LE BULLETIN

TIMENT
DES DISSENS

RESSENTI
KULTUREN DES D

ELEN
AN BUBBLE ZONED
ONOCULTURE

CHRISTOPH GIELEN
SUBURBAN E
ZONED FOR MONOC

IKOB – MUSEUM FÜR ZEITGENÖSSISCHE KUNST
LE BULLETIN NO. 2 – JANUAR 2017
DEUTSCHE AUSGABE

22.01.–23.04.2017

LE BULLETIN

TÍMEA ANITA ORAVECZ
Welcome to the EU, 2016
Installation, 153 × 115 × 100 cm
© Tímea Anita Oravecz

ALINA SCHMUCH UND FRANCA SCHOLZ
We can, 2015–2017
2-Kanal-Videoinstallation
© die Künstlerinnen

TÍMEA ANITA ORAVECZ
Welcome to the EU, 2016
Zeichnung, 29 × 21 cm
© Tímea Anita Oravecz, Foto:Vladimir Pavić

ANDY HOPE 1930
Amazing Stories, 2013
Sublimationsdruck auf Stoff,
140 × 107 cm
Courtesy Galerie Guido W.
Baudach, Berlin
© Andy Hope 1930, Foto: Roman März

ANDY HOPE 1930
American Splendor, 2013
Sublimationsdruck auf Stoff,
140 × 107 cm
Courtesy Galerie Guido W.
Baudach, Berlin
© Andy Hope 1930, Foto: Roman März

JULIAN RÖDER
Proteste gegen den G8-Gipfel in Genua, 2001 (II)
C-Print, 110 × 75,5 cm
© Julian Röder

JULIAN RÖDER
Proteste gegen den G8-Gipfel in Genua, 2001 (I)
C-Print, 110 × 72,5 cm
© Julian Röder

JULIAN RÖDER
Proteste gegen den G8-Gipfel in Genua, 2001 (V)
C-Print, 50 × 70 cm
© Julian Röder

GEROLD TAGWERKER
urban studies_NYC#8-13, 2012/2015
6 Schwarzweißfotografien Spanplatte,
je 200 × 75 cm; gesamt 200 × 420 cm
Courtesy Galerie Mathias Güntner, Hamburg
© Gerold Tagwerker

GEROLD TAGWERKER
_riot, 2014
Aluminium, 10 Teile je 98 × 70 × 15 cm
Courtesy Galerie Mathias Güntner,
Hamburg
© Gerold Tagwerker

ANDY HOPE 1930
Authentic Visionary Mix, 2013
Sublimationsdruck auf Stoff,
140 × 107 cm
Courtesy Galerie Guido W.
Baudach, Berlin
© Andy Hope 1930, Foto: Roman März

ANDY HOPE 1930
SpongeBob, 2013
Sublimationsdruck auf Stoff,
140 × 107 cm
Courtesy Galerie Guido W.
Baudach, Berlin
© Andy Hope 1930

ANDY HOPE 1930
Beautiful Adventures, 2013
Sublimationsdruck auf Stoff,
140 × 107 cm
Courtesy Galerie Guido W.
Baudach, Berlin
© Andy Hope 1930

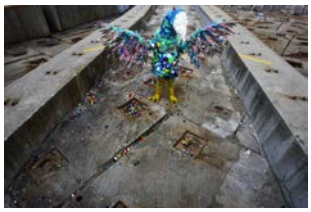
GEROLD TAGWERKER
execrator, 2015
Spionspiegel, Aluminium, 120 × 140 × 60 cm
Courtesy Galerie Mathias Güntner, Hamburg
© Gerold Tagwerker

THOMAS ZIPP
A.O.: Penrose F, 2016
Siebdruck, Lackstift und Öl auf Leinen, 95 × 85 cm,
Courtesy Galerie Guido W. Baudach, Berlin
© Thomas Zipp, Foto: Roman März

DECLAN CLARKE
Tonight, 2004
Digitales Video, 4:25 Min.
© Declan Clarke

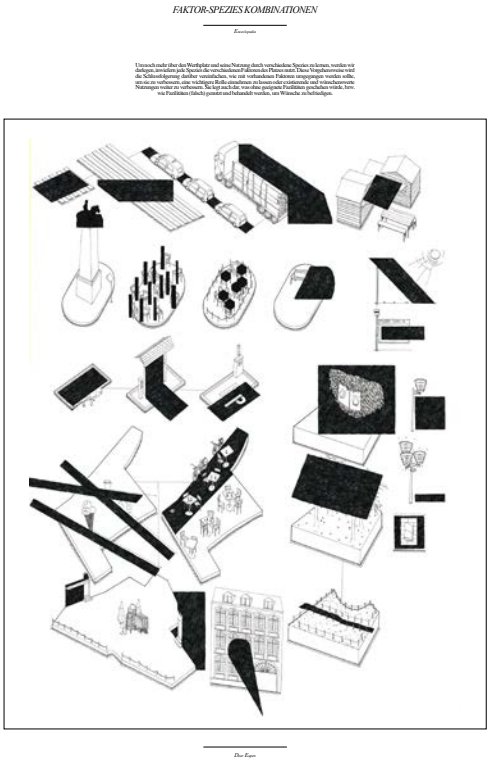
AWST UND WALTHER
Blind (Sea-rise), 2016
Digitaldruck auf Aluminiumrollo
120 × 140 × 5 cm
© die Künstler

FRANCOIS KNOETZE
Cape Mongo (Metal), 2013–2016
Video, 6:30 Min.
© Francois Knoetze
Produktionsfoto: Anton Scholtz

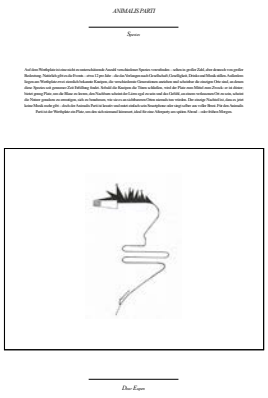


FRANCOIS KNOETZE
Cape Mongo (Plastic), 2013–2016
Video, 6:37 Min.
© Francois Knoetze
Produktionsfoto: Anton Scholtz

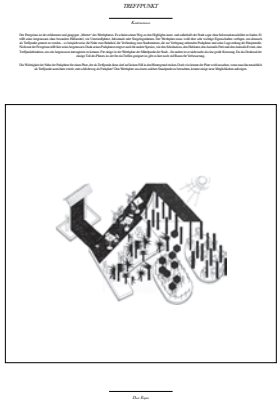
FRANCOIS KNOETZE
Cape Mongo (Paper), 2013–2016
Video, 6:18 Min.
© Francois Knoetze,
Produktionsfoto: Anton Scholtz



DEAR HUNTER
Dear Eupen: Faktoren und Spezies vom Werthplatz,
2016-2017
Zeichnung und Text auf Papier, 84 × 59,4 cm
© die Künstler



DEAR HUNTER
Animalis Parti (Spezies), 2016–2017
Zeichnung und Text auf Papier,
42 × 29,7 cm
© die Künstler



DEAR HUNTER
Treffpunkt (Kombinationen), 2016–2017
Zeichnung und Text auf Papier,
59,4 × 42 cm
© die Künstler

CHRISTOPH GIELEN
California Growth Machine, 2016
Super HD Video, 11:33 Min.
© Christoph Gielen

CHRISTOPH GIELEN
FLUIDS DYNAMIC, 2016
Super HD Video, 8:30 Min.
© Christoph Gielen

FRANCOIS KNOETZE
Cape Mongo (Glass), 2013–2016
Video, 6:28 Min.
© Francois Knoetze,
Produktionsfoto: Catherine Trollope

FRANCOIS KNOETZE
Cape Mongo (Cell), 2013–2016
Video, 5:22 Min.
© Francois Knoetze,
Produktionsfoto: Anton Scholtz

FRANCOIS KNOETZE
Cape Mongo (VHS), 2013–2016
Video, 4:48 Min.
© Francois Knoetze

ELISABETH GABRIEL & DARYOUSH ASGAR
the living dead, 2011
Öl auf Leinwand, 150 × 190 cm
© die Künstler

KONSTANTINOS-ANTONIOS GOUTOS / THE[VIDEO]FLÂNEU®
Brussels, aus dem Zyklus *beggars*, 2005–2017
Mini DV, 4:3, Farbe, Sound, Loop, 4:30 Min.
© Konstantinos-Antonios Goutos

RESSENTIMENT
KULTUREN DES DISSENS

VON FRANK-THORSTEN MOLL

Ressentiment meint viel mehr als nur ein Stereotyp oder ein negatives Bild, das nur dann Anwendung finden könnte, wenn es gilt, einen politischen Gegner zu diffamieren – es geht beim Thema Ressentiment um viel subtiler gelagerte kulturelle Prozesse. Ressentiments sind in Wirklichkeit eher lichtscheue Gewächse, die im Schatten einer erlebten Demütigung, einer Niederlage oder einer Unterwerfung wachsen und das Verhältnis zwischen Verlierer und Gewinner strukturieren. Dieses Verhältnis einer realen oder gefühlten Imbalance gegenüber dem Anderen gilt für Individuen, Gruppen, Sprach- und Religionsgemeinschaften – aber auch für ganze Nationen.

