 1,200 bags of coal were hung from the ceiling, low and heavy above visitor's heads. In 1969, Lawrence Weiner removed a square from the wall and thus created a painting for the exhibition "When Attitudes Become Form". In 2009, Klara Lidén installed a room within a room that was formally inverted: the ceiling was covered in tar paper and glaring neon tubes were installed on the floor. While the interior walls were painted white, the exterior disclosed its scaffold construction in a complete inverse of the White Cube.

The space-filling video-installation GRANITE by John Gillies uses the White Cube to transform natural phenomenon into art through the simple act of transferring it into the gallery context. Projection screens support this contextualization by referencing large-format photography and landscape painting. Gillies' video-installation shows a tremendous but dry thunderstorm in Granite-Country, in southwest Queensland, Australia. The single projections become visible through lightning flashes that flicker across the screen and lighten the room stroboscope-like. The viewer is not only surrounded by the violence of the storm but is literally captured by it. This feeling is reinforced by the sound: a mix of rushing, grumbling and animal sounds such as barking and the twittering and chirping of birds. However, the expected sound of thunder remains absent, intensifying the work's tension through the continuous prospect of this specific bang.

The combination of Gillies' artistic use of content and form creates an uncomfortable forlornness in the space and an uncertainty and shakiness within the viewer. This clearly points to another phenomenon: indomitable nature.

Conversation Piece

Buenos Aires 2012 / 3 Video-Projektoren, Computer, Verstärker, 4 Lautsprecher (19:30 Min.)
 Buenos Aires 2012 / 3 video projectors, computer, amplifier, 4 speakers (19:30 min.)



Ein Conversation Piece ist ein Bildtypus aus der Reihe der häuslichen Gruppenportraits mit Kindern, die im 17. und 18. Jahrhundert für bürgerliche Familien gebräuchlich waren. Gabriela Golder lehnt sich mit ihrer Installation eines audiovisuellen Triptychons direkt an diesen Typus an. Dieses Genre verkörpert eine Reise entlang der Zeiten, eine Metapher der *traditio*, deren etymologischer Ursprung das Überliefern bedeutet. Somit legt die Arbeit unter dem Leitmotiv des Vermächnisses und in der Verbindung mit der politischen und der gesellschaftlichen Geschichte, die Geschichte der Kunst und der Familie dar.

Golder konzipiert ihre dreiteilige Videoinstallation, indem sie in der zentralen Projektion die komplette Szenerie darstellt. Diese zeigt die Protagonistinnen der Großmutter und der Enkelinnen, die sich in einem formellen, eleganten, aber schlicht möblierten Raum gegenüber sitzen. Auf den Projektionen links und rechts, die an die mittige Szenerie anschließen, sind die jeweiligen Protagonisten in porträthafter Nahaufnahmen gezeigt: Links die Großmutter, eine Kämpferin der Kommunistischen Partei Argentiniens, symbolisch in rot gekleidet und die Mutter Golders. Auf der rechten Projektionsfläche sehen wir die beiden Mädchen, die aus dem Kommunistischen Manifest lesen und der Großmutter Fragen zum Inhalt des Gelesenen stellen. Das Gespräch zwischen ihnen ist kindgerecht geführt und erinnert zudem an den Erzählstil des Essayfilms aus der Epoche der französischen *Nouvelle Vague*, in der die Aufmerksamkeit geteilt wird und das künstlerische Mittel der Multiperspektivität Gebrauch findet.

CONVERSATION PIECE verwandelt sich zunehmend zu einem Manifest oder Testament. Vom Titel bis hin zur Inszenierung, erinnert das Gezeigte an die Welt der Boudoirs des aristokratischen Rokoko und der eleganten Festlichkeiten des 18. Jahrhunderts, die schließlich von der Französischen Revolution 1789 überschattet wurden. Das Kommunistische Manifest von 1848, aus dem sich zahlreiche Kämpfe und Aufstände des 20. Jahrhunderts nährten, beginnt am Ende des Jahrhunderts in die Krise zu geraten. Das 21. Jahrhundert bringt als notwendige Konsequenz die kleine, aber keinesfalls unbedeutende Rettung der revolutionären Erinnerung mit sich. In dieser Verknüpfung der Zeitlichkeiten wird ein politischer und gesellschaftlicher Weg nachgezeichnet, der zugleich vertraulich und korrekt ist. Zweifellos eine Hommage und Bewunderung der Mutter, aber keinesfalls die einzige Motivation des Films.

Mit der Arbeit CONVERSATION PIECE verwandelt die Künstlerin das Lesen eines symbolhaften Textes in eine Metapher über die Entwicklung des Lebens. Sie betont die Schwierigkeiten, Zweifel und Fehler. Sie verweist auf die Wichtigkeit von Wegbegleitern, aber auch auf die Herausforderung und den Willen, diese anzunehmen und Rückschläge in Kauf zu nehmen. Die Szene hat einen Hauch von Melancholie, erinnert an eine Zeit, als politisches Denken auf Vorhandenem aufbaute und sich erst langsam die Potenziale offenbarten, welche in der Vermischung von neuen mit alten Ideen und Gedanken liegen.

CONVERSATION PIECE is a special typology of the group pictorial narration – quite frequent during the 17th and 18th centuries – that Gabriela Golder takes as a model to create an audiovisual triptych. This genre embodies a tour along times, a metaphor of *traditio* that etymologically means “the passing of hands”. Thus, the work unfolds onto the motif of legacy, combining lowercase histories with political and social history – the history of art and the history of family.

Golder composes this video-installation by placing a grandmother on the left screen, played by Golder's own mother – a militant in the Argentine Communist Party – wearing an emblematic red color. On the right screen, two girls – representing the woman's granddaughters – read the Communist Manifesto like characters of the French *Nouvelle Vague*, who the grandmother eventually corrects. The set is structured by means of three different frames of the same scene. The central frame, with the pregnant depth of the countryside, shows the entire event that takes place in a very formal and elegant room, challenging any reference to domestic affairs with a fictional touch.

