

Frozen Mirrors

31. Oktober 2024 – 26. April 2025

GEORGES ADÉAGBO, HELENE APPEL, GUILLAUME BIJL, SASKIA GRONEBERG, KARIN KNEFFEL, RONA KOBEL, WOLFGANG MATUSCHEK, STEFANIE PÖLLOT, LILLA VON PUTTKAMER, FLORIAN SLOTAWA, KONSTANTIN TOTIBADZE, MICHAEL WESELY, RENÉ WIRTHS, MELANIE WOSTE

Kurator: Ludwig Seyfarth

Ist der Stillstand der Zeit nicht eine noch größere Illusion als täuschend echt wiedergegebene Gegenstände? Diese Frage steht hinter der Ausstellung *Frozen Mirrors*, die sich nach *Phantoms and Other Illusions* und *Bodies, Grids and Ecstasy* weiteren Facetten dessen widmen wird, was Illusionen sein können und wie sie in der heutigen Kunst reflektiert werden. Illusionistische Bilder stehen dabei neben »Einbildungen«, die sich häufig als Illusionen entpuppen.

Der Titel *Frozen Mirrors* ist inspiriert von Umberto Ecos Bemerkung in *Über Spiegel und andere Phänomene*, die fotografische Oberfläche sei ein »Gefrierspiegel«. Gespiegelte Bilder waren bis zur Erfindung der Fotografie die einzigen, die nicht vollständig von Menschenhand stammten. Allerdings können Spiegel das Bild, das sie zeigen, nicht bewahren, nicht zeitlich stillstellen. Das Festhalten, »Einfrieren« eines Moments oder Ereignisses wurde erst durch den fotografischen Schnappschuss technisch möglich.

Die in der Gruppenausstellung gezeigten Werke reflektieren den Stillstand der Zeit in einem Umfeld, in dem wir ständig von bewegten Bildern umgeben sind. Zu sehen sein werden unter anderem »fotorealistische« Gemälde, die nicht immer auf Fotografien basieren; Objekte, die in exakter Lebensgröße oder monumental vergrößert wiedergegeben sind; Inszenierungen realer Gegenstände, die wie Trompe-l'Œils ihrer selbst wirken; Fotografien von stilllebenhaft arrangierten Alltagssituationen oder solche, die längere Zeiträume ineinander blenden.

Von der Tradition der Stilllebenmalerei inspirierte Motive finden sich bis heute immer wieder in der Produktwerbung, insbesondere für Lebensmittel. Und akkurate Naturnachahmung und Augentäuschung erfreuen sich auch bei kommerziellen Nutzungen digitaler Gestaltungstools bis hin zu KI-Programmen großer Beliebtheit.

Wenn Künstlerinnen und Künstler dies reflektieren, wird das mit dem Stillleben verbundene Vanitas-Motiv, die Erinnerung an die Vergänglichkeit alles Irdischen, auch zur Frage danach, ob es überhaupt noch eine Realität hinter medialen Projektionen und digitalen Berechnungen gibt.

Georges Adéagbo

Die Werke des Beniner Künstlers Georges Adéagbo (*1942 in Cotonou, BJ) erforschen die imperialistischen Ansprüche westlicher Mächte auf dem Festland Afrikas und werfen Fragen nach den Spuren des Kolonialismus auf, die immer noch in europäischen Städten sichtbar sind. Aus seiner Perspektive als afrikanischer Ethnologe untersucht Adéagbo die Bräuche jedes Ortes, an dem er ausstellt, und stellt diese als grelle Klischees dar – ein Parallelismus zur oft falschen Darstellung seiner eigenen Kultur.

2015 wurde er von der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf eingeladen, eine neue Assemblage für die Ausstellung *The Problem of God* im K21 zu komponieren, die nun in verkleinerter und neu arrangierter Form in KAI 10 zu sehen ist. Adéagbo bezog sich in der Entwicklung seiner Arbeit sowohl auf das Ausstellungsthema als auch auf die Stadt Düsseldorf: In Benin ließ er den Vater Rhein als Relief nachschnitzen, ebenso Fotos, die er bei seinem Rechercheaufenthalt machte, von seinem Team kopieren, umrahmt von seinen Texten.

Dies ist kein Sonderfall: Alle seine Assemblagen beziehen sich auf den Ort und das Thema der Ausstellung, zu der er eingeladen ist. Von Bürger*innen Verlorenes, auf Flohmärkten Preisgegebenes wird als Hinweis auf die Mentalität einer Stadt in die jeweilige Arbeit integriert.

Adéagbo spielt mit dem Kontrast des Ephemereren und des museal Fixierten: Während Dutzende von getragenen Kleiderstücken, Poster, Zeitungsartikel und Nippes wie Schwärme über die Ausstellungswände fliegen, hält Adéagbo einige Objektkonstellationen in weiß gestrichenen Schaukästen fest, die nie wieder geöffnet und verändert werden. Man kann diese als ironische Anspielungen auf den Kult des White Cubes und Anspruch auf Archivierung für die Ewigkeit sehen, der die westliche Museumspraxis dominiert.

Diese gefrorenen Stillleben sind Spiegel einer Epoche indem sie zeigen, wie sich eine Gesellschaft zu einer bestimmten Zeit durch ihre Medienprodukte darstellt. Düsseldorf von 2015 ist nicht mehr das Düsseldorf von heute. Gleichzeitig enthalten Adéagbos handgeschriebene Texte auf kleinen Zetteln große Fragen an die Zukunft und laden die Lesenden ein, unter mehreren Szenarien zu wählen.

Auch der Kontrast der Zeitlichkeiten ist offensichtlich: Skulpturen und Masken aus Benin, im Auftrag gemalte Leinwände, liebevoll geschnitzte Madonnen und Zwerge haben eine längere Produktionszeit und Dauerhaftigkeit als Massenprodukte wie Zeitungen, Schallplatten, DVDs, gebrauchte Kleider. Zugleich hebt Adéagbo die Hierarchie der Elite- und Populärkulturen auf, Karajan hängt neben Bläck Fööss.

Die Assemblagen geben keine belehrenden Antworten, sondern stellen vielmehr Fragen, und machen es den Betrachtenden daher nicht leicht. Sie sind gefordert, mit den ihnen gebotenen Elementen zu spielen, sie mit eigenen Geschichten zu ergänzen und Rätsel, die sie aufgeben, zu lösen.

Text: Dr. Stephan Köhler

Helene Appel

Die Bilder von Helene Appel (*1976 in Karlsruhe, DE) könnte man als Stilleben auffassen. Doch sind bei ihr die Gegenstände nicht einem inhaltlichen Programm oder kompositorischen Entscheidungen folgend miteinander im Bildraum arrangiert, sondern die alltäglichen Objekte liegen einzeln und ohne räumlichen Kontext oder Bildnarrativ freigelegt vor uns. Die gewählte Draufsicht gewährt dabei einen nüchternen Blick auf die Dinge, die dadurch fast schon abstrakt erscheinen.

Im Spannungsfeld dazu stehen die malerische Präzision und Virtuosität, mit der Appel die Dinge nachzuahmen weiß und sie zum Bildgegenstand erhebt. Sie wählt unscheinbare und alltägliche Objekte aus, deren Poesie häufig übersehen wird, Appel jedoch auf subtile Art zum Vorschein bringt. Jedes Objekt verlangt dabei seine eigene malerische und technische Herangehensweise von ihr ab: So wählte sie letztendlich für den *Sandkasten* (2023) eine Leinwand, deren Struktur der von Sand nahekommt. In verschiedenen Farbtönen tupfte sie mit Bedacht kleine Acrylpunkte für die einzelnen Sandkörner auf die Leinwand. Auch für die Abbildung des blau-türkis karierten Küchentuchs gehen Acryl und Aquarell eine perfekte Symbiose mit der Leinwandbindung ein, sodass die Arbeit an Lebendigkeit gewinnt. Für die Serie der Spülbecken hingegen arbeitete sie in Schichten mit verschiedenen Materialien und Techniken, um die Oberfläche des ruhigen Spülwassers zum Glänzen zu bringen. Der ca. drei Meter hohe Baumstamm einer *Eiche* (2021) erstreckt sich auf schwerem Leinenstoff. Während der Ausschnitt die Silhouette eines realen Stamms nachahmt, ist die Aquarellmalerei hingegen voller Gestik und weniger illusionistisch anmutend. Da das Cut Out jedoch mit ein wenig Abstand vor der Wand hängt und einen Schatten wirft, gewinnt die Leinwand an subtiler Dreidimensionalität, was durch die Nähe zum Boden noch verstärkt wird.

Die Materialien beginnen förmlich den Gegenständen selbst zu ähneln, die immer in ihrer tatsächlichen Größe, häufig die ganze Leinwand ausfüllen und somit eine skulpturale Wirkung entfalten. Diese Evokation wird durch die malerisch hervorgerufenen haptischen Suggestionen noch verstärkt. Die einfachen Dinge erscheinen plötzlich wie Schätze, wenn ihre Eigenheiten auf subtile Art sichtbar werden und womöglich auch die Beziehung, die man selbst zu ihnen hat.

