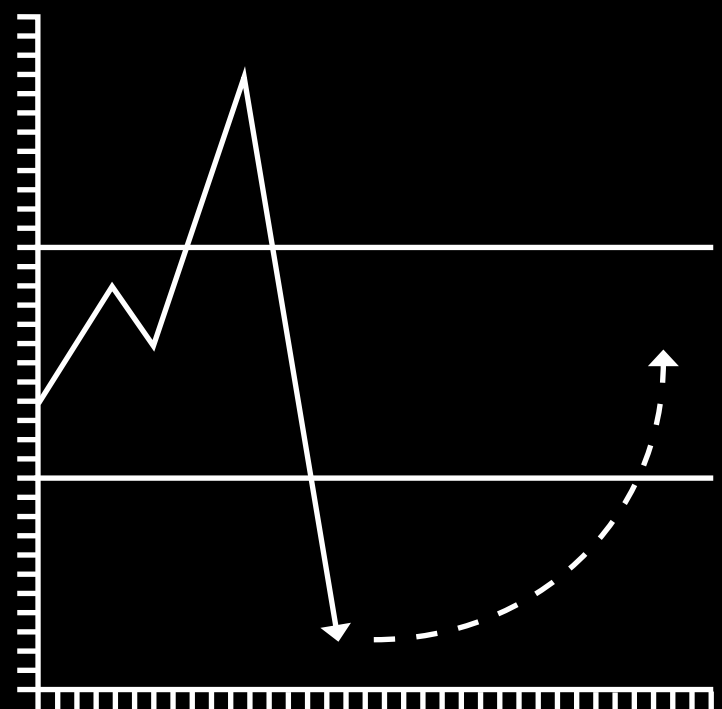
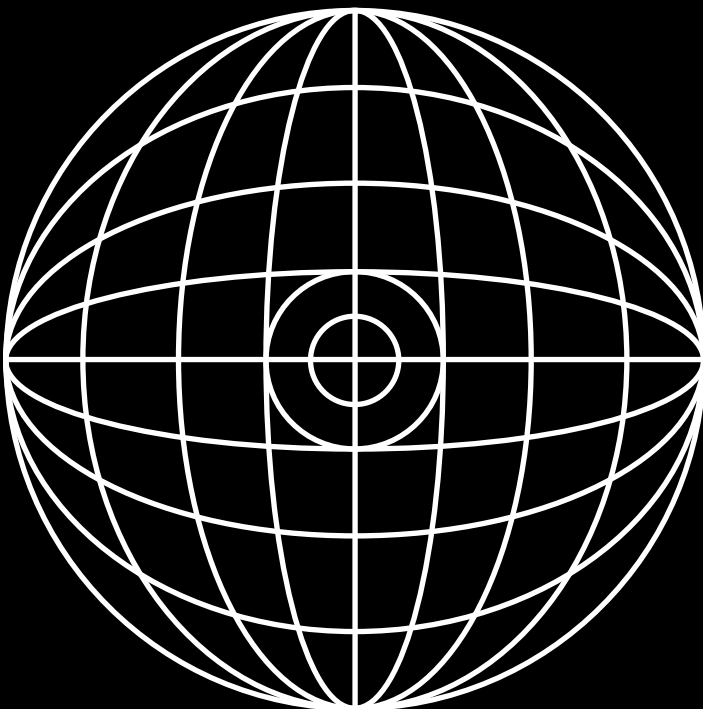
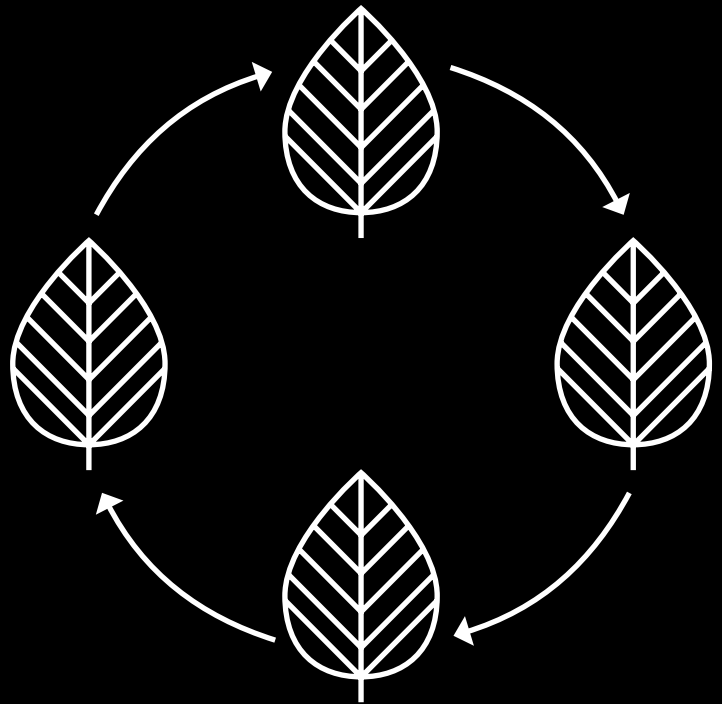
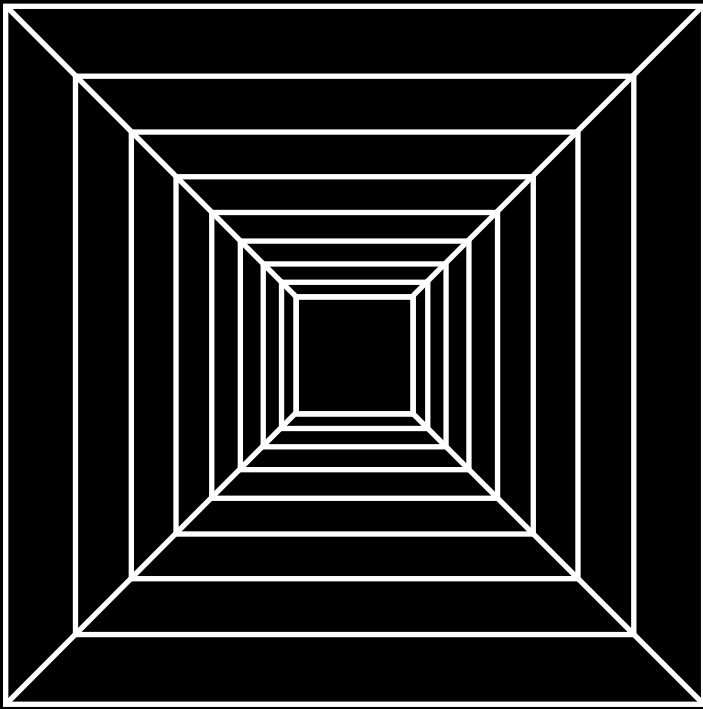


