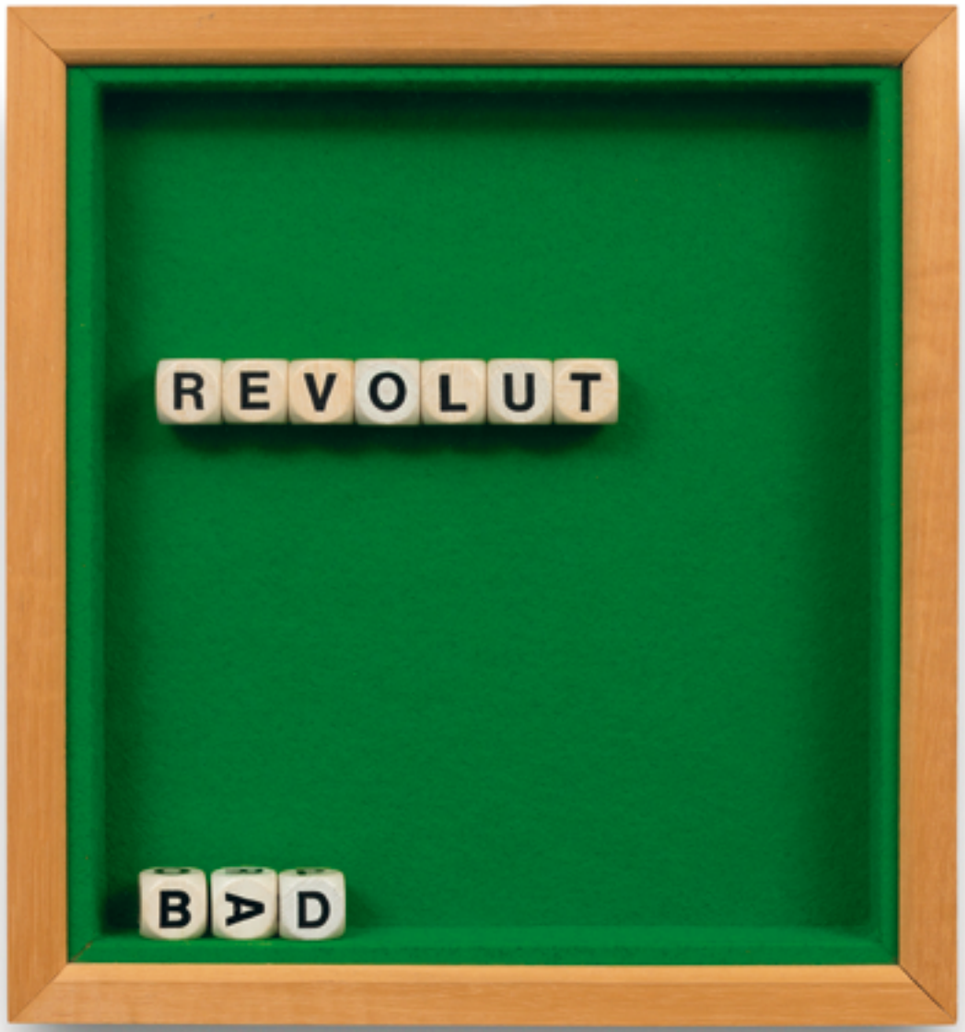

Revolut... (1971 / 1990)
Kastenobjekt mit Würfeln / eng,
24 x 22 cm
Edition 10 / 10

ART
IN OUR
TIME.

KUNST IN UNSERER ZEIT.

Video- und Performancekunst entstanden in den 1970er-Jahren als miteinander verflochtene Low-Budget-Formen der Gegenkultur, bei denen es um den Künstler, den Raum und oft auch um die Kamera ging. Die Autorin untersucht, wie Künstler mit Medien arbeiteten, sich zwischen den Disziplinen bewegten und dabei ihren Zuschauern gegenüber eine aggressiv-konfrontative Haltung einnahmen, um die zeitgenössische Popkultur auszuloten und Auffassungen von ›Realität‹ zu hinterfragen.

Video and performance emerged in the 1970s as intertwined, counter-culture and low-budget forms that revolved around the artist, a space and, frequently, a camera. The author explores how artists have worked with media and moved between disciplines, taking an aggressively confrontational approach to viewers as they plumb contemporary pop culture and question notions of “reality”.

Über die Autorin

Barbara London ist Kuratorin und Autorin. Sie gründete die Sammlungs- und Ausstellungsprogramme für Videokunst am Museum of Modern Art in New York (MoMA), wo sie von 1973 bis 2013 tätig war. In dieser Zeit organisierte sie über 200 Ausstellungen und leitete die Anschaffung von über 1.000 Medienkunstwerken von internationalen Künstlern. Mit *Stir-fry* wurde sie 1997 die erste Kuratorin, die das Internet in ihre Arbeit einbrachte. Ihre Artikel sind in Magazinen wie *Artforum*, *Yishu*, *Leonardo*, *ArtAsiaPacific*, *Art in America*, *Modern Painters* und *Image Forum* erschienen. Barbara London ist außerordentliche Professorin an der Yale University und hält zahlreiche Vorträge.

About the Author

Barbara London is a curator and writer. She founded the video exhibition and collection programs at Museum of Modern Art in New York (MoMA), where she worked from 1973 to 2013. During her tenure, she organized over 200 exhibitions and oversaw the acquisition of more than 1,000 media art works by international artists. She was the first to integrate the Internet into her curatorial practice with *Stir-fry* in 1997. Her writings have appeared in *Artforum*, *Yishu*, *Leonardo*, *ArtAsiaPacific*, *Art in America*, *Modern Painters*, and *Image Forum*. Barbara London is an adjunct professor at Yale University and lectures widely.

Was ist Jetzt?

Auf einem bekannten Foto der MoMA-Fassade aus den 1930er-Jahren ist ein kleines Schild zu sehen. Von Gründungsdirektor Alfred Barr (1902 – 1981) angebracht, verkündet es, dass man drinnen KUNST IN UNSERER ZEIT (*Art in Our Time*) vorfindet. Damals wie heute stellt dieser Satz einen anspruchsvollen Auftrag für Museen und Sammler dar, denn er verlangt es, mit neuen Technologien und jüngsten Entwicklungen in Kunst und Konservierung mitzuhalten. Barr wusste, dass er als weitsichtig gelten würde, wenn einmal zehn Prozent seiner Erwerbsentscheidungen als richtig angesehen werden würden. In den 1970er-Jahren war MoMA-Chefkurator William Rubin (1927 – 2006) eher zurückhaltend, da er es für wichtig hielt, bei ultrazeitgenössischen Anschaffungen etwa fünf Jahre zu warten. Diese Haltung wurde später gekippt und es kam zu einem hektischen Wettlauf, Kunstwerke prompt zu bewerten und zu erwerben. Entscheidungen, die die Sammlung betreffen, stellen immer ein Risiko dar, aber die Erfolgsquote ist am höchsten, wenn sie miteinander in einem Kontext stehen.

Mario von Kelterborn, 1969 in Ostberlin geboren, hat schon früh das ›Sammler-Genom‹ entwickelt, als er sich als Junge den Feinheiten der Philatelie widmete. Fasziniert von allen Aspekten der Briefmarken und ihrer Geschichte, vervollkommnete er die methodische Denkweise eines sorgfältigen Wissenschaftlers. In den späten 1990er-Jahren wandte er sich der zeitgenössischen Kunst zu und verstärkte seinen Schwerpunkt während der vergangenen zehn Jahre weiter. In diesem genauen Austarieren spiegelt sich eine Kindheit an der Grenze zweier

What is Now?

In a well-known photograph of MoMA’s façade from the 1930s, a small sign beckons from the upper right corner. Installed by founding director Alfred Barr (1902 – 1981), the sign heralds the ART IN OUR TIME hosted within. The phrase is a demanding mandate for museums and collectors then and now, as it necessitates that both keep pace with new technologies and developments in art and conservation. Barr understood that if just ten percent of his acquisitions were later found to have been correct, he would be deemed prescient. In the 1970s MoMA’s chief curator William Rubin (1927 – 2006) favored caution, believing it important to wait a good five years before making ultra-contemporary acquisitions. This was later overturned in the competitive rush to evaluate and purchase promptly. While collection decisions will always be a gamble, they have best results when corresponding to a context.

