

Bodies, Grids and ECSTASY

1. November 2023–20. April 2024

Margret Eicher
Beate Gütschow
Verena Issel
Inna Levinson
Roy Mordechay
Katja Novitskova
Pavel Pepperstein
Pieter Schoolwerth
Lena Schramm

KAI10 | ARTHENA FOUNDATION

Einleitung

Ludwig Seyfarth · Kurator

Was wird aus der physischen Realität in einer zunehmend von digitalen Prozessen durchdrungenen Welt? Dieser Frage folgt die Gruppenausstellung **Bodies, Grids and Ecstasy**. Sie konfrontiert uns mit überraschenden Begegnungen und Widersprüchen zwischen Fläche und Raum, Abstraktion und Materie, Realität und Fiktion. Die Ausstellung vereint Bilder, Objekte und Skulpturen, bei denen zusammentrifft oder zusammengefügt wird, was eigentlich nicht zusammenpasst – wie Collagen, deren Schnitte nicht sichtbar sind.

Bodies, Grids and Ecstasy zeigt verschiedene künstlerische Wege, die aus dem Zweidimensionalen, dem gerasterten Flächenland, in die Welt des Haptischen, Körperlichen und der Erzählung (zurück)führen. Diese Wege verlaufen manchmal geradlinig und in ungewohnte Richtungen, sie sind aber auch verschlungen, humorvoll und hinter sinnig, bisweilen auch mit kritischen Seitenhieben gegen politische und ökonomische Folgen der Digitalisierung.

Die Künstlerinnen und Künstler der Ausstellung bedienen sich digitaler Vorlagen oder Bildprogramme, doch es ist keine Kunst, die sich nur am Bildschirm oder mit der VR-Brille erleben lässt. Die Werke befinden sich im physischen Raum, aber zeigen gleichzeitig auf, wie unsere Raumerfahrung sich verändert, wenn digital Berechnetes und Simuliertes unseren Alltag und Lebensraum immer mehr durchdringt.

Auf ganz unterschiedlichen Ebenen werden uns Dinge und Prozesse vor Augen geführt, die unserer bewussten Wahrnehmung meist entgehen. Der Medientheoretiker Marshall McLuhan, der in den 1960er Jahren das elektronische und digitale Zeitalter hellseherisch voraussah, formulierte es so: „Der ernsthafteste Künstler ist der einzige Mensch, der der Technik unbestraft begegnen kann, und zwar nur deswegen, weil er als Fachmann die Veränderungen in der Sinneswahrnehmung erkennt.“¹

Anders gesagt: Künstlerinnen und Künstler erkennen, was hinter unserem Horizont liegt – so wie unsere dreidimensionale Welt jenseits der Bewohnenden des Flächenlandes, das der englische Mathematiker Edwin A. Abbott in seinem 1884 erschienenen Buch **Flatland. A Romance of Many Dimensions** ersann. Abbot beabsichtigte, das damals viel diskutierte Problem der vierten Dimension auch wissenschaftlichen Laien näherzubringen. Als Bewohnende des dreidimensionalen Raumes können wir von oben auf dieses Flächenland schauen; wer allerdings dort, gefangen in der Horizontalen, zu Hause ist, kann bereits den Verlauf einer Linie um die Ecke kaum erkennen.

Ein Flächenland ersann auch die radikal ungegenständliche Kunst, die sich nicht zuletzt an den Raster- und Gitterstrukturen der industriellen Moderne orientierte. Die amerikanische Kunsttheoretikerin Rosalind E. Krauss analysierte das Raster, das „Grid“, als Modell des selbstreferenziellen, auf nichts außerhalb seiner selbst verweisenden, modernen Bildes: „Flach, geometrisch, geordnet, ist es anti-natürlich, anti-mimetisch, anti-real. So sieht Kunst aus, wenn sie der Natur den Rücken kehrt.“² Das Raster habe „die bildende Kunst erfolgreich und beinahe vollständig in eine Sphäre ausschließlicher Visualität eingeschlossen und gegen das Eindringen der Sprache abgeschirmt“.³

Wie von Krauss beschrieben, ist das Raster als regelmäßiges Muster zeitlos und immun gegen jede Weiterentwicklung. Heute hingegen steht es eher für das Gegenteil: Als Grundlage vieler Bildbearbeitungsprogramme wird das Raster zum visuellen Vorstellungsbild für die Möglichkeit, aus ihm heraus unendliche Variationen zu entwickeln.