16.02. – 15.04.2018

THERE WILL COME  
SOFT RAINS



Im Zuge einer Reise mit der Zeitkapsel NUMCR 3, die nach der aktuellen Standardformel zur asymmetrischen Biegung der Raumzeit benannt ist, kehrt eine Expedition von KünstlerInnen aus der Zukunft zurück. Eine solche Reise durch die Zeit erweist sich aufgrund des hohen Bedarfs an stabiler negativer Energie noch immer als äußerst risikoreich. Vor allem bei Sprüngen zurück in die Vergangenheit verschwinden Zeitreisende dabei immer wieder in den durch plötzliche Instabilität hervorgerufenen schwarzen Löchern. Doch das Verschwinden der Menschen ist nicht nur ein Problem von Zugängen in die Vergangenheit. Es ist auch ein Problem der Zukunft. Dann nämlich, wenn man – wie die Expedition – das Jahr 2318 erreicht. Durch ein aus heutiger Sicht noch ungeklärtes Ereignis ist die Spezies des Menschen zu diesem Zeitpunkt nahezu vollständig von unserem heutigen Planeten verschwunden. Ob die Menschheit tatsächlich ausgelöscht wurde oder die Erde nur in Richtung eines neuen Planeten verlassen musste, konnte bisher jedoch nicht mit letzter Sicherheit bestimmt werden.

# THERE WILL COME SOFT RAINS

---

Für den modernen Menschen erweist sich das Erleben bestimmter Szenarien oftmals als ein wirksames Medium zur Eröffnung neuer Perspektiven auf sich und seine Gegenwart. Anknüpfend daran erprobt die Ausstellung *There Will Come Soft Rains*<sup>1</sup> einen besonderen Erfahrungskontext, indem sie eine fiktive Zeitreise initiiert. Eine Gruppe von internationalen KünstlerInnen begibt sich hierbei in das Jahr 2318, wo sie auf eine neuartige Welt ohne menschliche Spezies trifft.

Ausgehend von diesem Zeitsprung untersuchen die KünstlerInnen Marcela Armas, Carolina Caycedo, Julian Charrière, Andreas Greiner & Tyler Friedman, Jeronimo Voss und Pinar Yoldas im Rahmen neu konzipierter Installationen die Eigenheiten einer non-humanen Welt. Orientiert sich das Ausstellungsdisplay in seiner Inszenierung von Themenräumen dabei in loser Weise an der typologischen Präsentationsform von Naturkundemuseen, so verkehrt die Ausstellung den darin üblicherweise vollzogenen Rückblick auf historische Epochen jedoch in einen spekulativen Ausblick auf die Zukunft. Darüber hinaus umfasst die Ausstellungssituation zugleich einen separaten Projektionsraum, in dem filmische Arbeiten von Hicham Berrada, Galina Leonova, Uriel Orlow, Mario Pfeifer und Superflex präsentiert werden. Das Filmprogramm nähert sich anhand aktueller Themen aus Ökologie, Gesellschaft und Politik in assoziativer Weise dem dystopischen Potenzial unserer Gegenwart an und erkundet damit die möglichen Ursachen für ein zukünftiges Verschwinden der Menschheit.

Grundlegende Fragestellungen zum Umgang mit unserer Umwelt, die Beziehung zwischen Kunst und Wissenschaft sowie das spätkapitalistische Selbstverständnis des Menschen bilden innerhalb der Ausstellung wiederkehrende Momente der künstlerischen Auseinandersetzungen. Durch spekulative und poetische Erweiterungen von existierenden Entwicklungen spüren die Arbeiten zugleich den tieferliegenden Verbindungslinien zwischen Zukunft und Gegenwart nach. Dadurch stellen sie die positiven wie auch negativen Einschreibungen einer möglichen Welt ohne Menschen zur Disposition.

Das anthropozentrische Denken der Vergangenheit setzt sich innerhalb unserer Gegenwart nicht zuletzt auf vielfältige Weise in den aktuellen Spekulationen über hybride Lebensformen und virtuelle Erweiterungen fort. Mit dem Szenario einer non-humanen Welt möchte die Ausstellung *There Will Come Soft Rains* über diesen Standpunkt hinausblicken. So wird das Konzept im selben Moment als eine offene Reflexion über Formen des Zusammenlebens abseits der menschlichen Dominanz lesbar. Doch welches alternative Denken über eine zukünftige Welt lässt sich durch die Negierung der menschlichen Perspektive anstoßen? Und sind darin neue Strukturen und Symbiosen vorstellbar, die als positiver Anknüpfungspunkt für den aktuellen Handlungshorizont des Einzelnen dienen?

Eine Fortsetzung des Projekts wird im Frühjahr 2019 mit dem Kooperationspartner Musée d'art de Pully in Lausanne (CH) realisiert.

KURATIERT VON STEFAN VICEDOM UND BERNARD VIENAT

# FILMPROGRAMM

---

SUPERFLEX / HICHAM BERRADA / URIEL ORLOW / GALINA LEONOVA / MARIO PFEIFER

## SUPERFLEX

1993 GEGRÜNDET IN DÄNEMARK

Superflex ist ein 1993 gegründetes Kollektiv, welches sich aus den dänischen Künstlern Jacob Fenger (\* 1968), Rasmus Nielsen (\* 1969) und Bjørnstjerne Reuter Christiansen (\* 1969) zusammensetzt. Sie hinterfragen in ihren Arbeiten sowohl herrschende Machtsysteme wie auch Prozesse der Globalisierung und das Potenzial künstlerischer Praxen innerhalb unterschiedlicher sozialer Bereiche. Durch provokative politische Initiativen hat die Gruppe in der Vergangenheit bereits internationale Aufmerksamkeit erregt. So rief sie beispielsweise 2017 eine Kampagne für die Aufnahme Palästinas in den „Eurovision Song Contest“ ins Leben oder entwickelte in Zusammenarbeit mit brasilianischen Bauern einen Energy Drink namens „Guaraná Power“. 2017 präsentierten die Künstler ein voll funktionsfähiges medizinisches Equipment in einer Ausstellung, welches anschließend an ein Krankenhaus in der Stadt Salamiyah im Westen Syriens versandt wurde. Bei einem Verkauf der Arbeit erhält der Sammler als entsprechenden Gegenwert ein Foto von diesem Post-Readymade in der ursprünglichen Ausstellung.