Born 1969 in East Berlin, Mario von Kelterborn developed the “collector genome” as a child consumed by the fine points of philately. Fascinated by all aspects of stamps and their history, he honed the methodical mindset of an exacting scientist. In the late 1990s he turned toward contemporary art, and over the last decade sharpened his focus. This fine-tuning reflects a childhood spent on the edge of two different worlds. He had access to West German television and popular Western music. Meanwhile, restricted to East German newspapers, he learned to read between the lines. This engagement with culture on both sides of the Berlin Wall made him question what truth and what humanity is about.

This resolute collector marches to his own drum. He listens to the clarion calls of artists who wrestle with life’s often disconcerting conditions. This predilection was intensified when, as a teenager, he saw the apocalyptic Soviet film set in 1943 Belorussia, *Come and See*. Despite the film’s portrayal of the most gruesome horrors of the Nazi slaughter, it showed how the human spirit manages to survive.[01] Since that early experience, von Kelterborn has

01 I recently watched the 1928 Georgian silent film *Eliso*, directed by Nikoloz Shengelaia, an early iteration of the same story. This historical epic, which portrays the tragic fate of a nation pacified in 1864 by the Tsarist Russian Empire, revolves around a heroine who rallies her village into forward motion, leaving behind her lover of a different social class and religion.

unterschiedlicher Welten wider. Er hatte zwar Zugang zu westdeutschem Fernsehen und populärer westlicher Musik, gleichzeitig war er aber auf ostdeutsche Zeitungen beschränkt. So lernte er, zwischen den Zeilen zu lesen. Diese Auseinandersetzung mit Kultur auf beiden Seiten der Berliner Mauer ließ ihn hinterfragen, was Wahrheit ist und worum es beim Menschsein eigentlich geht.

Der entschlossene Sammler geht seinen eigenen Weg. Er hört die Appelle von Künstlern, die mit den oft verwirrenden Bedingungen des Lebens ringen. Diese Neigung wurde schon als Teenager geschärft, als er *Komm und sieh* sah, einen apokalyptischen sowjetischen Film, der 1943 in Weißrussland spielt. Obwohl der Film schrecklichste Grausamkeiten des Massenmordes durch die Nazis darstellt, zeigt er auch, wie die Menschlichkeit es schafft, zu überleben.[01] Seit jener frühen Erfahrung hat von Kelterborn den Film von Elem Klimow von 1985 als ein ästhetisches Objektiv benutzt, durch das er Kunstwerke für seine wachsende Sammlung auswählt. Der Film dient als Maßstab, um besser zu verstehen, was hinter Angst und Schrecken steckt – und damit vielleicht auch die Widersprüche des Lebens und die kurzlebige Chance auf Koexistenz zwischen unterschiedlichen ›Stämmen‹.

Gemeingefälliger Kunst gegenüber gleichgültig, sucht von Kelterborn Herausforderungen. Diese Triebfeder erinnert an etwas, das der in Los Angeles geborene Künstler

01 Vor Kurzem habe ich den georgischen Stummfilm *Eliso* von 1928 gesehen, Regie Nikoloz Shengelaia, der eine frühere Iteration der gleichen Geschichte darstellt. Das historische Epos erzählt das tragische Schicksal einer Nation, die im Jahre 1848 vom russischen Zarenreich befriedet wurde. Die Heldin treibt ihr Dorf zum Fortschritt an, lässt aber dabei ihren Geliebten, der einer anderen gesellschaftlichen Schicht und Religion angehört, zurück.

treated Elem Klimow's 1985 film as an aesthetic lens, through which he selects art for his growing collection. The film serves as a measure to better understand
what is behind the angst and horrors, and even contradictions of life, and the short-lived chance for coexistence among different "tribes."

Indifferent to people-pleasing art, von Kelterborn seeks out challenges. This driving force strikes a chord with something the Los Angeles artist Robert Irwin said in 1976. Irwin declared that the best art is achieved by pushing work to what he called "the periphery of knowing." Out there on the edge, art is involved with inquiry rather than with foregone conclusions. He went on to say that our reality tends to be confined to our ideas about reality. And too often those structures, which are created to facilitate art practice, are so resolutely defined that they exclude experimental, erratic, or even innovative information.[02]

Definition is a temporary cultural agreement, a matter of directing collective attention toward an activity for gaining an aesthetic awareness. Irwin added that art is about placing your attention on the periphery of knowing. It is a state of mind. Definitions are useful handles but like software need regular updates.

Not so long ago, in the late 1960s and early 1970s as Conceptual Art was being spelled out — before the birth of both the Internet and von Kelterborn — the art world was small and loosely organized. Interested souls, with or without a propensity for connoisseurship, mingled among coteries of specialists. The latest goings-on were gleaned by nosing around the handful of contemporary art galleries and makeshift venues, by hanging out with artists in bars, or by reading occasional interviews with far-off artists in one of the handful of magazines that focused on art or experimental film. Given the small market, auction houses had limited clout over post – World War II art at that time.

The early 1970s saw artists with a do-it-yourself spirit, a healthy sense of skepticism, and an especially strong mistrust and even antagonism toward all forms of power. Artists pursued boundary-breaking practices, some revolving around music in new kinds of permutations. Artists picked up

02 Robert Irwin, *On the Periphery of Knowing.* (Interview by Jan Butterfield, 1976.)

Robert Irwin 1976 einmal gesagt hat. Irwin stellte fest, dass die beste Kunst dadurch geschaffen würde, dass man die künstlerische Arbeit bis an jenen Ort führe, den er den ›Randbereich des Wissens‹ nannte. Dort draußen, an den äußersten Grenzen, sei die Kunst mit Nachforschungen beschäftigt statt mit vorzeitigen Schlussfolgerungen. Irwin sagte weiterhin, dass unsere Realität dazu neige, durch unsere Vorstellungen von ihr eingeengt zu werden. Und allzu oft sind genau jene Strukturen, die entstanden sind, um die Kunstpraxis zu erleichtern, so eng definiert, dass sie experimentelle, unvorhersehbare oder sogar innovative Information ausschließen.[02]

Eine Definition ist ein vorübergehendes kulturelles Übereinkommen mit dem Ziel, die kollektive Aufmerksamkeit auf eine Tätigkeit zu lenken, um dadurch das ästhetische Bewusstsein zu steigern. Irwin fügte hinzu, dass es bei der Kunst darum gehe, die Aufmerksamkeit auf die Randbereiche des Wissens zu richten. Kunst ist somit ein Geisteszustand. Definitionen bieten nützliche Handhaben, aber genau wie Software muss man sie regelmäßig aktualisieren.

Vor nicht allzu langer Zeit, in den späten 1960er- und 1970er-Jahren, als sich die Konzeptkunst gerade entwickelte – vor dem Internet und bevor von Kelterborn geboren wurde –, war die Kunstwelt klein und lose organisiert. Interessierte Laien, mit oder ohne Neigung zur Kennerschaft, mischten sich unter Expertencliquen. Wer herausfinden wollte, was gerade los war, trieb sich in einer Handvoll Galerien für zeitgenössische Kunst und provisorischen Veranstaltungsorten herum, hing mit Künstlern in Bars ab

Platzhalter

02 Robert Irwin, *On the Periphery of Knowing.* (Interview mit Jan Butterfield, 1976.)

oder las Interviews mit abseitigen Künstlern, die sich ab und an in einer der wenigen Zeitschriften finden ließen, die sich auf Kunst oder Experimentalfilm konzentrierten. Angesichts des unbedeutenden Marktes hatten Auktionshäuser damals nur begrenzten Einfluss auf die Nachkriegskunst der Zeit.