Text: Katharina Proksch

Guillaume Bijl

Seit 1979 realisiert Guillaume Bijl (*1946 in Antwerpen, BE) Installationen, bei denen er alltägliche Räume detailgenau und mit originalen Gegenständen nachinszeniert. Diese »dreidimensionalen Stilleben«, wie Bijl sie nennt, sind keine genauen Rekonstruktionen bestimmter Vorbilder, sondern perfekt arrangierte typische Versionen bestimmter Einrichtungen. Es begann mit einer Fahrschule, dann kamen unter anderem ein Schuhgeschäft, ein Reisebüro, eine psychiatrische Klinik, ein Atomschutzbunker, ein Orientteppichladen und ein Supermarkt hinzu.

Jeder Aktions- oder Ereignischarakter ist in Bijls Inszenierungen stilllebenhaft eingefroren, als handele es sich um musealisierte Relikte unserer Zeit, die aus ferner Zukunft betrachtet werden. Vielleicht ist die Welt der Dinge und Waren in unserer Zeit überhaupt nur noch eine

Attrappe, die darüber hinwegtäuscht, dass wir schon längst nicht mehr in einer Waren-, sondern in einer Informationsgesellschaft leben. Die gegenständliche Welt gerät immer mehr in den Verdacht, geklont zu sein.

Bijls Installationen sind Fakes, die scheinbar der Banalität des Alltags folgen, hinter denen aber stets die augenzwinkernde Ironie steht, die schon die Kunst seiner belgischen Landsleute René Magritte und Marcel Broodthaers ausgezeichnet hat. Deren von einem surrealen Spiel mit Bildern und Worten geprägten Tradition folgt Bijl vor allem in seinen aus verschiedenen Fundstücken zusammengestellten *Sorry*-Installationen. Diese folgen eher einer Logik des Absurden, wobei die Komposition einerseits absichtsvoll erscheinen, andererseits den Eindruck des Zufälligen und Beiläufigen erzeugen soll. Auch der Hinweis auf eine Fabrik oder einen Notausgang lässt wie bei einem Bilderrätsel keinen unmittelbar sichtbaren Zusammenhang mit den anderen Objekten erkennen.

Der Gestus dieser Werke soll der einer Art Entschuldigung entsprechen. Ein »sorry« kann manchmal eine angemessene normale Reaktion sein, etwa wenn wir versehentlich jemandem auf den Fuß treten, oder völlig unangemessen, etwa wenn Donald Trump versehentlich auf den Knopf drückt und Atombomben über Russland abgeworfen werden.¹

Das Spiel mit dem – vermeintlich – Unangemessenen betrifft auch Bijls Vorliebe für Nippes und Kitsch, die in seinen *Compositions Trouvées* quasi in Reinkultur zutage tritt: Exemplarisch sichtbar in einem 2012 entstandenen, sich fernab des üblichen »guten« Geschmacks bewegendem Arrangement von Deko-Fröschen. Aber macht uns Bijl mit seiner musealen Inszenierung dieser Nippesfiguren nicht auch bewusst, was Pierre Bourdieu in seinem Buch *Die feinen Unterschiede* (1979, deutsch 1982) soziologisch nachgewiesen hat, nämlich dass ästhetische Urteile nicht unabhängig von sozialen Milieus existieren?

Text: Ludwig Seyfarth

Saskia Groneberg

Saskia Gronebergs (*1985 in München, DE) fotografische Expeditionen führen uns in heimische Büroräume und Parkanlagen in aller Welt. Das zentrale Thema ist dabei immer die Beziehung zwischen Mensch und Natur. Insbesondere nimmt Groneberg künstlich geformte Natur in den Blick, der letztlich auch die Sehnsucht nach der Natur selbst oder die Angst vor Dingen, die nicht in unserer Kontrolle liegen, zugrunde liegt.

Die Serie *Büropflanze* (2012) ist ein wissenschaftlich anmutendes Forschungsprojekt zur Flora im deutschen Büroalltag. Die Schwarz-Weiß-Fotografien nahm Groneberg über einen Zeitraum von sechs Monaten in verschiedensten Büros auf, – darunter kleinere Privatunternehmen, öffentlicher Dienst sowie Großunternehmen. Die Angestellten scheinen der architektonisch sterilen und funktionalen Umgebung ihrer Arbeitsplätze mithilfe von Pflanzen etwas Individuelles und Organisches hinzufügen zu wollen. Die domestizierte Natur bahnt sich ihren Weg, rankt sich an Heizkörpern oder Regalen hoch, ist aber gleichzeitig abhängig von der Pflege des Menschen, um gedeihen zu können.

Weit weg von heimischen Büroräumen zieht es die Künstlerin wiederum für ihre fortlaufende Serie *Zoo* (seit 2021). Hier nimmt sie eine oft skurril wirkende Form des Eingriffs in die Natur in den Blick. Es handelt sich um ornamental zugeschnittene Pflanzen in Tierform, die sie unter anderem in der Schweiz, der Türkei und in Japan aufgespürt hat. Die Formschnitte

¹Paraphrasiert nach einer schriftlichen Mitteilung des Künstlers, September 2024.

zu erschaffen und im Anschluss zu erhalten, erfordert viel Arbeit. Beim näheren Hinsehen wird außerdem klar, wie paradox die gezeigten Pflanzenskulpturen eigentlich sind: Eine Skulptur, die ein scheinbar eingefrorenes Lebewesen repräsentiert, allerdings in statischer Form verbleibt und dabei selbst lebendig ist und vom Menschen gepflegt, gestützt und kontrolliert werden muss.

Die betonte Klarheit und Nüchternheit der Fotografien erinnert an Standards der Dokumentarfotografie, nimmt aber auch auf Traditionen der konzeptuellen Fotografie Bezug, etwa mit der Zusammenstellung zu strengen Serien. Auch hat das Fotobuch für sie den gleichen Stellenwert wie die Präsentation in Ausstellungen.

Ihr Vorgehen bezeichnet Groneberg selbst als »visuelle Forschung«. Diese basiert stets auf einer sehr intensiven Recherche und oftmals handelt es sich um Sujets, die die Künstlerin lange Zeit umkreist und dabei immer auch um die Frage, ob die künstlich gestaltete Natur ein Spiegelbild des Menschen ist. Beide Serien verweisen auf den Gestaltungsdrang des Menschen – im Innen- sowie im Außenraum und auf die Utopie einer Illusion von Natur, wo normalerweise so keine wäre.

Text: Christine Tebbe

Karin Kneffel

Die Malerin Karin Kneffel (*1957 in Marl, DE) entlockt traditionellen Bildgattungen wie Landschaft, Stillleben oder Interieur ganz neue Facetten. Seit 2008 befasst sich die Künstlerin immer wieder mit moderner Architektur und mit in ihr gezeigter Kunst. Ausgangspunkt sind die beiden Villen, die sich die Textilfabrikanten Hermann Lange und Josef Esters Ende der 1920er-Jahre von Mies van der Rohe in Krefeld bauen ließen und die heute Teil der dortigen Kunstmuseen sind. Auf historischen Fotografien aus den 1930er-Jahren sind nicht nur die Wohnräume, sondern auch Teile von Langes Kunstsammlung zu sehen, etwa Gemälde von Kirchner, Macke, Kokoschka, Chagall oder Kandinsky. Zunächst malte Kneffel eine Reihe teils großformatiger Bilder, die auf den alten Fotos basierten.

Dann recherchierte sie, in welchen öffentlichen Sammlungen sich die zur Zeit des Nationalsozialismus als »entartete Kunst« diffamierten Werke heute befinden, und setzte diese in aktuellen Ausstellungssituationen ins Bild. So erscheint auf *Ohne Titel* (2016) Ernst Ludwig Kirchners *Potsdamer Platz* (1914) in der Sonderausstellung *Impressionismus – Expressionismus. Kunstwende* in der Alten Nationalgalerie Berlin. *Ohne Titel* (2022) zeigt einen Blick in das Franz Marc Museum in Kochel am See mit einem Bild von August Macke, das sich ebenso einst in der Sammlung Lange befand wie ein rechts zu sehendes Bild von Wassily Kandinsky, das Karin Kneffel hier eher zufällig entdeckte.

Die von ihr selbst aufgenommenen Fotos beziehungsweise die Räume, die sie zeigen, erscheinen wie durch eine Glasscheibe wahrgenommen, die mit Schlieren, Tropfen oder Smileys bedeckt ist. Wie es zu diesem Bildelement kam, beschreibt die Künstlerin selbst so: »Die Blicke durch Scheiben sind anfangs aus der Not geboren. Ich wollte mich mit der Geschichte der Häuser Esters und Lange beschäftigen, hatte aber nur historische Schwarzweiß-Fotografien aus dem Archiv. Um nicht kolorieren zu müssen und mir Farben für das damalige Mobiliar ausdenken zu müssen, kam mir die Idee einer Scheibe, durch die vielleicht ein Abendlicht fällt. [...] Mir gefiel bei den Scheiben auch, dass sie eine Distanz

zwischen dem Betrachter und dem Bildraum aufbauen.«² Gleichzeitig wird die imaginäre Scheibe auch zur Metapher für die historische Distanz, die uns die Werke der klassischen Moderne »im Spiegel« der heutigen Zeit sehen lässt und nicht mehr im Kontext einer Architektur, die damals zusammen mit ihnen Zeitgenossenschaft verkörperte.