*Flooded McDonald's* (2009) zeigt ein Setting, das Ähnlichkeit mit einem postapokalyptischen Szenario aufweist, welches die Menschen erst kürzlich verlassen haben. Um diese Szenerie zu filmen, hat Superflex ein lebensgroßes Modell eines McDonald-Restaurants aus den 1980er Jahren nachgebaut. Dieses wurde in einem Glaskasten in einem Swimmingpool in Bangkok platziert und durch das Glas hindurch gefilmt, während es mit Wasser volllief. Der wirklichkeitsgetreue Charakter der Installation, der durch die Geräusche innerhalb des Restaurants noch verstärkt wird, entfaltet ein beinahe ironisches Moment, während anhand der umherschwimmenden Ronald-McDonald-Figur und den Hamburgerschachteln zugleich eine dezidierte Kritik formuliert wird. Sie sind die paradigmatischen Sinnbilder von einer ertrinkenden Homogenität, von einer untergehenden Globalisierung und Kapitalanhäufung und verweisen überdies auf die fatalen Folgen des Klimawandels.

<sup>1</sup> Der Titel *There Will Come Soft Rains* referiert auf das gleichnamige Gedicht von Sara Teasdale, welches erstmals 1918 im Harper's Magazine veröffentlicht wurde.

# HICHAM BERRADA

\* 1986 IN CASABLANCA, MAROKKO  
LEBT UND ARBEITET IN PARIS, FRANKREICH

Im Zentrum von Hicham Berradas Arbeitsweise steht der experimentelle Gebrauch von chemischen Stoffen als künstlerisches Material. Anhand dieser aktiviert er innerhalb seiner installativen, performativen und filmischen Werke chemische Reaktionsabläufe, welche oftmals Assoziationen an mikroskopisch-ephemere Formen von natürlichen Organismen und Landschaften hervorrufen. Mit seinen Arbeiten rückt Berrada somit nicht nur die Poesie sich spontan vollziehender Prozesse in den Mittelpunkt, sondern nähert sich ebenso auf kritische Weise dem spätmodernen Verständnis einer durch Technik und Wissenschaft beherrschbaren Natur an.

Zu Beginn von Hicham Berradas 2014 entstandenem Video *Celeste* ist für die BetrachterInnen zunächst die Einstellung eines üppig gedeihenden Waldes durch das offene Fenster eines Landhauses zu sehen. In der idyllisch erscheinenden Naturaufnahme zeigen sich kurz darauf jedoch erste Spuren eines kobaltblauen Rauches, dessen Ursprung unklar bleibt. Dieser verdichtet sich im weiteren Verlauf zu einer apokalyptisch anmutenden Nebelwolke, die zusehends mit der natürlichen Umwelt verschmilzt und schließlich den gesamten Bildraum einzunehmen droht. Doch handelt es sich bei der Wolke um einen giftigen Stoff, der letztlich zur Zerstörung des Waldes führt? Macht der Nebel nur sichtbar, was sich ohnehin schon als Verschmutzung in unserer Luft befindet? Oder beschreibt das Phänomen stattdessen sogar eine bisher unbekannte Abwehrreaktion, welche die Natur selbst hervorgebracht hat? In Anbetracht dieser und ähnlicher Assoziationen gerät der blaue Nebel innerhalb der Arbeit *Celeste* zu einer vielschichtigen Projektionsfläche über die drohende Vereinahmung und Zerstörung des natürlichen Lebensraums.

# URIEL ORLOW

\* 1973 IN ZÜRICH, SCHWEIZ  
LEBT UND ARBEITET IN LONDON, ENGLAND

Die künstlerische Praxis von Uriel Orlow zeichnet sich durch einen recherche- und prozessorientierten Ansatz sowie die wiederkehrende Verwendung der Medien Film, Fotografie, Zeichnung und Sound aus. Anhand dieser entwirft er multimediale Installationen, in denen er unterschiedliche Bildregime und Narrationsformen miteinander in Beziehung setzt. Im Zentrum seines inhaltlichen Interesses steht hierbei seine Auseinandersetzung mit verdeckt existierenden Mikro-Historien, deren ortsspezifische und räumliche Einschreibungen er innerhalb seiner Werke offenlegt und untersucht.

Das im Jahr 2010 von Uriel Orlow produzierte Video *Remnants of The Future* nähert sich dem verlassenen Wohnungsbauprojekt „Mush“ in der nordarmenischen Stadt Gjumri an. Dieses wurde 1988 von der sowjetischen Regierung initiiert, um den Opfern des Erdbebens von Spitak eine neue Lebensgrundlage auf Basis des Konzepts des „kommunalen Wohnens“ bereitzustellen. Mit dem Zusammenbruch der Sowjetunion im Jahr 1991 kamen die dortigen Arbeiten jedoch abrupt zum Erliegen und die geplante Siedlung befindet sich seither in einem Zustand der Unabgeschlossenheit und des steten Verfalls. Anhand zahlreicher dokumentarischer Sequenzen spürt Orlows Video den besonderen Eigenheiten dieses Kontextes nach und hält im Zuge dessen die langsame Rückeroberung der Gebäude durch die Natur sowie den einsiedlerhaften Alltag der wenigen noch in dieser Umgebung ansässigen Menschen fest. Auf vielschichtige Weise wird die Siedlung „Mush“ dadurch als einer jener verlorenen Orte lesbar, die ihr Dasein an einem scheinbar blinden Punkt abseits des spätkapitalistischen Versprechens auf Wohlstand und Fortschritt fristen. Dieser von Perspektivlosigkeit, Stillstand, Armut und Flucht gekennzeichneten Situation setzt Orlow schließlich eine neue Alternative entgegen, in der sich die gescheiterten Ideen der Vergangenheit mit der fiktiven Vorwegnahme einer utopischen Zukunftsvision verbinden.

# GALINA LEONOVA

\* 1981 IN MOSKAU, RUSSLAND  
LEBT UND ARBEITET IN BERLIN UND MOSKAU, DEUTSCHLAND/RUSSLAND

In ihrer künstlerischen Arbeit untersucht Galina Leonova die Transformation sozialer und moralischer Wertmodelle sowie die erkenntnistheoretische Erschließung unserer Realität vor dem Hintergrund des aktuellen technologischen Fortschritts. Dieses Themenfeld behandelt sie insbesondere im Rahmen installativer und filmischer Arbeiten, in denen sie die spezifischen Schnittpunkte zwischen menschlicher Lebenswelt und neuen Medien auf experimentelle Weise auslotet und reflektiert. Im selben Moment beinhaltet ihr Schaffen eine wiederkehrende Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Formen von Zukunftsszenarien, welche ihr als fiktiver Spiegelpunkt für die Analyse gegenwärtiger Entwicklungen dienen.