In den frühen 1970er-Jahren kamen Künstler auf, die Mut zum Selbermachen, eine gesunde Dosis Skepsis und ein besonders starkes Misstrauen und sogar Feindseligkeit gegenüber allen Formen von Macht hatten. Künstler verfolgten Methoden, die Grenzlinien durchbrechen sollten: Einige von ihnen beschäftigten sich mit neuartigen Permutationen von Musik. Künstler benutzten die ersten tragbaren Videokameras und Tonaufnahmegeräte und erkundeten die Besonderheiten eines plötzlich zugänglichen Mediums mit modernistischen Methoden. Zwei Formate dominierten: das Einkanal-Video, das in der Regel von Anfang bis Ende angesehen werden sollte, und die Rauminstallation, die den Zuschauer umgibt, ihn choreografiert und sich an individuelle Ausstellungsräume anpasst.[03]

Video- und Performance-Kunst entstanden als eng verflochtene Low-Budget-Formen der Gegenkultur, bei denen es um die Künstler, ihre Freunde, den Raum und oft auch um die Kamera ging. Künstler bezogen auch Live-Aufnahmen und zuvor aufgenommene Bilder von sich selbst in Performances vor Publikum mit ein.

Von Kelterborns Sammlung hat ihre Grundlage in den 1990er-Jahren und konzentriert sich dabei auf Kunstwerke, die

03 Installationen wurden erst in den 1990er-Jahren marktfähig, als die Ausstattung relativ benutzerfreundlich wurde.

the first portable video cameras and recording decks, and in modernist fashion explored the specifics of a suddenly accessible medium. Two formats dominated: the single channel video, which is generally intended to be viewed from start to finish; and the environmental installation that envelopes and choreographs the viewer, and adapts to particular exhibition spaces.[03]

Video and performance emerged as intertwined, counter-culture, low budget forms that revolved around the artist, the artist's friends, a space, and frequently a camera. Artists also incorporated live and pre-recorded images of themselves as part of performances with audiences.

Grounding his collection in the 1990s, von Kelterborn concentrates on work that speaks to the present moment in a language of today, namely media and photography. His focused theme corresponds to that of a more established collector in Munich, Ingvild Goetz. Her penchant was encapsulated in the 2002 Villa Stuck exhibition *Hautnah: Die Sammlung Goetz*, in other words the boundaries of human existence.

The earliest work held in Mario von Kelterborn's collection is by Joseph Beuys and Jochen Gerz, born in 1921 and 1940 respectively, artists for whom death seems to permeate most aspects of life. The muffled history of World War II was never far from their minds. No matter how anguished or serious, their ideas and humble approach brought a sense of hope. They understood that life is hard work and precarious, and always will be. They radically transformed the relationship between the viewer and art, transcending social boundaries. Audience members were no longer merely spectators, but rather participants in their artistic processes. They constructed elegiac narratives, where viewers were invited to spend time and work things out for themselves.

Through their practices, Beuys and Gerz helped restructure the strands of the complex helix of art and culture. Their open-minded stance and rebellious politicization contributed to shifting contemporary art away from the hallowed halls of museums. Both were committed to idea taking precedence over aesthetics or a physical marketable work. They set the stage for the next generations.

03 Installation only became marketable in the 1990s with the emergence of relatively user-friendly equipment.

den gegenwärtigen Augenblick mit der heutigen Sprache ansprechen, nämlich Medien und Fotografie. Kelterborns eng abgegrenztes Thema entspricht dem von Ingvild Goetz, einer etablierteren Sammlerin aus München. Ihre Neigung, die man auch als die Grenzen der menschlichen Existenz umschreiben könnte, kam 2002 in der Ausstellung *Hautnah: Die Sammlung Goetz* zum Ausdruck.

Die frühesten Werke in Mario von Kelterborns Sammlung sind von Joseph Beuys und Jochen Gerz, 1921 bzw. 1940 geboren, Künstler, für die der Tod die meisten Aspekte des Lebens zu durchdringen scheint. Die dunkle Geschichte des Zweiten Weltkriegs beschäftigte sie ständig. Egal wie qualvoll und ernst, ihre Ideen und ihr bescheidener Ansatz zeugten von Hoffnung. Sie verstanden, dass das Leben harte Arbeit ist, dass es prekär ist und es auch bleiben wird. Sie veränderten die Beziehung zwischen Betrachter und Kunst grundlegend und überschritten soziale Grenzen. Die Zuschauer waren nicht mehr nur Zuschauer, sondern Teilnehmer an ihren künstlerischen Prozessen. Sie konstruierten elegische Erzählungen, die Zuschauer dazu einluden, Zeit mit ihnen zu verbringen und sie selbstständig zu verarbeiten.

Durch ihre Verfahrensweisen halfen Beuys und Gerz, die Stränge der komplexen Helix aus Kunst und Kultur neu zu strukturieren. Ihre aufgeschlossene Haltung und rebellische Politisierung trugen dazu bei, die zeitgenössische Kunst aus den heiligen Hallen der Museen wegzuverlagern. Sie waren überzeugt, dass die Idee Vorrang hatte gegenüber der Ästhetik oder dem physisch vermarktbaren Kunstwerk. Damit bahnten sie den Weg für die nächsten Generationen.

Media Maverick: Gary Hill

The media and performance artist Gary Hill takes an aggressively confrontational approach to his viewers. The former sculptor and surfer, born 1951 in southern California, gravitated toward analog video in Woodstock, New York during the mid-1970s. While narrowing his focus down to the most fundamental aspects of electronic sound, he came across the music of Terry Riley and La Monte Young at a local record shop. The minimalist composers' interlocking modules and spare tones provided a new incentive. He still returns to their music.[04]

As an emerging artist out on the fringes in a rural setting, Hill comfortably honed his technical skills, which soon included image processing. Synthesized video imagery felt as spontaneous as tie-dye, with practitioners similarly interested in altered states of consciousness. The distinction being, processing artists had strong philosophical agendas connected to communications theories (starting with Norbert Wiener, C. P. Snow and Marshall McLuhan.) Through trial and error he delved into the nitty-gritty properties of an electronic signal, discovering how audio and video could affect each other in tandem or in opposition.

Hill wittingly continued to subject himself to the unknown, as a way to reveal or reach the known.[05] What gradually became more apparent is the underlying violence that lurks in his work. He understood that language can be an incredibly forceful material. He once said there is something about language where, if you can strip away its history, you can get to the materiality of it, or it can rip into you like claws. On the other hand, images sometimes just slide off the edge of your mind, as if you were looking out a car window.[06]

Hill gained control over the architecture of the analog video frame in what is called unedited

04 George Quasha and Charles Stein, "Liminal Performance: Gary Hill in Conversation with George Quasha and Charles Stein." *Performing Arts Journal* 20, no. 1 (January 1998): p. 17.

05 Robert Mittenthal, "Reading the Unknown: Reaching Gary Hill's and Sat Down Beside Her," *Gary Hill: And Sat Down Beside Her.* Paris: Galerie des Archives, 1990. Unpaginated.

06 Lucinda Furlong, "A Manner of Speaking: An Interview with Gary Hill", *Arterimage*, Visual Studies Workshop, Volume 10, Issue 8, Rochester, NY (1983), p. 13 – 14.

Medienrebell: Gary Hill

Der Medien- und Performancekünstler Gary Hill vertritt seinem Publikum gegenüber einen aggressiv-konfrontativen Ansatz. Der ehemalige Bildhauer und Surfer, 1951 in Südkalifornien geboren, fühlte sich Mitte der 1970er-Jahre in Woodstock, New York, von analogem Video angezogen. Während er sein Hauptaugenmerk auf die grundlegendsten Aspekte von elektronischem Sound richtete, begegnete er in einem örtlichen Plattenladen der Musik von Terry Riley und La Monte Young. Die ineinandergreifenden Module und spärlichen Töne der minimalistischen Komponisten boten ihm neue Impulse, und er bedient sich bis heute ihrer Musik.[04]

Als aufstrebender Künstler, der am Rand des Kunstgeschehens in einer ländlichen Umgebung arbeitete, verfeinerte Hill in aller Ruhe seine technischen Fähigkeiten, die bald auch die Bildbearbeitung miteinbegriffen. Damals erschienen synthetisierte Videobilder genauso spontan wie Batiken, und beide Techniken gingen oft mit Interesse an veränderten Bewusstseinszuständen einher. Der Unterschied lag darin, dass die Künstler, die Bilder bearbeiteten, klare philosophische Absichten verfolgten, die der Kommunikationstheorie verbunden waren (beginnend mit Norbert Wiener, C.P. Snow und Marshall McLuhan). Durch Versuch und Irrtum vertiefte Hill sich in die grundlegenden Eigenschaften des elektronischen Signals und entdeckte, wie Ton und Bild sich gegenseitig beeinflussen können.