CONVERSATION PIECE then turns into a kind of manifesto or will. From the title to the staging, it recalls the aristocratic rococo world of the boudoir and the gallant parties of the 18th century, overshadowed by the French Revolution of 1789. The Communist Manifesto of 1848, which supported struggles and social rebellions throughout the 20th century, encountered its crisis at the end of the century. The present 21st century brings – as a corollary – a small though not minor rescue of revolutionary memory.

Through Golder's juxtaposition of generations, a political and social itinerary is traced – one both intimate and personal that undoubtedly stands out as a homage to her mother. Nevertheless, this route is not the only one the piece passes through. In CONVERSATION PIECE, the artist transforms the reading of an emblematic text into a metaphor for the development of life. She emphasizes difficulties, doubts, mistakes; she points to the importance of accompaniment but also at the challenges and will needed to overcome drawbacks and carry on the task. The scene has a melancholic tone, drawing from the remnants of a time when political reflection was built upon certain roots, slowly disclosing the potential that exists at the point where an embodied thought and another, historical and more settled, crossover.

Graciela Taquini and Rodrigo Alonso



Montag, der 3. Juni 2013. An Bord gibt es frischen Kaffee. „Milch und Zucker?“ Ich werde nicht direkt bis Wien fahren können. In Passau endet der Zug vorzeitig wegen eines Unwetters. „Über Anschlüsse informieren wir sie rechtzeitig.“ In kurzer Zeit bin ich in Aschaffenburg. Hier steht der Trans-Europ-Express rostig auf einem Abstellgleis. Die Berge des Spessarts sind hügelig, der Wald dicht. Der Himmel ist wolkenverhangen. Ich denke an den Hof meiner Eltern, auf dem ich viele Geburten von Kälbern und Ziegenlämmern miterlebte. Ich sah sie das erste Mal bei ihrer Mutter am Euter trinken und über die Weiden rennen.

Denke ich an die Laktationsfähigkeit von Männern, lässt mich das Prinzip der Fruchtbarkeit nicht los. Ich glaube, dass in unserem täglichen Leben, aber auch in der Kunst dringend fruchtbare Ideen erforderlich sind. Der Main mäandert durch steile Weinberge und mich hindurch. Er ist weit über die Ufer hinaus getreten. Blut, Sauerstoff, Nervenbahnen, Meridiane, Lymphe - zahlreiche Bahnen durchziehen den Körper und bilden ein lebenswichtiges System, in dem es Öffnungen und Portale gibt, über die Austausch stattfindet. Über die Milchdrüsen kann ein Säugling mit allen wichtigen Nährstoffen versorgt werden. Was für ein kraftvolles Prinzip, das uns zu dem macht, was wir sind: „You and me baby ain't nothing but mammals so let's do it like they do on the Discovery Channel...“

„Die Lage in Passau ist sehr angespannt.“ „Was heißt das? Wie geht es weiter?“ „Das heißt, dass ich es noch nicht sagen kann. Wir wissen zur Zeit nicht, ob wir überhaupt bis Passau fahren können. Auch wie Sie dann weiterkommen, kann ich Ihnen zur Zeit nicht sagen.“ Seit Menschen reisen, orientieren sie sich an den Sternen. Die Bahnen, auf denen die Himmelskörper durch das Universum kreisen, sich anziehen und abstoßen, boten ihnen eine Verortung im Raum. Bei Wolken war der Mensch auf seine innere Karte angewiesen. Im Jahr 1799 brach der Naturforscher Alexander von Humboldt in die Tropen der sogenannten Neuen Welt auf. In einem Dorf in Venezuela traf er auf einen Bauern, dessen Frau nach der Geburt des Kindes krank geworden war. Um es zu beruhigen, legte er es zu sich ins Bett und drückte es an die Brust. Infolge der Reizung der Brustwarze schoss bei ihm Milch ein und er stillte seinen Sohn fünf Monate lang.

„Meine Damen und Herren, wir möchte Sie freundlichst darum bitten, alle freien Sitzplätze von Taschen, Jacken und Ähnlichem zu befreien, um allen Passagieren einen Sitzplatz zu ermöglichen.“ Plötzlich sitzen wir zu sechst auf vier Sitzen um einen Tisch. Eine Familie mit drei Töchtern hat sich zu mir gesetzt. Die Kinder sind quengelig. Da ich ohnehin in einem Buch lesen will, biete ich ihnen an, auf meinem Laptop „Simons Katze“ zu schauen.

Humboldts Fallbeschreibung und weitere Recherchen lassen kaum einen Zweifel, dass Männer grundsätzlich, wenn auch in seltenen Fällen, stillen können. Dies war für Humboldt nichts Unglaubliches und schon damals forderte er, dass dieses Phänomen erforscht werden sollte. Bis heute ist es ein weißer Fleck auf der Landkarte geblieben.

Die drei Mädchen freuen sich. Nach einer halben Stunde klappen sie den Laptop zu und bedanken sich herzlich. Danach holt der Vater ein Malbuch und ein rosa Mäppchen heraus. Seine jüngste Tochter sitzt auf seinem Schoß und malt nun mit Glitzerstiften Prinzessin Lillifee und Schmetterlinge aus.