Ressentiments können extrem leicht instrumentalisiert werden und dienen aktuell vielen autoritaristischen und nationalistischen Politikern als Beschleuniger für einen von ihnen ausgelösten internationalen Flächenbrand. Donald Trump, Wladimir Putin, Viktor Orbán und Recep Tayyip Erdoğan sind leider nur die prominentesten Symbolfiguren einer viel umfassenderen Strömung, die ihre Politik des Hasses und der Wut mit allen Mitteln durchsetzen will. Diese „Politik des Ressentiments"[1] versteht es, aufgestaute und unterdrückte Gefühle von Unterlegenheit in der Bevölkerung eruptiv zu Tage treten zu lassen – mit dem Ziel, die Macht zu ergreifen und damit jahrzehntelang gewachsene demokratische Strukturen über Bord zu werfen. Die Kraft und Dynamik dieser Strategie zeigt sich nicht nur in politischen Erfolgen derer, die sie anwenden, sondern vor allem an der Art und Weise, wie sie ihre Gegener vor sich hertreiben. Ihre Taktik ist die einer massiven Vereinfachung, die das Nachfragen ablehnt, Probleme in Freund- Feindschemata verhandelt und im Schutz einer „neuen Unübersichtlichkeit"[2] eine Atmosphäre der Angst schafft. Andersdenkende werden automatisch zu Gegnern erklärt, differenzierte Sichtweisen werden als Ablenkungsmanöver des Establishments diffamiert und die freie Meinungsäußerung als Strategie der Desinformation gebrandmarkt.

Diese Dynamiken wären nicht so wirkmächtig, wenn es sich um rein politische Operationen handeln würde. Hinter alldem steht jedoch ein Kulturkampf, der im Zusammenhang mit der Entfesselung des globalen Kapitalismus zu sehen ist – denn dieser muss per Definition aggressiv expandieren. Für Alain Badiou steht fest, dass darin eine Ausbeutungslogik am Werk ist, deren Schlachtruf der „Privatisierung" die Kräfte zurückweichen lässt, die dem grundsätzlich etwas entgegen setzen könnten. Doch zum Glück sind mögliche Gegenakteure nicht nur Institutionen, Politiker oder Journalisten. Auch Künstler reagieren mit den unterschiedlichsten Strategien auf den „Triumphzug des globalen Kapitalismus"[3]. Während sich einige auf formale, kunstimmanente und damit selbstreflexive Fragestellungen konzentrieren gibt es andere, die sich zum Beispiel in Flüchtlingsprojekten engagieren und sich mit den angefeindeten Randgruppen solidarisieren, um eine Verbesserung ihrer Situation zu erzielen; wieder andere begleiten die gesellschaftlichen Transformationsprozesse kritischen Auges und schaffen eine Form der Gegenöffentlichkeit.

Das verbindende Element dieser Tendenzen ist die über allem stehende Freiheit der Kunst, eine Freiheit, die hart erkämpft wurde. Geübt im Umgang mit autoritären Kräften und antimodernistischen Impulsen, hat die Kunst einige Strategien entwickelt, diesen entgegenzutreten.

Und gerade dort wo die Kunst uneins zu sein scheint formuliert sie einen gemeinsamen Imperativ, der sich im „sowohl als auch" oder „alles ist denkbar" zusammenfindet. Denn dort wo im Wortsinn nach Dissens herrscht, also Meinungsverschiedenheiten auftreten, muss man ganz natürlich feststellen, dass dies erst durch eine Pluralität an Meinungen möglich wird. Dem Auswuchs an Ressentiment kann man nur mit klaren und dabei differenzierten Meinungen begegnen. Die Künstlerinnen und Künstler machen dies mit den ausgestellten Werken deutlich sichtbar und erlebbar. Der Anspruch der Ausstellung „Ressentiment – Kulturen des Dissens" ist daher gerade nicht, eine letztgültige Abhandlung des Themas zu präsentieren. Wir hatten vielmehr bei der Entwicklung der Ausstellung eine Idee von Dissens, welche sich im Dialog zwischen Werken manifestiert, die nicht immer die gleiche Sprache sprechen aber in Richtung eines gemeinsamen Horizonts schauen lassen. Die gezeigten Kunstwerke sind daher viel mehr als nur Belege eines Umgangs mit Ressentiments – sie sind Statements, die sich dem Dissens stellen – aber auch „dissen" können – und damit die Meinungen der Anderen als relevante Äußerungen denkender Menschen ernst nehmen.

Wir danken in erster Linie den Künstlerinnen und Künstlern, die diese Ausstellung mit ihren Werken erst möglich machen, dem Team des IKOB, dem Verwaltungsrat sowie den zahlreichen Unterstützern und Sponsoren, die Ihren Teil zum Gelingen der Ausstellung beigetragen haben.

1 Reinhard Olschanski, *Die Politik des Ressentiments, in: Blätter für deutsche und internationale Politik*, 11/2016, S.43-48, hier: S.43
2 Jürgen Habermas, *Die neue Unübersichtlichkeit*, Frankfurt am Main, 1985
3 Alain Badiou, *Wider den globalen Kapitalismus, Für ein neues Denken in der Politik nach den Morden von Paris*, Berlin, 2016, S.17

AWST & WALTHER

Manon Awst wurde 1983 in Bangor (Wales) geboren, wo sie zunächst Kunst am Coleg Menai studierte. Weiterhin absolvierte sie 2015 ein Architekturstudium an der Universität von Cambridge. Seit 2013 schreibt sie eine Doktorarbeit am Royal College of Art in London. Benjamin Walther wurde 1978 in Dresden geboren, studierte von 1996 bis 1998 an der Humboldt Universität in Berlin Kunstgeschichte, Philosophie und Geschichte. Zwischen 2008 und 2009 schloss sich ein Studium der Bildenden Kunst an der HGB Leipzig an, bevor Walther begann, als freiberuflicher Künstler und Theaterregisseur für renommierte deutsche Theater zu arbeiten.

Unter dem Namen Awst & Walther arbeiten beide im Feld der Kunst seit 2008 zusammen und haben sich auf die Erkundung von Räumen in Form von Installationen und Performances konzentriert. Ihre Arbeit entwickelt sich zumeist aus der Frage, wie die uns umgebenden Räume unsere Art zu sehen und zu denken bestimmen. Die Erfahrung der beiden ergänzt sich dabei perfekt, da beide – hier die Architektin, dort der Regisseur – zwar einen extrem unterschiedlichen aber gleichermaßen reflektierten Umgang mit dem Raum mitbringen. Ausgehend von sehr einfach wirkenden Materialien und gefundenen Objekten, wie in unserem Fall Jalousien, und durch deren subtile Bearbeitung oder Neuarrangierung erlauben sie das Nachdenken über soziale Beziehungen und deren Eingebettetsein in körperliche und kulturelle Zusammenhänge.
Die Politik des Raumes beschäftigt nicht nur die beiden Künstler. Sie ist im Gegenteil zu einer der wichtigsten Fragen in einer Zeit geworden in der man auf drängende Probleme gerne mit einfachen Lösungen reagiert. Diese Lösungen sehen zumeist das Abriegeln von Landesgrenzen, Märkten und ganzen Kontinenten vor. Trumps Idee der Errichtung einer unüberwindbaren Mauer an der Grenze zwischen Mexiko und den Vereinigten Staaten spricht dieselbe

Sprache wie Europas Abschottungspolitik an den Außengrenzen.