Hill fuhr bewusst fort, sich dem Unbekannten zu unterwerfen, um dadurch das

04 George Quasha und Charles Stein, "Liminal Performance: Gary Hill in Conversation with George Quasha and Charles Stein". Performing Arts Journal 20, Nr. 1 (Januar 1998): S. 17.

"real time," and moved on to dialog with his mental processes rather than the technology. He noted, "You can't sidestep the mechanics of the medium, but it's not what makes something."[07] His probing into linguistics and consciousness led to philosophical and poetic insights situated at the core of his videos. He became the master of discovering formal conjunctions of electronic visual and sound elements with the physical body and the inner self.

In the 1990s, contemporary art was taken with the highly produced image, a result of the availability of personal computers and digital technologies. Better and cheaper projectors meant video images could impressively be slapped onto the "black box" gallery wall, at the same time color photography grew larger in scale. The market for both exploded.

Hill's strength lies in his inexorable urge to traverse precarious frontiers. Along the way he discovered that the incursion of language opened a path of conscious processes. Some of the most powerful methods in electronic art open internally to that incursion, which paradoxically shows a way out of the primacy of the image, often thought to be central to digital culture. For Hill, undercutting the cultural dominance of the image as a form of cognitive passivity has been of primary importance.[08]

Physically and emotionally Hill tests himself and will go relentlessly up to the limit, as he did in making *Isolation Tank* (2010). The way he speaks and physically entwines his voice with an image undermines the visual. This way he grabs control rather than simply dive deeper into technological possibilities. He manipulates his audience by keeping the work in the moment, suspending closure and dramatically getting under viewers' skin.

As Hill has continued to develop new series of installations, video has morphed into media and experienced a more receptive climate. As museums became more comfortable with user-friendly and affordable display equipment, projection installations came to dominate mainstream exhibition viewing. In Hill's contrarian ways, he has continued to jerry-rig technology and create distinctive work.

07 Furlong, ibid., p. 10.

08 George Quasha and Charles Stein, *An Art of Limina: Gary Hill's Works and Writings*. Madrid, Editiones Poligrafa, 2009. p. 73.

Bekannte zu enthüllen.[05] Allmählich deutlicher wurde dabei die tieferliegende Gewalt, die sich in seiner Arbeit verbirgt. Er verstand, dass die Sprache ein unglaublich wirkungsvolles Material sein kann. Er hat einmal gesagt, dass man die Materialität der Sprache erreichen könne, wenn man es schaffe, sie von ihrer Geschichte loszulösen, ansonsten könne man von ihren Krallen zerrissen werden. Andererseits könnten Bilder manchmal am Rande des Geistes wegrutschen, ganz als ob man aus dem Fenster eines fahrenden Autos schauen würde.[06]

Hill gelang es, die Architektur des analogen Videobilds in ›Echtzeit‹ zu kontrollieren und er ging dazu über, nicht mit der Technologie, sondern mit seinen mentalen Prozessen in den Dialog zu treten. Er stellte fest: »Man kann die Mechanik des Mediums nicht umgehen, aber sie ist es nicht, die etwas schafft.« [07] Seine Sondierung von Sprachwissenschaft und Bewusstsein führte zu philosophischen und poetischen Einsichten, die den Kern seiner Videos ausmachen. Er wurde Meister darin, formale Verbindungen zwischen elektronischen Bild- und Tonelementen und dem physischen Körper sowie dem inneren Selbst aufzuzeigen.

In den 1990er-Jahren war die zeitgenössische Kunst von aufwendig produzierten Bildern angetan, dem Resultat der einfachen Verfügbarkeit von PCs und Digitaltechnik. Bessere und billigere Projektoren machten

05 Robert Mittenthal, "Reading the Unknown: Reaching Gary Hill's and Sat Down Beside Her", *Gary Hill: And Sat Down Beside Her*. Paris: Galerie des Archives, 1990. Unpaginiert.

06 Lucinda Furlong, "A Manner of Speaking: An Interview with Gary Hill", *Arterimage*, Visual Studies Workshop, Band 10, Nr. 8, Rochester, NY (1983), S. 13 – 14.

07 Furlong, ebd., S. 10.

"I'm committed to the idea that the art event takes place within the process. One has to be open to that event and be able to kind of wander in it and feel it open up; to see it through until some kind of release feels inevitable. I'm getting further and further into finding this moment in processes that involve me with people."[09]

Tele-vision: Bjørn Melhus

Born 1966 in a small town in southwest Germany, *Bjørn* Melhus was fueled by popular culture as a child — what he saw on state television, in the cinemas of a nearby city, and what he heard by the group of conceptual artists known as "Kraftwerk". At the age of twelve he began to explore Super 8 film, and at fourteen became serious after reading Vsevolod Pudovkin (1893 – 1953) on montage.[10] He followed new German Cinema, especially the work of Rainer Werner Fassbinder, Volker Schlöndorff and Werner Herzog. Around the same time he was dazzled by a live performance of Laurie Anderson, who synthesized her voice to resemble that of a two-hundred-pound baby. In 1988 he entered the Braunschweig School of Arts, the one institution in Germany teaching film as art.[11] With a grant from the DAAD, he spent a year in Los Angeles studying at California Institute of the Arts in the live action film program. Los Angeles was his dream, because it is "the end of the West, and not just geographically."[12]

Melhus turned to digital video as his métier, making work that plumbs the depths of contemporary pop culture. He thought about *television*, the processes of how television programs are crafted and how viewers identify or bond with characters whose lives play out on the TV screen. Well aware that attention spans were being reduced by the thirty-second commercial and the song-length music video, he played with the short form, electronically mirroring and multiplying close-up images of himself.

09 Regina Cornwell, "Gary Hill." *Sculpture* (May – June 1991), p. 52.

10 As a filmmaker, Pudovkin used montage as a means of focusing on the courage and resilience of individual citizens.

11 His professor was the experimental filmmaker Birgit Hein.

12 Email to the author dated September 25, 2014.

es möglich, Videobilder eindrucksvoll auf die ›Black Box‹-Galeriewand zu werfen, und gleichzeitig bediente sich die Farbfotografie eines größeren Maßstabes. Der Markt für beide explodierte.

Hills Stärke liegt in seinem unerbittlichen Drang, prekäre Grenzen zu überschreiten. Unterdessen entdeckte er, dass das Eindringen der Sprache einen Weg zu bewussten Prozessen öffnete. Einige der mächtigsten Methoden der elektronischen Kunst öffnen sich diesem Eindringen innerlich, was paradoxerweise einen Weg aus der Vorrangstellung der Bilder aufzeigt, von denen oft angenommen wird, dass sie für die digitale Kultur seien. Für Hill war es wesentlich, die kulturelle Dominanz der Bilder als eine Form von kognitiver Passivität zu untergraben.[08]

Hill erprobt sich körperlich und emotional und geht schonungslos bis an die Grenzen, so wie er es zum Beispiel bei *Isolation Tank* (2010) getan hat. Die visuelle Ebene wird durch die Art, wie er spricht und seine Stimme physikalisch mit dem Bild verknüpft, unterminiert. So übernimmt er die Kontrolle, statt lediglich immer tiefer in die technischen Möglichkeiten abzutauchen. Er manipuliert sein Publikum, indem er das Werk in einer andauernden Gegenwart ansiedelt, damit die Auflösung immer weiter aufschiebt und den Zuschauern dramatisch unter die Haut fährt.