In ihrem 2014 produzierten Video *Air* folgt Galina Leonova der grundlegenden Frage, wie sich die Zukunft der menschlichen Spezies langfristig unter dem Eindruck der heutigen Technologien ausgestalten wird. Im Zentrum der Handlung steht dabei ein russischer Wissenschaftler aus dem Jahr 2364, der die Menschheitsgeschichte der vergangenen 350 Jahre rückblickend aus seiner zukünftigen Gegenwart erzählt. Durch neue Methoden des Transfers zwischen biologischen Organismen und digitalen Informationssystemen ist die menschliche Spezies zu diesem zukünftigen Zeitpunkt bereits in eine andere Natur übergegangen, die als kollektive Intelligenz in einer immateriellen „Cloud“ lebt. Ergänzend zu den Schilderungen des Wissenschaftlers umfasst der als „Mocumentary“ angelegte Film zahlreiche dokumentarische und animierte Sequenzen, anhand derer sich ein fortführender Dialog zwischen den erzählerischen Inhalten und den visuellen Bildmaterialien ergibt. Nicht nur steht die Arbeit somit auf narrativer Ebene für ein Ineinanderfallen von Fakt und Fiktion ein, sondern zugleich eröffnet sie Einblicke in das Wesen einer möglichen Zukunft, in der auch die bisher bestehenden Grenzen zwischen Individuum und Kollektiv, Natur und Technik, Utopie und Dystopie sowie Leben und Tod aufgehoben zu sein scheinen.

# MARIO PFEIFER

\* 1981 IN DRESDEN, DEUTSCHLAND  
LEBT UND ARBEITET IN BERLIN UND NEW YORK, DEUTSCHLAND/USA

Mario Pfeifers künstlerische Praxis findet ihren Ausdruck in filmischen Arbeiten und Videoinstallationen, anhand derer er repräsentationale Systeme sowie sozio-politische Hintergründe aus einer Vielzahl von Kulturkreisen beleuchtet. Seine Werke knüpfen hierbei an konkrete gesellschaftliche Fragestellungen an, deren weiterführende Kontexte er durch eingehende Recherchen vor Ort erschließt und dokumentiert. Eine besondere Rolle kommt zugleich den musikalischen und akustischen Dimensionen seiner Arbeiten zu, die sich häufig in einer engen Verbindung zu deren inhaltlichen und visuellen Aspekten bewegen.

Mario Pfeifers 2015 realisierte Videoarbeit *#blacktivist* besteht aus zwei miteinander verknüpften Teilen, die sich mit gegenwärtigen Formen von Gewalt sowie deren medialer Repräsentation und gesellschaftlicher Legitimation beschäftigen. Der erste Part ist dabei als Musikvideo für den Song „Blacktivist“ der aus Brooklyn stammenden Rap-Gruppe Flatbush ZOMBIES angelegt. Anhand dokumentarischer Aufnahmen aus den Körperkameras von Polizeibeamten sowie Found Footage-Materialien und 3D-Animationen entwirft das Video eine vielschichtige Zeitgeistanalyse, welche unter anderem die rassistisch motivierten Polizeübergriffe in den USA wie auch die populärkulturelle Stilisierung von Gewalt und den international stattfindenden „Global War On Terrorism“ in den Mittelpunkt rückt. Neben fortführenden Interviews mit den Musikern von Flatbush ZOMBIES zu den Beweggründen ihres Rapstücks umfasst der zweite Teil zugleich eine Kurzdokumentation über einen Workshop der US-amerikanischen Organisation Defense Distributed, die 2013 das erste Modell einer auf 3D-Druck basierenden Pistole im Internet veröffentlichte. Aufgrund ihrer leichten Reproduzierbarkeit ermöglichen es solche „Wiki Weapons“ seitdem einer breiten Öffentlichkeit, auf legalem Weg in den Besitz einer unregistrierten Waffe zu gelangen.

# DR. PINAR YOLDAS

\* 1979 IN DENIZLI, TÜRKEI  
LEBT UND ARBEITET IN SAN DIEGO, USA

In ihren Rollen als Künstlerin, Designerin und Wissenschaftlerin nähert sich Pinar Yoldas auf interdisziplinäre Weise dem Bereich biologischer Phänomene wie auch dem Gebrauch digitaler Technologien an. Anhand raumgreifender Installationen, kinetischer Objekte und filmischer Arbeiten zentriert sich ihr künstlerischer Ansatz hierbei um aktuelle Fragen zur Idee des Posthumanismus, des Öko-Nihilismus sowie einer feministisch orientierten Technowissenschaft.

Das seit 2013 von Pinar Yoldas kontinuierlich fortentwickelte Projekt *Ecosystem of Excess* findet seinen thematischen Ausgangspunkt in dem Phänomen des „Great Pacific Garbage Patch“, welches einen 1997 entdeckten Meeresstrudel mit mehreren Millionen Tonnen Plastikmüll im Nordpazifik bezeichnet. Symptomatisch steht dieser für die zunehmende Verschmutzung der ozeanischen Lebenswelt durch synthetische Abfallstoffe der menschlichen Zivilisation ein. Vor diesem Hintergrund entwickelt Yoldas in *Ecosystem of Excess* spekulative Organismen, für die sich die angesammelten Plastikrückstände innerhalb der Meere als neue Lebensgrundlage erweisen. Neben selbst entworfenen Prototypen von unterschiedlichen Tier- und Pflanzenarten umfasst das Werk ebenso mehrere Leuchtkästen, welche die Beziehung zwischen menschlicher Konsumwelt, Plastikrückständen und neuen Lebensformen skizzenhaft auscharakterisieren und typologisieren. Der sich darin abzeichnende, naturwissenschaftliche Habitus findet seine Fortsetzung darüber hinaus in der Wahl des Installationsdisplays, das in unmittelbarer Weise an die spezifischen Präsentationsformate in Naturkundemuseen erinnert. Wird Yoldas Arbeit somit einerseits als vielschichtiges Beispiel für die produktive Verbindung von künstlerischen und wissenschaftlichen Strategien lesbar, so konkretisiert sie anhand der Prototypen der spekulativen Organismen im selben Moment die Möglichkeit neuer Symbiosen zwischen dem Feld des Organischen (Natur) und des Anorganischen (Kultur). Mit der hypothetischen Überwindung dieser herkömmlich entgegenstehenden Bereiche eröffnet das Werk *Ecosystem of Excess* dabei zugleich einen tieferliegenden Reflexionskontext, indem es der pessimistischen Zukunftsvorstellung unserer Gegenwart ein bisher unausformuliertes, utopisches Potenzial entgegensetzt.

# JERONIMO VOSS

\* 1981 IN HAMM, DEUTSCHLAND  
LEBT UND ARBEITET IN FRANKFURT AM MAIN, DEUTSCHLAND

In seiner künstlerischen Praxis entwickelt Jeronimo Voss zumeist installative Werke, die sich als vielschichtige Entwürfe von Geschichts- und Parallelwelten lesen lassen. Anhand von Diamontagen und diverser Projektionsverfahren kreiert er hierbei narrative Raumsituationen, die sich nicht nur durch eine zeitliche Ineinanderblendung von Vergangenenem, Gegenwärtigem und Zukünftigem auszeichnen, sondern darin zugleich den produktiven Überlagerungen zwischen Bildrealität und gesellschaftlicher Lebenswirklichkeit nachspüren. Wiederkehrende Schwerpunkte seiner künstlerischen Auseinandersetzung finden sich in den kosmopolitischen Interpretationen astronomischer Hypothesen und der kritischen Beleuchtung neoliberaler Fortschrittsversprechen.