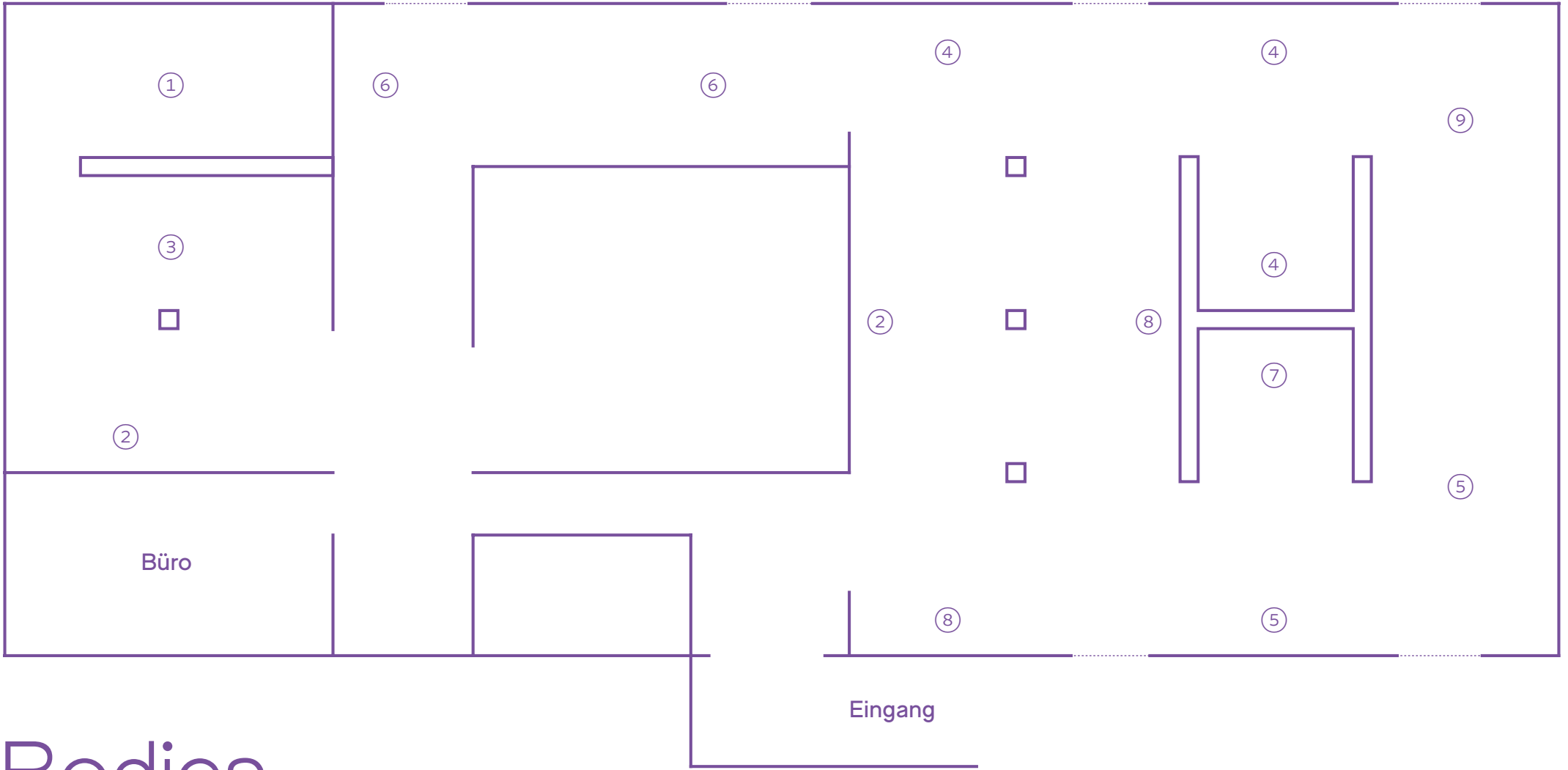
So sind in der aktuellen Kunst Ordnung und Berechenbarkeit des Rasters oft nur der Ausgangspunkt, um Dinge geschehen zu lassen, die nicht von ihm vorprogrammiert sind. Konterkariert wird einerseits die Entkörperlichung, die Entmaterialisierung, die durch die Digitalisierung einerseits erfolgt. Doch andererseits entstehen dort, wo kein menschlicher Körper, keine physische Substanz mehr im Spiel zu sein scheint, mitunter gewaltige ökologische Fußabdrücke.