Franz Christoph Pfannkuch

Monday, June 3, 2013. Fresh coffee is served. „Milk and sugar?“ I will not be able to go straight to Vienna. Due to severe weather, the train will end in Passau. „We will inform you about connecting trains well in advance.“ A short while later I am in Aschaffenburg. On the siding is the rusty Trans-Europ-Express. The rolling hills of the Spessart are covered in thick forest. The sky is cloudy. I think about my parents' farm where I often helped bring calves and kid goats into the world. I would watch them drink from their mother's udder and run across the pastures for the first time. When I think of male lactation I cannot help but reflect upon the principle of fertility. I believe that we desperately need fruitful ideas, not only in our daily lives but also in art. The Main meanders through steep vineyards and through me. Its banks have burst. Blood, oxygen, nerve pathways, meridians, the lymphatic system; innumerable pathways run through the body and form a vital system full of openings and portals where exchange takes place. Milk is brought through the mammary ridge to the nipple, to nurse the infant. What a powerful principle this is that makes us what we are: „You and me baby ain't nothing but mammals so let's do it like they do on the Discovery Channel ...“

„The situation in Passau is very tense.“ „What does that mean? What's next?“ „I cannot tell you anything right now. We don't even know if we can go all the way to Passau. I am also unable to tell you how you may proceed from there, but I will be sure to inform you well in advance.“

Ever since humans have traveled they have navigated using stars. The orbits the stars describe on their way through the universe helped them to determine their position. When it was cloudy, men had to rely on their inner compass. In 1799, the natural scientist Alexander von Humboldt embarked on a journey to the equinoctial region, the tropics of the so-called „New World.“ In a village in Venezuela he discovered a farmer whose wife had fallen ill after giving birth. To calm his child the farmer held him against his chest. As a result of the stimulation of his nipple, the farmer was able to produce milk, and he nursed his son for five months.

„Ladies and Gentlemen, we kindly ask you to remove all luggage and coats from unoccupied seats in order to provide seating for all passengers.“ Suddenly I find myself sharing four seats and a table with a party of five; a family with three daughters has joined me. The children are whining. As I was about to read a book, I offer my laptop to them to watch „Simon's Cat.“

Humboldt's description of the farmer and further research into the subject of male lactation leaves little doubt that men are principally, even if in very few cases, able to nurse children. Humboldt didn't find this implausible and requested further studies. Until today, the phenomenon is mostly unknown and has never been subject to intensive research.

The three girls are happy. After half an hour, they close the laptop and thank me warmly. The father takes out a coloring book and a pink pencil case. His youngest daughter sits on his lap and paints in Princess Lillifee and some butterflies with glitter-pens.

100% Security

Kassel 2013 / W-LAN-Router, Computer, Drucker, Tische, Stühle, Regal, Aktenordner
Kassel 2013 / W-LAN-Router, computer, printer, tables, chairs, shelf, folders



"Man kann nicht 100 Prozent Sicherheit und 100 Prozent Privatsphäre und null Unannehmlichkeiten haben" (Barack Obama, 2013)

"You can't have 100 percent security and also then have 100 percent privacy and zero inconvenience." (Barack Obama, 2013)

Mitte Juni 2013 enthüllte der amerikanische Computerspezialist und ehemalige NSA-Mitarbeiter Edward Snowden als Top Secret gekennzeichnete Dokumente des amerikanischen Geheimdienstes und machte damit öffentlich, dass die USA mit verbündeten Staaten, u.a. Großbritannien, seit spätestens 2007 große Teile der weltweiten Telekommunikation und des Internets automatisiert überwacht – global und verdachtsunabhängig. Die acht bisher bekannten Spionageprogramme – unter ihnen „PRISM“, „XKeystore“ und „Tempora“ – liefern zum einen Informationen über das tägliche Verhalten der Nutzer von u.a. Apple, Microsoft, Facebook, Google und Skype, indem die Daten direkt von den Servern der kooperierenden Unternehmen abgeschöpft werden. Andererseits ermöglichen weitere Programme das Auslesen der Daten und Standorte von Smartphones, zielen aber auch auf die Infrastruktur des Internets und andere globale Informationsnetzwerke. So gibt es verschiedene Werkzeuge, um globale Kommunikation auf Vorrat abzugreifen und zu analysieren, gezielt in fremde Netzwerke einzudringen oder Teile der verschlüsselten Kommunikation zu decodieren. Diese werden zur „Aufklärung ausländischer Satellitenkommunikation“, dem Ausspähen von Finanzdaten, der Überwachung des nationalen Postverkehrs und des belgischen Telekommunikationsunternehmens Belgacom verwendet. Zu Belgacom's Kunden zählen unter anderem die Europäische Kommission, der Europäische Rat, das Europäische Parlament und die NATO. Der Skandal verschärfte sich weiter, als veröffentlicht wurde, dass auch Vertretungen der Europäischen Union sowie die Zentrale der Vereinten Nationen verwandt wurden. Eine darauf folgende weltweite Debatte erschütterte das Vertrauen der Bevölkerung in den Status der Vereinigten Staaten und Großbritanniens als demokratische Länder. Die verhaltenen politischen Reaktionen der EU-Länder und vor allem die fehlende klare Positionierung der deutschen Regierung hinterließ viele Bürger mit einem Gefühl der Machtlosigkeit gegenüber einer übermächtigen Hinterzimmerpolitik. All dem setzen Jörn Röder und Jonathan Pirnay die Installation 100% SECURITY entgegen: Ein kleines, unscheinbares Büro in der Ausstellung, in dem der gesamte Traffic eines eigens dafür eingerichteten, öffentlichen Ausstellungs-WLANs automatisiert ausgedruckt wird. Jede von den Besuchern aufgerufene Seite, jedes eingegebene Passwort, jede Email wird abgefangen und in Papierform aus dem Drucker gejagt. In einer regelmäßigen Performance wird das Ausgedruckte dann sortiert, sorgfältig geordnet und abgeheftet. In erster Linie schockiert die an das Obama-Zitat angelehnte Installation und möchte ein Bewusstsein für die hohe Problematik der digitalen Überwachung schaffen. Edward Snowdens Enthüllungen haben die Frage nach der Freiheit im Internet komplett neu gestellt, und die Abstraktion des Datenaustauschs zwischen „mir und dem Internet“ verstärkt, vielmehr noch die Verunsicherung des Einzelnen gegenüber seiner Verantwortung und seiner Rechte. Regierungen sollen für die Sicherheit ihrer Bürger sorgen. Darf ich aber ununterbrochen überwacht werden? Ich haften für den Datenfluss meines Internetanschlusses. Muss ich diesen dann also auch abhören? Auf der anderen Seite ergreift die Arbeit selbst im künstlerischen Kontext das Wort. Die Unmittelbarkeit des öffentlichen Ausdrucks persönlicher Daten und die daraus folgende Vereinfachung ermöglicht Diskussionen auf einer Ebene, die jenseits von Algorithmen, Kryptografie und Datenpaketen liegt.