Text: Ludwig Seyfarth

Rona Kobel

Rona Kobels (*1982 in Freiburg im Breisgau, DE) bevorzugtes Arbeitsmaterial ist Porzellan – ein Material, dem noch immer ein spießbürgerlich biederer, von floralen Teeservices und kitschigen Putten geprägtes Image anhaftet. Kobel bricht damit, indem sie es mit aktuellen gesellschaftlichen Themen auflädt.

In ihrem politischen Tafelgedeck *Dinner for Sinner* (2018) trifft reinweißes Porzellan ungefiltert auf unangenehme und schockierende Themen und Ereignisse: Lynchmorde (*Doom China*), rassistisch konnotierte Blumennamen (*Hate Plates*) oder ein allegorischer Tafelaufsatz (*Prop it, don't drop it (Civilization bowl – Capitalism, Freedom, Justice)*). Dieser kritisiert unsere in eine prekäre Schieflage geratene Gesellschaft, symbolisiert durch eine Schale, umgeben von dicken Geldbündeln und nur halbherzig getragen von drei allegorischen Figuren: Einer leicht bekleideten, noch recht jungen Freiheit – ein Symbol für eine Freiheit, die häufig noch in den Kinderschuhen steckt und sich immer wieder verteidigen und behaupten muss –, deren Hauptaugenmerk jedoch auf dem perfekten Po-Selfie liegt. Zweitens eine ehemals vier-, nun nur noch dreiarmlige und mit Boxhandschuhen ausgestattete Justitia in einer hohlen Ritterrüstung. In der freien Hand hält sie eine Waagschale mit einer Zigarre, die patriarchalische Macht ausstrahlt. Der vierte Arm, der vormals ein Schwert hielt, liegt abgetrennt und nicht mehr wehr- beziehungsweise verteidigungsfähig auf dem Boden. Drittens sehen wir einen den Kapitalismus symbolisierenden Kraftprotz mit einer Thomas Hobbes' »homo homini lupus« (= »Der Mensch ist ein Wolf für den Menschen«)³ zitierenden Wolfsfratze, dessen schlangenartiges Geschlecht an ein Dollarzeichen erinnert. Die Fragilität des Porzellans unterstreicht einmal mehr die Porosität unserer (politischen) Gegenwart; die gleichzeitige Stabilität hingegen macht den Tafelaufsatz zu einem Generationen überdauernden Zeitzeugen.

Die verschiedenen Porzellan-Bälle der Serie *Play-Offs* (2023) erinnern auch durch ihre irisierende Lüsterfarbe an Planeten und scheinen dabei ihre Zerbrechlichkeit spielerisch auszublenken. Ursprünglich aus Gummi hergestellt, verharren die geplatzen, eingedrückten und dysfunktionalen (Basket-)Bälle nun unter anderem als Symbole einer hedonistischen (Sport-)Kultur im Ausstellungsraum. Symbolisieren sie nicht auch die Illusion einer Gesellschaft, die unter dem stetigen Druck des Strebens nach immer mehr Macht, Ruhm und Luxus zu platzen droht?

Text: Tanja Vogel

² Interview mit Walter Smerling und Karin Kneffel am 7. März 2024 im Atelier der Künstlerin, in: *Karin Kneffel – Come In, Look out*, Ausst. Kat. MKM Museum Küppersmühle für moderne Kunst, Duisburg, München 2024, S. 191-192.

³ Thomas Hobbes, *Vom Menschen. Vom Bürger. Elemente der Philosophie II/III* (Philosophische Bibliothek, 158), hrsg. von Günther Gawlick, Hamburg 1994, S. 59.

Wolfgang Matuschek

Wolfgang Matuscheks (*1989 in AT) monochrome Tusche- und Bleistiftzeichnungen ziehen uns schlichtweg hinein in traumhafte, nächtlich wirkende Szenerien. Die menschenleeren Orte – Lagerstätten, Straßen, Fabriken, Cafés, Hauseingänge – scheinen wie aus Raum und Zeit gefallen. Die mystische Atmosphäre wird in den Kulissen durch das Schattenspiel zwischen Hell und Dunkel noch zusätzlich unterstrichen. Die überwiegend kreisrunden Formate suggerieren einen heimlich beobachtenden Blick auf die Schauplätze. Wie von uns ertappt, führen Tiere und Gegenstände ein Eigenleben: Als fiktionale Charaktere erobern selbst Zwiebeln, Kisten und Kartons, neben Federvieh und einem immer wieder auftauchenden Hund architektonische Elemente im (Bild-)Raum.

Sensibel ausgearbeitet nehmen organische und florale Details die Strenge aus der technischen Zeichensprache, die mit ihrer Linienführung eine Unendlichkeit außerhalb des Bildes andeutet. Die Ordnung, die dem präzisen Zeichenstil innewohnt, wird jedoch von Matuscheks kompositorischer Herangehensweise gesprengt, der es versteht, den Bildraum auszureizen, angefangen mit dem Spiel am Bildformat. Seine alltäglichen Beobachtungen – sei es auf dem Weg ins Atelier über ein Fabrikgelände, im Studio selbst, Screenshots und schnelle Skizzen oder auf dem nächtlichen Heimweg – reduziert er auf Details, reißt sie aus ihren eigentlichen Erzählsträngen heraus. Mit einer Begeisterung für den Entstehungsprozess fiktionaler Charaktere entwirft er dann neue Geschichten. So überlagern sich typische Elemente der Baukunst und einfache geometrische Formen. Dazwischen schieben sich wie ein Bild im Bild alltägliche Objekte wie Schachteln, ein leeres kariertes Blatt Papier, kleine Skizzenblätter, Leinwände und Billboards. Die Szenen wirken teils wie kaleidoskopisch aufgelöst, werden jedoch durch die monochrome Ausarbeitung – hier vorwiegend in Violett – zusammengehalten.

Wie in der Bewegung eingefroren, suggerieren die Gegenstände, gegen die Schwerkraft zu arbeiten. Auf unheimliche Weise wird das auf den ersten Blick identifizierte Bildgeschehen auf eine Metaebene gehoben und findet vor unserem inneren Auge statt. Durch diese Entfremdung lenkt Matuschek unsere Aufmerksamkeit auf die Lebendigkeit, die den Gegenständen unserer alltäglichen Routine innewohnt.

Text: Katharina Proksch

Stefanie Pöllot

Wer den Werken von Stefanie Pöllot (*1964 in Nürnberg, DE) zum ersten Mal begegnet, mag sie zunächst für sorgfältig gemalte Stilleben Alter Meister halten. Denn die arrangierten Gegenstände, Blumen, Vasen und Gefäße, Perlenketten oder glänzenden Stoffe sind an das Repertoire niederländischer Stilleben angelehnt.

Wie es die Malerinnen und Maler des 17. Jahrhunderts taten, hat die Künstlerin alles im Atelier wie auf einer kleinen Bühne arrangiert. Doch dann nimmt sie nicht Pinsel und Farbe zur Hand, sondern eine Videokamera, die das Setting in einer einzigen festen Einstellung aufzeichnet.

Wenngleich es sich nie um direkte Nachinszenierungen bestimmter Gemälde handelt, erinnert das Format der Screens, auf denen die Filme zu sehen sind, an die kleinformatischen Bilder, die in Miniaturkabinetten in Museen hängen oder früher neben anderen Preziosen in Wunderkammern präsentiert waren. Diese Gemälde wurden mit großer Detailpräzision auf

Holz, manchmal auch auf Emaille gemalt und weisen eine glänzende Oberfläche auf, die an die Glätte eines Spiegels erinnert.

Die reflektierenden Oberflächen der auf den historischen Stillleben dargestellten Dinge, etwa der Weingläser auf den Bildern von Willem Kalf (1619–1693), zeigen etwas, was sich außerhalb des Bildraums befinden (würde). Dass auf Spiegeln oder spiegelnden Flächen bewegte Bilder zu sehen sind, wäre auf einem Gemälde natürlich nicht möglich. Bei Stefanie Pöllot gibt es sie und man könnte zunächst vermuten, die Künstlerin habe sie als Animationen digital in die Szenerien hineinmontiert. Es handelt sich jedoch um analoge Projektionen auf die im realen Raum arrangierten Objekte, die von der Kamera mit aufgezeichnet wurden.

