

# DOPPELZIMMER

Staatliche Hochschule für Bildung & Kunst  
**Städelschule**  
Frankfurt am Main



  
**GOETHE**  
**UNIVERSITÄT**  
FRANKFURT AM MAIN

Ein Projekt in den **KW**

---

DOPPELZIMMER #1: **τλη**

**GEORGE RIPPON/ANINA TROESCH**

16.9.–4.10.15

DOPPELZIMMER #2

**ROSA AIELLO/COOPER JACOBY**

10.10.–2.11.15, **ERÖFFNUNG MIT  
EINER LESUNG VON ROSA AIELLO,  
HANNAH BLACK, TESS EDMONSON,  
UND EVA KENNY**

DOPPELZIMMER #3: **fyr**

**FILIPPA PETTERSSON/RASMUS  
SØNDERGAARD JOHANNSEN**

7.11.–30.11.15, **ERÖFFNUNG MIT  
EINER PERFORMANCE VON FILIPPA  
PETTERSSON MIT AMY BALL**

DOPPELZIMMER #4: **SO THEY RATTLE**

**CAROLA KEITEL/HANNES SEIDL**

6.12.15–4.1.16, **ERÖFFNUNG MIT  
EINEM KONZERT VON SEBASTIAN  
BERWECK, MAXIMILIAN MARCOLL  
UND HANNES SEIDL**

---

---

# VORWORT

Umfunkionierte Räume, häufig klein und eher unspektakulär, nicht selten außerhalb eines institutionellen Kontextes, werden immer wieder für Ausstellungen und kuratorische Projekte genutzt. Bei der Neubesetzung dieser Orte verschwimmen oft die Grenzen von privater Intimität und öffentlicher Nutzung. Wohnräume werden für ein Publikum geöffnet, Ladenlokale, Hotelzimmer oder Toiletten zum Ausstellungsraum umfunktioniert. In der Serie DOPPELZIMMER, die im Zwischengeschoß 3½ der KW Institute for Contemporary Art in Berlin stattgefunden hat, haben vier Mal jeweils zwei KünstlerInnen den Raum neu definiert. Dabei wurde der Ausstellungsort auf höchst unterschiedliche Weise künstlerisch reflektiert. George Rippon und Anina Troesch haben zu Beginn der Serie die BesucherInnen von ihrer Rauminstallation geradezu ausgeschlossen und zu heimlichen Beobachtern gemacht. Cooper Jacoby, der das DOPPELZIMMER mit Rosa Aiello geteilt hat, nutzte die Tür des Raumes für eine Skulptur. Rasmus Søndergaard Johannsen und Filippa Pettersson hielten sich – ebenso wie Hannes Seidl – nicht an die Raumgrenzen und bezogen das Treppenhaus als Ausstellungsfläche und Resonanzkörper mit ein. Beim vierten DOPPELZIMMER schließlich hob Carola Keitel noch einmal hervor, dass es sich bei 3 ½ um einen Ausstellungsraum handelt und gab dem Eingang eine Art Rahmung.

Die Serie DOPPELZIMMER wurde konzipiert und umgesetzt von Studierenden des Frankfurter Masterprogramms *Curatorial Studies – Theorie – Geschichte – Kritik*, das Goethe-Universität und Staatliche Hochschule für Bildende Künste – Städelschule gemeinsam durchführen. Die Studierenden des fünften Jahrgangs haben zunächst als Kollektiv von 15 Personen gearbeitet und sich erst spät in Kuratoren-Teams aufgeteilt. Eine besondere Herausforderung bei der Konzeption und Umsetzung war, dass es für den Raum weder Aufsicht noch Versicherung gibt. Unser herzlicher Dank gilt Ellen Blumenstein für die Einladung, das Zwischengeschoß 3 ½ von September 2015 bis Januar 2016 zu kuratieren. Nina Mende, der verantwortlichen Kuratorin des Raumes, danken wir für die sehr angenehme und konstruktive Zusammenarbeit. Bei der Erarbeitung der Publikation haben sich Tomke Braun, Ramona Heinlein, Daniela Leykam, Elisa R. Linn und Anna Straetmans derartig engagiert, dass sie hier eigens hervorgehoben werden müssen. Camilo Brau und Timo Ohler haben die Ausstellung fotografisch dokumentiert, Joel Scott und Mollie Hosmer-Dillard (Büro LS Anderson) haben die Texte übersetzt und Wanda Löwe hat sie lektoriert. Ihnen allen gilt unser herzlicher Dank – und ganz besonders den beteiligten KünstlerInnen für den produktiven Austausch und ihr großes Engagement!