Die Arbeit *Blind (Sea-rise)* thematisiert dies auf mehreren Ebenen. Die Jalousie ist zunächst eine ganz einfache Methode, sich vom Außenraum abzuschotten. Sie verdunkelt den Innenraum und schafft eine Art Grenze. Eine Grenze, die zum Ort von Projektionen werden kann. Woraus besteht diese Grenze, diese Abtrennung, wie sieht das Davor, wie das Dahinter aus? Das Werk lässt Vorstellungen und Phantasien zu, die in jegliche Richtung gehen können. Die Repräsentation des Meeres, die von Awst & Walther auf die Lamellen der Jalousien gedruckt wurde, steht für diese Phantasien und selbstverständlich auch für das, was diejenigen sich erhoffen, die das Meer als Grenze erleben und gleichzeitig als Projektionsfläche für die Vorstellung einer glücklichen Zukunft in Europa sehen. Grenzen, so lautet eine These der Ausstellung, sind zudem der Ort, an dem sich Ressentiments am offensichtlichsten manifestieren.

DECLAN CLARKE

Der irische Künstler Declan Clarke wurde 1974 in Dublin geboren und studierte dort am National College of Art and Design sowie am Chelsea College of Arts in London. Clarke arbeitet vornehmlich im Medium Film. Er lebt und arbeitet in Berlin.

In der autobiographischen Videoarbeit *Tonight* von 2004 thematisiert Clarke das Verhältnis zwischen ihm und seinem Bruder, wobei die beiden Charaktere in dem etwa vierminütigen Video scharf kontrastieren. Der Künstler selbst erscheint unmittelbar zu Beginn und auch im Verlauf des Videos immer in derselben Szene: in einer Küche stehend bügelt er die Hemden seines Bruders. Das Bild des Bruders bleibt dagegen kryptisch, abwechselnde knappe Video- und Textpassagen vermitteln immer nur schlaglichthafte Eindrücke von dessen Person. So erfährt man zwar, dass dieser Immobilienmakler ist, sein Name allerdings bleibt bis zum Ende unbekannt. Den Zuschauer versetzt Clarke bei der Darstellung – oder besser: Vorstellung – seines Bruders in eine Situation des unfreiwilligen Voyeurismus. Die eingespielten Fotos, die diesen in seinem Beruf erkennen lassen, die Information über die Uhrzeit, zu der er an Arbeitstagen das Haus verlässt oder das Zurschaustellen der Morgenroutine beim Ausparken des Autos – all diesen Informationen in Text- oder Bildform haftet eine sonderbare Intimität an, sodass beim Betrachten das Gefühl aufkommt, womöglich die Privatsphäre einer eigentlich unbekannten Person zu verletzen. Darüber hinwegtäuschen kann auch die insgesamt humoreske Aufmachung des Videos nicht. Letztere kombiniert Clarke mit einer dokumentarischen Erzählweise, die auch den Bericht darüber, in welchen Intervallen sich der Bruder neues Eigentum anschafft, nicht auslässt und damit erfolgreich scheinbare Ernsthaftigkeit suggeriert. Endlich gelangt man zu der Einsicht, im Künstler und seinem Bruder zwei widersprüchliche Identitäten gefunden zu haben deren Differenz sich in der Unterscheidung zwischen Kapitalismus und Kommunismus erkennen lässt.

Tonight reflektiert die Genese gesellschaftlicher Identitäten, wie diese durch kleinste Handlungen, sowie durch Einstellungen und Werte geformt werden – und wie dieser Prozess analog aus entgegengesetzter Richtung wirkt, wenn sich Subjekte auf ihre Umwelt und die in dieser Umwelt geltenden Kodes beziehen. Resultat dieser Bewegungen ist schließlich die radikale Reduktion von Kontingenz in Kategorisierungen wie Kapitalist vs. Kommunist. Als solcherlei unzureichende Stigmata führt Clarke diese Unterscheidung gegenüber seinem eigenen Bruder ein. Er lässt sie den Zuschauer rekonstruieren und ihn teilhaben an etwas, dass noch kein unausgesprochenes Ressentiment ist, aber möglicherweise die Vorstufe eines solchen.

DEAR HUNTER

Dear Hunter, das sind Marlies Vermeulen und Remy Kroese. Vermeulen (geb. 1986) studierte zunächst Produktdesign und Innenarchitektur an der HOWEST in Kortrijk, an der Saint Luc in Liège und am University College for Creative Arts in Canterbury (GB). Sie ist als Lehrbeauftragte an der Universität Leuven und an den Architekturfakultäten von Brüssel und Gent beschäftigt. Kroese (geb. 1981) studierte ebenfalls Innenarchitektur sowie Architektur und machte einen Abschluss als Kunstlehrer. Auch er hat neben den gemeinsamen – unter Dear Hunter – laufenden Projekten einen universitären Lehrauftrag, in Maastricht.

Dear Hunter ist als Forschungsprojekt sowohl in Lüttich (Belgien) als auch in Heerlen (Niederlande) ansässig und nimmt sich mittels der Werkzeuge der räumlichen Anthropologie im Auftrag von Städten und Gemeinden deren Problemgebieten oder -Plätzen an. Seit geraumer Zeit ist ihr übergeordnetes Forschungsgebiet die gesamte Euregio Maas-Rhein, wo sie bereits in sechs Städten aktiv waren. Im Auftrag der Stadt Eupen bauten sie 2016 ihren Wohncontainer auf dem Werthplatz auf und beobachteten während drei Monaten die Verkehrsströme sowie die Nutzung des Platzes durch unterschiedlich geartete Anwohner / Nutzer, die von Dear Hunter jeweils in „Spezies" kategorisiert wurden. Ihre Herangehensweise ist dabei weder im strengeren Sinne als wissenschaftlich noch als unseriös zu bezeichnen. Sie halten sich ihren Zugang zu den Dingen bewusst offen und nutzen vor allem eine Technik, um ihre Beobachtungen festzuhalten: Sie zeichnen Karten. Diese sind für sie der stimmigste und effektivste Weg, sich den Gebieten, die sie analysieren möchten zu nähern. Dear Hunter gehen in ihrem konzentrierten Versuch Nachbarschaften, Plätze oder Viertel zu verstehen wie Jäger vor, die sich neue Jagdgründe erschließen.

Ihre subjektiven Karten, die als Kondensate, bzw. Konzentrationen von Erkenntnis funktionieren, werden in der Ausstellung Ressentiment – Kulturen des Dissens zum ersten Mal als Kunstwerke präsentiert, da sie den künstlerischen Zugang als gleichermaßen subjektiv wie erkenntnisfördernd zeigen. Das Ressentiment, das wir gegenüber anderen aufbauen mögen, sickert in die Zeichnungen und Grafiken von Dear Hunter in Form räumlicher und architektonischer Gegebenheiten ein, die sie „Faktoren" nennen und die immer auch Ausdruck von konstruierter Identität sind.

Dass sich unsere Identität nicht nur aus positiv verbindenden Elementen zusammensetzt, sondern auch negative Gefühle wie unterschwelliger Abneigung enthalten kann – etwa solche, die aus einem verdeckten Machtgefälle heraus enstehen – dies können wir hier sehr gut nachvollziehen.

Im Laufe der Ausstellung werden Dear Hunter ihre Werthplatz-Analyse in einer Abendveranstaltung präsentieren und in den daruffolgenden Tagen einen Workshop anbieten, wo sie mit Hilfe unserer Besucher an der Entstehung einer großen Euregio-Karte arbeiten. Die Termine: siehe letzte Seite.