Überspitzt gesagt: Es gibt keine Abstraktion. Körper und Raum kehren, so sehr man sie auch zu unterdrücken versucht, immer wieder zurück. Sie erscheinen dabei oft so unreal und verzerrt wie etwa in einem Drogenrausch. Und nicht nur die Suggestion der Dreidimensionalität auf einer Fläche entpuppt sich als Illusion. Ist nicht die Zweidimensionalität auch eine Illusion? Wäre sie real, gäbe es keinen Raum, in dem wir existieren könnten. Oder wird das, was nicht in von Algorithmen berechenbare Raster passt, irgendwann nur noch analoge, zurückgelassene Restmaterie sein?

¹ Marshall McLuhan, *Die magischen Kanäle (Understanding Media)*, 1964, Düsseldorf und Wien 1968, S. 25.

² Rosalind E. Krauss, *Raster* (1978), in: dies., *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*, hg. von Herta Wolf, Amsterdam und Dresden 2000 (*The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, 1985), S. 51–66, hier S. 51.

³ Ebd.



Bodies, Grids and ECSTASY

- | | | |
|------------------|--------------------|----------------------|
| ① Margret Eicher | ④ Inna Levinson | ⑦ Pavel Pepperstein |
| ② Beate Gütschow | ⑤ Roy Mordechay | ⑧ Pieter Schoolwerth |
| ③ Verena Issel | ⑥ Katja Novitskova | ⑨ Lena Schramm |

① MARGRET EICHER

In ihren großformatigen Tapisserien thematisiert Margret Eicher (*1955 in Viersen; lebt in Berlin) immer wieder die Wirkungsmacht der Medienbilder auf das kollektive Gedächtnis, weshalb die Künstlerin sie selbst auch als „Medientapisserien“ bezeichnet. Ihre in den 1980er Jahren begonnene Werkreihe der **CopyCollage** – die Vervielfältigung massenmedialer Motive mithilfe von Laserkopie und anschließender Kombination zu ornamentalen Wand- und Rauminstallationen in klassischer Collagetechnik – weiterentwickelnd, greift Eicher nun auf gefundenes digitales sowie analoges Bildmaterial zurück. Mithilfe von Bildbearbeitungsprogrammen wird dieses zu neuen, homogenen Bildkompositionen geformt. So erinnern die collagierten Wandteppiche, hergestellt in einer digitalen Weberei in Belgien, einerseits an barocke Tapisserien, die ursprünglich entworfen wurden, um die Vorherrschaft des Adels zu demonstrieren und gleichzeitig aristokratisch angemessene Verhaltensregeln zu visualisieren. Andererseits zitiert Margret Eicher aktuelle, gesellschaftsrelevante Themen, Ereignisse und Persönlichkeiten: In der Ausstellung wird Julian Assange als (Anti-)Held in einer an James Dean erinnernden Pose flankiert von subkulturellen und stets im Verborgenen seit den 1980er Jahren für „das Gute“ kämpfenden Comichelden in Schildkrötengestalt: den **Ninja Turtles**. Nur eine von Eichers vielen Motivkombinationen, deren verschiedene Bedeutungsebenen uns Impulse liefern, die Geschehnisse unserer Gegenwart kritisch zu hinterfragen.