Stefanie Heraeus und Philippe Pirotte

---

---

# FOREWORD

Converted spaces, often small and rather unspectacular, not infrequently outside of institutional contexts, are continually being used for exhibitions and curatorial projects. In re-occupying these sites, the boundaries separating private intimacy and public use often become blurred. Living spaces are opened up to an audience, shops, hotel rooms and toilets are converted into exhibition spaces. The DOUBLE ROOM series took place in the mezzanine 3 ½ of the KW Institute for Contemporary Art in Berlin. In it, four pairs of artists redefined the space on four different occasions. In doing so, they presented their artistic reflections on the exhibition site in the most diverse ways. At the beginning of the series, George Rippon and Anina Troesch virtually locked the visitors out of their spatial installation, making them secret observers. Cooper Jacoby, who shared the DOUBLE ROOM with Rosa Aiello, used the door of the room for a sculpture. Rasmus Søndergaard Johannsen and Filippa Pettersson refused to be restrained by the boundaries of the room – as did Hannes Seidl – and incorporated the stairwell as an exhibition space and resonance chamber. For the fourth and final DOUBLE ROOM, Carola Keitel highlighted once more that the room 3 ½ is an exhibition space, and gave the entrance a kind of framework.

The series DOUBLE ROOM was conceived and implemented by students from the Frankfurt Master's program *Curatorial Studies – Theory – History – Critique*, which the Goethe University and the Staatliche Hochschule für Bildende Künste – Städelschule jointly run. The fifth-year students initially worked as a collective of 15 people, only splitting up into curatorial teams late in the process. A particular challenge in the conception and implementation was presented by the fact that the room 3 ½ is neither stewarded nor insured. We would like to express our most sincere thanks to Ellen Blumenstein for the invitation to curate the mezzanine space 3 ½ from September 2015 to January 2016. The collaboration with Nina Mende, the curator responsible for the space, was harmonious and constructive. In preparing the publication, Tomke Braun, Ramona Heinlein, Daniela Leykam, Elisa R. Linn and Anna Straetmans showed such commitment to the project that they need to be given a special mention here. Camilo Brau and Timo Ohler provided the photographic documentation, Joel Scott and Mollie Hosmer-Dillard of Büro LS Anderson translated the texts and Wanda Löwe proofed them. Our heartfelt gratitude goes out to them all – and special thanks goes to the participating artists for their amazing commitment!

Stefanie Heraeus and Philippe Pirotte

---

---

# ZUR AUSSTELLUNGSSERIE DOPPELZIMMER

Gemeinsam ein Zimmer zu beziehen, bedeutet Begegnung auf engstem Raum. Über vier Monate hinweg belegten je zwei KünstlerInnen für kurze Zeit den Raum 3 ½ in den KW Institute for Contemporary Art in Berlin und verwandelten ihn so in ein ‚Doppelzimmer‘. Selbst zu Gast in den KW, hatte der fünfte Jahrgang der *Curatorial Studies* sie paarweise zu diesem Aufenthalt eingeladen, mal als Vertraute, dann als vollkommen Fremde. Die geringe Größe des Raums 3 ½ legte diese ‚Doppelbelegung‘ mit zwei künstlerischen Positionen nicht unbedingt nahe. Gerade sie wurde zur kuratorischen Strategie und ermöglichte den verdichteten Dialog. Die Zusammenarbeit spannte sich dabei von gemeinsamen Neuproduktionen bis hin zur Gegenüberstellung bereits bestehender Werke. Mit einer Lesung, einer Performance und einem Konzert, für die jeweils noch weitere Gäste eingeladen wurden, erstreckte sich die dialogische Struktur über den Raum hinaus. Die vierteilige Ausstellungsserie DOPPELZIMMER (16.9.15 – 4.1.16) rückte so den Akt der Begegnung in den Fokus.