ELISABETH GABRIEL & DARYOUSH ASGAR

Das in Wien lebende und arbeitende Künstlerduo Elisabeth GABRIEL, geb. 1974 in Wien, und Daryoush ASGAR, geb. 1975 in Teheran, studierten beide Kunst und Philosophie. Seit 2007 sind ihre Werke in verschiedenen Ausstellungen zu sehen.

The living dead gehört zu einer Reihe großformatiger Werke, in denen das Künstlerduo Asgar/Gabriel zeitgenössische Themen aufgreift. Diese Themen betreffen jeden von uns und behandeln die Auflösung der Ökonomie, die Verausgabung des Individuums und die Verschwendung unserer Ressourcen. ...

CHRISTOPH GIELEN
UNTITLED VI Arizona
C-print, 73 × 86 cm

... Ihre Gemälde sind klassisch aufgebaut und halten sich kompositorisch an die Malerei des 16./17. Jahrhunderts, wobei sie diese mit Motiven der Gegenwart kombinieren. Das ausgestellte Werk erinnert durch die in Neonfarben gesprühte Elemente an Graffitikunst. Die Szenerie von Nackten sowie bekleideten Zombies oder das, was von ihnen übrig ist, spielt sich in einem Shopping-Center ab, wie in dem Horrorfilm *Dawn of the Dead* von 1978. Es ist eine teilweise überlappende Szene, die durch nicht vorhandene Bildgrenzen wie ein Bühnenbild aufgebaut ist. Links stehen zwei Schaufensterpuppen, daneben eine nackte Frau auf einer Rolltreppe und am rechten Bildrand ist der untere Teil einer Schaufensterpuppe zu erkennen. In der Bildmitte sind die Untoten entweder ganz oder schemenhaft dargestellt. Sie verkörpern nicht das Böse, sondern den Leidenden, der von der kapitalistischen Überflusskultur regelrecht erschlagen wird. Die Kritik: durch zahlreiche Angebote reagieren wir als unersättliche hirnlose Käufer auf neue Waren und Dienstleistungen. Asgar/Gabriel benutzen die Figur des Zombies als politische Metapher der Fremdbestimmtheit, in der sich jeder Konsument befindet. Ein Schriftzug, in fetten, pinken Druckbuchstaben, erläutert die Thematik des Bildes: *...wenn Subjektposition nur behaupten kann, wer sich zugleich zum Objekt warenkonformer Selbstzurichtung macht, dann unterscheidet ein ich sich von einem anderen nur noch wie Coca von Pepsi-Cola, und was es denkt, fühlt oder tut, bleibt grundsätzlich unverdächtig und kommensurabel...*

KONSTANTINOS-ANTONIOS GOUTOS THE[VIDEO]FLÂNEU®

Konstantinos-Antonios Goutos, der als Künstler unter dem Namen *the[video]Flâneu®* firmiert, wurde 1973 in Larissa, Griechenland geboren. Von 1981-1993 wird er in Musiktheorie, Akkordeon und Klavier ausgebildet. Von 1992-1995 studiert er an der L. Stavrakos Film- und Fernsehschule in Athen bevor er von 2003-2008 in Leipzig Medienkunst studiert. 2006 wird er an der Prager Kunstakademie in Konzept- und Intermediakunst unterrichtet. Seine Videoflanerien führten ihn in über 50 europäische Städte.

Goutos' Künstlername the[video]Flâneu® ist programmatisch zu verstehen, denn wie ein klassischer *flâneur* aus der Zeit von Edgar Allan Poe und Charles Baudelaire läuft er umher, schaut, bewegt sich ohne Plan und Ziel durch den Stadtraum und verarbeitet das Gesehene auf seine ihm eigene Art und Weise. Sein Flanieren hält Goutos im Gegensatz zu den Flaneuren von früher nicht in Wort und Schrift fest. Sein Werkzeug ist die Videokamera, die er ohne Stativ und künstliches Licht einsetzt. Und auch wenn er dem Klischee des dandyhaften Flaneurs nicht nachkommen will, gibt es weitere Parallelen zu dieser Figur – auch er konzentriert sich auf die kleinen, beiläufigen Beobachtungen alltäglicher Begebenheiten, die den Menschen von heute „im Schnittpunkt sozialer Kreise" zeigt, so wie Georg Simmel es 1890 formulierte. Aus dem Zyklus *beggars* (2005–2017) zeigen wir aktuell sein viereinhalbminütiges Video, aufgenommen in der Brüsseler Innenstadt. Der Bettler sitzt hinter einem Pflanzenkübel auf dem Boden. Zu sehen sind von ihm nur die Mütze, das rechte Bein und der Fuß, der in einem Turnschuh steckt. Ihm gegenüber ist das Schaufenster eines Geschenkartikelladens. Der Bettler steht in krassem Gegensatz zu den vorbeieilenden Passanten. Er sitzt und bewegt sich kaum, er friert vielleicht und wartet dennoch geduldig auf Almosen – doch er wird kaum wahrgenommen, eher ist es noch die mit kitschigen Waren bestückte Vitrine, die Aufmerksamkeit erhält. Er scheint unsichtbar zu sein für diejenigen, die durch ihre Bewegung im Raum ausdrücken dass Sie teilnehmen können am Konsum und somit an der Gesellschaft. Natürlich ist dies keine Szene, die man nur aus Brüssel kennt, oder nur dort beobachten könnte, wenngleich die Absurdität des übergroßen Kuscheltiers im Schaufenster und die teilweise comichaft ausstaffierten Passanten die Eigenheit des gewählten Ortes ausmachen. Konsum und Verweigerung – auch wenn letztere wahrscheinlich eher unfreiwillig geschieht – sind hier exemplarisch dargestellt als die zwei einzig verfügbar scheinenden Handlungsoptionen unserer Zeit. Der Bettler wird weiterhin zum Gegenspieler des Flaneurs, denn sein Zugang zur Welt ist der eines gezwungenermaßen unbewegt Sitzenden. Vielleicht steckt genau darin die Faszination für Goutos. Wer schließlich das *Punktum* des in einer Schleife wie ein nimmermüdes Welttheater wiederholten Videos ausmachen will, muss sich zwischen zwei kindlichen Elementen entscheiden: dem von einer Gardine halb verdeckten Miniaturweihnachtsmann, der die unterwürfige Geste des Bettlers zu imitieren scheint und dem nur für wenige Sekunden sichtbaren Kopf eines Kleinkinds, das der Bettler im Arm hält.

CHRISTOPH GIELEN

Christoph Gielen wurde 1967 in Bonn geboren, lebt und arbeitet aber seit über 30 Jahren in New York City. Er ist als Grenzgänger zwischen Journalismus, Kunst und Musik tätig. Bekannt geworden ist er hauptsächlich mit *Ciphers,* seiner fotografischen Studie zur US-amerikanischen Urbanistik.

Gielen ist spezialisiert auf die Medien Video und Fotografie, die er einsetzt, um die städtebaulichen und ökologischen Entwicklungen der USA zu untersuchen, wobei er zumeist hoch aufgelöste Luftaufnahmen macht. Landnutzung sieht er als Land*ausnutzung* und so treten ökologische Themen in letzter Zeit mehr in den Vordergrund. Doch auch wenn Gielens Videoarbeiten vordergründig etwas Aufklärerisches innewohnt, sind sie mehr als aufklärend oder gar belehrend. Sie zeigen, dass sich Kunst und Umweltpolitik überschneiden und auch ergänzen können, und dass Städtebau und Bürgerrechte zusammen gedacht werden müssen. Man könnte auch sagen, dass Gielen die Spuren unseres Umgangs mit der Welt in den Fokus rückt, um uns mit uns selbst vertraut zu machen. Während der Künstler in seiner Einzelausstellung im Erdgeschoss mit der Serie *Ciphers* den US-amerikanischen Städtebau als ästhetisches Phänomen unter die Lupe nimmt und dabei erstaunliche Bilder abstrakter Schönheit produziert, zeigt er in seinen beiden Videoarbeiten *Fluids Dynamic* und *California Growth Machine* im Rahmen der Ressentiment-Ausstellung einen anderen Ansatz. Beide Filme entwickelte er in hochprofessioneller Arbeitsteilung mit einem Team, dem unter anderem dem Filmemacher Michael Kelem (BBC *Planet Earth*) und der Komponist Michael Atkinson angehörten. *Fluids Dynamic* ist als eine visuelle Meditation angelegt, die ein Wasserreservoir in Südkalifornien, einem der wasserärmsten Staaten der USA, poetisch ins Bild setzt. Das kostbare Wasser zeigt Gielen uns im Überfluss, als eine bildraumfüllende, aufgewühlte Fläche. Tatsächlich steigt jedoch der Wasserverbrauch pro Einwohner in den USA derart schnell, dass die Folgen immer einschneidender werden – zumindest für diejenigen, die in trockenen Landstrichen wohnen. Gielen spricht ganz direkt und mittels seiner eigenen Stimme das immense Ausmaß einer durch Missmanagement und Ignoranz entstandenen Tragödie an. Der Hubschrauber, von dem aus alle Aufnahmen gemacht wurden, bewegt sich in einer choreographierten Schwenkbewegung über die Wasseroberfläche und macht somit aus der Oberfläche des Stausees eine Skulptur. Und mehr noch: er wird selbst zum Teil derselben.