Die als Loop angelegten Filme zeigen stets Motive, bei denen eine kontinuierliche und regelmäßige Bewegung stattfindet, die in die Gegenstände einzudringen und deren physische Substanz aufzulösen scheint. Bei *Vanitas* (2014) sehen wir ein gespiegeltes Kettenkarussell, eine Meeresbrandung in einem Flakon sowie Seifenblasen, die über einen Buchrücken schweben. Die auf die Objekte projizierten Videos wurden oft von der Künstlerin selbst auf Reisen aufgenommen. So sind sie quasi Mitbringsel aus der Ferne wie manche der Blumen oder Objekte auf den niederländischen Stillleben, die aus außereuropäischen Regionen stammten. Erinnerter Zeiten werden in die Zeit des Videos miteingeschlossen und gleichsam versiegelt. So verweist gerade die filmisch aufgezeichnete Zeit letztlich wieder auf ihren Stillstand.

Text: Ludwig Seyfarth

Lilla von Puttkamer

Lilla von Puttkamers (*1973 in Düsseldorf, DE) Œuvre bewegt sich zwischen Malerei, Zeichnung und Keramik. Während die malerische Oberfläche ihrer Arbeiten sofort ins Auge sticht, fällt bald auf, dass sich durch alle genutzten Medien ein gemeinsames Thema zieht: Die Künstlerin nimmt Gegenstände und Situationen in den Fokus, die auf Menschen verweisen, die sie nutzen und ihre Spuren hinterlassen, ohne dass diese selbst präsent sind.

So zeigen ihre *Portraits without People* (2017–2020) nicht die Menschen, sondern auf Stühlen abgelegte Kleiderberge – mal ordentlich gefaltet, mal leger und gedankenlos über den Stuhl geworfen, mal so hoch getürmt, dass sie beinahe ins Abstrakte abdriften und nur noch Stofflichkeit und Struktur der Kleidungsstücke preisgeben. Die Stoffe erzählen Geschichten über ihre abwesenden Träger*innen, die sich am Ende des Tages verletzlich zeigen, wenn sie ablegen, was sie über den Tag geschützt, repräsentiert oder verhüllt hat. Es ist ein Moment, der einem Kontrollverlust gleichkommt und einem von Effizienz und Leistungsdruck bestimmten Berufsalltag entgegensteht. So ergeben sich vergängliche Momentaufnahmen eines abgeschlossenen Tages oder gar einer Woche.

Auch von Puttkamers Keramiken verweisen auf alltägliche Momente und Dinge, die uns Tag für Tag begegnen: Werkzeuge, Masken oder Schuhe, die auf dem Boden warten, benutzt zu werden. Die Keramiken entstanden erstmals während der Corona-Pandemie. In Zeiten zumeist physischer Abwesenheit und einer zunehmenden Digitalisierung entwickelte sich der Wunsch, etwas Haptisches zu schaffen. Durch die Glasuren erscheinen die Keramiken wie eine in den Raum erweiterte Malerei, und der auf den ersten Blick vorhandene Trompe-l'œil-Effekt tritt hinter der deutlich erkennbaren Machart zurück. Die sichtbaren Gebrauchsspuren

verweisen außerdem auf die Fragilität des Alltags und des Lebens, vor allem in Zeiten von Pandemien, Kriegen und Unsicherheit.

Wie die *Portraits without People* sind auch die Keramiken letztlich verewigte Momentaufnahmen. Sie lassen sich als eine »Archäologie der Zukunft« lesen, denn die nachgebildeten Utensilien werden von späteren Generationen vielleicht ähnlich als Zeugnisse unserer Zeit betrachtet wie die Werkzeuge vergangener Epochen von uns. Währenddessen weist die Abwesenheit des Menschen darauf hin, dass das, was am Ende bleibt, immer auch unsere Erinnerungen, Erfahrungen und Vergangenheiten sind, die uns alle individuell prägen und gleichzeitig miteinander verbinden.

Text: Christine Tebbe

Florian Slotawa

Aufgetürmte Matratzen, Stühle, Kissen und Decken, aus den Angeln genommene Türen und Möbelstücke aller Art, die skulptural anmutend in anonym und karg wirkenden Hotelzimmern platziert sind. Für seine *Hotelarbeiten* (1998–1999) mietete sich Florian Slotawa (*1972 in Rosenheim, DE) für jeweils eine Nacht in Mittelklassehotels in verschiedenen Städten ein. Unauffällig im Gepäck hatte er dabei eine Auswahl an Werkzeug sowie eine Großbildkamera, Blitzanlage und Stativ. Die Nacht verbrachte er schließlich damit, das Inventar seines Zimmers mithilfe des mitgebrachten Werkzeugs sorgfältig auseinander zu bauen. Im Anschluss stellte er die einzelnen Elemente neu zusammen, indem er sie in einer Ecke oder im Eingangsbereich des Zimmers zumeist aufgetürmt arrangierte. Sobald die entstandene Installation fertig war, legte er sich hinein, um zu erproben, ob sich darin schlafen ließe. Anstatt sich der Nachtruhe hinzugeben, nutzte er den Rest der Nacht jedoch, um den skulpturalen Umbau fotografisch festzuhalten sowie im Anschluss die Möbel und Bestandteile des Raumes spurenlos wieder zusammenzubauen und das Hotelzimmer in den Ursprungszustand zurück zu versetzen. Die entstandene Fotografie blieb als einziger Beweis für die Aktion zurück.

Doch warum dieser scheinbare Akt der Anarchie? Slotawas Werk ist geprägt von Fotografien und Skulpturen, die zumeist Gebrauchsobjekte zeigen, welche von ihm rekontextualisiert und neu geordnet werden. Dieses Vorgehen kennzeichnet seine Arbeiten bis heute, auch wenn er in institutionellen Kontexten arbeitet, wie zuletzt mit der Ausstellung *Florian Slotawa. Stuttgart sichten*, bei der er Skulpturen aus der Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart auf ungewöhnliche und humorvolle Weise neu arrangierte.

Slotawas Bestreben, sich eine anonyme und triste Hotelarchitektur zu eigen zu machen, enthält gleichsam den Nucleus für derart größere Installationen. Indem der Künstler die vorhandenen Möbelstücke und Elemente neu anordnet und ein neues, in den Rahmenbedingungen eines Hotels nicht vorgesehenes Ordnungssystem herstellt, scheint er gleichzeitig darauf hinzuweisen, dass genau dieses nur eingeschränkt zu erreichen ist – zumindest nicht auf eine Art, die ein heimisches Gefühl erzeugen könnte. Dennoch schafft er zumindest temporär etwas Eigenes: Den Versuch einer Momentaufnahme, eine Stillstellung der Zeit und die Möglichkeit, für einen begrenzten Zeitraum aus den bereits vorhandenen Dingen etwas Neues und Individuelles zu schaffen.

Text: Christine Tebbe

Konstantin Totibadze

Konstantin Totibadze (*1969 in Tiflis, GE) verfügt über eine malerische Virtuosität, mit der er Stilmittel früherer kunsthistorischer Epochen aufgreifen und auch auf dem gleichen Bild nebeneinanderstehen lassen kann. Auch wenn bei seinen Arrangements von Stilleben auf einem Tisch Referenzen an die Alltagsrealität in der Sowjetunion eingebaut sind, kommt es zu keinem augenfälligen Stilbruch. Die Bilder sind keine postmodernen Collagen. Es gibt keine Anführungsstriche, die Stil- und Motivzitate auf einer Metaebene kennzeichnen.

Totibadzes aktualisierender Umgang mit dem scheinbar Unzeitgemäßen ist ein anderer: Er verleiht ihm Größe, auch im wörtlichen Sinne. So messen die Bilder einer Werkgruppe, auf denen jeweils nur eine einzige leere Vase vor neutralem Hintergrund ins Bild gesetzt ist, eine Höhe von über zwei Metern. Wer derart vergrößerte Gegenstände in der neueren Kunstgeschichte sucht, wird vor allem in der Pop-Art fündig. Die riesigen Vasen stehen aber auch in der Tradition des Surrealismus, der rätselhaften Verfremdung der Dingwelt. Der Surrealismus ist auch die einzige Richtung der modernen Kunst, in der die Augentäuschung, das Trompe-l'œil, das Totibadze so virtuos beherrscht, eine größere Rolle spielt.

Mit seinen unbegrenzt scheinenden handwerklichen Fähigkeiten hätte er auch ein genialer Fälscher werden können. Und es erfordert einen geradezu detektivischen Blick, all die raffiniert wiedergegebenen Details wie einzelne Wassertropfen oder eine Fliege zu entdecken. Doch lässt die einheitliche skulpturale Modellierung der Vasen ihre Gesamtform auch fast abstrakt erscheinen.

Der Künstler führt keinen Wettstreit mit den Möglichkeiten technischer Bilder. Während etwa Gerhard Richter fotografisch eingefangene Lichtreflexe in die Malerei überträgt, lässt Totibadze das Licht gleichsam auf der Farbe abperlen, wie es einst ein Vermeer vermochte. Doch wenn Richter eine einzelne Kerze ins Bild setzt, gibt es eine direkte Verbindung zu Totibadzes manchmal an Urnen denken lassende Vasen: Beide Motive erinnern uns, ganz in der klassischen Tradition des Stillebens, an die Vergänglichkeit des Daseins.