Zum Auftakt machten sich George Rippon und Anina Troesch den Ausstellungsraum zu eigen und entwickelten zusammen eine ortsspezifische Installation, bei der die eindeutige Zuschreibung von Autorschaft hinter dem prozessualen Zugriff auf den Raum zurücktrat. *117* bezeichnet dabei nicht die gemeinschaftliche Arbeit, die ohne Titel blieb, sondern die Ausstellung selbst, die der künstlerischen Auseinandersetzung zweier Positionen miteinander als Plattform diene. Ganz anders strukturierte sich die Form der Kooperation im zweiten DOPPELZIMMER mit Rosa Aiello und Cooper Jacoby. Hierbei wurden einander zwei Arbeiten gegenübergestellt, die sich in höchst unterschiedlichen Medien und Vorgehensweisen mit ähnlichen Fragestellungen befassen. Im Aufeinandertreffen näherten sich die unabhängig entstandenen Werke thematisch an. Sie vollzogen gegenseitige Bedeutungszuschreibungen, um in ihrer binären Präsentation doch ihre Eigenständigkeit zu behaupten. Die dritte Ausstellung führte die Werke zweier KünstlerInnen zusammen, die ein performativer Zugriff auf die Kunst verbindet. Zudem teilten Rasmus Søndergaard Johannsen und Filippa Pettersson lange Zeit ein Studio. Die hier ausgewählten Arbeiten bildeten durch ihre dialogische Präsentation eine Einheit: In ihrer Gegenüberstellung korrespondierte Klang mit Objekt und Objekt mit Klang – dieses Wechselspiel formte die Ausstellung *fyr*. Die Serie schloss mit *SO THEY RATTLE* von Carola Keitel und Hannes Seidl, die sich zunächst als Fremde im ‚Doppelzimmer‘ begegneten. Ausgehend von Gemeinsamkeiten in der thematischen Auseinandersetzung ihrer Kunst entwickelte Hannes Seidl eine Soundarbeit in Reaktion auf Carola Keitels Metallsulptur. Als zwei eigenständige Arbeiten präsentiert, aber doch sichtbar zusammengehörig, entstand eine Installation, in der sich beide Positionen einander einschrieben und das Fremde vertraut werden ließen.

Innerhalb der KW nimmt 3 ½, ein experimenteller Projektraum der Institution für junge KuratorInnen, einen solitären Status an. Die ehemalige Toilette zwängt sich zwischen den dritten und vierten Stock. Der Weg dorthin führt durch ein langes und enges Treppenhaus. Der Zugang zum Raum hat so einen besonderen Einfluss auf die Wahrnehmung des Ortes und der wechselnden Ausstellungen. Seine Überwindung schrieb sich in jedes der vier DOPPELZIMMER ein. Auf den spielerisch inszenierten Türspalt bei *t17* folgte Cooper Jacobys Eingriff in die Tür selbst. *fyr* breitete sich über die Schwelle des Raumes hinaus bis ins Treppenhaus aus, lautes Donnern und Knistern waren in Intervallen schon außerhalb des Gebäudes zu hören. In der letzten Ausstellung wurde der Zutritt zu dem Raum schließlich durch eine Barriere gestört, während sich schrille Klänge schon beim Aufgang angekündigt hatten.