↪ Tanja Korte

② BEATE GÜTSCHOW

Die Werke der Serie **HC** (= Hortus Conclusus) von Beate Gütschow (*1970 in Mainz; lebt in Köln und Berlin) scheinen auf den ersten Blick alltägliche, fotografisch eingefangene Szenen in Parkanlagen zu zeigen. Schauen wir genauer hin, fällt jedoch auf, dass die Fotografien konstruiert wirken und unsere Position als Betrachter*in nicht lokalisierbar ist. Wir scheinen uns in unbestimmter Distanz außerhalb der Szenen zu befinden und fragen uns, von wo sie aufgenommen wurden. Denn Gütschow ersetzt die nach hinten zusammenlaufenden Fluchtlinien nachträglich mithilfe eines technisch komplexen Prozesses durch die Parallelperspektive, sodass die Linien nun parallel zueinander verlaufen. Statt eines einheitlichen Tiefenraums entsteht ein flächig wirkendes architektonisches Raster. Den Wechsel in die Parallelperspektive erreicht Gütschow, indem sie die einzelnen Objekte mit einer Kleinbildkamera von allen Seiten fotografiert. Durch die Photogrammetrie, die als architektonische Vermessungstechnik oder in Augmented Reality-Apps genutzt wird, wird die Vielzahl der entstehenden Fotografien digital in ein photogrammetrisches Modell übertragen, wobei ein Algorithmus sich überschneidende Punkte verbindet. Es entsteht ein Polygonnetz, auf das die ursprüngliche fotografische Oberfläche projiziert wird. Daraus resultiert ein

fotografisches 3D-Objekt, das nun in ein 3D-Programm übertragen wird, mithilfe dessen die Zentralperspektive in eine Parallelperspektive transformiert werden kann.

Der Titel der Serie verweist auf den geschlossenen Paradiesgarten, ein in der mittelalterlichen Buchmalerei häufiges Bildthema, dessen Begrenzungen ebenfalls vorwiegend parallelperspektivisch ins Bild gesetzt wurden. Gütschow stellt Bestandteile zeitgenössischer Architektur dar, als wären sie Gemälden des 14.–15. Jahrhunderts entsprungen. So scheint in ihren Werken nicht nur das Verhältnis von Fläche und Raum verändert, sondern auch die Zeit stehengeblieben zu sein.

↪ Christine Tebbe

③ VERENA ISSEL

Verena Issels (*1982 in München; lebt in Berlin) florale Materialbilder in Pastelltönen wie Blassrosa, Babyblau und Mint locken die Betrachtenden beinahe wie von Geisterhand hinein in den akkurat gerasterten (Irr-)Garten menschlichen Produzierens ihrer Rauminstallation **Grids and Flowers** (2023) in der Ausstellung. Was auf den ersten Blick aussieht wie zarte Gemälde verschiedenster Blumen, Pflanzen und Bäume, entpuppt sich beim Herantreten als – erneut äußerst präzise und teilweise rasterartige – Zusammenstellung alltäglicher Materialien und Haushaltsgegenstände wie Schaumstoff, Styropor, Plastik, Filz, Pfeifenreiniger, Antirutschmatten für Teppiche und Fransenbordüren. Von Menschen Gemachtes wird Produkten der Natur gegenübergestellt.