Die Grundlage für Jeronimo Voss' neuen Werkkomplex *Kassandras Höhle* bildet die mythologische Figur der Seherin Cassandra<sup>1</sup>. Ausgehend von ihrer prägnanten Rolle als Weissagerin, die von ihrer Umwelt keinerlei Gehör findet, folgt Voss in seinem Werk der für die Ausstellung zentralen Frage, welche Bedeutung das Potenzial utopischer Ideen- und Handlungsperspektiven innerhalb unserer Beschäftigung mit Zukunftsoptionen einnimmt. Hierfür hat Voss sieben rechtwinklige Wandelemente ausgewählt, die auf verschiedenen Wandhöhen innerhalb der Ausstellungssituation angebracht sind. Deuten die Elemente in ihrer plastischen Simulation eines neuen Raums bereits in loser Weise den Charakter einer kassandrischen Höhle an, so findet sich die Idee eines solch geschützten Ortes zur Entfaltung der eigenen Utopien ebenso in den Motiven der holografisch inszenierten Bilder wieder. Denn nicht nur stammen die darauf ersichtlichen Aufnahmen von Bücherregalen aus den Wohnräumen von Bekannten des Künstlers, sondern zugleich bietet die darin vorhandene Literatur einen vielschichtigen Einblick in die historisch breite Auseinandersetzung mit den wiederkehrenden Phänomenen der Krise, den Systematiken von Ausbeutung und dem Ringen um gesellschaftliche Selbstbestimmung. Zahlreiche Themenfelder, die bereits im Mythos der Cassandra angelegt sind, werden somit als grundlegende Bestandteile der emanzipatorischen Geistesgeschichte erkennbar und verdeutlichen in ihren Weiterentwicklungen gleichermaßen die wichtige Funktion alternativer Zukunftsvorstellungen. Doch während das bisherige Scheitern utopischer Gesellschaftsideen in diesem Zusammenhang zunächst noch mit dem pessimistischen Bild einer an ihrer Lebensrealität verzweifelnden Cassandra übereinstimmt, eröffnet das Werk von Voss an diesem Punkt zugleich eine fortführende Perspektive. Denn gerade die vielfältige Überschneidung von Inhalten in den Bücherregalen unterschiedlicher Personen macht die Beschäftigung des Einzelnen letztlich als Teil eines kollektiven Prozesses lesbar, der das konkrete Potenzial in sich birgt, verändernd in die gesellschaftliche Realität einzuwirken. Im selben Moment veranschaulicht der Hintergrund von Kassandras Schicksal allerdings ebenso, dass das Denken einer anderen Zukunft zwar stets auch auf der Findung neuer Wissenskonzepte beruht, die Realisierung derselben jedoch nie ohne die Ausgestaltung neuer Handlungsformen vollziehbar ist.

<sup>1</sup> In der überlieferten griechischen Mythologie erhält Cassandra als Tochter des trojanischen Königs Priamos von Apollo die Fähigkeit der Weissagung. Nachdem sie Apollos Annäherungsversuche jedoch mehrmals zurückweist, belegt dieser Cassandra mit einem Fluch, woraufhin ihren Prophezeiungen keinerlei Glauben mehr geschenkt wird. So sieht sie in der bald darauf einsetzenden Auseinandersetzung um Troja zwar die Kriegsliste der Griechen voraus, kann ihr Wissen aber in keinen praktischen Nutzen gegen die drohende Zerstörung überführen. Einen wichtigen Rückzugsort vor der durch den Krieg zunehmend verrohten Gesellschaft sowie der eigenen Handlungsunfähigkeit bildet für Cassandra die Frauengemeinschaft um Arisbe, welche in einer Höhle am Fluss Skamander ein Leben basierend auf Freundschaft und Wahrhaftigkeit führt. Nach der Eroberung Trojas gelangt Cassandra schließlich als Sklavin des Königs Agamemnon nach Mykene, wo sie aufgrund ihrer Schönheit von dessen eifersüchtiger Frau Klytaimnestra ermordet wird.

# MARCELA ARMAS

\* 1976 IN DURANGO, MEXIKO  
LEBT UND ARBEITET IN SAN MIGUEL DE ALLENDE, MEXIKO

Dekolonialisierung ist nicht immer nur eine Frage von Identität und Herkunft, sondern schließt in einem weiteren Sinne ebenso die Befreiung von Umwelt und Natur ein. Es ist ein offenes Geheimnis, dass der globale Westen auch gegenwärtig noch starken Einfluss auf die Kulturen, Gesellschaften und Lebensräume lateinamerikanischer Länder ausübt. Die daraus resultierenden und sich überschneidenden Auswirkungen sind grundlegende Aspekte der künstlerischen Arbeit von Marcela Armas. Anhand von Installationen, handgefertigten technologischen Apparaten und Filmen erkundet sie die Mechanismen und Prozesse der De- und Reterritorialisierung.

Die eigens für die Ausstellung konzipierte Arbeit *TSINAMEKUTA* (2018) ist in der Region Villa de la Paz, einer Gemeinde im Norden von San Luis Potosí in Mexiko, entstanden. Dort befinden sich die ländliche Bevölkerung und die traditionellen Dorfgemeinschaften in einem zunehmenden Kampf mit der expandierenden nationalen und transnationalen Bergbauindustrie. Neben mineralischen Rohstoffen wie Aluminium und Kupfer ist der hiesige Boden reich an Pyrrhotin, einem Stein, der für seinen starken Magnetismus bekannt ist und der aus dem einzigartigen magnetischen Feld dieser Region resultiert. Dieser Magnetismus wird durch einschneidende Veränderungen – wie etwa Temperatur und Druck – in die terrestrische Materie eingeschrieben und kann somit auch als Anhaltspunkt dienen, um geologische Schichten zu datieren. Der Stein wird so zur Spur einer terrestrischen Erinnerung.

Der in der Mitte des Ausstellungsraumes auf einem Magnetometer platzierte Pyrrhotin stammt direkt aus einer Mine in Villa de la Paz und wurde von dort nach Frankfurt am Main transportiert. Das Magnetometer erzeugt ein Geräusch, welches sich jeweils in Abhängigkeit zum magnetischen Feld des Steines verändert. Ein im Nebenraum ausgestrahlter Dokumentarfilm verweist auf das Abbaufahren des Materials und nimmt zugleich die nächste Station auf der Reise des Steines vorweg. Denn nach der Ausstellung wird er wieder an seinen Herkunftsort zurückkehren und dort Teil einer Zeremonie der Wixárika, welche als indigene Gemeinschaft in der Region Altiplano Potosino leben. Die akustisch dokumentierte Zeremonie wird abschließend durch eine magnetische Übertragung in dem Stein gespeichert, bevor er in den Boden zurückgelegt wird.