Diese sukzessive Erforschung des Ortes 3 ½, die sich erst durch die zyklische Wiederholung einer Serie ergab, vollzog sich auch in der architektonischen Freilegung des Raumes. Im Rahmen vorheriger Ausstellungen wurde dieser durch das Einziehen zusätzlicher Wände sowie einer Decke und eines Fußbodens in einen makellosen White Cube verwandelt. Mit dem Einreißen dieser räumlichen Setzung initiierte das erste DOPPELZIMMER das Spiel mit dem Raum, das schrittweise fortgesetzt wurde. Mehr und mehr wurden die Unregelmäßigkeiten sichtbar und spürbar: Der rot geflieste Boden, die unruhig gekachelte, hohe Decke, Rohre, eine rostige Heizung mit abblätterndem Lack und ein großes Fenster kamen zum Vorschein. Ihre Präsenz wurde in jeder Ausstellung anders behandelt, um schließlich provisorisch mit einer Platte wieder verdeckt zu werden. Bei gänzlich unterschiedlichen thematischen Bezügen untersuchten KünstlerInnen und KuratorInnen durch immer wieder neuen Zugriff auf den Raum dessen Wirken und Einfluss.

Nach und nach bezogen die KünstlerInnen, ob anonym oder einander vertraut, zu zweit das ‚Zimmer‘, nach und nach ließen sie es zurück. Ihre Arbeitsweisen verschmolzen, ergänzten sich oder standen einander gegenüber. Die Werke entstanden gemeinschaftlich oder unabhängig voneinander, verbanden sich oder blieben klar getrennt. Auf engstem Raum war ihr Dialog unausweichlich. Im Spiel aus Intimität und Distanz machte ihre Begegnung den Raum 3 ½ zum DOPPELZIMMER.

---

# NOTES ON THE EXHIBITION SERIES

## DOUBLE ROOM

Moving into a room together implies an encounter in the closest of quarters. Over four months, consecutive pairs of artists briefly occupied room 3 ½ at the KW Institute for Contemporary Art in Berlin, transforming it into a ‘double room’. The artist pairs – some close friends, some perfect strangers – came at the invitation of the fifth-year class in the *Curatorial Studies* programme, who themselves were guests at the KW. The small size of 3 ½ did not necessarily lend itself to an artistic ‘double occupancy’. Rather, it became a curatorial strategy, enabling concentrated dialogue. The collaboration took on a range of forms, from new works developed jointly to the juxtaposition of already existing works. The dialogical structure of the programme was expanded beyond the exhibition space by a reading, a performance, and a concert, to which other guests were in turn invited. The four-part exhibition series DOUBLE ROOM (16.9.15 – 4.1.16) focused on this act of encounter.

The first artist pair, George Rippon and Anina Troesch, transformed the exhibition room into a site-specific installation, in which any clear attribution of authorship was superseded by a processual intervention in the space. *t17* therefore does not refer to their work – which was never given a title – but rather the exhibition itself, which served as a platform for the engagement between two artistic approaches. The second instalment of DOUBLE ROOM, which paired the artists Rosa Aiello and Cooper Jacoby, set another tack altogether. Here, two works that address similar questions yet were created with the most varied media and methods confronted one another. Developed independently, the works resonated thematically. Reciprocally drawing out the other’s meaning, each work nevertheless asserted its autonomy in the joint presentation. The third exhibition brought together two artists whose approaches share a performative element. Rasmus Søndergaard Johannsen and Filippa Pettersson have also shared a studio for a long time. The works selected for DOUBLE ROOM formed a cohesive whole through their dialogical presentation: In their juxtaposition sound corresponded with object and object with sound, an interplay which formed the exhibition *fyr*. The series concluded with *SO THEY RATTLE* by Carola Keitel and Hannes Seidl, artists who met as strangers in the ‘double room’. Proceeding from parallels in the thematic concerns of their work, Seidl developed a sound installation in response to Keitel’s metal sculpture. Presented as two independent pieces, the works are nevertheless clearly in dialogue. The result is an installation in which each work has inscribed itself in the other, and allowed the foreign to become familiar.