Während Hill weiterhin neue Installationsreihen entwickelte, verwandelte sich Video zu Multimedia und fand weitaus mehr Akzeptanz. Während sich Museen

Gary Hill — *Isolation Tank* (2010/2011) (Videostills)

08 George Quasha und Charles Stein, *An Art of Limina: Gary Hill's Works and Writings*. Madrid, Editiones Poligrafa, 2009. S. 73.

zunehmend mit erschwinglichen, benutzerfreundlichen Vorführgeräten anfreundeten, wurden Mainstream-Ausstellungen zunehmend von Projektionsinstallationen dominiert. Auf seine konträre Art fuhr Hill fort, an der Technologie herumzubasteln und unverwechselbare Werke zu schaffen.

»Ich bin überzeugt, dass das Kunstereignis als Teil des Prozesses stattfindet. Es gilt, diesem Ereignis gegenüber offen zu sein, fähig zu sein, darin sozusagen umherzugehen und zu spüren, wie es sich öffnet; am Ball zu bleiben, bis eine Art Auflösung unvermeidlich erscheint. Es gelingt mir besser und besser, diesen Moment auch in Prozessen zu finden, die andere Menschen miteinbeziehen.«[09]

Tele-Vision: Bjørn Melhus

Bjørn Melhus, 1966 in einer kleinen Stadt im Südwesten Deutschlands geboren, wurde schon als Kind von Populärkultur angetrieben – die er im staatlichen Fernsehen und in den Kinos der nahe gelegenen Stadt sah und die er von den Konzeptkünstlern namens Kraftwerk hörte. Als er zwölf Jahre alt war, begann er, mit Super-8-Film zu experimentieren, und befasste er sich mit vierzehn, nach der Lektüre von Vsevolod Pudovkin (1893 – 1953) zum Thema Filmschnitt, ernsthaft damit.[10] Er verfolgte den Neuen Deutschen Film, vor allem das Werk von Rainer Werner Fassbinder, Volker Schlöndorff und Werner Herzog. Etwa zur gleichen Zeit überwältigte ihn eine Live-Performance von

09 Regina Cornwell, "Gary Hill". Sculpture (May – June 1991). S. 52.

10 Als Regisseur verwendete Pudovkin den Filmschnitt als Mittel, um den Mut und die Widerstandskraft einzelner Bürger hervorzuheben.

For each of his video works, he assumed an androgynous character of his own devising — performing so that he filled the same shallow, flat space that an inane, "happy talk" TV newscaster occupies. He set a disconcerting tone, speaking with the falsetto, sing-song voice of a sweet, nubile child.

In the installation *Again & Again*, multiple flat screens are lined up along the gallery walls and surround the viewer. Melhus appears portrait-style on the vertically positioned screens as if he were a chorus in a stage show. Dressed in the selfsame outfit, his multiples are set against identical flat backgrounds, framed by the gargantuan, cartoon-like leaves of a primeval forest. He is both a blond-haired boy wearing chaste white underwear, and a young girl with pigtails whose green dress matches the bow in her hair. The images repeat and glow in a kaleidoscopic pattern set to his incantation.

Melhus's voice cajoles. Beneath the infantilized innocence lurk darker forces. Allusions are to advertising with its subliminal manipulation, in particular the hawking of eternal youth as promoted by brand name cosmetics companies, and perhaps recently defined psychological conditions such as multiple personality disorders.

In Melhus's sculptural work *You are not alone* the artist repurposed two foosball tables, incorporating the two sides into a single team and pitching a lone goalkeeper in a white shirt against twenty-one adversaries in blue. In sports, as in war, the competitors push themselves beyond their limits and against the odds as if their lives were at stake. The difference however lies in the consequences of war, which tend to be extreme, and include post-traumatic stress disorders; whereas sports players walk away unscathed to return to their normal routines. Melhus dug deeper into the topic of the wartime aftermath with his video *I'm not the Enemy*. Playing opposing manly characters in a seemingly cozy world, Melhus drew upon the dark world of goblins and gnomes as much as upon Sylvester Stallone.

STILL MEN OUT THERE tackles manhood and its ideals, the eternally heroic, virile men who populate Hollywood war films. Melhus devised a soundtrack out of snippets taken from *Platoon* by Oliver Stone (1986), *The Thin Red Line* by Terrence Malick (1998), *Black Hawk Down* by Ridley Scott (2001), and *We Were Soldiers* by Randall Wallace (2002). He reconstructed the films' pathos by weaving together clichéd sounds of marching

Laurie Anderson, die einen Synthesizer benutzte, um ihre Stimme in die eines zweihundert Pfund schweren Babys zu verwandeln. 1988 schrieb er sich an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig ein, der einzigen deutschen Hochschule, die Film als Kunstform unterrichtet.[11] Mit einem DAAD-Stipendium verbrachte er ein Jahr in Los Angeles, wo er den Realfilm-Studiengang am California Institute of the Arts besuchte. Los Angeles war sein Traum, weil es »das Ende des Westens ist, und zwar nicht nur in geografischer Hinsicht.«[12]

Melhus wandte sich digitalem Video als seinem Metier zu und schuf Kunstwerke, die die zeitgenössische Popkultur ausloten. Er dachte über *Tele-Vision* nach, über die Prozesse, durch die Fernsehprogramme entstehen und wie sich Zuschauer mit den Figuren, deren Leben auf dem Fernsehbildschirm dargestellt werden, identifizieren oder eine Beziehung aufbauen. Sich wohl dessen bewusst, dass sich Aufmerksamkeitsspannen aufgrund von Dreißig-Sekunden-Werbespots und Musikvideos für Singles immer mehr verkürzten, spielte er mit der Kurzform, spiegelte und vervielfachte Nahaufnahmen von sich selbst elektronisch. Für jede seiner Videoarbeiten schlüpfte er in eine selbst erfundene, androgyne Figur – eine Darstellung, mit der er denselben flachen, seichten Raum einnahm wie ein dümmlicher ›Happy Talk‹-TV-Nachrichtensprecher. Er schlug einen beunruhigenden Ton an, sprach im Falsett und Singsang eines süßen, anziehenden Kindes.

In der Installation *Again & Again* säumen mehrere Flachbildschirme die Galeriewände und umgeben den Betrachter. Melhus

Bjørn Melhus — *Again & Again* (1998) (Videostills)

11 Seine Professorin war die Experimentalfilmerin Birgit Hein.

12 E-Mail an die Autorin vom 25. September 2014.

erscheint im Portrait auf den vertikal ausgerichteten Bildschirmen, als ob er ein Chor wäre. In identische Outfits gekleidet, stehen seine Vervielfachungen vor identischen flachen Hintergründen, umrahmt von gigantischen, comicartigen Urwaldblättern. Er ist sowohl ein blonder Junge, der keusche weiße Unterwäsche trägt, als auch ein junges Mädchen mit Zöpfen, dessen grünes Kleid zu seiner Haarschleife passt. Die Bilder wiederholen sich und leuchten in kaleidoskopischen Mustern, im Einklang mit Melhus' Beschwörungen.

Melhus' Stimme drängt. Hinter der infantilisierten Unschuld lauern dunklere Mächte. Damit spielt das Werk auf die Werbung mit ihren unterschwelligen Manipulationen an, insbesondere dem Feilbieten ewiger Jugend durch bekannte Kosmetikunternehmen, und vielleicht auch auf erst unlängst definierte Psychosen wie die multiple Persönlichkeitsstörung.

Für Melhus' Skulptur *You are not alone* hat der Künstler zwei Tischfußballtische umfunktioniert, indem er beide Seiten zu einer einzigen Mannschaft vereinigte und einen einsamen Torwart im weißen Trikot einundzwanzig Gegnern in Blau gegenüberstellte. Genau wie im Krieg gehen Kontrahenten im Sport über ihr Limit hinaus und kämpfen gegen alle Widrigkeiten, als ob ihr Leben auf dem Spiel stünde. Der Unterschied liegt jedoch in den Folgen des Krieges, die oft extrem sind und zu posttraumatischen Belastungsstörungen führen können; wohingegen Sportler unversehrt davonkommen und in ihr normales Leben zurückkehren können.