Wasser und Hubschrauber kommunizieren und zeigen somit die Abhängigkeit und Verletzlichkeit des Wassers. Dasselbe passiert in der Videoarbeit *California Growth*

Machine, die als Gegenstück zu *Fluids Dynamic* fungiert. Hier wird derselbe Hubschrauber auf dieselbe Art eingesetzt, jedoch um die staubtrockene Erde aufzuwirbeln. Atkinsons eigens für *Fluids Dynamic* komponierte Musik reagiert auf die vielfältigen Ebenen des sich ständig in Bewegung befindlichen Wassers. Ruhe und Ordnung wechseln sich ab mit Aufruhr und Chaos. Ton und Bild sind derart miteinander verwoben, dass Gielens Grundhaltung sehr zugespitzt zum Ausdruck kommt. Sie besagt, dass Ethik und Ästhetik nicht nur etymologisch dieselbe Herkunft haben. Ressentiments – so könnte man zusammenfassen – wachsen dort, wo Mangel, Verschwendung, Ignoranz und Profitdenken zusammentreffen.

ANDY HOPE 1930

Andreas Hofer alias Andy Hope 1930 wurde 1963 in München geboren. Zwischen 1991 und 1997 studierte er an der Akademie der Bildenden Künste in München und am Chelsea College of Art and Design in London. Seit 2000 lebt und arbeitet der als Maler, Bildhauer und Installationskünstler bekannt gewordene Hofer in Berlin.

Hinter Andy Hope 1930 verbirgt sich also der Künstler Andreas Hofer, der seit 2010 dieses Pseudonym verwendet. Die Umbenennung fand nicht grundlos statt, denn für Hofer ist die neue Bezeichnung nicht einfach nur eine etwas verunglückte Übersetzung seines Namens ins Englische. Mit ihr geht vielmehr ein Außer-Kraft-Setzen sowie eine Durchmischung von sprachlichen- und geografischen Zuschreibungen einher welche die Distanz zwischen Künstler- und Werkpersönlichkeit überbrückt. Mit der Jahreszahl 1930 verweist Andy Hope zudem auf ein schicksalhaftes Jahr in der Weltgeschichte, in welchem durch die große Wirtschaftskrise ein fataler Umbruch in Kultur und Gesellschaft stattfand.

Seine Serie großformatiger, per Sublimationsdruck auf Stoff aufgetragener Bildcollagen zeigt ihn, bzw. sein Portrait im Kontext abgewandelter Superheldencomics aus den USA. *American Splendor* ist zum Beispiel ein solches Comic-Magazin, es wurde ab 1976 von Harvey Pekar herausgegebe. Hopes Interesse für die amerikanische Populärkultur führt zu einer Verschmelzung seiner Person, seiner Kunst und seiner Inhalte mit den Aussagen, die diese Zeit geprägt haben. Der Superheld, um den es sich hier zumeist dreht, ist eine Symbolfigur des Guten im Kampf gegen das Böse – und macht das Böse damit erst sichtbar. Dadurch, dass Andy Hope 1930 uns als *Sponge Bob* oder als namenlose maskierte Figur auf einem Cover des *American Splendor* erscheint, zeigt er, dass die Produktion von Ressentiments sich immer auf die beiden Kategorien Gut und Böse beruft, auf ein Spiel der Kräfte zwischen dem Unterlegenen und dem Überlegenen – wobei der Superheld auch dafür einsteht, dass sich die Rollen wandeln können, dass auch einmal das Gute siegt und das Böse unterliegt. Bis wir wieder den Alltag einblenden und möglicherweise mit den eigenen Gefühlen von Ohnmacht und Unterlegenheit klarkommen müssen. Wenn der Künstler Menschen und Tiere, Götter und Superhelden miteinander verschmilzt oder historische Ereignisse neu arrangiert, geht er häufig assoziativ vor und folgt immer unterschiedlichen Stilen und Techniken. Er selbst nennt seine Arbeiten „A-Abstractions" – wobei das A nicht nur für Amerikanisch sondern auch für Alpha stehen kann – und stemmt sich vehement gegen die Ablehnung der amerikanischen Populärkultur – denn sie liefert ihm alle Themen, Einsichten und Erkenntnisse, die er braucht, um in der Gegenwart zu überleben.

FRANCOIS KNOETZE

Francois Knoetze wurde 1989 in Kapstadt geboren und lebt dort als Performancekünstler, Bildhauer und Filmemacher. Er machte 2012 einen Abschluß im Fach Bildende Kunst an der Rhodes University in Grahamstown (Südafrika) und 2015 einen weiteren Abschluß an der Michaelis School of Fine Art in Kapstadt.

Mit *Cape Mongo* zeigt das IKOB Knoetzes bis ins Jahr 2016 weitergeführte Abschlußarbeit, die sich als eine filmische Untersuchung Südafrikas nach dem Ende der Apartheid versteht – einer Nation, die den Rassismus überwunden zu haben glaubt, jedoch in ökonomischer Hinsicht immer noch tief gespalten ist, zwischen arm und reich sowie schwarz und weiß; wobei durchaus verallgemeinert werden kann, dass die Schwarzen in Südafrika ersterer Kategorie angehören und die Weißen meist der letzteren, privilegierten Kategorie. In sechs einzeln produzierten und in ihrer Struktur verschiedenen Filmen lernen wir die armen Vororte Kapstadts kennen, jeweils ausgehend von einem typischen Material der Konsumgesellschaft, wie zum Beispiel Glas, Plastik, Metall oder Papier.

Als weiße Südafrikaner begeben sich Knoetze und sein Kameramann Anton Scholtz in die fast ausschließlich von schwarzen Südafrikanern bewohnten Townships von Kapstadt. Ausgehend von dem gewählten Material, das auf Müllhalden und Recyclinghöfen tonnenweise zur Verfügung steht, verwandelt sich Knoetze zum Beispiel in ein am ganzen Körper mit Metall behangenes Monster. Diese anthropomorphe Maskerade ist jedoch mehr als nur ein Rollenspiel, denn sobald er als ein solches Metallmonster durch die Strassen läuft zieht Knoetze natürlich die unterschiedlichsten Reaktionen auf sich. Ablehnung und Neugierde, Freude und Angst – um nur einige der Echos seitens der Bewohner zu nennen – zeichnen ein Bild das ganz direkt die fatale Unausgewogenheit der südafrikanischen Konsumkultur zeigt. Die Waren der Einen sind die Abfälle der Anderen. Die Bewohner der Townships werden damit selbst zu „Abfall", sie sind Ausgestoßene, weil sie nicht auf dieselbe Art an der Gesellschaft teilhaben können wie die Reichen. Knoetze macht dies in Form seiner Müllmonster überdeutlich sichtbar – ohne direkte Wertung oder Anklage. Er verwandelt die Traurigkeit der offensichtlich gescheiterten Träume von einer südafrikanischen „rainbow nation" in eine karnevaleske Aufführung, die am Ende vor allem eins vor Augen führt: Wenn wir über die Schattenseiten des Kapitalismus sprechen haben wir es immer auch mit extrem wirkmächtigen Mechanismen zu tun, bei denen Hautfarbe und Herkunft von ausschlaggebender Bedeutung sind.