Text: Ludwig Seyfarth

Michael Wesely

Michael Wesely (*1963 in München, DE) ist durch Fotografien mit langen Belichtungszeiten bekannt geworden. Ein zentrales Motiv dabei sind Veränderungen im städtischen Raum – vor allem in Berlin, wo er seit langem lebt. Seine speziell entwickelten Kameras stehen dabei bis zu drei Jahre lang an einem Platz. So wird etwa die Entstehung der Neubauten am Potsdamer Platz wie im Zeitraffer zusammengezogen.

Man könnte von zeitlichen Phantombildern sprechen, auch bei Weselys neuem Werkkomplex *Doubleday* (2023). Hier arbeitet er mit normaler kurzer Belichtungszeit, jedoch findet eine Überlagerung von zwei Bildern statt. Der Künstler nimmt Orte in Berlin exakt aus der Perspektive heraus auf, wie diese auf alten Schwarz-Weiß-Fotografien zu sehen sind, die zwischen 1860 und der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden waren. Bei einer Ansicht des Alexanderplatzes oder einem Blick auf das Hansaviertel schiebt sich das historische, heute oft fast völlig verschwundene Stadtbild wie geisterhaft in die Gegenwart

hinein. So ergibt sich die Assoziation an ein Palimpsest⁴ oder an die Erinnerungsspuren im menschlichen Gedächtnis.

Vieles heute ganz Verschwundene bringt Wesely mit den Motiven zum Vorschein, die er aus alten Glasnegativen der Königlich Preußischen Messbild-Anstalt vergrößert hat. Diese zwischen 1890 und 1910 entstandenen Fotografien sollten Gebäude in ihrer Gesamtansicht dokumentieren, um gegebenenfalls als Basis für Baupläne zu dienen. Die Schärfe und Feinkörnigkeit der Negative machen es möglich, direkt in das Leben der damaligen Zeit hineinzublicken. So sehen wir das Warenangebot in den Schaufenstern von Geschäften oder Milchflaschen, die morgens vor Hauseingängen abgestellt wurden. Diese Details waren für die damaligen Fotografen kaum von Interesse, doch Wesely spürt sie mit einer geradezu kriminologischen Akribie auf. So taucht der Künstler in vergessene Zeitschichten ein und macht sie erneut sichtbar. Einen Rückblick in noch frühere Epochen der Fotografiegeschichte stellen auch seine Langzeitbelichtungen dar, wenn auch nicht im Rekurs auf historische Aufnahmen, sondern als Erinnerung an eine Zeit, in der kurze Belichtungszeiten noch nicht möglich waren und Details, wie sie die Fotos der Messbild-Anstalt festhielten, gleichsam aus dem Bild verschwanden.

Text: Ludwig Seyfarth

René Wirths

Ghettoblaster, Fußbälle, Totenschädel, Glühbirnen, Wassergläser mit verschiedenfarbigen Flüssigkeiten vor unifarbenen Hintergründen. René Wirths (*1967 in Waldbröl, DE) porträtierte viele Jahre lang Gebrauchs- und Alltagsgegenstände seiner Umwelt. Dabei dienen ihm für die in KAI 10 gezeigten Arbeiten nicht etwa fotografische Vorlagen als Grundlage, sondern die Gegenstände selbst. Wirths Malprozess zieht sich über Wochen und Monate hin, je nach Detailreichtum des Gegenstands: Insbesondere die vielen technischen Raffinessen in *Ghettoblaster* (2017) wie beispielsweise die netzartige Lautsprecherabdeckung verlangen nach strenger Präzision. Aber auch Spuren der Vergangenheit spielen eine Rolle. Reminiszenzen an den gesellschaftlichen und subjektiven Stellenwert der Gegenstände in bereits längst vergangenen, analogen Zeiten werden durch Gebrauchs- und Abnutzungsspuren wie beispielsweise Kratzer und Dellen geweckt. Der teilweise sichtbare Pinselduktus gibt Hinweise auf den malerischen Entstehungsprozess der Bilder.

Die übergroßen Darstellungen unserer Dingwelt, die den Bildraum häufig bis an seine Grenzen komplett ausfüllen, sind mehr als bloße Abbildungen: Sie sind Zeugnisse der Begegnung des Künstlers mit ihnen sowie seiner subjektiven Wahrnehmung. Wie ein Bildhauer, der jedoch nichts wegnimmt, sondern während des Schaffensprozesses immer mehr hinzu addiert, schreibt Wirths seinen Ölgemälden Hinweise auf Raum und Zeit sowie phänomenologische Beobachtungen ein: Die sich stets verändernde Lichtsituation, seine eigenen mentalen und emotionalen Zustände sowie materialbedingte Reflexionen. So verschwimmen die Konturen der Gegenstände in den Werken *Bulb* und *Skull* (beide 2023) kaleidoskopisch in wirren und gleichzeitig systematischen Zirkeln und Schlaufen mit dem farbigen Hintergrund.

⁴ Siehe dazu die Beiträge von Niklas Maak und Ludger Derenthal in: *Michael Wesely – Doubleday*, Ausst.-Kat. Kunstbibliothek Berlin im Museum für Fotografie, Berlin, Berlin 2024.

René Wirths bildet also nicht nur ab, *was* er sieht, sondern *wie* er es sieht und löst sich seit 2023 zunehmend von der frontal ins Bild gesetzten Objekthaftigkeit. So nimmt bei *Skull* und *Bulb* der farbige Hintergrund nun zunehmend Raum ein und bietet den Formen mehr Freiraum zur Verselbstständigung.

Text: Tanja Vogel

Melanie Woste

»So einen hatte meine Oma auch in ihrem Wohnzimmer stehen«, mag uns direkt in den Sinn kommen, wenn wir vor einem fast naturgetreu nachgebildeten Ghettoaster der Marke Grundig stehen. Melanie Woste (*1983 in Münster, DE) hat das Objekt vollständig aus Pappkarton gefertigt, was auch seine monochrome Farbigkeit deutlich erkennbar macht. Doch angesichts der peniblen Detailtreue tritt dies zunächst in den Hintergrund und es entsteht der Reiz, die Tasten des Geräts betätigen zu wollen.

Die von Woste ausgewählten Objekte sind überwiegend längst ausgediente technische Gebrauchsgegenstände wie Diaprojektoren, Schreibmaschinen, Tischlampen oder Plattenspieler; fest verankert im kollektiven Gedächtnis mehrerer Generationen. So spielt die Künstlerin mit den visuellen Erfahrungen der Betrachtenden, indem sie die unterschiedlichen Oberflächenstrukturen der Vorbilder mit größter Sorgfalt ins papierene Material überträgt. Hierzu schneidet, reißt, ritzt, glättet, flechtet, prägt und webt sie das Verpackungsmaterial, auf das sie eher zufällig gestoßen ist und sich für sie als sehr vorteilhaft entpuppt hat, denn es ist im Überfluss vorhanden – begünstigt durch den boomenden Onlinehandel –, preiswert, leicht, aber extrem belastbar und mehrfach recyclebar.

Auch zeitgenössische Luxusgüter wie Chanel-Handtaschen oder Rolex-Uhren – Sinnbilder für unsere gegenwärtige Gesellschaft des (Über-)Konsums und des stetig zunehmenden Verlangens nach Statussymbolen – finden sich in Wostes Œuvre. Die in der Ausstellung gezeigten eleganten Riemchen-Pumps des Luxuslabels Yves Saint Laurent bestechen insbesondere durch die filigrane Übertragung des ursprünglich golden glänzenden Metall-Absatzes in YSL-Form in dünne Pappe. Durch die akribisch recherchierte, maßstabsgetreue Transformation der Vorbilder in Karton setzt die Künstlerin den Gegenständen retrospektiv ein Denkmal, erhebt sie zu Ikonen vergangener Zeiten und arbeitet damit ihrem Vergessenwerden entgegen.

Text: Tanja Vogel

Frozen Mirrors

October 31, 2024 – April 26, 2025

GEORGES ADÉAGBO, HELENE APPEL, GUILLAUME BIJL, SASKIA GRONEBERG, KARIN KNEFFEL, RONA KOBEL, WOLFGANG MATUSCHEK, STEFANIE PÖLLOT, LILLA VON PUTTKAMER, FLORIAN SLOTAWA, KONSTANTIN TOTIBADZE, MICHAEL WESELY, RENÉ WIRTHS, MELANIE WOSTE

Curator: Ludwig Seyfarth

Is “frozen” time an even greater illusion than deceptively real depictions of an object? This question informs the exhibition *Frozen Mirrors* which, following on from *Phantoms and Other Illusions* and *Bodies, Grids and Ecstasy*, explores further facets regarding illusions and how they are reflected in contemporary art. Here, illusionistic images are juxtaposed with products of the imagination that often transpire to be illusions.

The title *Frozen Mirrors* was inspired by Umberto Eco’s observation that the photographic plate is a “freezing mirror”. Before the invention of photography, mirrored images were the only ones that were not created by human hand. Mirrors, however, are unable to conserve or suspend in time the image they reveal. The retention or “freezing” of a certain moment or occurrence only became technically possible with the advent of the photographic snapshot.