Mit seinem Video *I'm not the Enemy* stieg Melhus noch tiefer in die Thematik der Nachwirkungen des Krieges ein. Melhus spielt verschiedene männliche Figuren in einer

Bjørn Melhus — *You are not alone* (2013) (Detail) (Installationsansicht / installation view Weserburg – Museum für moderne Kunst 2014)

scheinbar gemütlichen Welt und bezieht sich dabei gleichermaßen auf die finstere Welt von Kobolden und Zwergen als auch auf Sylvester Stallone.

STILL MEN OUT THERE befasst sich mit der Männlichkeit und ihren Idealen, den ewig heroischen, virilen Männern, wie man sie in Hollywood-Kriegsfilmen findet. Melhus entwickelte einen Soundtrack aus Schnipseln von *Platoon* von Oliver Stone (1986), *Der schmale Grat* von Terrence Malick (1998), *Black Hawk Down* von Ridley Scott (2001) und *Wir waren Helden* von Randall Wallace (2002). Er rekonstruierte das Pathos der Filme, indem er klischeehafte Töne von marschierenden Soldaten, Bekundungen von tragischer Liebe, Schüssen und heldenhaften Monologen miteinander verflocht.

Die achtzehn Monitore der Installation sind in drei konzentrischen Kreisen auf dem Boden aufgestellt, sodass ihre leuchtenden, monochromatischen Bildschirme nach oben gerichtet sind. Die Zuschauer sind dadurch in die Lage von einsamen Cowboys versetzt, die sich wie im Western abends am Lagerfeuer versammeln. Anstatt vor Indianerangriffen mit Pfeil und Bogen auf der Hut zu sein, sehen sich die imaginären Soldaten den stampfenden Geräuschen von Maschinengewehrfeuer und moderner Kriegsführung ausgesetzt.

Für Melhus macht *STILL MEN OUT THERE* keine Aussage über Krieg oder Politik, sondern zitiert und enthüllt filmische Klischees. Aber dennoch gibt die Kultur, egal ob Film oder zeitgenössische Kunst, das Leben so wieder, wie es gelebt wird, und reagiert auf die Tatsache, dass die Menschheit nicht in der Lage ist, für längere Zeit in Frieden zu leben. Kämpfe zwischen Stämmen

Bjørn Melhus — *I'm not the Enemy* (2011) (Videostills)

oder ethnischen Gruppen entbrennen; die Macht wechselt; Städte verändern sich; neue Zentren der Aktivität entstehen, andere zerfallen; Weltkonzerne haben größeren Einfluss als Regierungen. Die Werke in von Kelterborns Sammlung werfen die Frage auf, wie wir überhaupt jemals an die ganze Wahrheit herankommen können. Und wessen Sichtweise glauben wir, welcher stimmen wir zu?

Die Spirale der Gegenwart: Richard Mosse

Richard Mosse, 1980 im irischen Kilkenny geboren, hat seinen Master of Fine Arts in Fotografie an der Yale University gemacht, jener ehrwürdigen Institution also, die über Jahrzehnte hinweg die Kunst der Schwarz-Weiß-Fotografie gefördert hat. Mosse studierte unter einer neuen Generation von Professoren, darunter insbesondere Paul Graham, der die Farbe in die Straßenfotografie einführte und das Kontinuum des Lebens ablichtete, der die ›Gegenwart‹ als flüchtige und vorläufige Übereinstimmung betrachtete, eine Welt der veränderlichen Wahrnehmung und alternativen Realitäten. Die Herausforderung, erkennen zu können, wie radikal sich das Leben von einem Augenblick zum nächsten ändern kann, hat Mosse verinnerlicht. Außerdem inspirierten ihn Kriegsfotojournalisten mit ihrem Wahrheitshunger und ihrem tiefen Gefühl der Unverwundbarkeit.

Mosse konzentrierte sich mehrere Jahre lang auf den Osten der Demokratischen Republik Kongo, wo ein langjähriges Machtvakuum zu einem brutalen Kreislauf der Gewalt geführt hatte. Mit draufgängerischer Neugier und Wagemut infiltrierte Mosse die kriegführenden Stämme in unzugänglichen Gebieten,

troops, expressions of tragic love, gunfire, and heroic soliloquies.

The installation's eighteen monitors are arranged in three concentric circles set on the floor, positioned with their glowing, monochromatic screens face upward. Viewers occupy the position of lone cowboys who, in Westerns, gather at night around a campfire. Rather than be on guard against bow-and-arrow attacks by Native Americans, the imagined soldiers face the pounding sounds of machine gunfire of more contemporary warfare.

In Melhus' mind, *STILL MEN OUT THERE* evokes and exposes cinematic stereotypes rather than making a statement about war or politics. Nevertheless culture, be it film or contemporary art, echoes life as it is lived and responds to the fact that humankind is unable to live with peace for very long. Tribal or ethnic fights flare up; power shifts; cities change; newly energized centers rise, as others decay; global corporations wield greater influence than national governments. The works in von Kelterborn's collection beg the question, how do we ever get the whole story? And whose point of view do we believe or buy into?

Spiraling Present: Richard Mosse

Richard Mosse, born 1980 in Kilkenny, Ireland, received an M.F.A. in photography from Yale, the venerable institution that for many decades fostered the art of black-and-white photography. Mosse studied with a new generation of teachers, in particular Paul Graham, who brought color to the street photograph and captured life's continuum, dealing with the "present" as a fleeting and provisional alignment, a world of shifting awareness and alternate realities. Richard Mosse absorbed this challenge, of seeing how life radically turns in just an instant. He also took cues from war photojournalists, with their hunger for truth and a deep-seated sense of invincibility.

Mosse spent several years focused on the eastern region of the Democratic Republic of Congo, where a long-standing power vacuum resulted in a brutal cycle of violence. With a swashbuckler's curiosity and daring, Mosse infiltrated the warring tribes in inaccessible areas where unthinkable atrocities continue. He accessed places where U.N. peacekeepers and non-governmental organizations never dared to tread.

wo undenkbare Grausamkeiten im Gange waren. Er war an Orten, wo sich UN-Friedenstruppen und Hilfsorganisationen nie hinwagten.

Mosse bewegte sich so auf einem schmalen Grat zwischen Kunst und Lebensgefahr und filmte dabei mit antiquiertem, längst veraltetem Infrarotfilm. Ursprünglich wurde dieses spezielle Filmmaterial, das die Wärmesignaturen von Lebewesen sichtbar macht, in den 1940er-Jahren für das Militär entwickelt, um Tarnungen aufzudecken. Es gelang Mosse, das fragile Material vor Ort zu nutzen, und er fing damit exquisite, unwirkliche Situationen ein, in denen Kriegsherren Gräueltaten anordnen. Die mörderischen Schlächter der gegnerischen Stämme sind dabei zu sehen, wie sie mit Gewehren in der Hand durch eine herrliche violette Pflanzenwelt marschieren, eine Seite genauso schrecklich wie die andere.

Mosses Mitarbeiter drängten sich mit ihm im Kongo in Schützengräben, während über ihnen die Kugeln flogen, darunter Kameramann Trevor Tweeten und der australische, in Island lebende Komponist Ben Frost, der die Tonaufnahmen für die bewegende Filmmusik gemacht hat. Zusammen schufen sie die dreidimensionale Installation *Enclave*, die ihre Premiere 2013 in Venedig hatte.

Der Betrachter bewegt sich durch und rund um die Installation mit ihren sechs Videokanälen, die auf beiden Seiten von Projektionsleinwänden zu sehen sind, die in einer ansonsten dunklen Galerie von der Decke hängen. Die Zuschauer stehen oder sitzen in der Mitte des Videozeltes auf dem Boden und werden so mitten in eine harte Situation transportiert. Die wenigen Interieurs zeigen sehr kleine Jungen, die der Stam-

Platzhalter

mesinitiation unterzogen werden – Beschwörungen, die an fundamentalistische Kirchen erinnern und ihnen einschärfen, dass sie als Partisanenkrieger unsterblich seien; eine Frau, die im Sterben liegt und unter erbärmlichen Bedingungen ein Kind zur Welt bringt.