Issel führt uns hier deutlich die wie selbstverständliche Aneignung der Natur durch den Menschen und deren Konsequenzen vor Augen: Viele der verwendeten Materialien enden als Flora und Fauna gefährdender (Plastik-)Müll in Wäldern und Meeren, zerstören das, was uns Lebensraum und überlebenswichtige Nahrungsmittel zur Verfügung stellt. Immer mehr unberührte Natur muss zugunsten der Kultur der Menschheit weichen – nur eines von vielen gesellschaftspolitischen Themen, die die Künstlerin in ihren multimedialen Arbeiten aufgreift. Sinnbild für diese Kultivierung der Wildnis, für den Versuch, die Natur zu ordnen, sind die Zäune und Rosenbögen aus dunkelgrünem Drahtgeflecht, die die wie wild wuchernden, fragmentarischen Materialbilder in den Kontext eines angelegten Gartens oder Parks setzen.

↪ Tanja Korte

④ INNA LEVINSON

Die Malerin Inna Levinson (*1984 in Lviv, Ukraine; lebt in Berlin) beschäftigt sich damit, wie digitale Medien und Technologien unseren Alltag bestimmen und unsere Realität verändern: Social Media, der ständige Blick auf Bildschirme, unsere Finger, die sich stetig über Touchscreens bewegen, sowie

die Masse an Informationen und Bildern, die wir tagtäglich konsumieren. Ihre Werke basieren auf Vorlagen, die am Computer entstehen. Digitale Collagen aus eigenen oder gefundenen Fotografien und Bildern aus dem Internet, die anschließend auf die Leinwand übertragen werden. Als Malgrund nutzt Levinson vorwiegend grobmaschige Jute, auf die sie die Ölfarbe mithilfe von Spachteln zunächst sehr leicht und dann stellenweise deutlich verdichtet aufträgt. So bleibt an einigen Stellen die grobe Leinwand sichtbar und wird zum essentiellen Bildbestandteil. Es entsteht eine rasterartige Struktur sowie ein pixelartiger Effekt, der uns aus der digitalen Welt vertraut ist. Treten wir von den Bildern zurück, sehen wir abstrakte Gebilde, deformiert wirkende Gesichter oder Körperumrisse, die sich nicht zu klaren Formen konkretisieren lassen und dennoch Referenzen zu digitalen Phänomenen herstellen. Nähern wir uns ihnen wieder, scheinen sie in einzelne Bildpunkte zu zerfallen, so wie es am Bildschirm der Fall wäre.

Levinson gelingt es, digital entstandene Vorlagen analog auf der Leinwand zu materialisieren und dennoch ihre digitale Anmutung beizubehalten. Aber wirkt die auf der groben Leinwand zu verschwinden scheinende Farbe wie zurückgelassene Restmaterie dessen, was aus der physischen Welt bereits verschwunden ist?

↗ Christine Tebbe

⑤ ROY MORDECHAY

Wiederkehrende abstrakte, figurative und seltsam fluid anmutende Elemente verbinden sich im Werk von Roy Mordechay (*1976 in Haifa, Israel; lebt in Düsseldorf) collageartig zu einer rätselhaft wirkenden Bildsprache. Bei seinen Gemälden, Aquarellzeichnungen und Skulpturen vermischen sich anthropomorphe Formen mit kulturellen und mythologischen Reminiszenzen, die seinem „subjektivem Archiv“ entstammen, das auf persönlichen Erinnerungen, vor allem aus seiner Kindheit, beruht. So tauchen etwa der sogenannte Judenhut¹, Totempfähle indigener Gemeinschaften oder kantabrische Höhlenmalereien auf. Es entsteht ein verspielter und manchmal surrealistisch anmutender Bildkosmos, der auch an kunsthistorische Vorbilder erinnert, etwa an die poetischen wie dämonischen Bildwelten eines Hieronymus Bosch [1450–1516].