The works presented in this group exhibition reflect the suspension of time in a period when we are unremittingly surrounded by moving images. On display, among others, will be “photorealistic” paintings that are not all based on photographs; artefacts that have been replicated exactly life size or in monumental dimensions; mises en scène of real objects that look like their own trompe l’oeils; photographs of everyday situations arranged like still lifes or conflating longer spans of time.

Today, motifs inspired by this still life tradition continue to have a place in product advertising, especially for foodstuffs. Likewise, faithful simulations of nature and optical illusions still enjoy great popularity in commercial applications of creative digital tools from design to AI software. When artists address and reflect this context, the question prompted by the vanitas motif associated with still life—as a reminder of the transience of all that is earth-bound and mortal—is whether there is still any reality behind medial projections and algorithmic computations.

Georges Adéagbo

The works of the Beninese artist Georges Adéagbo (*1942 in Cotonou, BJ) probe the imperialist claims to the African mainland made by Western powers and raise questions about the imprint of colonialism still visible in European cities today. Adéagbo explores the customs of each place where he exhibits from his perspective as an African ethnologist and depicts them as glaring clichés—in equivalence to the often erroneous representation of his own culture.

In 2015 he was invited by Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf to compose a new assemblage for the exhibition *The Problem of God* at K21, which is now on view again in KAI 10, albeit in reduced and rearranged form. In developing this work, Adéagbo made reference both to the exhibition's theme and the city of Düsseldorf: in Benin he had craftsmen carve a wooden relief of the "Father Rhine" statue; similarly, his team copied photographs he took during his research trip, framing them with his texts.

This is no exception: all his assemblages correspond with the site and theme of the respective exhibition to which he has been invited. Residents' lost belongings and flea market finds are incorporated as tokens of the mentality of the city in the focus of each work.

His assemblages play on the contrast between ephemera and the permanence of museum holdings. While dozens of items of worn clothing, posters, newspaper articles and bric-a-brac are displayed swarming over the exhibition walls, Adéagbo encloses other constellations of objects inside white display cases, never to be opened up or changed again. These could be taken as an ironic allusion to the cult of the white cube and the aspiration to archive for eternity that prevails in Western museum practice.

These frozen still lifes act as mirrors of a certain era by showing how a particular society reveals itself through its media products. Düsseldorf in 2015 is no longer the same as Düsseldorf today. At the same time, Adéagbo's hand-written texts on small slips of paper address important questions to the future and invite readers to choose from a variety of scenarios.

The contrast between temporalities is also telling: sculptures and masks from Benin, commissioned paintings, lovingly carved Madonnas and gnomes involve lengthier periods of production and longevity than newspapers, LPs, DVDs or second-hand clothes. At the same time, Adéagbo overrides the hierarchy of elite and popular cultures: Karajan is placed alongside Bläck Fööss.

Rather than providing didactic answers, the assemblages pose questions, thereby not making it easy for the viewers. We are challenged to play with these given elements, to supplement them with our own stories and to solve the puzzles prompted by them.

Text: Dr. Stephan Köhler

Helene Appel

Helene Appel's (*1976 in Karlsruhe, DE) paintings could be considered still lifes. Her objects, however, are not arranged within the pictorial space according to some thematic agenda or compositional criteria. Instead, these everyday objects lie exposed before us, void of any form of spatial context or pictorial narrative. The view from above delivers a sober image, investing the objects with an almost abstract character.

This stands in contrast with the painterly precision and virtuosity with which Appel replicates her objects and makes them the focus of her images. She selects ordinary everyday items, subtly bringing to light their frequently overlooked poetic features. Each object claims its own stylistic and technical treatment: for *Sandkasten* (*Sandbox*, 2023), for instance, she ended up using a canvas with a structure comparable to that of sand. She then assiduously dabbed the canvas with small acrylic dots of various shades of colour for each grain of sand. In order to depict a blue and turquoise chequered kitchen towel, acrylic and watercolour likewise enter a perfect symbiosis with the texture of the canvas, infusing the image with vitality. For her series of sinks, on the other hand, she worked in layers with different materials and techniques as a means of lending shine to the motionless surface of the dishwasher. *Eiche* (2021) is an approximately three-metre-tall oak tree trunk consisting of painted, heavy linen canvas. Although the silhouette of the cut-out physically simulates a tree trunk, the watercolour painting itself is full of motion and less illusionistic. Nevertheless, with the canvas cut-out hanging slightly away from the wall, it casts a shadow and thereby lends the depiction a slight degree of three-dimensionality. This effect is further emphasised by the "trunk" standing almost directly on the floor.

The materials literally begin to resemble the objects themselves, always depicted life-size and often filling the entire canvas, thereby developing a sculptural effect. This evocation is further intensified by the haptic suggestiveness of her painting technique. When the singularities of these unassuming objects become subtly palpable, possibly also eliciting our own connection to them, they suddenly turn into precious treasures.

Text: Katharina Proksch

Guillaume Bijl

Since 1979, Guillaume Bijl (*1946 in Antwerp, BE) has been producing installations that feature meticulous re-enactments of commonplace spaces, furnished with original objects. These "three-dimensional still lifes", as Bijl calls them, are not faithful reconstructions of actual sites, but perfectly arranged, typified versions of a respective kind of interior. What began with a driving school, was followed by a shoe shop, a travel agency, a psychiatric clinic, a nuclear fallout shelter, an Oriental carpet shop and a supermarket. Every form of action or event character in Bijl's mises en scène is frozen into a still life, as if exemplifying a museumised vestige of the present perceived from a distant future. Perhaps our world of objects and goods is nothing more than a mockup to disguise the fact that our commodity society has evolved into an information society. There is growing suspicion that the material world is a clone.

Bijl's installations are fakes that seem to shadow the banality of life, but behind them is always the tongue-in-cheek irony that characterised the art of his former Belgian colleagues René Magritte and Marcel Broodthaers. In a surreal play of images and words, Bijl most

explicitly pursues this tradition in his *Sorry* installations. These assemblages of found objects follow a logic of the absurd, with the composition appearing to be deliberate, while at the same time it generates an impression of coincidental randomness: as in a picture puzzle, the reference to a factory or an emergency exit does not seem to have any visible or immediate connection to the other artifacts.

What these works signal is a form of apology. When we accidentally tread on someone's foot, saying "sorry" can be a normal, appropriate reaction, but when Donald Trump inadvertently presses the button, causing nuclear bombs to be dropped on Russia,⁵ "sorry" would be totally inappropriate.

Bijl's play on what is—purportedly—inappropriate also involves his predilection for trinkets and kitsch which clearly comes to light in his *Compositions Trouvées*—ultimately manifest in a display of ornamental frogs created in 2012 and far removed from what is normally considered "good" taste. But does Bijl's museological staging of curiosities not also make us aware of what was sociologically established by Pierre Bourdieu in his book *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* (1979, English 1984), namely that aesthetic judgements do not exist independently of their social milieu?

Text: Ludwig Seyfarth

Saskia Groneberg

Saskia Groneberg's (*1985 in Munich, DE) photographic expeditions take us to local offices and parks across the world. The central theme is always the relationship between humans and nature. Groneberg's particular focus is on artificially fashioned nature, which she sees as ultimately founded on the longing for nature itself and the fear of whatever lies beyond our control.

The *Büropflanze* (2012) series is an ostensibly scientific research project on flora in everyday office life in Germany. Groneberg took these black-and-white photographs over a period of six months in various offices, ranging from small private companies to public service agencies and large enterprises. With the aid of plants, employees seem driven to add a personal and organic touch to the sterile and functional architectural environment of their workplaces. Domesticated nature makes its own way, climbing up radiators and shelves, but at the same time is totally dependent on human care to thrive.

For her ongoing *Zoo* series (since 2021), the artist has moved far away from local office spaces. Here, she focuses on a frequently odd-looking form of intervention in nature: plants, ornamentally pruned into the shapes of animals, which she has tracked down, among other places, in Switzerland, Turkey and Japan. Creating these topiaries and then maintaining them requires a lot of work. Closer scrutiny reveals how paradoxical the display of these vegetal sculptures actually is: a sculpture that represents an apparently frozen living creature that remains completely static although it is alive and depends on human care, pruning and supervision.

The heightened clarity and sobriety of the photographs is reminiscent of the benchmarks of classical documentary photography yet also references the tradition of conceptual photography with its rigorous compilations of series. For the artist, a photobook has the same status as a presentation in an exhibition.

⁵ Paraphrased from a written exchange with the artist, September 2024.

Groneberg describes her approach as “visual research”. It is always based on very intensive studies, often involving subjects that the artist has been circling around for a long time and always addressing the question whether artificially configured nature is not a mirror of human nature. Both series pertain to the human urge to create—as much in the private sphere as in public space—and to the utopia of an illusion of nature where it normally wouldn’t exist.