Knoetzes Werk kann jedoch nicht nur als Fabel auf den Rassismus gelesen werden, die den Mythos einer Postapartheid-Demokratie als ein Trugbild entlarvt. Sein Videozyklus ist darüber hinaus von einem zutiefst philosophischen Moment durchzogen. Dort nämlich, wo er den nietzscheanischen Kreislauf der Ewigen Wiederkehr mit dem Kreislauf von Konsum und Abfall parallelisiert, spinnt er seinen Erzählfaden vom Weltlichen zum Metaphyischen. Er erinnert uns daran, dass nichts einfach nur für sich selbst existiert, es nichts reines, nichts unbeflecktes gibt – alles besitzt mehrere Leben, und alle Dinge werden von den Geistern ihrer Vergangenheit gejagt und nur zu oft wieder eingeholt. So wundert es auch kaum, dass die Geister des Rassismus, versteckt hinter der Ökonomie des Konsums und des Abfalls immer noch am Werk sind – nicht nur in Südafrika.

TÍMEA ANITA ORAVECZ

Tímea Anita Oravecz wurde 1975 in Budapest geboren. 2007 absolvierte sie ihr Kunststudium an der Accademia di Belle Arti in Venedig. 2011 beendete sie ihr Masterstudium am Institut für Raumexperimente in Berlin, der Stadt, in der sie heute lebt und arbeitet. Ihre Werke wurden bereits in zahlreichen internationalen Ausstellungen gezeigt.

In den beiden gezeigten Werken verarbeitet Oravecz ihre persönlichen Erfahrungen in der angeblich so grenzenlosen europäischen Union. Beide Variationen von *Welcome to the EU* sind kritisch zu verstehen. Oravecz entwickelt innerhalb der Zweidimensionalität der Zeichnung ihre eigene Version des Symbols der EU, um es daraufhin in Flammen aufgehen zu lassen. Oberhalb des gelben Sternkreises ist in fetten Lettern das internationale Begrüßungswort „Welcome" zu lesen, um das die Flammen züngeln. Eine Gasflasche, unten rechts neben dem Gestell, ist über einen Schlauch mit dem Feuerkreis verbunden und gibt diesem stetig Nahrung. Es bleibt offen, ob ein Löschen des Feuers bevorsteht. Deutlich stellt die Künstlerin damit die zwiespältige europäische Flüchtlingspolitik in Frage und schafft eine Metapher auf Medien und Politik als treibende Kräfte des gesamten Konflikts.

Das zweite Werk, die Installation, wirkt ebenfalls verstörend. Zwar ist hier kein Feuer zu sehen, jedoch erinnern das metallene Gerüst und die spitzen Sterne an den modernen Stacheldraht, der die Grenzen der EU vor illegaler Migration schützen soll. Ein Widerspruch in sich selbst, denn einerseits möchte Europa stark sein, Bedürftigen helfen und für demokratische Werte einstehen, andererseits befleißigt es sich, Menschen auszuschließen. Inklusion kollidiert in diesem Werk mit Exklusion, Willkommenskultur mit Ablehnung und Realpolitik mit Moral. Oravecz bringt solcherlei Konflikte in ihrer Installation deutlich auf den Punkt und bereichert mit *Welcome to the EU* das Nachdenken über Ressentiments.

JULIAN RÖDER

Julian Röder, Jahrgang 1981, wurde in der Ostkreuz-Agentur in Berlin zum Fotografen ausgebildet und studierte anschließend in Leipzig an der Hochschule für Grafik und Buchkunst. Heute arbeitet und lebt er wieder in seiner Heimatstadt Berlin.

The Summits ist eine fortlaufende Serie dokumentarischer Fotografien zu politischen Gipfeltreffen globaler Reichweite wie jene der G8-Staaten. Mit der Serie nimmt Röder die Akteure des Protests gegen solche Gipfel, wie etwa die globalisierungskritische Bewegung der *Tute Bianche* in Italien, in den Fokus. Dabei folgt er einem journalistischen Ansatz, wenngleich sich seine Fotografien substantiell von den uns bekannten Bildern massenmedialer Provenienz unterscheiden. Während deren Produktion dem monoperspektivischen Diktum der Beobachtung von Außen unterliegt, berichtet Röder nicht als Außenstehender, sondern als direkt Involvierter aus dem Innern des Protestes heraus – er beteiligte sich anfänglich in der Tat aktiv an den Protestaktionen und war damit immer gleichzeitig als Demonstrant wie auch als Fotograf anwesend. So zeichnet diese Bilder zuallererst eine eindrückliche und echte Nähe zu den Protesten und ihren Akteuren aus.
Röder schaut nicht nur genau hin – er zeigt den Protest als eine persönliche Angelegenheit und fragt danach, wer diejenigen sind, die im Juli 2001 im italienischen Genua zu hunderttausenden auf die Straße gingen, und was sie bewegt. Damit widersetzen sich seine Aufnahmen einer medial wie politisch konstruierten Stigmatisierung der Demonstranten, innerhalb derer ein ernstgemeintes Aufbegehren oftmals verkürzt oder sogar verdreht darsgestell wird. Ob Röder eine Menschenmenge abbildet oder beinahe intime Porträts der am Geschehen Beteiligten belichtet – die Bilder machen deutlich, dass wir es mit Individuen zu tun haben, deren Gemeinsamket ein geteiltes und im Protest zum Ausdruck gebrachtes Ressentiment ist, was sich in der Empörung gegen eine vom globalisierten Kapitalismus bestimmte Politik und deren Strategien entlädt.

Die Qualität seiner Fotografien besteht aber nicht nur in einer Gleichzeitigkeit von Nähe und Distanz, einer einfachen Spannung zwischen der Hinwendung zu den Protestierenden bei gleichzeitiger Anwendung einer dokumentarisch-distanzierten Bildsprache. Röder führt eine zweite, neue Distanziertheit in seine Bilder ein. Er zitiert immer wieder tradierte kompositorische Bildfindungen beispielsweise von Landschafts- oder Porträtmalerei, was seine Gipfel-Bilder auch höchst artifiziell erscheinen lässt. Man blickt deshalb zunächst auf eine Stadtansicht mit blauem Horizont und grünen Palmen – aufsteigende Nebelfelder und ein erhöhter Betrachterstandpunkt suggerieren eine gewisse Heroik – bevor sich Menschenmassen als Demonstrierende und vermeintlicher Nebel als Kampfmittel innerhalb eines gewaltvoll ausgetragenen Konfliktes zu erkennen geben. Gewalt findet sich in Röders Fotografien immer nur im Stadium der Latenz, scheint in jedem Bildteil nur gleichsam ankündigend hervor. Dennoch, oder vielleicht gerade deshalb stellen die großformatigen und massiv gerahmten Fotografien als eine Art moderne Schlachtenbilder die Frage, welche Kämpfe heute geführt werden oder geführt werden müssen.

Nach der ersten Welle effektiver Auswirkungen eines globalisierten und liberalisierten Kapitalismus in den 1990er Jahren, kam es in Genua 2001 erstmals zu umfassenden Protesten gegen das dort abgehaltene Gipfeltreffen, die Stadt wurde teilweise abgeriegelt, eine Woche lang herrschte der Ausnahmezustand. Gewaltvolle Auseinandersetzungen zwischen Polizei und Demonstranten fanden schließlich im Mord des 23jährigen Carlo Giuliani durch einen Polizisten ihren tragischen Höhepunkt. Das Vorgehen der Polizei insgesamt wurde noch lange Zeit nach den Ereignissen scharf kritisiert. Die Organisatoren der G8 selbst schlussfolgerten nach Genua, künftige Treffen nur noch an Orten abzuhalten, die gut gegen Proteste abgeschirmt werden können. Die *Tute Bianche* wiederum legten nach 2001 ihre weißen Overalls als Erkennungszeichen ab und benannten sich in *Disobbedienti* um, um fortan innerhalb der Gesellschaft eine Praxis des sozialen Ungehorsams zu verfolgen.