Enclave könnte darauf schließen lassen, dass jeder Mensch das Potenzial hat, ein Mörder zu sein. (Trotz Hannah Arendts Beobachtungen ist das Böse nicht unbedingt naiv.) Worauf laufen die verführerischen Bilder und das wilde Draufgängertum für die Zuschauer hinaus? Welche Position nehmen sie inmitten der eng miteinander verflochtenen Brutalität und Schönheit ein? Mosses Installation ist verwirrend. Warum sind wir in der Lage, Kriege in vergangenen Zeiten oder an weit entfernten Orten zu abstrahieren und Schönheit in ihnen zu sehen?

Enclave erinnert an mehrere Kindheitserlebnisse. Das erste ist Charlton Heston in *Ben Hur* (1959) – ein überlebensgroßer Retter, der vor einem ekstatischen Publikum über eine breite, gekrümmte 70-mm-Cinemascope-Leinwand stürmte. Die zweite ist die Darstellung der Bürgerkriegssoldaten in Paul Philippoteauxs 360-Grad-Panoramagemälde *Die Schlacht von Gettysburg*.[13] Die tapferen Krieger aus der Zeit vor dem Kino wurden einer nach dem anderen lebendig, als Museumsführer Kerzen an kleine Ausschnitte des Gemäldes hielten und sie beleuchteten. Ich hatte ein ähnlich direktes Gefühl, dabei zu sein, als ich Briefe meiner Ururgroßonkel in den Händen hielt, die in den Schlachten dieses erschütternden amerikanischen Krieges kämpften. Napoleon soll gesagt haben, dass die

13 Etwa 8.000 junge Amerikaner wurden in der Schlacht von Gettysburg getötet, die im Jahr 1863 rund um die Stadt Gettysburg, Pennsylvania, stattfand.

Walking a fine line between art and life-threatening danger, Mosse recorded his findings with antiquated, long out-of-date infrared film stock. Originally developed in the 1940s for the military, the film was designed for camouflage detection and reveals the heat signatures of living organisms. In the field Mosse kept the fragile film intact, and captured exquisite, otherworldly settings where warlords mandate atrocious acts. The murderous butchers of opposing tribes are portrayed with rifles in hand, marching through magnificent magenta vegetation, each faction just as evil as the other.

Joining him in the Congo, huddled together in ditches while bullets flew overhead, Mosse's collaborators included cinematographer Trevor Tweeten and the Australian born, Iceland-based composer Ben Frost, who recorded sound for the affecting score. Together, they sculpted the three-dimensional *Enclave* installation for its 2013 premiere in Venice.

The viewer moves through and all around this six-channel installation with its videos legible on both sides of projection screens suspended from the ceiling in an otherwise dark gallery. Standing or seated on the floor right in the middle of the video tent, viewers are transported directly into the intense situation. The few interiors show very young boys undergoing tribal initiation — incantations resembling a fundamentalist church revival meeting — inculcated to believe that as partisan warriors they will never die; and a woman close to death giving birth under deplorable conditions.

Enclave might imply that every human has the potential to be a killer. (Evildoers are not necessarily naïve, despite contrary to Hannah Arendt's claim.) Where do the alluring images and the savage bravado leave viewers? What position do they take, amid the conjoined brutality and beauty? Mosse's installation confounds. Why are we capable of abstracting and seeing beauty in warfare of times past or in a far away location?

Enclave calls to mind several childhood experiences. The first was seeing Charlton Heston in the film *Ben Hur* (1959) — a larger-than-life savior who charged across the sweeping curve of the cinemascope screen before an ecstatic audience. The second was my first exposure to Paul Philippoteaux's depiction of Civil War soldiers in his 360-degree panoramic painting *The Battle of Gettysburg*.[13] The brave, pre-cinema warriors came to life one-by-one,

Geschichte eine Lüge ist, die man wiederholt. Was stellen wir infrage und wem glauben wir?

Echtheit: Nathalie Djurberg

1978 in Lysekil, Schweden, geboren, entwickelte Nathalie Djurberg als kleines Kind eine fiktive Welt, indem sie winzige Tierfiguren aus Kleenex formte. Etwa zur gleichen Zeit fertigte ihre Mutter – die zu einer starken Generation von schwedischen Frauen zählte, der auch die feministische Künstlerin Marie-Louise Ekman (geb. 1944) angehörte – in Handarbeit Miniaturfiguren für ein Puppentheater an, das sie betrieb.

Als Magisterstudentin an der Malmö Art Academy entdeckte Djurberg 1999 die Knetanimation.[14] Djurberg entwickelte ihr eigenes bodenständiges Verfahren, eine Verfeinerung der übertriebenen Dramatisierungen von eher unehrenhaften menschlichen Instinkten – Eifersucht, Rache, Gier, Unterwerfung und Völlerei. Ihre oft gewagten, extremen Situationen entsprechen Tony Ourslers frühen, hausgemachten, erzählerischen Videos, die mit bizarren, aus einfachem braunen Papier gebastelten Figuren mit grob gezeichneten Gesichtern bevölkert sind, und Martha Colburns Stop-Motion-Trickfilmen, in denen aus bunten Magazinseiten ausgeschnittene Tiere mit plündernden Menschen kämpfen.

14 Knetanimation (engl. ›Claymation‹) ist eine mühsame Stop-Motion-Technik, bei der Figuren oder Objekte aus anpassungsfähigem Material geformt werden. Knetanimation hat eine lange Geschichte im Low-Budget- und experimentellen Film und war bei Kinderfernsehprogrammen beliebt.

as guides held candles to illuminate small sections of the painting. I had a similarly visceral, you-are-there feeling when I held letters from my great, great, great uncles who fought in the battle of that harrowing United States war. Napoleon is supposed to have said that history is a lie that gets repeated. What do we question, and who do we believe?[13]

Realness: Nathalie Djurberg

Born 1978 in Lysekil, Sweden, Nathalie Djurberg devised a fictive world as a small child, when she sculpted tiny animal figures out of Kleenex. Around the same time, her mother — who belonged to a strong generation of Swedish women that included the feminist artist Marie-Louise Ekman (born 1944) — was crafting miniature figures for the puppet theater which she operated.

Djurberg discovered Claymation in 1999, as a graduate student at the Malmo Art Academy.[14] Djurberg developed her down-to-earth technique, fine-tuning exaggerated dramatizations of the more ignoble human instincts — jealousy, revenge, greed, submission, and gluttony. Her often racy and extreme situations correlate to Tony Oursler's early homespun narrative videos populated by bizarre characters constructed out of simple brown paper with crudely drawn faces, and Martha Colburn's stop action animations in which animals clipped from colorful magazine pages battle marauding humans.

Djurberg is an unpretentious impresario and fabricates everything herself. She sculpts her diminutive clay figures, and looks in a mirror and grimaces to model their contorted expressions. She constructs the rough little sets, operates the camera and edits the videos. Her partner and collaborator, the electronic music producer and musician Hans Berg, creates the music and sound effects. Her figures perform in silence, for the most part without words.

Djurberg's *Alles ist gut* (2008) is in the von Kelterborn collection. The video opens as

13 Approximately 8,000 young Americans were killed in the Battle of Gettysburg, which was fought in 1863 around the town of Gettysburg, Pennsylvania.

14 Claymation is the laborious stop-action animation process in which characters or objects are sculpted from a pliable material. Clay animation has a long, low budget experimental film history, and has been popular in children's television programming.

Djurberg ist eine bescheidene Impresaria, die alles selbst anfertigt. Sie formt ihre winzigen Knetfiguren und schaut Grimassen schneidend in einen Spiegel, um für ihre verzerrten Gesichtsausdrücke Modell zu stehen. Sie konstruiert die einfachen kleinen Sets, bedient die Kamera und schneidet die Videos selbst. Ihr Partner und Mitarbeiter, der elektronische Musikproduzent und Musiker Hans Berg, macht die Musik und Soundeffekte. Ihre Figuren agieren schweigend und meistens ohne Worte.