Text: Christine Tebbe

Karin Kneffel

Karin Kneffel (*1957 in Marl, DE) is a painter who elicits entirely new facets from traditional pictorial genres such as landscapes, still lifes or interiors. Since 2008, the artist has repeatedly explored modern architecture and the art on display within its walls. Her point of departure were two villas in Krefeld commissioned to Mies van der Rohe by the textile manufacturers Hermann Lange and Josef Esters at the end of the 1920s that are now part of the city’s art museum complex. Historical photographs from the 1930s not only show the living quarters in Lange’s house, but also segments of his art collection, with paintings by Kirchner, Macke, Kokoschka, Chagall and Kandinsky. Kneffel initially painted a series of mainly large-format images based on the old photographs.

She then researched the public collections where these works—condemned as “degenerate art” during the Third Reich—are located today and captured them in their current exhibition settings. In *Untitled* (2016), for example, Ernst Ludwig Kirchner’s *Potsdamer Platz* (1914) is seen in the exhibition *Impressionism – Expressionism. Art at a Turning Point* at the Alte Nationalgalerie in Berlin. *Untitled* (2022) shows a view of the Franz Marc Museum in Kochel am See with a painting by August Macke, which was once in the Lange Collection, as too was the painting by Wassily Kandinsky hanging to its right, which Karin Kneffel discovered here more by accident.

Her photos, or rather the rooms they show, appear to have been taken through a glass pane that is covered with smears, droplets and smiley faces. The artist explains the origins of this pictorial component as follows: “The views through the panes were initially born of necessity. I wanted to deal with the history of the Esters and Lange houses, but only had historical black and white photos from the archive. In order not to have to colourise and make up colours for the furnishings of the time, I had the idea of a pane through which evening light might be falling. . . What I also liked about the panes was that they establish a distance between viewers and the pictorial space.”⁶ At the same time, the imaginary pane becomes a metaphor for the historical distance through which we see works of classical modern art “in the mirror” of the present day, rather than in the context of an architecture which, in combination with these artworks, had been the quintessence of modernity.

Text: Ludwig Seyfarth

⁶ “Interview with Walter Smerling and Karin Kneffel on March 7, 2024 in the artist’s studio”, in *Karin Kneffel – Come In, Look out*, exh. cat. MKM Museum Küppersmühle für moderne Kunst (Duisburg, Munich, 2024), p. 193.

Rona Kobel

Rona Kobel's (*1982 in Freiburg im Breisgau, DE) favourite working material is porcelain—a material still marred by the bourgeois image of floral tea services and kitschy cherubs. Kobel breaks with this connotation by charging her sets with contemporary social issues.

In her political tableware, *Dinner for Sinner* (2018), pure white porcelain makes a face-on encounter with unsettling or even shocking issues and events: fatal lynchings (*Doom China*), flower names with racist connotations (*Hate Plates*), or the allegorical centrepiece (*Prop it, don't drop it (Civilisation bowl – Capitalism, Freedom, Justice)*). This table adornment criticises society's lurch towards precarious imbalance, symbolised here by a bowl flanked by fat bundles of banknotes and only half-heartedly held aloft by three allegorical figures. One is a lightly dressed, young woman—a "lady liberty", as so often, trapped in infancy and constantly forced to defend and assert herself. Yet her foremost preoccupation is to take a perfect selfie of her backside. The second porcelain persona is a formerly four- but now only three-armed Justitia, wearing boxing gloves and an empty suit of armour. In her free hand she is balancing scales with one pan weighed down by a cigar, an emblem of patriarchal power. The fourth arm that once gripped a sword is now lying severed on the ground, no longer capable of combat or defence. The third participant is a muscled hulk personifying capitalism with the head of a snarling wolf—quoting "homo homini lupus" (man is a wolf to man) by Thomas Hobbes⁷—and whose snake-shaped genitals resemble a dollar sign. The fragility of the porcelain once again heightens the porosity of our present (political) world. By contrast, the paradoxical stability of the table-piece ensures that it will also be witnessed by generations to come.

With their iridescent faïence glazes the various porcelain balls of the series *Play-Offs* (2023) remind us of planets, playfully obscuring their own fragility. Originally made of rubber, the burst, squashed and dysfunctional (basket) balls now line up in the exhibition space as emblems of a hedonistic (sport) culture. But do they not also symbolise the illusion of a society that is threatening to rupture under the constant pressure to strive for ever more power, fame and luxury?

Text: Tanja Vogel

Wolfgang Matuschek

One cannot help but be lured into the dreamlike, nocturnal settings of Wolfgang Matuschek's (*1989 in AT) monochrome ink and pencil drawings. Deserted places—warehouses, streets, factories, cafés, house entrances—appear to have become unmoored in space and time. The mystical atmosphere of these scenes is further emphasised by the chiaroscuro play of light and dark. His predominantly circular formats suggest that these locations are being clandestinely observed. As if caught in the act, animals and objects are leading lives of their own: fictional characters, even onions, crates and boxes, as well as poultry and a dog that keeps showing up, are busy taking over the architectural configurations of the (pictorial) space.

Finely elaborated organic and floral details temper the stringency of his technical style, whose lines hint at a boundlessness beyond the image. Yet the underlying order of Matuschek's meticulous style of drawing is fractured by his compositional play with the

⁷ Thomas Hobbes, *De Cive (On the Citizen, 1642)* trans. Richard Tuck and Michael Silverthorne (New York, 1998), p. 3.

limits of pictorial space, starting with his experimental formats. He reduces his everyday observations—be it crossing a factory site on his way to the studio, in the studio itself, screenshots and quick sketches, or on his way back home at night—to details, extracting them from their concrete narrative threads. Enthusiastically exploring the process by which fictional characters evolve, he then invents new stories. In this way, typical elements of architecture intersperse with simple geometric forms. Various commonplace objects such as boxes, a blank sheet of squared paper, small sketches, canvases and billboards are superimposed, creating pictures-within-pictures. The scenes look in part as if they had been kaleidoscopically fractured, yet their monochromy—here largely in violet—holds them together.

Perceived as if frozen in motion, the objects suggest they are working against gravity. In an uncanny way, the visual event we first identify is elevated to a meta level that unfurls before our inner eye. By means of this alienation, Matuschek draws our attention to the vitality harboured by the objects of daily life.

Text: Katharina Proksch

Stefanie Pöllot

Encountering the works of Stefanie Pöllot (*1964 in Nuremberg, DE) for the first time one might initially mistake them for exquisitely painted compositions by Old Masters. Indeed, her arrangements of objects, flowers, vases and vessels, pearl necklaces and shimmering fabrics are inspired by the repertoire of Netherlandish still lifes.

Just like a seventeenth century painter would have done, the artist has arranged everything in her studio as if on a small stage. But rather than turning to brush and paint she takes a video camera to record the setting in a single fixed shot.

Even though her concern is not a faithful re-enactment of any particular work, the format of the screen on which her films are viewed is reminiscent of the small-format paintings that are found in museum collections of miniatures or were once exhibited alongside other precious items in cabinets of curiosities. Such images were painted with meticulous attention to detail on wood, sometimes also on enamel, with a varnish as shiny as a mirror. The reflective surfaces of the objects depicted in historical still lifes, such as the wine goblets in the works of Willem Kalf (1619–1693), reveal scenes outside the pictorial space. Of course, in a painting we would not be able to see any moving images in mirrors or on other reflective surfaces. In contrast, Stefanie Pöllot's work does display moving images, and initially one could assume that they are added digital animations. These incorporated scenes are analogue projections onto real objects arranged in real space which have then been recorded on camera.

Conceived as loops, the films show motifs in regular and continuous motion that appear to penetrate the objects and dissolve their physical substance. In *Vanitas* (2014) we see reflections of a swing carousel, of waves crashing inside a vial and soap bubbles floating down the back of a book. Many of the videos projected onto the objects were filmed by the artist herself on her travels. They are like souvenirs from distant places, in analogy to some of the flowers or items assembled in Netherlandish still lifes which came from regions outside Europe. It is as if times remembered were encapsulated and sealed up within the time of the video. In this way, the time recorded on film ultimately refers back to its own standstill.

Text: Ludwig Seyfarth

Lilla von Puttkamer

Lilla von Puttkamer's (*1973 in Düsseldorf, DE) oeuvre navigates between painting, drawing and ceramics. While the painterly surface of her works immediately catches our eye, it soon becomes apparent that a common theme runs through all her media: the artist focusses on objects and situations that refer to the people who use them and leave their mark, but are themselves not visible.

Her *Portraits without People* (2017–20) show mountains of clothes stacked on chairs—sometimes neatly folded, sometimes casually and thoughtlessly thrown over the chair, sometimes piled-up so high that they almost slide into abstraction, disclosing only the materials and patterns of the garments. These textiles tell stories of their absent wearers who, at the end of the day, once they have removed what has protected, represented or enveloped them, reveal their actual vulnerability. It is a moment that can be equated with a loss of control and stands in contrast to everyday working life as characterised by efficiency and the pressure to perform. The outcome is a transient snapshot of a concluded day—or even week.