ALINA SCHMUCH UND FRANCA SCHOLZ

Alina Schmuch, geboren 1987 in Münster, lebt und arbeitet in Berlin. Sie studierte an der Hochschule für Gestaltung Karlsruhe und war Researcher an der Jan van Eyck Akademie in Maastricht. Franca Scholz, geboren 1988 in München, lebt und arbeitet in Düsseldorf. Sie studierte Europäische Ethnologie und Ostslavistik in Freiburg im Breisgau und Freie Kunst an der Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe und der Kunstakademie in Düsseldorf. Seit 2011 arbeiten sie immer wieder an gemeinsamen Projekten.

Das 26-minütige Filmprojekt *We can* ist in fünf Teile gegliedert. In parallel geschnittenen Filmsequenzen zeigen die beiden Künstlerinnen die Organisationsstrukturen in Deutschland, die auf Grund der großen Zahl an Neuankömmlingen in kürzester Zeit aufgebaut werden mussten. Man sieht zum Beispiel wie Gebäude zu Flüchtlingsunterkünften transformiert werden oder wie temporäre Strukturen für die ankommenden Migranten aufgebaut werden. Die Videoinstallation „We can" beleuchtet dabei die unterschiedlichen Aspekte von Logistik, Öffentlichkeit und Politik sachlich und ohne Wertung.

Merkels drei große kleine Worte „Wir schaffen das!" stehen symbolisch für die deutsche Flüchtlingspolitik. Ein Satz, der Verunsicherungen abbauen und Zuversicht geben sollte, denn wenn viele Menschen auf einmal in ein Land kommen verursacht das natürlich auch Probleme. Wo sollen all die Menschen unterkommen, wer bearbeitet ihre Anträge, wer darf bleiben und wer muss wieder gehen? Wie lernen sie die deutsche Sprache? Und was bedeutet das für die

Menschen, die hier leben? Wie kann ein Zusammenleben gelingen?

We can schafft es, mittels einer zurückgenommenen dokumentarischen Perspektive, Ruhe in eine komplexe Situation zu bringen, die meist eher Gegenstand emotionaler oder gar aufgeheizter Berichterstattung ist. Die architektonischen und logistischen Lösungsfindungen werden ebenso präzise in den Blick genommen wie die Gesprächskultur zwischen den Helferinnen und Helfern. Zwischentitel regen zum Nachdenken an, lassen aber ähnlich viel Raum wie die Bilder, Raum, der einlädt, eine eigene kritische Stimme zum Geschehen zu entwickeln.

THOMAS ZIPP

Thomas Zipp wurde 1966 in Heppenheim (Deutschland) geboren. Er studierte unter anderem freie Kunst an der Städelschule in Frankfurt und an der Slade School of Fine Art in London. Seit 2008 ist er Professor an der Universität der Künste in Berlin, der Stadt, in der er auch lebt und arbeitet.

Zipp ist schon sehr früh mit raumgreifenden Malereien in Erscheinung getreten; bis heute umfasst sein Schaffen überwiegend installative Arbeiten. Malerei, Fotografie, skulpturale Objekte, Zeichnungen, Collagen und Performances – all das wird von ihm zu dichten Kunstwerken zusammengebracht. Mit *A.P.: Penrose F* aus dem Jahr 2016 zeigen wir ein Gemälde, das aus seiner Beschäftigung mit dem Physiker Roger Penrose (*1931) hervorgegangen ist. Penrose, ein hoch geschätzter Mathematiker und theoretischer Physiker, ist der breiten Öffentlichkeit durch seine populärwissenschaftlichen Bücher zu Themen der Wahrnehmung bekannt. *The Emperor's New Mind, Shadows of the Mind* und *The Large, the Small and the Human Mind* gaben vielen Lesern erste Einblicke in mathematisch-physikalische Probleme des Bewusstseins und der künstlichen Intelligenz. Das Porträt, welches Zipp von Penrose malt funktioniert wie ein Kippbild, denn es kann beliebig gedreht werden – es hängt also von der Perspektive des Betrachters ab, welches Gesicht ihm erscheint. Zipp zeigt damit nicht einfach nur wesentliche Inhalte der Forschungen Penroses sondern fordert den Betrachter auf, sich ebenfalls über die Relativität und Komplexität von Wahrnehmung Gedanken zu machen. Im Kontext der Ausstellung gelingt es Zipp, eine bildhafte Metapher auf die Rolle der Kunst zu erschaffen, die die Komplexität unserer Auseinandersetzung mit der Welt auf den Punkt bringt. Geht es allein um Wahrnehmung? Nein! Zusammen mit Thomas Zipp und Roger Penrose sehen wir die Welt als eine Ansammlung von Ideen, Bildern und Möglichkeiten, in der Wahrheiten unwahrscheinlich komplex erscheinen und dabei ebenso schwer zu fassen sind wie unser Drang, diese Welt trotz allem zu begreifen. Was Kunst und Wissenschaft uns gleichermaßen abverlangen ist also weniger das Verstehen, sondern zuallererst die Einsicht ins Nichtverstehen – und damit in die Möglichkeit zu unterscheiden und abzuweichen.

GEROLD TAGWERKER

Gerold Tagwerker wurde 1965 in Feldkirch geboren, studierte von 1983-1989 Malerei an der Hochschule Mozarteum in Salzburg. Er lebt und arbeitet seit 1989 in Wien.

Von der Malerei kommend hat sich Tagwerker mit dem Medium der Installation seine bevorzugte Werkform gefunden. Er arbeitet häufig mit glatten und eher kühlen Materialien, wie Spiegeln, Aluminium, Stahl und nur selten mit Holz, da es ihm um die Materialästhetik und Formensprache der Moderne geht. *urban studies* ist zum Beispiel eine seiner Werkserien, sie präsentiert unspektakuläre modernistische Architekturen – Hochhausfassaden – als mehrteilige an die Ausstellungswand gelehnte Fotos, aufgezogen auf Spanplatten. Diese Fotografien entspringen wie die meisten der von Tagwerker geschaffenen Arbeiten einer Faszination für das Raster, welches bei ihm sowohl Ausdruck von Funktionalität als auch von Ornamenthaftigkeit ist. Der Kamerablickwinkel mit starker Untersicht unterstreicht diese These, da er zweierlei ins Bild setzt: Die kühle Pragmatik der Moderne, die mit Hilfe serieller Bauelemente die Architektur schneller und preisgünstiger werden ließ, wie auch den ornamentalen Charakter dieser Bauform, der sich – entgegen der eigentlichen Absicht der Moderne – mittels steter Wiederholung derselben Elemente wieder eingeschlichen hat. Tagwerker macht in seinen Arbeiten das beschriebene Paradoxon gleichermaßen sichtbar und erlebbar.

Die an Polizeischilde erinnernden Stahlskulptur *_riot* greift das Raster erneut auf und macht es noch einmal auf ganz andere Art und Weise lesbar. Ein nicht zu unterschätzender Faktor in Tagwerkers Arbeit ist nämlich der Aspekt der Gewalt – einer strukturellen Gewalt, die fest in die Ästhetik und Formensprache der Moderne eingeschrieben ist. Seine Schilde künden von dieser inhärenten Logik.

Mit *execrator,* einer verspiegelten Skulptur, die an einen Pranger erinnert, lädt er die Besucher nicht nur dazu ein, das Werk zu benutzen. Er verweist außerdem auf einen weiteren Aspekt des Modernediskurses, der wiederum das Thema der Ausstellung inhaltlich erweitert: Während die Moderne sich als ein Projekt der Abkehr von Traditionen und Ritualen verstand, wurde häufig übersehen, dass die alten Rituale, losgelöst von der alltäglichen Praxis, ein Eigenleben entwickeln können, das nichts mehr mit ihrem ursprünglichen Sinn zu tun hat. Tagwerker greift mit dem Pranger zwar eine mittelalterliche Bestrafungspraxis auf, jedoch tut er dies im Kontext der Ästhetik und macht damit aus dem Effekt der bestrafenden Entblößung eine erkenntnisfördernde Selbstinszenierung. Angesichts eines Prangers denken wir zwangsläufig über Bestrafung, Schuld und Sühne nach – allesamt Aspekte, die die Moderne hinter hohen Mauern versteckte. Diese Bestrafungsrituale, die Ressentiments produzieren, macht Tagwerker erst wieder sichtbar.