Die pastellfarbenen und mit Farbverläufen gestalteten Bildhintergründe erzeugen eine digitale Bildästhetik. Verbinden sich Szenarien aus Computerspielen mit fantastischen Träumen? Die lose Anordnung der einzelnen Bildelemente, die über die Leinwände zu schweben scheinen, gibt weder eine Lese- oder Deutungsrichtung vor noch lässt sie eine Abgeschlossenheit der Bildgeschichte erkennen. Formal erzeugt die Vermischung von opakem sowie lasierendem Farbauftrag eine Bildtiefe, die – ähnlich wie bei Bildschirmhintergründen – eine unbestimmte Dreidimensionalität simuliert. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die Skulpturalität der Rahmen: mal in Form einer Sprechblase, mal mit abgerundeten Ecken – damit den Konturen

eines Smartphones ähnelnd – oder mit integrierten oder angefügten, an Regale oder Setzkästen erinnernden Elementen.

↗ Tanja Korte

¹ Hierbei handelt es sich um eine ikonische Darstellung eines halbkugeligen oder konisch zulaufenden Huts mit einem Knauf auf der Spitze. Bereits in der Buchmalerei des 11. Jahrhunderts wurde dieses Symbol für die Darstellung von Juden verwendet, da er zu dieser Zeit noch Teil einer freiwillig getragenen jüdischen Tracht war. Doch schon im 13. Jahrhundert galt er, bedingt durch antijüdisches Gedankengut, als Stigmata und ist seitdem eher negativ konnotiert.

⑥ KATJA NOVITSKOVA

Wie beeinflussen digitale Bildprogramme und künstliche Intelligenz unsere Wahrnehmung? Und wie blicken uns Maschinen an? Solche Fragen beschäftigt Katja Novitskova (*1984 in Tallinn, Estland; lebt in Amsterdam). Die Künstlerin nähert sich ihnen nicht zuletzt über Beobachtungen in der Tierwelt an. Stark vergrößert oder ausschnitthaft begegnen uns Tiere in der Werkserie **Approximation** – als auf Aluminium gedruckte Silhouetten. Ein Tintenfisch erscheint fast wie ein Alien, auch der riesige Kopf eines Chamäleons wirkt seltsam unnatürlich, die seitlich sitzenden Augen erinnern an implantierte Kameralinsen.

Die ausgeschnittenen Flächenformen der Approximations verweisen auf eine Wahrnehmung, die Lebewesen oder Dinge anhand ihrer äußeren Form, also mittels digitaler Mustererkennung klassifiziert. Dies wird thematisiert – ausgehend von einem Foto einer Gruppe von Fledermäusen – in **Our cosmos was bruised** (2018). Die über den Insekten liegenden Linien entstammen einer algorithmischen Berechnung ihrer Umrisse. Algorithmen identifizieren und unterscheiden auch Proteinstrukturen oder Viren, wie sie auf den Bildern aus der **Earthware**-Serie zu sehen sind. Es sind real existierende, aber auch erfundene. Die wie wissenschaftliche Illustrationen erscheinenden Motive sind mit Tinte in synthetischen Ton eingeritzt, die wie emailliert glänzenden Farben mit Nagellack aufgetragen. Die bewusst handwerkliche Machart stellt eine haptische, körperliche Präsenz her, die alle Werke Novitskovas in irgendeiner Form besitzen. Wenn die Künstlerin mit der Suggestionskraft von Bildern arbeitet, macht sie gleichzeitig auf die ungeheure Macht aufmerksam, die Bilder auch jenseits ihrer visuellen Wirkung heute haben. Denn durch Manipulationen von ihnen können auch biologische Strukturen verändert werden. Die Herstellung synthetischer Impfstoffe etwa beruht darauf, dass Bildererkennungssysteme die Formen von Viren präzise unterscheiden. Bilder sind keine Abbilder der Wirklichkeit mehr, sondern Vorbilder für mögliche neue Realitäten, die uns Novitskovas Kunst ein wenig erahnen lässt.