Joel Baumann

In June 2013, the American computer specialist and former NSA employee Edward Snowden revealed top secret documents belonging to the United States Secret Service. He made public information on how the USA, together with allies such as Great Britain, have been secretly monitoring wide parts of the global Internet and telecommunications – automated and without proof of a probable cause. The eight spy programs known so far – among them “PRISM”, “XKeystore” and “Tempora” – deliver information about the day-to-day behavior of Apple, Microsoft, Facebook, Google and Skype users by absorbing the data directly from the servers of the cooperating corporations. Other programs make it possible to read the data and locate the position of smartphones as well as targeting the infrastructure of the Internet and other global information networks. Various tools are available to gather, pool and analyze global communication, invade outside networks or decode encrypted information. These tools are also used for reconnaissance of foreign satellite communication, spying on financial data, as well as the surveillance of international postal traffic and the Belgian telecommunication company Belgacom. Among the customers of Belgacom are the European Commission, the European Council, the European Parliament and NATO. The scandal intensified when it was made public that representatives of the European Union and even the center of the United Nations were wiretapped. A world wide debate ensued and showed the public's shaken trust in the status of the United States and Great Britain as democratic countries. The muted political reactions of many EU countries, especially the German government's lack of a distinct political position, left many citizens feeling helpless in the face of overly powerful back-room politics. Jörn Röder and Jonathan Pirnay explore these issues in their installation 100% SECURITY: a small, nondescript office in which the complete traffic of an open public wireless network, installed for the duration of the exhibition, is printed out. Every page accessed by users, every password, every email is intercepted and sent through a printer. The installation is provoking and aims to create an awareness of the issues surrounding digital surveillance. Edward Snowden's revelations renewed interest in questions about the freedom of the Internet, the intensifying abstraction between “me and the Internet” as well as the uncertainty of the individual towards his or her responsibilities and rights. Governments should care for the security of their citizens, however, is constant surveillance lawful? If I am liable for my Internet connection's data stream does this mean that I have to monitor it? The installation also speaks within the context of art. The immediacy and simplicity of publicly printing out personal data enables a debate on a level beyond algorithms, cryptographic methods and data packages.

The Situation Room

Berlin, 2013 / Videokamera, Stativ, Monitor, Tisch, 6 Stühle, Filmleuchten, Stellwände
 Berlin, 2013 / video cameras, tripod, monitor, table, 6 chairs, film lights, partition walls



Ausgangspunkt von Franz Reimers Installation THE SITUATION ROOM ist ein mittlerweile ikonisches Pressebild. Es stammt aus der Kamera von Pete Souza und zeigt Präsident Obama im Kreis seiner engsten Mitarbeiter. Im sogenannten „Situation Room“ – der strategischen Schaltzentrale des Weißen Hauses – verfolgen sie live per Bildschirm den tödlichen Schlag gegen Osama bin Laden.

Die Installation ist wie ein Filmset gestaltet: Kulissenhaft baut Reimer die Raumsituation aus Souzas Pressebild nach und übersetzt das Bild in einen physisch erfahrbaren Raum. Weiße Rigipswände begrenzen diesen, zu zwei Seiten hin offen. In der Mitte befindet sich ein Konferenztisch, an jedem Platz ein Notebook aus Pappe. Becher und Unterlagen sind auf dem Tisch verteilt. An dessen Kopfende ist ein schwerer Bürossessel, Stühle stehen ungeordnet im Raum. Ein Emblem der US-Regierung ziert die rückwärtige Wand. Die Szenerie wird durch Scheinwerfer beleuchtet, eine Kamera filmt live das Geschehen darin und überträgt die Bilder an einen Monitor im Vordergrund der Installation.

Die Besucher sind eingeladen, sich frei in der Installation zu bewegen. Wer dieses Angebot annimmt, wird Teilnehmer an einem Reenactment: Mit Souzas Bild als Vorlage können die Besucher in die Rollen von Obama und seinen Regierungsvertretern wechseln; sie können den historischen Moment rekonstruieren, als die USA einen ihrer größten Feinde töten und Obama sich diesen Akt auf seinem Bildschirm ansieht. Dabei werden die Akteure in der Installation aus genau dem Winkel gefilmt, von dem aus Souza sein Pressefoto machte. Die Bilder erscheinen auf einem Monitor an eben jener Stelle im Raum, an der im realen Situation Room die Bilder vom Vordringen der Spezialeinheit auf dem Grundstück Osama bin Ladens übertragen wurden. Auf diese Weise werden die Besucher zu Beobachtern zweiter Ordnung. Sie sehen sich selbst aus Souzas Perspektive, als Akteure in seinem Bild. An jenem Ort, wo Obama der Exekution bin Ladens zuschaut, konfrontiert Reimer die Besucher mit dem Abbild ihrer selbst.

Reimers Closed-Circuit-Installation thematisiert die Rolle der Bildmedien im „War on Terror“. Die Verantwortlichen sind beim Tötungsakt nicht selbst dabei, sie führen selbst keinerlei Kampfhandlungen aus, sondern blicken auf Monitore. Diese Vermittlung durch Medien rückt sie in eine Distanz. Sie werden zu Zuschauern einer Tat, an der sie genauso gut unbeteteiligt sein könnten. Reimer wirft die Frage auf, welche moralischen Implikationen die zunehmende Virtualität westlicher Kriegsführung hat – eine Frage, die auch die jüngsten Debatten über Drohneneinsätze beherrschte. Wenn das Töten abstrakt wird, weil es vom Bildschirm aus möglich ist und der Täter die Rolle eines passiven Zuschauers einnehmen kann, fühlt er sich dann noch verantwortlich für seine Tat? Unser eigenes Spiegelbild führt uns vor Augen, dass unsere Taten letztlich immer wieder auf uns zurückfallen.