3 ½, an experimental project space for young curators, holds a unique status within the KW. A former restroom, the space is nestled between the third and fourth floors of the building, and is accessed by a long and narrow stairway. As such, the room’s physical



location exerts a strong influence on the perception of the space, as well as the rotating exhibitions within it. Each of the four instalments of DOUBLE ROOM was characterised by an engagement with these potential challenges. Following on from the door left tantalizingly ajar in the first instalment, *t11j*, Cooper Jacoby's work interacted with the door itself. *fyr* spread out beyond the threshold of the room into the stairwell, with loud thundering and crackling sounds audible outside of the building in intervals. In the final exhibition, the entrance to the space was obstructed by a barrier, while shrill sounds could be heard as viewers approached from the stairwell.

The successive exploration of room 3 ½, which only occurred through the cyclical repetition of a series, also resulted in the architectural excavation of the space. Before DOUBLE ROOM, the additional walls, the ceiling, and floorboards used in previous exhibitions had left the space an immaculate white cube. The first instalment of DOUBLE ROOM disrupted this spatial arrangement, a process that was subsequently continued in instalments. Irregularities became increasingly visible and noticeable: The room had concealed a red-tiled floor, an uneven, high ceiling, pipes, a rusty heater with peeling paint, and a large window. This setting was approached differently in each exhibition, and finally provisionally covered over again with a panel. Drawing from a wide variety of thematic content, artists and curators continually examined the effect and impact of the room by varying interventions.

Whether they were strangers or close friends at the outset, the artists gradually 'moved into' the room together, then gradually left it, their artistic processes merging, complementing, or juxtaposing one another. Works were developed jointly or independently; they connected or remained separate. In such a tight space, however, their dialogue was inevitable. In the give-and-take between intimacy and distance, their encounter turned 3 ½ into the DOUBLE ROOM.

## DOPPELZIMMER #1: *τλγ* GEORGE RIPPON/ANINA TROESCH

Ein leicht geöffneter Türspalt, versperrt durch eine graue Stahlkette, gibt den Blick frei in den kleinen Raum, der in warmes Licht getaucht und von einer Teppichbahn in gedämpftem Rot durchzogen ist. Wer die Türschwelle trotz der Absperrung überschreitet, findet sich inmitten einer merkwürdigen Kulisse wieder: Die hohe Raumdecke ist durch den roten Teppich abgehängt, sodass kein Tageslicht aus dem dahinterliegenden Fenster eindringen kann. Allein aus einem Gitterschacht oberhalb der Fußleiste dringt gelbes künstliches Licht, das dem Raum eine schummrige Atmosphäre verleiht. Aus der Mitte des Teppichs ist eine lange Stoffbahn herausgeschnitten. Sie hängt von der Decke herab und bildet eine große Falte auf dem rostroten Kachelboden. Ihr abgerundetes Ende und die rote Farbe erinnern an eine überdimensionale Zunge.

George Rippon und Anina Troesch haben die raumgreifende Installation speziell für den Raum 3 ½ der KW Institute for Contemporary Art entwickelt. Anstatt zwei eigenständige Werke zu zeigen, haben sie sich für eine Gemeinschaftsarbeit entschieden, die eine klar trennbare Autorschaft gänzlich auflöst. Dabei bildete die direkte Auseinandersetzung mit dem vorgefundenen Raum, mit seiner begrenzten Größe und ungewöhnlichen architektonischen Struktur, die Grundlage der ortsspezifischen Neuproduktion. Mit der Entfernung der eingezogenen Decke wurde der Ausstellungsraum zum Auftakt der Serie buchstäblich aufgebrochen und von der raumgreifenden Arbeit vollständig eingenommen. Die einzelnen Raumelemente sind dem Gesamteindruck dabei untergeordnet, die Grenzen zwischen Werk und Betrachterumfeld aufgelöst. Versetzt der Blick von außen – durch den leicht geöffneten Türspalt – die RezipientInnen in die Rolle des Voyeurs, befinden sich diese nach Betreten der Installation plötzlich selbst inmitten des Geschehens.