CHRISTOPH GIELEN

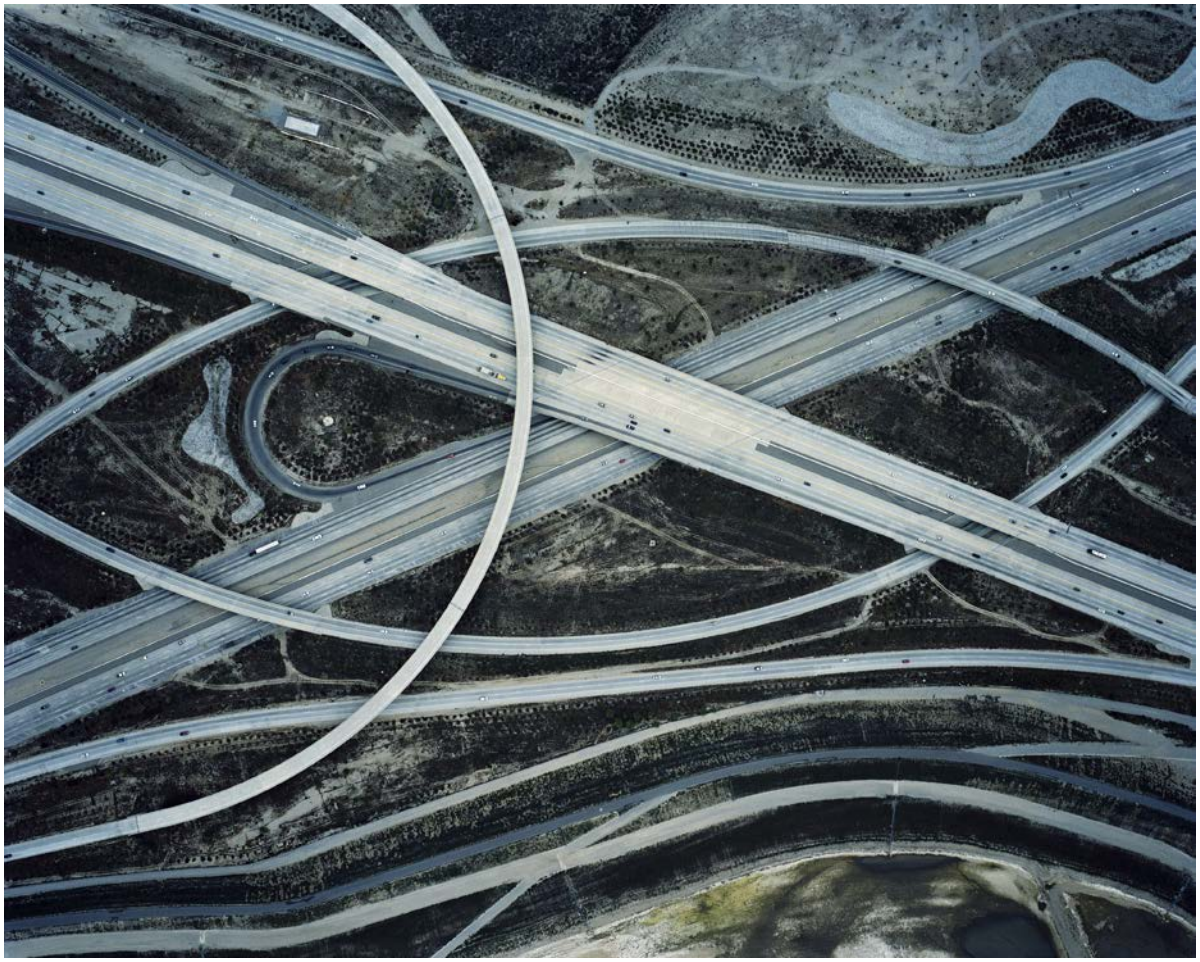
SUBURBAN BUBBLE – *ZONED FOR MONOCULTURE*

Der in New York lebende Künstler Christoph Gielen ist bekannt für atemberaubende Aufnahmen aus höchsten Höhen. Sie zeigen amerikanische Städte in ihrer geometrischen Perfektion und Autobahnen als mäanderndes Netz. Diese Aufnahmen sind aber mehr als nur schöne Bilder. Es sind formale Studien unserer Aneignung des Raumes und den Auswirkungen eines exzessiven Expansionsdrangs auf unsere Lebensräume. Seit Anfang des Jahres befinden sich Teile der Serie Ciphers als Dauerleihgabe im IKOB und werden erstmals in Belgien ausgestellt.

CHRISTOPH GIELEN
UNTITLED XI Arizona
C-print, 73 × 86 cm

CHRISTOPH GIELEN
UNTITLED XI Nevada
C-print, 73 × 86 cm

CHRISTOPH GIELEN
UNTITLED XI Nevada
C-print, 73 × 86 cm



CHRISTOPH GIELEN
CONVERSIONS XVIII Suburban California
C-print, 101 × 127 cm

CHRISTOPH GIELEN
UNTITLED IV Arizona
C-print, 73 × 86 cm

TERMINE

Öffentliche Führung mit Miriam Elebe

Mittwoch, 1. Februar, 1. März und
5. April 2017, jeweils 18 Uhr

Direktorenführung mit Frank-Thorsten Moll

Sonntag, 23. April, 15 Uhr

Workshop mit dem Künstlerduo Marlies Vermeulen und Remy Kroese von Dear Hunter

1.–5. März, jeweils zu den Öffnungszeiten

Dear Hunter werden in dieser Märzwoche auf 18 Monate *Dear Euregio* und insbesondere auf *Dear Eupen* zurückschauen, ihr dreimonatiges Werthplatz-Projekt vom Herbst 2016. Zusammen mit den Besuchern des IKOB werden sie an einer großflächigen Euregio-Karte arbeiten, die Teil der Ausstellung *Ressentiment* ist.

Präsentation der Ergebnisse des Workshops

Sonntag, 5. März, 19 Uhr

MUSEUMSPÄDAGOGIK

Führungen und museumspädagogische Angebote können bei Miriam Elebe erfragt werden.

m.elebe@ikob.be
+32 (0) 87 56 01 10

TEAM

Serge Cloot, Miriam Elebe, Friedemann Hoerner, Frank-Thorsten Moll, Ingrid Mossoux, Nadja Vogel

IMPRESSUM

Redaktion und Texte

Miriam Elebe, Friedemann Hoerner, Frank-Thorsten Moll, Nils Philippi.

Gestaltung und Satz

Marco Land für possible.is

IKOB — Museum für Zeitgenössische Kunst
Rotenberg 12b
4700 Eupen, Belgien
+32 (0) 87 56 01 10
info@ikob.be
www.ikob.be

ÖFFNUNGSZEITEN

Mittwoch bis Sonntag von 13 bis 18 Uhr

Eintritt

6€ / 4€ ermäßigt für Menschen mit Behinderung und Senioren
Jugendliche bis 18 Jahre sowie Mitglieder frei
Freier Eintritt an jedem ersten Mittwoch im Monat

STAR WORK

Die Star Works zeigen in regelmäßigen Abständen ein Kunstwerk aus der Sammlung des IKOB zum Wiederentdecken.

#20: Dmitry Teselkin

25.01.–28.02.2017

#21: Jerry Frantz

05.03.–23.04.2017

RESSEN
KULTUREN D

CHRISTOPH GIE
SUBURBA
ZONED FOR MO

Mit Unterstützung der Deutschsprachigen Gemeinschaft, dem Service général du Patrimoine culturel de la Fédération Wallonie-Bruxelles, der Provinz Lüttich und ihres Kulturdienstes sowie der Euregio Maas-Rhein.

IKOB
Museum für Zeitgenössische Kunst
/ Musée d'Art Contemporain
/ Museum of Contemporary Art