The inspiration for Franz Reimer's installation THE SITUATION ROOM is Pete Souza's now iconic photograph. Taken in the so-called "Situation Room" – the strategic control center in the White House – it captures President Obama and his national security team as they watch the killing of Osama bin Laden live on a screen. The installation is designed like the set of a motion picture. Similar to movie props, Reimer builds the room's layout according to Souza's press picture and thus translates the photograph into a physical experience. Two white plasterboard walls describe the dimensions of the room, while the other two sides are left open. In the middle is a conference table with notebook computers made from cardboard positioned at every seat, and cups and documents distributed across it. At the end of the table is a heavy office chair; other chairs are placed around the room in no apparent order. The emblem of the US government decorates the rear wall. The scene is lit by spotlights. A camera films whatever is happening inside the set, and the image is streamed live to a screen in the front part of the installation.

Visitors are invited to move freely through the installation, and those who take up the offer become part of a reenactment. Using Souza's picture as a template, visitors can slip into the role of Obama and his government representatives, reconstructing the historic moment when the US government killed one of its biggest enemies. Visitors to the installation are filmed at exactly the same angle from which Souza took his photograph while the live feed appears on a monitor in the same place that the images of the special forces advancing on Osama bin Laden's grounds were displayed in the real "Situation Room." In this way, the visitors turn into viewers of a second order. They see themselves from Souza's perspective: as actors in his picture. Reimer confronts visitors with an image of themselves in the place where Obama watched the execution of bin Laden.

The main theme of Reimer's closed-circuit installation is the role of the media in the "war on terror." Those responsible for killing are not present, they do not engage directly in combat and instead watch a monitor. This mediation puts them at a distance; they become spectators of an act in which they have not been physically involved. Reimer confronts the viewer with questions about the moral implications of the increasing virtuality of western warfare – questions that also dominated the recent debates about the usage of drones in war. If the act of killing becomes abstracted through the distance of a screen while the perpetrator takes the role of a passive bystander, can he or she still feel responsible for his or her action? Our own mirror image, like that reflected back at the viewer in THE SITUATION ROOM, shows that our actions will ultimately fall back on us.

Nils-Arne Kässens

Gestus : Judex

Hongkong 2012 / Video-Projektor, Monitor, 2 Computer, Steuerung, Podest (10:22:03 Std.)
Hong Kong 2012 / video projector, monitor, 2 computers, controller, pedestal (10:22:03 hrs.)



GESTUS : JUDEX offenbart dem Betrachter das, was er schon sieht und in Gedanken verarbeitet, auch wenn ihm das nicht bewusst ist. Die Rede ist von dem flüchtigen Moment, dem Augenblick, in dem wir eine Person in einer Menschenmenge wahrnehmen ohne deren persönliche Merkmale wirklich erkannt zu haben. Wenn weder die Kleidung noch das Gesicht die Identität bestimmen konnten, ist es die Gestik, ein bestimmtes Verhaltensmuster, welches wir in unserer Erinnerung gespeichert haben. Auf Film angewendet, offenbart dieser Modus der Betrachtung ein eigenes und vollkommen neues Vokabular, welches sich in den bewegten Bildern verbirgt, und zwar die Struktur der Vektoren – eine symbolische Form.

In der Installation von GESTUS : JUDEX können wir den Algorithmus verfolgen, diesen mit dem Trägermodell vergleichen und darüber staunen, was unser Bewusstsein fernab des Bewussten tut. Das Wissen darüber kann jedoch denjenigen Macht geben, die die Gesellschaft, mit der Bestrebung sie zu dominieren, beobachten. In der Regel ist es schwer, Einzelne in einer sich bewegenden Menschenmenge auszumachen, da große sich bewegende Massen das Individuum verschwinden lassen und das Nachvollziehen der Bewegungen erschweren. Wenn jedoch die Bewegung selbst wie ein Fingerabdruck verstanden wird, offenbart ihre Analyse durch Überwachungsvideos, die mit statischen Kameras aufgezeichnet wurden, die Bewegungen des Einzelnen in der Menge und ermöglicht, dass jeder jederzeit verfolgt und aufgespürt werden kann. Uns wird klar, dass das aufgezeichnete Material der Überwachungskameras aufbewahrt wird und unsere Handlungen jederzeit, bis in die Zukunft, gegen uns verwendet werden können.

GESTUS handelt vom Sehen, lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters vom narrativen zum rhythmischen Fluss der bewegten Bilder. Die aktuelle Version von GESTUS behandelt den fünfeinhalbstündigen Film „Judex“ des französischen Regisseurs Louis Feuillade aus dem Jahr 1916, aus einer Zeit, lange bevor die Konventionen des Geschichtenerzählens aus Hollywood etabliert waren. Damals wurden Kamerabewegungen und Schnitte innerhalb einer Szene nur sehr selten eingesetzt und die visuelle Konzentration lag auf der dynamischen Geometrie der sich bewegenden Körper im Raum. GESTUS will durch die Anwendung digitaler Technologie Filmgeschichte neu entdecken und den Nutzen von Filmarchiven überdenken.

Das GESTUS-Projekt existiert als interaktives Programm, das seinen Benutzern ermöglicht, einen Film zu analysieren. Das System erkennt ähnliche Bewegungen in verschiedenen Videosequenzen und zeigt diese nebeneinander an. Die Benutzer werden dazu eingeladen, dem System zu folgen, indem sie die Vektoren ähnlicher Szenen anzeigen lassen oder sich nur einzelnen Sequenzen widmen. Werden nur einzelne Sequenzen ausgewählt, entgeht man aufgrund der entstehenden Sprünge der Linearität des Films. Der zweite Teil der Präsentation enthüllt nicht nur eine, sondern gleich acht der genauesten Übereinstimmungen. Diese werden in einem Raster um die Hauptsequenz herum angeordnet, welche in der Mitte den Film in korrekter Reihenfolge linear abspielt. Die Rasterdarstellung regt die Betrachtenden an, sich aktiv mit der visuellen Information auseinanderzusetzen und sich an den Prozessen zu beteiligen, indem sie die verschiedenen Bilder nach Ähnlichkeiten untersuchen. Der geistige Aufwand durch den Benutzer wird somit zu einem wesentlichen Bestandteil der Vektormaschine.