In unmittelbarer Weise führt Armas mit ihrer Arbeit die Auswirkungen der Bergbauindustrie auf die kulturelle und soziale Lebenswelt in diesen Regionen vor Augen. „Die Bergbauindustrie hat die Beziehung der dort lebenden Gemeinschaften zu ihrem Herkunftsort verändert, da sie als Arbeitskräfte von eben jenem ökonomischen System vereinnahmt werden, das den von den Vorfahren als heilig betrachteten Ort entweicht“, erklärt Armas. In ihrem Werk beschäftigt sie sich also mit Fragen der Zugehörigkeit zu einem Herkunftsort, mit Erinnerung und Zeit, mit Beständigkeit und Veränderung, während sie dabei zugleich zwei Formen der Dokumentation und Interpretation von „Zeit“ verknüpft: die „geologische Zeit“ und die „menschliche Zeit“. Oder mit den Worten der Künstlerin gesprochen: „Die Ortsansässigen, die in gewisser Weise in die Bergbauindustrie involviert sind, wurden in dieses Projekt eingebunden, um einen sensiblen Raum zu schaffen, der es erlaubt, Werkzeuge und Möglichkeiten zu finden, die das Wesen jenes Geistes wiederbeleben, welcher jenseits der vorherrschenden ökonomischen Verhältnisse eine tiefgreifendere Verbindung mit dem Leben entstehen lässt.“

# JULIAN CHARRIÈRE

\* 1987 IN MORGES, SCHWEIZ  
LEBT UND ARBEITET IN BERLIN, DEUTSCHLAND

Steine oder natürliche Elemente wie Lithium oder Salz verraten eine Menge über das menschliche Verhalten und die Geschichte. Julian Charrière reist um die Welt, um mit diesen Elementen auf eine zutiefst poetische Weise zu experimentieren. So hat er einen Gletscher an der Küste Islands erklommen, radioaktive Regionen in Kasachstan erkundet und eine Wüste im Süden Boliviens durchquert. In seinem Werk, welches von Science-Fiction-Visionen wie „The Terminal Beach“ von J. G. Ballard inspiriert ist, beschäftigt er sich mit den Auswirkungen von Atomkraft und Radioaktivität.

Die Installation *Pacific Fiction – Study for a Monument* (2016) und das Video *Iroojrilik* (2016) sind beide als Ergebnis einer Expedition zum Bikini Atoll entstanden. Diese Inselkette im Pazifischen Ozean diente dem US-Militär zwischen 1946 und 1958 als wichtigster Standort für Atomtests. An sieben verschiedenen Orten wurden hier dreiundzwanzig Atombomben gezündet. Während des ersten Versuchs am 1. Juli 1946 sanken durch die Explosion mindestens neunzig Schiffe, die im Zielgebiet der Atombombe positioniert wurden – einige davon voll beladen mit Tieren.

Die sowohl an Land wie auch auf See aufgenommenen Bilder des Films *Iroojrilik* zeigen die Auswirkungen der Zerstörung zeitgleich mit der Erholung der von den Tests in Mitleidenschaft gezogenen Umwelt. Das Gebiet ist bis heute unbewohnt – den BewohnerInnen hatte man einst gesagt, dass sie nur vorübergehend umgesiedelt würden. Die Experimente sollten angeblich als Abschreckung zum Ende aller Kriege führen. Anders als die BewohnerInnen scheint die Natur offenbar größeren Widerstand zu leisten. Denn die Schiffe wurden unter Wasser allmählich von den Meeresalgen eingenommen und die verlassenen Bunker sind mit neuer Vegetation überwachsen. Die Radioaktivität bleibt jedoch unsichtbar und der Boden wird für Millionen von Jahren kontaminiert sein. Auch die hier erneut wachsenden Pflanzen sind radioaktiv belastet. Für seine Arbeit *Pacific Fiction – Study for a Monument* hat Charrière einige Früchte direkt vom Bikini Atoll importiert. Die Kokosnüsse sind in Form von Pyramiden oder als einzelne Elemente im Raum angeordnet. Mit ihrem Bleimantel vermitteln sie ein Gefühl von Sicherheit. Zugleich erinnert ihre neue und vor Radioaktivität schützende Hülle an Kanonenkugeln und damit an jene koloniale Gewalt, mit der diese Region ebenfalls konfrontiert war.

# ANDREAS GREINER & TYLER FRIEDMAN

\* 1979 IN AACHEN, DEUTSCHLAND  
LEBT UND ARBEITET IN BERLIN, DEUTSCHLAND

\* 1983 IN SAN DIEGO, USA  
LEBT UND ARBEITET IN BERLIN, DEUTSCHLAND

Die Zusammenarbeit zwischen Andreas Greiner und Tyler Friedman besteht seit 2014 und versteht sich als eine fortlaufende Kollaboration, in der Ideen, Wissen und Fähigkeiten produktiv zusammengeführt werden. Ausgehend von ihrem gemeinsamen Interesse am Bereich der spekulativen Biologie betrachten sie ihre Arbeit als einen stetigen Prozess, in dem sie sich experimentell mit der Idee von organisch-zellulären Strukturen als einer Form von hyperkomplexen Rechensystemen beschäftigen und zu einer imaginären Sparte der Futurologie beitragen, in welcher der intergalaktische Raum ein Quantum und das Leben elektrisch ist. Die visuellen Elemente von Andreas Greiner erzeugen in Verbindung mit den Klängen von Tyler Friedman und den narrativen Elementen aus dem Science-Fiction-Bereich eine vielschichtige Reflexion über das Konzept der „lebenden Skulptur“ und eröffnen dabei zugleich ein multisensorisches Erlebnis innerhalb der Ausstellungssituation.