↗ Ludwig Seyfarth

⑦ PAVEL PEPPERSTEIN

Die künstlerische Biografie von Pavel Pepperstein (*1966 in Moskau; lebt in Moskau) begann noch in der inoffiziellen Kunstszene der Sowjetunion. Er war Mitbegründer der 1987 gegründeten und bis 2001 bestehenden Gruppe **Inspektion Medizinische Hermeneutik**. Ihre „Inspektionen“ waren ironische Kommentare unter anderem zu politischer Zensur, indem sie nach völlig subjektiven Kriterien eine von ihnen als krank empfundene Gesellschaft untersuchten.

Als Mitglied der Gruppe schuf Pepperstein die beiden frühen Zeichnungen **City is a Flat** und **Flat as a City** (1994), die einen stärker illustrativen Charakter aufweisen als die späteren farbigen Blätter. Die hier in ihren Dimensionen auf den Kopf gestellte, surreale Welt folgt einer Strategie der freien Assoziation, des Bewusstseinsstroms, die der auch schriftstellerisch tätige Pepperstein aus der Literatur übernimmt.

Seine Leinwandbilder und Zeichnungen bezeichnet er selbst als „politische Halluzinationen“. Mit Aquarell, Acryl, Tusche und Bleistift versetzt er der Mythologie entstammende oder reale Figuren in Szenerien wie in Science-Fiction-Filmen, zudem bevölkert von Elementen sozialistischer Propaganda oder westlicher Pop Art. Immer wieder tauchen auch geometrische Flächenformen auf, mit denen die ungegenständliche avantgardistische Kunst in der frühen Sowjetunion ihre utopischen Visionen zum Ausdruck gebracht hatte. Solche Formen, darunter Kasimir Malewitsch' berühmtes **Schwarzes Quadrat** integriert Pepperstein in figurative Bildwelten wie etwa bei **Hercules and his teacher Centaurus** (2015). Hier scheinen sie nicht nur, wie auf vielen Zeichnungen Peppersteins, auf eine Zeitreise in die Welt der griechischen Götter geschickt, sondern wirken wie in die mit Tinte bekleckerte Seite eines Schulhefts eingeklebt: ein ironischer Verweis darauf, was aus den Utopien der Avantgarde geworden ist?

↗ Ludwig Seyfarth

⑧ PIETER SCHOOLWERTH

Pieter Schoolwerths (*1970 in St. Louis, USA; lebt in New York) Bilder sind komplexe Kompositionen, die aus gemalten, gezeichneten, digital gedruckten und skulpturalen Elementen bestehen, die verschiedene, teilweise räumlich übereinanderliegende Schichten ergeben. Schoolwerth führt das Verschwinden des Körpers im digitalen Raum als Konfrontation malerischer Geste und reliefhafter Plastizität mit der Flächigkeit von Inkjetprints vor. Grundlage der Gemälde sind digitale Körper und Kulissen, die Schoolwerth auf Websites wie **Turbosquid** und **Sketchfab** erwirbt und dann auf unterschiedliche Weise verformt. So scheint sich auf **Vas Differends (Rigged #8)** (2021) ein mit technischen Geräten ausgestattetes Interieur mit einem Gepäckband am Flughafen zu vermengen. Zu seinem Vorgehen sagt der Künstler selbst: „Das Ergebnis ist ein Bild, das sowohl räumlich als auch zeit-

lich komprimiert ist. Zwei diskrete Momente in Raum und Zeit werden durch nur ein Bild eines Körpers dargestellt. (...) Dieses visuelle Modell steht in umgekehrter Beziehung zu dem des kubistischen Raums: Die Kubisten stellten einen Körper aus mehreren Blickwinkeln dar. Ich stelle mehrere Körper aus einem Blickwinkel dar. Was heute oft der Fall ist, wenn der eigene Körper vor einem auf verschiedene Ansichten hin geöffneten Bildschirm sitzt.“

Bevor Schoolwerth digitale Tools direkt zu nutzen begann, entwarf er in den 1990er Jahren eigene, alternative Sprachen und Kartografien, mit denen er die Koordinaten der gewohnten Realität bereits verfremdet. Die Verformung der Körper erscheint dann wie ein gewaltsamer Sog, der sie aus der physischen in eine virtuelle Welt hinüberzieht. Und ihr Agieren auf den Bildern erscheint wie der Versuch einer Kommunikation, welche die Anderen jedoch nicht wirklich erreicht.