Das System fordert die Ausdauer des Betrachters heraus – und kann ihn zugleich frustrieren.

GESTUS : JUDEX unveils to the user what his eyes already see and his mind constantly processes, albeit not consciously. That fleeting moment when we perceive someone in a crowd – possibly even walking away – and we still recognize them. Neither attire nor face disclose their identity, it is their gesture. A pattern we have stored in our memory. Applied to film, this way of looking reveals a whole new vocabulary hidden in moving images, the pattern of vectors, the vector as a 'symbolic form.'

In the installation we watch the computer's algorithm process and compare these vector patterns, and marvel at what our mind does far beyond the limits of consciousness. However, this knowledge can empower those who watch society in an effort to dominate it. Individuals are usually hard to track in large moving crowds. But if motion acts like a fingerprint, the analysis of surveillance videos taken from static cameras discloses an individual's movement through a crowd, thus allowing us to be tracked at any time. With the knowledge that surveillance camera footage is stored, comes the understanding that our every gesture can be used against us at will, in any situation, now or in the future.

GESTUS is about pure looking, directing the viewer's attention away from the narrative content and towards the rhythmic flow of moving images. The subject of the current iteration of GESTUS is the 5 1/2 hour film "Judex" made by French director Louis Feuillade in 1916, before the conventions of Hollywood storytelling were put in place. The film uses very few camera movements, and editing within a sequence is rare, allowing the dynamic geometries of bodies moving in space to be the main focus.

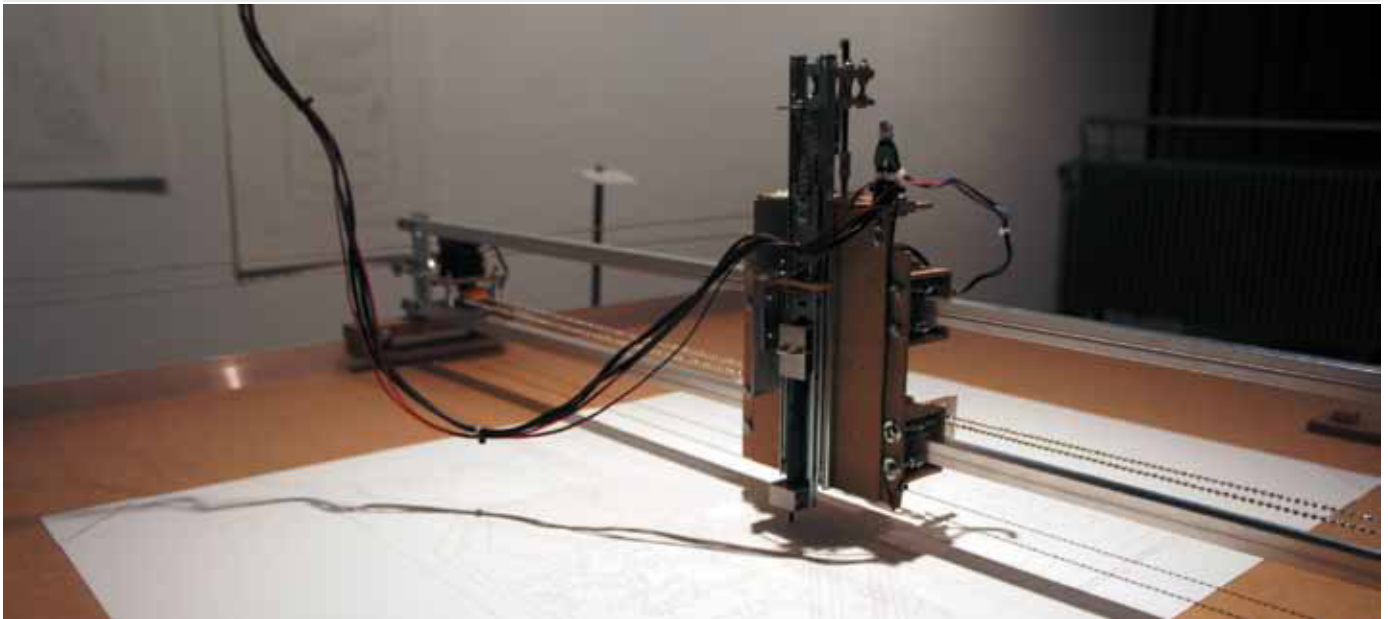
GESTUS aims to rediscover film history and to rethink the purpose of a film archive through the mediation of digital technology. The GESTUS project exists as an interactive application that enables users to explore a single film. The system recognizes similar movements in different video sequences and renders these movements side by side. The user is invited to explore the system by comparing the vectors of matching sequences, choosing to view only the sequences themselves, or jumping to different sequences whereby they are able to escape the film's linearity. The second mode of presentation displays not one, but eight close matches. These are organized as a grid around the main clip that runs sequentially in the centre. The grid presentation encourages the viewer to engage in an active process of visual thinking, scanning the various images to decipher the similarities between them. The viewer's cognitive effort thus becomes an integral element of the vector machine, allowing them to understand what the computer algorithm is doing.

The system invites, challenges and sometimes frustrates the viewer's cognitive perceptual skills.

Joel Baumann

BLACKLIST

Berlin, Zürich, 2010 – 2013 / Internet, Computer, Programme, Datenbanken, Suchmaschinen, Zeichenmaschine, Zeichnungen
 Berlin, Zurich, 2010 – 2013 / Internet, computer, programs, data bases, search engines, drawing machine, drawings



BLACKLIST spürt im Internet ausgeblendete, gelöschte, verbotene und zensierte Bilder und Inhalte auf und macht die Fundstücke in diskutabler Weise als Zeichnungen oder Phantombilder erneut sichtbar und zugänglich.