Im grau gehaltenen Eingangsbereich der Installation sind die BesucherInnen dazu eingeladen, ihre Schuhe ausziehen, um dann über einen dunkelblauen Teppich die Treppen hinaufzugehen und dort auf dem Boden sitzend in einen Narrativ einzutauchen, der aus fotografischem Material, Sound und einer lebendigen Skulptur besteht. Im Erdgeschoss ist das Bild einer mutierten menschlichen Zellkolonie – einem so genannten „Tumororganoid“ – zu sehen, die aus einer dreidimensionalen Kultur hergestellt wurde. Herkömmlicherweise findet dieses Verfahren seine Anwendung in der onkologischen Forschung, um dort chemotherapeutische Behandlungen zu optimieren. Im Raum im Obergeschoss befindet sich eine Klanginstallation, in der mehrere Stimmen eine fiktive Geschichte erzählen. In der Mitte desselben Raumes wurde ein Aquarium aufgestellt, welches mit Wasser und der Algenart *Pyrocystis fusiformis* angefüllt ist – einem Mikroorganismus, der biolumineszent darauf reagiert, wenn er durch kinetische Energie angeregt wird. Nach Ansicht von WissenschaftlerInnen könnte ihm aufgrund seiner Fähigkeit, trotz seiner geringen Größe erhebliche Mengen an CO<sub>2</sub> abzubauen, eine zukünftige Bedeutung in der Lösung der Klimakrise zukommen. Als Reaktion auf die Vibrationen der unter dem Aquarium installierten Lautsprecherboxen leuchten die Mikroorganismen auf und beginnen sich leicht hin und her zu bewegen, ganz so als würden sie zu den Klängen dieser Fiktion einer menschlichen Entwicklung jenseits des Singulars tanzen. Zu einer Geschichte, welche die monozellularen Organismen als hochentwickelten „Inter-Netzwerk-Supercomputer“ und als eine umgekehrte Repräsentation der Unmöglichkeit von Individualität innerhalb einer gegebenen Kollektivität imaginiert.

DIE ARBEIT WURDE PRODUZIERT MIT FREUNDLICHER UNTERSTÜTZUNG VON:

INNOGY VISIT PROGRAMM  
MUSÉE D'ART DE PULLY, LAUSANNE

# CAROLINA CAYCEDO

\* 1978 IN LONDON, ENGLAND  
LEBT UND ARBEITET IN LOS ANGELES, USA

Carolina Caycedo vereint in ihrer künstlerischen Praxis Aktivismus und Kunst. Sie überträgt ihre Recherchen, Interviews und Dokumentationen in Objekte, Zeichnungen und Videos, die anschließend in einen Ausstellungskontext überführt werden. Zentrale Aspekte ihrer Arbeit finden sich in der Verteidigung von Territorien indigener Bevölkerungsgruppen sowie ihrem Kampf für die Rechte der natürlichen Umwelt. Durch visuelle Medien, Klangerbeiten und Vorträge rückt sie die gesellschaftliche Realität sowie den weltweiten Ökozid in den Blickpunkt der Aufmerksamkeit und eröffnet somit Raum für potenzielle Diskurse und Paradigmenwechsel. Innerhalb von Caycedos Werk spielt das Element des Wassers eine besondere Rolle, da in der indigenen Kosmologie alle Gewässer miteinander in Verbindung stehen: „Die Flüsse sind die Venen des Planeten, ihr Wasser fließt durch alle Gemeinden und Ökosysteme.“ Auf subtile Weise lenkt Caycedo mit ihren Arbeiten den Blick auf zentrale Umweltkatastrophen unserer Zeit – welche unter anderem Flüsse, indigene Gruppen und Ökosysteme in Südamerika von Kolumbien bis Brasilien betreffen – und gibt der lokalen Bevölkerung, die von der fortschreitenden Ausbeutung natürlicher Ressourcen durch Rohstoffabbau und Wasserkraftnutzung unmittelbar betroffen ist, eine öffentliche Stimme. Obwohl die Nutzung von Wasserkraft oft als grüne Energie betrachtet wird, haben einige Nationen die ökologischen Risiken und Schäden, die durch Staudämme entstehen, bereits erkannt, und beginnen diese abzureißen. Während die westlichen Länder diesen Prozess auf ihrem eigenen Territorium vorantreiben, bauen deren Konzerne im globalen Süden jedoch riesige Wasserkraftwerke. Für Südamerika sind derzeit mindestens 250 neue Bauprojekte dieser Art geplant, die langfristig den gesamten dortigen Lebensraum beeinträchtigen werden.

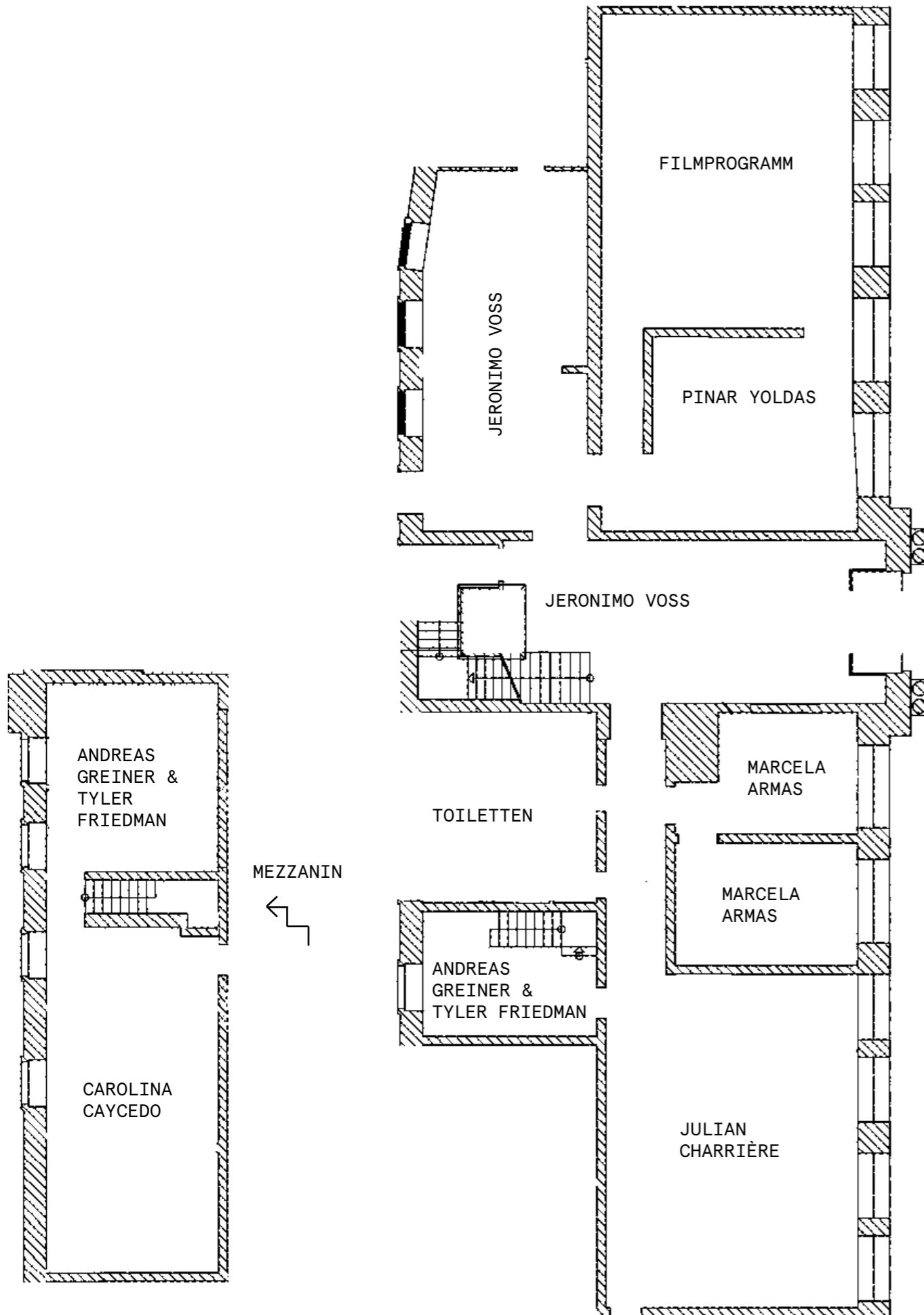
In ihrem Video *Esto no es agua/This Is Not Water* (2015) zeigt Caycedo Flüsse oder vielmehr Wasserkaskaden, die anscheinend der Schwerkraft widerstehen. Das Wasser sprudelt aus dem Boden, strömt von allen Seiten des Bildschirms oder scheint in Aufnahmen aus der Luft zusammenzuströmen. Diese Form der Ästhetisierung ist an der Grenze zur Abstraktion offenbar weniger die Sublimierung einer Katastrophe als vielmehr ein synästhetisches Experiment, das die Neugier der BetrachterInnen anregt. Der Soundtrack, der in Zusammenarbeit mit dem in Los Angeles ansässigen DJ Daniel Pineda angefertigt wurde, ist ein Mix aus einer mit einer Schilfrohrflöte gespielten Melodie und dem Geräusch eines Wasserfalls. Die Flöte – ein kleines Holzblasinstrument, welches in der traditionellen Musikrichtung „Cumbia“ von der indigenen Bevölkerung verwendet wird – erzeugt den melodischen Hintergrund, während das Geräusch des herabstürzenden Wassers in das Gehirn des Zuhörers einzudringen und dort alles umzuwälzen droht.