In der Von-Kelterborn-Sammlung befindet sich Djurbergs *Alles ist gut* (2008). Zu Beginn des Videos gehen vier Waldarbeiter in Overalls und karierten Arbeiterhemden über eine kahle Bergspitze, direkt oberhalb eines dicken, marzipanartigen Baumbestands. Die Gesichter der Männer sind vor Wut verzerrt. Mit böswilliger Angeberei fangen sie an, schwere Felsbrocken einen nach dem anderen den Berg hinunterzuschleudern. Da keine Feinde in Sicht sind, scheint es sich auf den ersten Blick um eine Art Macho-Sport zu handeln. Aber es wird schnell klar, dass die Felsbrocken süße, leichtgläubige Gesichter haben, mit Augen und Mündern, die vor Entsetzen aufklaffen. Es handelt sich um statische Entitäten ohne Gliedmaßen, die also wehrlos und drastisch behindert sind. Jedes Mal, wenn ein Fels brutal entwurzelt wird, schreit er auf und verkündet, dass alles in Ordnung sei. Die Worte tauchen in einer Sprechblase auf, die mit der Hand auf Papier geschrieben ist und in die Szene eingefügt wurde. Plötzlich rutscht einer der grotesken Holzfäller aus, purzelt den Berg hinunter und wird von dem Felsbrocken, den er geworfen hat, flachgedrückt. Das Opfer verschwindet unter einem immer größer werdenden Haufen Steine.

Platzhalter

Der riesige Felshügel wird zu einer mitleiderregenden Gemeinschaft von Evakuierten.

Der Grund für diesen gewalttätigen Exodus bleibt unklar. Vielleicht hat Djurberg absichtlich ein Gleichnis darüber geschaffen, wie Hass und Feindschaft weitergegeben werden durch die scheinbar unlogischen Vorurteile der Menschen, die oft Jahrhunderte zurückreichen. Vielleicht verweist das Video auch auf die Widerstandsfähigkeit des Menschen, so wie der Film *Komm und sieh*. Oder hat Djurberg doch ein ökologisches Statement geschaffen, das darauf hindeutet, wie die Menschheit die Natur konsequent und rücksichtslos schändet? Die Frage bleibt, ist jemals wirklich alles in Ordnung? Brauchen wir eine positive Einstellung, um immer wieder aufzuwachen und einem weiteren Tag entgegenzublicken? Mit ihrer einfachen Geschichte und ihrem ausgefallenen Humor ermutigt Djurberg die Betrachter, kulturelle Themen aus einer neuen Perspektive zu überdenken.

Neue Perspektiven

Heutzutage existiert jeder – ob Künstler, Sammler, Kurator, Autor oder Nutzer-Betrachter von Medienkunst – im Einklang mit der Technik. Wir verlassen uns auf unzählige Apps auf unseren Laptops, Tablets und Mobiltelefonen. Wir gehen mit In-Ohr-Kopfhörern die Straße entlang und hören den maßgeschneiderten Soundtrack zu unserem Leben. Jenseits dieser neuen Normalität sind noch andere, kolossale Veränderungen im Gange, wie sich zum Beispiel an Entwicklungen wie den winzigen, Tattoo-ähnlichen tragbaren Technologien absehen lässt, die Menschen mittlerweile an sich befestigen, um ihre innersten lebenswichtigen Systeme zu überwachen.

four woodsmen dressed in coveralls and plaid worker-shirts move about a bald mountaintop, just above a thick, marzipan-like stand of trees. The men's faces are angrily grotesque. With mean-spirited bravado, they start to hurl heavy boulders down the hill, one at a time. The action appears at first to be a macho sport, without enemies in sight. It quickly becomes apparent that the boulders have sweetly credulous faces, their eyes and mouths gaping in horror. They are limbless, static entities, in other words defenseless and dramatically handicapped. As each rock is viciously uprooted, it yells out, proclaiming that everything will be all right, the words in a "bubble" phrase handwritten on paper and inserted into the scene. Suddenly one of the gnarly woodsmen slips and summersaults down the hill, flattened out beneath the boulder he hurls. This casualty disappears, buried beneath the accumulating pileup. The massive rock mound becomes a piteous community of evacuees.

The reason behind this imposed exodus is unclear. Djurberg may intentionally have crafted a parable about how hateful enmity is promulgated through seemingly illogical prejudices that often date back centuries. Perhaps, as in the film *Come and See*, the video points to human resilience. Or maybe Djurberg has made an ecological statement, which refers to how humans consistently and thoughtlessly desecrate nature. The question remains, is everything ever really all right? Do we need a positive outlook in order to wake up and face yet another day? Her humble tale with its edgy humor encourages viewers to rethink cultural issues from a new perspective.

New Perspectives

Today everyone — whether artist, collector, curator, writer, or user-viewer of media art — exists as one with technology. They function with multitudinous apps on laptops or tablets, and mobile telephones. Sporting ear-buds, they walk down the street listening to a personalized soundtrack for their life. Beyond this new normal, colossal change is afoot as people start to attach tiny, tattoo-like wearable technologies that monitor their innermost, vital systems.

Life is lived in a kind of temporal-collapse, a "digital now" as time and space continue to shrink. The artwork in Mario von Kelterborn's

Das Leben wird jetzt in einer Art zeitlichem Kollaps gelebt, einem ›digitalen Jetzt‹, um das herum Zeit und Raum weiter schrumpfen. Die Kunstwerke in Mario von Kelterborns Kollektion präsentieren multiple Zeiträume – durch die Auslöschung der Distanz, der Verdichtung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu dem, was Deleuze die reine ›Immanenzebene‹ nennt: »Nicht Mensch noch Natur sind mehr vorhanden, sondern einzig Prozesse, die das eine im anderen erzeugen und die Maschinen aneinanderkoppeln.« [15]

Ernsthafte Sammler wie von Kelterborn fokussieren und gestalten ihre Sammlung und verstehen, dass der Besitz von Medienkunst immer ein vielschichtiges Unterfangen sein wird. Das Werk hat keine Materialität, sondern beinhaltet Zeit und Raum und bezieht den Betrachter mit ein. Die vom Künstler festgelegte Hard- und Software müssen ständig aktualisiert werden.

Neuerungen tauchen aus heiterem Himmel auf und verändern alles, vor allem in dem unkontrollierbaren, lose definierten Feld der Medienkunst. Es ist ein Feld, das die Grenzen von Genre und medialer Spezifität überschreitet und neue philosophische Wege geht, um die entmaterialisierte, zeitlich und räumlich zusammengefallene Welt zu verstehen, in der sich Künstler und Nutzer-Betrachter wiederfinden. Die Arbeiten in dieser Ausstellung offenbaren ein Gefühl der Menschlichkeit und Sorge und Respekt

15 Gilles Deuleuze, Felix Guattari, *Anti-Ödipus: Kapitalismus und Schizophrenie I*, suhrkamp taschenbuch wissenschaft, Übers. Bernd Schwibs. Frankfurt, 1974. S. 8.

Nathalie Djurberg — *Alles ist gut* (2008) (Videostills)

für andere, während sich unser Realitätssinn verschiebt. Wir brauchen diese authentischen Künstlerstimmen, damit wir komplexe kulturelle Themen aus neuen Blickwinkeln überdenken können.

collection presents multiple timeframes — through the erasure of distance, crushing past, present and future into what Deleuze called the pure "plane of immanence" in which "there is no such thing as either man or nature now, only a process that produces the one within the other and couples the machines together."[15]

Serious collectors like von Kelterborn focus and shape their collections, and understand that ownership of media art will forever be complex. The work has no materiality, but involves time and space and incorporates the viewer. The artist's specified hardware and software will perpetually be in need of an upgrade.

Breakthroughs appear out of the blue and affect everything, especially that uncontrollable, loosely defined field of media art. The field crosses boundaries of genre and medium specificity, and philosophically embraces new ways of understanding the dematerialized, time-space collapsed world of artist and user-viewer. The works in this exhibition reveal a sense of humanity, a concern and respect for others, as our sense of reality shifts. We need artists' authentic voices, so that we might rethink complex cultural issues from new vantage points.

15 Ga Zhang, "thingworld", International Triennial of New Media Art: 2014. Beijing: National Art Museum of China, 2014. p. 18.