Die Regulierung des digitalen Datenverkehrs ist brisant, weil sie eine durchgreifende Wirkung hat. Heute sind die Arbeitsweisen, die Finanzgeschäfte, der Konsum, die sozialen Bindungen, die individuellen Ausdrucksmöglichkeiten und sogar das Liebesleben in zunehmendem Maße durch digitale Kommunikationsakte geprägt und von ihnen durchdrungen.

In den meisten Ländern gibt es Formen der Filterung und Zensur von Webinhalten. In Deutschland existieren Darstellungsverbote bezüglich Sicherheit, verfassungsfeindlicher Zeichen, Pornografie und Gewalt. Auf deutschen Webseiten werden widerrechtliche Inhalte geahndet und gelöscht. Die Größe und die wirtschaftliche Macht Deutschlands führen dazu, dass die von deutschen Behörden geforderten Abschaltungen meist auch von den großen, US-amerikanischen Internet-Diensten vollstreckt werden. Damit wurde Deutschland zu einem der führenden Länder bei der Löschung von Google-Suchresultaten.

Die Einteilung von Bildern hat eine gesellschaftliche Funktion. Die geheimen Sperrlisten, sogenannte Blacklists, sind unmittelbare polizeiliche Vollstreckungen, die unseren individuellen Ansichten vorgreifen. Mit den geheimen Zensurmaßnahmen fällt die kriminelle Handlung (die bereits im Aufrufen verbotener Inhalte gegeben ist) mit einer Reflexion über Grenzziehungen des Legitimen und Illegitimen zusammen. Damit ist ein Instrument wirksam, das eigenständige Betrachtungsweisen ausschaltet und sowohl einem individuellen Erkenntnisgewinn als auch einer demokratischen Grundordnung zuwiderläuft.

Das Projekt BLACKLIST spürt den verbotenen Abbildungen und Inhalten nach. Eine Sondierung erfolgt mit eigens erstellten Programmen, Datenbanken und Suchmaschinen. In automatisierten Prozessen nähert sich BLACKLIST den Abgründen, den schmerzvollen und angstbesetzten, gefährlichen Terrains. Die Fundstücke werden maschinell nachgezeichnet, als Skizze des Sujets und als Seismograph einer visuellen Regulierung. Ein Phantombild erscheint, wie ein Schattenriss, der eine Ahnung dessen vermittelt, was sich jenseits der Verbannung sehen ließe. Das Unterfangen ist eine Archäologie, ein Inspizieren des Untergrunds, der als eine andere, gefährliche Bildwelt gilt.

Im Nachzeichnen wird deutlich, dass das ausgeblendete Sujet selbst nur ein Stellvertreter ist und zum Phantom für alles Schreckliche wird. Dem Tabu, dem Sprechverbot und der Scham über das Geächtete erwächst mit dieser Arbeit ein anderes Herangehen. Im Gegensatz zu einer geheimen Zensur und den verborgenen Machtapparaten zeigt sich in der Sondierung des Ein- und Ausschlusses ein kulturelles Fundament, das sich auf eine gemeinschaftliche Basis stellen lässt. Die automatisierten Aufzeichnungen erlauben ein Nachspüren und eine kritische Betrachtung dessen, was unsere machtpolitischen, kulturellen und bildpolitischen Wahrnehmungshorizonte bestimmt.

Christoph Wachter und Mathias Jud

BLACKLIST searches the Internet for hidden, deleted, forbidden and censored images and content. The findings are then put up for debate and made visible again as machine-made drawings and composite sketches. The regulation of digital data traffic is controversial because it has drastic effects. Nowadays workflows, financial transactions, consumption, social ties, individual modes of expression and even our love-lives are increasingly shaped by digital acts of communication.

Censorship, or filtering of data in one form or another, exists in many countries. Germany has a display ban regarding state security, anti-constitutional signs, pornography and violence. Unlawful content on German websites is deleted and the website operator punished. The German government even tries to stop the linking of forbidden content on websites outside of the country. The size and economic power of Germany is such that many of the take-down orders by German authorities are also carried out by US Internet providers. In this way, Germany became one of the leading countries regarding the deletion of Google search results.

The classification of images has a social role. Secret lists, or so-called blacklists, however, are dealt with by immediate police intervention that forestalls individual intentions. Because of these secret measures of censorship, the criminal act of engaging with forbidden content coincides with processes of reflection upon the divide between legitimacy and illegitimacy of content. It does so because downloading and looking at the content is illegal, yet reflection would only be possible by viewing the content. These instruments of censorship silence any independent point of view and work directly against an individual's acquisition of knowledge and the basic democratic order.

The project BLACKLIST searches for and traces forbidden images and content, using custom-tailored programs, databases and search engines that probe the web. BLACKLIST approaches this dangerous and fear-laden territory using automated processes where forbidden images are gradually visualized again and findings are reproduced by a machine as a sketch. A composite sketch appears, like a seismograph of visual regulation, illustrating what hides beyond the border of ostracism. The endeavor is akin to archeology or the inspection of an underground that might harbor a different and dangerous world of images.

By tracing these hidden images it becomes obvious that the blocked subject itself is only a representative for everything horrific. BLACKLIST establishes a new way of approaching the taboo, the ban on speaking and the shame regarding the outlawed. Contrary to secret censorship and the hidden apparatus of power, the probing of exclusive and inclusive tendencies shows a cultural base that has a common ground. They become a community project. The automated records allow for a review of what constitutes our political, cultural and image-related horizons of perception.

Remis

Hamburg 2013 / Gummibänder, Magnete
Hamburg 2013 / rubber bands, magnets



Besucher/innen, die die Installation REMIS des Künstlers Fabian Wendling betreten, finden einen Raum vor, der eher durch Leere denn durch die quantitative Anwesenheit von Material besticht. Dieser strahlt aufgrund seiner Aufgeräumtheit im ersten Moment Ruhe und Harmonie aus. Und doch liegt etwas in der Luft.