Von Puttkamer's ceramics likewise refer to commonplace moments and items that we encounter on a day-to-day basis: tools, masks or shoes lying on the floor, waiting to be used by their owners. She started making these works during the coronavirus pandemic. In times typically marked by physical isolation and increasing digitisation, the artist felt the desire to create something haptic. The glazes make the ceramics look like paintings extended into the third dimension, but this initial trompe l'oeil effect soon recedes behind the clearly recognisable technique. Furthermore, visible signs of use also evoke the fragility of everyday life, especially in times of pandemics, wars and uncertainty.

Just like *Portraits without People*, her ceramics are ultimately perpetuated snapshots. They can be read as an "archaeology of the future", since these facsimiles of artefacts will perhaps one day be regarded by later generations as evidence of our epoch, in the same way as we view the tools of past eras. All the while, the absence of people suggests that what ultimately remains is a compound of our memories, experiences and histories, which mark each of us individually and connect us with one another.

Text: Christine Tebbe

Florian Slotawa

Mattresses, chairs, cushions and blankets, doors off their hinges and all kind of furniture, piled up and sculpturally arranged in nameless and austere-looking hotel rooms. For his *Hotelarbeiten* (1998–1999), Florian Slotawa (*1972 in Rosenheim, DE) booked himself into mid-range hotels in various cities for one night at a time. In his luggage, he inconspicuously carried an assortment of tools, a large-format camera, a flash unit and a tripod. He then spent the night carefully dismantling the room's inventory using the tools he had brought with him and reconfiguring all the detached elements by gathering them—usually in a pile—in a corner or the hallway of the room. Once the resulting installation was completed, he lay down to see if he could sleep in it. But instead of indulging in a good sleep, he spent the rest of the night photographing his sculptural conversion. After that he put the furniture and the other parts back together, returning the room to its original state, without any visible trace of his intervention. The only evidence of the action was the resulting photograph.

But why perform this apparent act of anarchy? Slotawa's work is characterised by photographs and sculptures that typically feature recontextualised and rearranged everyday objects. This approach still characterises his work today, even within institutional contexts, as witnessed, most recently, in *Florian Slotawa. Stuttgart sichten*, an exhibition in which he reorganised sculptures from the collection of the Staatsgalerie Stuttgart in a surprising and humorous way.

Slotawa's endeavour to personalise anonymous and forlorn hotel architecture already harbours the nucleus of these larger installations. By rearranging existing pieces of furniture and other elements and creating a new classification not envisioned within the parameters of a hotel, the artist would seem to indicate that precisely this can be achieved only to a limited extent—or at least not in a way that might generate a sense of cosiness. He nevertheless creates something very personal, at least temporarily: it is an attempted snapshot, a moment of frozen time and the chance to compose something new and individual from what is available.

Text: Christine Tebbe

Konstantin Totibadze

The virtuosity of Konstantin Totibadze's (*1969 in Tiflis, GE) painting is such that he can draw on the stylistic devices of earlier periods of art history and assimilate them into the same picture. Even when he inserts references to everyday reality in the Soviet Union in his still life table settings there is never any obvious rupture in style. His paintings are by no means postmodern collages; there are no inverted commas to identify his quotes of styles and motifs on a meta level.

Totibadze's modernising approach to such anachronisms is different: he quite literally gives them greatness. For instance, the paintings in one group of works, each of which portray a solitary empty vase against a neutral background, are over two metres high. Anyone scouring more recent art history for similar oversized objects might turn to Pop art in particular. But these giant vases also follow the Surrealist tradition and its enigmatic alienation of the world of things. Surrealism is also the only movement in modern art that grants the optical illusion, *trompe l'oeil*—which Totibadze so supremely masters—a major role.

Given his seemingly unlimited craftsmanship skills, he could even have become a brilliant forger. And it takes the acute eye of a detective to discover all the artful details such as single drops of water or a fly. At the same time, the vases' uniform sculptural modelling also makes their overall form seem quite abstract.

The artist is not trying to compete with the possibilities of technical images. Whereas Gerhard Richter, say, transfers photographically captured reflections into painting, Totibadze makes light pearl off the paint, as once Vermeer did. Yet when Richter depicts just one candle on his canvas, there is a direct link to Totibadze's vases, that are sometimes reminiscent of urns. Both motifs remind us, in the classical tradition of still life, of the transience of existence.

Text: Ludwig Seyfarth

Michael Wesely

Michael Wesely (*1963 in Munich, DE) has become known for his long-exposure photography. A central motif in his work is the changing character of urban settings—particularly in Berlin, where he has long been a resident. To this end, his specially developed cameras are installed for up to three years on a single site. For instance, the progressive construction of new buildings on Potsdamer Platz is condensed into a single image, as if in time lapse.

One could speak of “temporal phantom images”, also in relation to Wesely’s recent *Doubleday* (2023) project. Here, working with standard short exposure times, he nonetheless chooses to superimpose two images. The artist has photographed various sites in Berlin from exactly the same perspective as the old black-and-white shots taken between 1860 and the period just after World War II. In views, say, of Alexanderplatz or the Hansaviertel, the historic townscape that today has almost entirely vanished slides like a ghostly apparition into the present-day setting. This prompts associations with a palimpsest or traces of memory in the human mind.

Wesely brings to light much that has now completely disappeared with motifs he has enlarged from old glass negatives held in the archives of the Königlich Preussischen Messbild-Anstalt. Taken between 1890 and 1910, these photographs were intended to document buildings in their entirety and, if necessary, provide the basis for architectural plans. The high definition and fine grain of the negatives allow us to take a close look at everyday life as it was at that time. We get to see the range of goods on display in shop windows or bottles of milk deposited at front doors in the morning. These details might have been of little concern to photographers in the day, but Wesely tracks them down with almost criminological diligence. The artist delves into forgotten depths of time, thereby restoring them to visibility. His long exposures also bring to mind yet earlier epochs of photographic history, albeit without alluding to specific historical photographs, but reminding us of a time when short exposures were not yet possible and details of the kind captured in the images of the Messbild-Anstalt were still invisible to the photographic eye.

Text: Ludwig Seyfarth

René Wirths

Ghetto blasters, footballs, skulls, lightbulbs, glass tumblers filled with liquids of various colours set against monochrome backgrounds. For many years René Wirths (*1967 in Waldbröl, DE) has portrayed everyday objects from his personal environment. The works exhibited at KAI 10 are not based on photographic images but on the objects themselves. Wirths’ painting process can take up to weeks, or even months, depending on the object’s richness of detail. In *Ghettoblaster* (2017), for instance, it was particularly the device’s many technical refinements, such as the mesh loudspeaker grills, that called for meticulous precision. But traces of the past have also played a salient role. Marks of wear and tear, such as scratches and dents, bring back memories of the social and subjective standing of these objects from long-gone analogue times. The partly visible brushwork hints at the painting process.

The oversized depictions of our world of things, which in many cases fill out the canvas to its limits, are more than mere illustrations. They are testimony to the artist’s encounter with

them and to his subjective perception. Like a sculptor, who here, however, does not remove anything but keeps adding more and more as the work advances, Wirths engraves his oil paintings with references to place and time as well as phenomenological observations: constantly changing light conditions, his own mental and emotional states and material-related considerations. For example, in the works *Bulb* and *Skull* (both 2023), the contours of the objects blur kaleidoscopically with entangled yet systematic circles and loops into the colour of the background.

Accordingly, René Wirths does not simply reproduce what he sees, but *how* he sees it; and since 2023 he has been progressively dissociating himself from realistic face-on depictions of his motifs. Thus, the colour background in *Skull* and *Bulb* occupies increasingly more space, offering the objects greater scope to assert their autonomy.

Text: Tanja Vogel

Melanie Woste

“It’s just like the one my granny had in her sitting room” is what immediately comes to mind as we find ourselves looking at an almost perfect facsimile of a Grundig ghetto blaster. Melanie Woste (*1983 in Münster, DE) made the object entirely out of cardboard, as can be clearly seen from its monochrome appearance. But in the face of such painstaking attention to detail we initially overlook this fact, tempted as we are to press the device’s buttons.

Woste’s objects are predominantly obsolete items of everyday technology such as slide projectors, typewriters, table lamps or record players, all firmly anchored in the collective memory of former generations. The artist plays with her viewers’ visual experience by exquisitely transferring the various surface structures of the modelled objects to paper materials. To this end she cuts, tears, slits, presses, twines, embosses and weaves the packaging material, which she accidentally more or less happened across. Since then, this material has proven highly expedient to her purposes as it is also abundantly available thanks to the boom in online trade, is inexpensive and lightweight, but also extremely resilient and capable of being recycled several times.

But in Woste’s work we also find contemporary luxury goods such as Chanel handbags or Rolex watches—tokens of present-day society’s (over)consumption and the ever-growing desire for status symbols. The elegant ankle-strap high heels by the luxury label Yves Saint Laurent are especially striking thanks to her filigree conversion of the shiny golden metal heels of the original YSL model into thin cardboard. With her meticulously researched, true-to-scale transformation of chosen prototypes into simple cardboard, the artist retrospectively memorialises the objects; she elevates them to icons of past times, thereby also ensuring they are not lost to oblivion.

Text: Tanja Vogel