↗ Ludwig Seyfarth

⑨ LENA SCHRAMM

Eine Vielzahl farbenfroher Tabletten, die sich mit pastosem Farbauftrag auf schwarzem oder hellem Grund befinden und von unterschiedlichsten Logos und Motiven geschmückt werden, sind das Sujet der Serie **Ecstasy** von Lena Schramm (*1979 in Berlin; lebt ebenda).

Aus größerer Entfernung könnten man annehmen, die Tabletten wären detailgetreu wiedergegeben. Bei näherer Betrachtung sieht man jedoch, dass die mit pastosem Farbauftrag dargestellten Formen unregelmäßig sind und ihre Oberflächen Risse aufweisen. Die Rillen und Logos wurden mit einem Spachtel grob hinzugefügt. Die Tabletten zeigen bekannte Alltagsmotive, Logos von Designer Labels oder Ikonen der Popkultur. Symbole und Marken, die erfolgreich und populär sind sowie Luxus symbolisieren. Die strenge serielle Anordnung erinnert an ein Archiv und lädt zum vergleichenden Sehen ein. Gleichzeitig stellt die Serie die Ergänzung zu einer lexikonartigen Publikation mit gleichem Titel dar. Hierbei handelt es sich um eine streng alphabetische Auflistung unzähliger Ecstasy-Tabletten und ihrer Motive seit den 1990er Jahren. Die lexikalischen Informationen stammen vorwiegend aus dem Internet, etwa von Wikipedia. Die Nüchternheit des Lexikons stellt einen bewussten Gegensatz dazu dar, wofür Ecstasy steht: Partykultur, Hedonismus und ein Gefühl der Befreiung und Entgrenzung.

Schramm führt uns einen reichen Kosmos an Motiven vor, der die Einnahme der Partydroge über mehrere Jahrzehnte begleitet und damit ein Stück Zeitgeschichte erzählt. Neben den tatsächlich produzierten Tabletten tauchen von der Künstlerin erfundene Motive auf, die Bezüge zu Kunst und Kunstgeschichte herstellen, wie etwa das Logo der Art Basel oder der Name Albrecht Dürers. Auch das Weiterdenken dessen, was auf Ecstasy-Tabletten erscheinen könnte, ist eine imaginäre Verewigung von dem, was sonst in einem zeitlich begrenzten, synthetisch erzeugten Glücksgefühl verschwindet.

↗ Christine Tebbe

Begleitprogramm

Donnerstag, 30. November 2023 - 19 Uhr

Verena Issel und Roy Mordechay im Gespräch mit
Ludwig Seyfarth

Donnerstag, 11. Januar 2024 - 19 Uhr

Katja Novitskova im Gespräch mit Thomas Thiel,
Direktor Museum für Gegenwartskunst Siegen
(in englischer Sprache)

Mittwoch, 24. Januar 2024 - 19 Uhr

Margret Eicher und Lena Schramm im Gespräch mit
Dr. Sebastian Baden, Direktor Schirn Kunsthalle Frankfurt

Öffentliche Führungen | Sonntag - 15 Uhr

2023: 5.11. • 19.11. • 3.12. • 17.12.

2024: 7.1. • 21.1. • 4.2. • 18.2. • 3.3. • 17.3. • 7.4.

Öffnungszeiten

Di–So 11–17 Uhr | Feiertags geschlossen

Öffentliche Verkehrsanbindung

Franziusstraße (Bus 723, Tram 706, 707)

Grand Bateau (Bus 726, 732)

Stadttor (Tram 706, 709)

KAI 10 | ARTHENA FOUNDATION

Kaistraße 10

40221 Düsseldorf

T: +49 (0)211 99 434 130

www.kaistrasse10.de