Beim Blick in den Ausstellungsraum sehen die Betrachter/innen in Höhe des Kopfes gummiartige Bänder fluchtpunktartig in eine Ecke des Raumes verlaufen. Dort kumulieren zwei Stränge und bilden mit Hilfe einer quaderförmigen, mit der Architektur verbundenen Befestigung einen Endpunkt, der den Betrachter/innen gegenüberliegt. Die Bänder, die wie Zeichnungen im Raum wirken, erwecken den Eindruck, diesen einzuteilen oder gar in veränderter Form fixieren zu wollen. Dieser erste, eher statische Eindruck der künstlerischen Arbeit REMIS revidiert sich bei genauerer Betrachtung allerdings sehr schnell.

Die Bänder sind mitnichten fest mit der Architektur verbunden. Vom Künstler austariert, werden sie lediglich von großen, rechteckigen Magneten in ihrer Position gehalten. Die Gummis sind zum Zerreißen gespannt, sodass sie jederzeit losschießen und den Besucher/innen den Magneten mit ungeheurer Kraft und Schnelligkeit entgeschleudern könnten. Von dem Raum, der auf den ersten Blick harmonisch wirkt, geht in Wirklichkeit eine potentielle Gefahr aus. Eine Gefahr, die der Künstler Fabian Wendling bewusst evoziert. Während Künstler/innen wie Chris Burden und Marina Abramovic mögliche Gefahren und deren ganz reale Auswüchse über den Einsatz des eigenen Körpers thematisieren, schlägt Wendling einen subtileren, stärker (bühnen-)raumbezogenen Weg ein. Den potentiellen Gefahren sind hier nicht mehr die Künstler/innen ausgesetzt, sondern die Besucher/innen, die den Raum betreten. Der Raum wird zum passiven Teil der „Waffe“ – ein mögliches Ausweichen wird durch den begrenzten Bewegungsradius beschnitten – und betont somit das Gefühl des Ausgesetztseins.

Fabian Wendling, der an Schnittstellen von freier und angewandter Kunst arbeitet, fällt mit seiner Installation, die nicht auf den so genannten „Neuen Medien“ basiert, nur scheinbar aus dem Fokus der Medienkunstausstellung Monitoring. Der Bühnenraum oder das Set als Ort des Möglichen, des Potentiellen, macht die Besucher/innen der Installation unfreiwillig zu denkbaren Protagonist/innen in einem möglichen Stück. Im Stillstand wird Bewegung thematisiert, ohne dass dabei aber die Kinetik des Films selbst oder digitale Medien eingesetzt werden. Die passive Rezeption ist hier absolut erwünscht, denn schon im nächsten Moment wird sie auf subtile Weise untergraben, da sie in einer solchen Situation ob der Gefahr kaum möglich sein dürfte.

Die Arbeit scheint eine Art räumlich begehrter und nie enden wollender Thriller in minimalistischer Gestalt zu sein, der zwischen Harmonie und Disharmonie, zwischen An- und Entspannung verharrt. Dieser provozierende Zwischenzustand wird nochmals durch den Titel REMIS verdeutlicht – ein Begriff, der ursprünglich aus dem Schach stammt und sich mit Patt oder Unentschieden übersetzen lässt. Eigentlich gäbe es die Möglichkeit zur Bewegung, zum „Entladen“ der Gummibänder, aber alles ist so sehr in der Schwebe, im vermeintlich Unentschiedenen gehalten, dass man tatsächlich, anstatt von einer kinetischen, von einer pseudo-kinetischen Installation sprechen könnte, von der die Betrachter/innen wohl hoffen, dass sie sich nicht in ihrem Beisein entlädt.

Stefan Bast

Visitors who enter the installation REMIS by artist Fabian Wendling, will find themselves in a room that impresses with its emptiness rather than with a quantitative presence of material. At first sight, its tidiness radiates clarity and harmony. But something's up.

Above the visitor's head run rubber-like belts that meet at a vanishing point at the far end of the room directly across from the entrance. There the belts join at a point fixed to a rectangular block that is somehow attached to the architecture. The belts, which span across the room like drawings, create the impression that they were installed to divide or even to modify the room. This first impression of REMIS will be revised soon enough under closer inspection.

In fact, the belts are not fixed to the architecture but are held in position by two magnets carefully counterbalanced by the artist. The rubber belts are stretched to breaking point and could detach at any minute, hurling the magnet with tremendous force and speed towards the observer. The room that appeared so harmonious at first possesses great force; a danger that Wendling deliberately evokes. While artists such as Chris Burden and Marina Abramovic address potential danger and its very real occurrence by using their own body, Wendling's take on the subject is more subtle and always involves stage-like references. The artist is no longer the subject affected by potential dangers; instead the viewer takes on this role by simply entering the space. The room becomes a passive part of the "weapon" – an escape is cut off, only a small radius of motion is possible, creating a strong feeling of exposure.

Wendling, who works both in the fields of applied and fine arts, only seemingly looks out of place within the context of an exhibition that shows New Media installations. The stage or set serves as a space for possibilities and makes the observer of the installation an involuntary protagonist in a possible play. Here, potential action addresses movement without using the means of the kinetics of film or digital media. The viewer's initial passive reception to REMIS is subtly undermined the very next moment – in an environment latent with potential danger, passive reception is not possible.

The work is a physically accessible, never-ending thriller in minimalistic guise, poised between harmony and disharmony, tension and relaxation. This provoking intermediate state is underlined by the title of the work: REMIS is a chess term that can be translated as "a draw." While there is the possibility of movement, an "unloading" of the belts, the situation is suspended in an alleged draw, so that one might speak of a pseudo-kinetic rather than a kinetic installation where the viewer can only hope that the installation will not go off in his or her presence.