Die auf dem Boden platzierte Arbeit *Foresight Filaments* (2018) wurde speziell für die Ausstellung produziert und lädt die BesucherInnen ein, sich auf ihr auszuruhen. Der die Arbeit bedeckende gemusterte Stoff vermittelt eine Form des direkten Kontakts mit dem Fluss, der nun direkt aus dem Boden hervorzusprudeln scheint.

DIE ARBEIT WURDE PRODUZIERT MIT FREUNDLICHER UNTERSTÜTZUNG VON:

MUSÉE D'ART DE PULLY, LAUSANNE

# RAUMPLAN



# WERKLISTE

SUPERFLEX	FLOODED MCDONALD'S, 2009 HD VIDEO, FARBE, SOUND, 21:00 MIN.
HICHAM BERRADA	CELESTE, 2014 HD VIDEO, FARBE, 05:55 MIN. COURTESY THE ARTIST AND KAMEL MENNOUR, PARIS
GALINA LEONOVA	AIR, 2014 HD VIDEO, FARBE, STEREO, 15:33 MIN.
URIEL ORLOW	REMNANTS OF THE FUTURE, 2010 HD VIDEO, FARBE, SOUND, 18:00 MIN. COURTESY THE ARTIST AND LUX, LONDON
MARIO PFEIFER	#BLACKTIVIST, 2015 2 4K-VIDEOS, FARBE, STEREO, JEWEELS 05:18 MIN. © MARIO PFEIFER AND FLATBUSH ZOMBIES' BLACKTIVIST, 2015 COURTESY THE ARTIST AND KOW, BERLIN
PINAR YOLDAS	ECOSYSTEM OF EXCESS, SEIT 2013 DIVERSE MATERIALIEN, MASSE VARIABEL
JERONIMO VOSS	KASSANDRAS HÖHLE, (FORTLAUFENDE SERIE), SEIT 2018 HOLZRAHMEN, ACRYLGLAS, FARBDRUCK, JEWEELS 115×103×112 CM
MARCELA ARMAS	TSINAMEKUTA, 2018 MAGNOMETER, PYRRHOTIN, MASSE VARIABEL TSINAMEKUTA, 2018 HD VIDEO, FARBE, SOUND, 06:32 MIN.
JULIAN CHARRIÈRE	PACIFIC FICTION, 2016 IN BLEI GEHÜLLTE KOKUSNÜSSE, STAHLRAHMEN, 133×118×80 CM PACIFIC FICTION, 2016 IN BLEI GEHÜLLTE KOKUSNÜSSE, STAHLRAHMEN, 108×96×64 CM IROOJRILIK, 2016 4K-VIDEO, FARBE, SOUND, 24:00 MIN. SOUND: EDWARD DAVENPORT
ANDREAS GREINER & TYLER FRIEDMAN	STUDY 01, 2018 FINE ART PRINT, MUSEUMSGLAS, HOLZRAHMEN, 90×90 CM COURTESY THE ARTIST AND DITTRICH & SCHLECHTRIEM. SPECIAL CREDITS: CPO - CELLULAR PHENOMICS & ONCOLOGY BERLIN-BUCH, PETRA SCHRADER, CHARITÉ - UNIVERSITÄTSMEDIZIN BERLIN, INSTITUT FÜR VEGETATIVE ANATOMIE, S. DILLER - SCIENTIFIC PHOTOGRAPHY, WUERZBURG
CAROLINA CAYCEDO	FORESIGHT FILAMENTS I, 2018 BEDRUCKTE TEXTILIEN GEFÜLLT MIT SCHAUMSTOFF, 900×45 CM COURTESY THE ARTIST AND INSTITUTO DE VISIÓN, BOGOTÁ FORESIGHT FILAMENTS II, 2018 BEDRUCKTE TEXTILIEN GEFÜLLT MIT SCHAUMSTOFF, 900×45 CM COURTESY THE ARTIST AND INSTITUTO DE VISIÓN, BOGOTÁ ESTO NO ES AGUA / THIS IS NOT WATER, 2015 HD VIDEO, 1-KANAL, FARBE, SOUND, 05:20 MIN. SOUND: DANIEL PINEDA COURTESY THE ARTIST AND INSTITUTO DE VISIÓN, BOGOTÁ



WEITERFÜHRENDE INFORMATIONEN ZU DEM PROJEKT UNTER:

**WWW.SOFTRAINS.ORG**

basis e.V.

Produktions- und  
Ausstellungsplattform

Gutleutstraße 8–12  
60329 Frankfurt am Main  
Tel: +49 / 69 / 400 376 17  
Fax: +49 / 69 / 400 398 39  
[www.basis-frankfurt.de](http://www.basis-frankfurt.de)

Öffnungszeiten

Di – Fr: 11:00 – 19:00 Uhr  
Sa & So: 12:00 – 18:00 Uhr

Öffentliche Kuratorenführungen

durch die Ausstellung:

Mi, 14.03.2018, 18:00 Uhr

Mi, 11.04.2018, 18:00 Uhr