*τλγ*, so der von den KünstlerInnen gewählte Titel der Ausstellung, steht in phonetischer Schrift für das englische Wort ‚tongue‘. Die Zunge ist ein wichtiger Bestandteil, um sprachliche Laute zu bilden. Der Begriff ‚Zunge‘ bezeichnet dabei in vielen Sprachen nicht nur den konkreten Sprachmuskel, sondern steht auch für Sprache selbst. Insofern ist die Zunge auch die grundlegende Voraussetzung für das Erzählen von Geschichten. Gerade Elemente der Narration und Fiktion und das gemeinsame Interesse der beiden KünstlerInnen für Filme und Comics sind zentral für die Konzeption dieser Arbeit, die surreal, fantastisch und unheimlich zugleich anmutet. In der Raumerfahrung verschieben sich Vorstellungen von innen und außen ebenso wie herkömmliche Größenverhältnisse. Mit Mitteln der Groteske und Verfremdung entwickeln Rippon und Troesch so eine Szenerie, die an die Ästhetik surrealistischer Filme im Stil von David Lynch erinnert.

Durch die Kette an der Tür und die Geste der herausgestreckten Zunge schwingen in der Rauminstallation verschiedene Konnotationen von Verbot und Heimlichkeit bis hin zu Schadenfreude, Spott, Rebellion und Protest mit. Anders als das stilisierte Popmotiv, wie man es von Plattencovern, Postern und T-Shirts als Markenzeichen etwa der Rockband *Rolling Stones* kennt, ist die Zunge von Rippon und Troesch jedoch geprägt von einer bewusst simpel und provisorisch wirkenden Farb- und Formensprache. Der vorläufige Charakter des Raums-im-Raum erinnert an Filmsettings und Bühnenbilder. Die Zunge, die Stahlkette und das Licht wirken wie Requisiten eines Schauplatzes, der jedoch keine konkrete Narration oder Handlung vorgibt. Denn das Erzählen all der möglichen Geschichten zu jener rätselhaften Szenerie überlassen Rippon und Troesch den BetrachterInnen selbst – auch ob sie sich in den Raum hineinbewegen oder Außenstehende bleiben.

---

#### DOUBLE ROOM #1: *tAŋ*

The door to a room has swung part way open, but is blocked by a grey steel chain. The view through the door reveals a small room bathed in warm light, with a red carpet on the floor. If you ignore the chain and cross the threshold, you'll find yourself in the midst of a strange scene: The red carpet is suspended from the high ceiling of the room, preventing any daylight penetrating from the window behind it. The room is lit by an artificial yellow light shining through a grate above the baseboard, lending the space a dim glow. There is a length of material cut from the centre of the carpet. It hangs from the ceiling and forms a large fold on the rust-red tile floor. Its rounded end and the red colour make it reminiscent of a large tongue.

George Rippon and Anina Troesch developed this large-scale installation specifically for the KW Institute for Contemporary Art's room 3 ½. Instead of showing two independent works, the artists created a collaborative piece that completely dissolves the notion of individual authorship. The constraints of the room – with its limited size and unusual architectural structure – provided the basis for this site-specific piece. At the outset of the series, the artists' removal of the room's suspended ceiling literally broke open the exhibition site, with their artwork fully occupying the space. The individual spatial elements were thus subordinated to a general impression, dissolving the borders between work and viewer. Our view shifts from an external perspective – looking through the partially open door – and the role of the voyeur, to suddenly finding ourselves, after entering the installation, in the middle of this strange situation.

*tAŋ*, the title the artists selected for the exhibition, is the phonetic spelling of the English word 'tongue'. The tongue is an important component in the formation of

linguistic sounds. In many languages, the word 'tongue' refers not only to the physical muscle we use for speaking, but to language itself. In this respect, the tongue is also essential for telling stories. Elements of narration and fiction as well as the artists' shared interest in films and graphic novels are central to the ideas behind this work, which comes across as surreal, fantastic, and uncanny at the same time. The experience of the room calls into question our notions of interior and exterior as well as conventional proportions. Making use of disassociation and the grotesque, Rippon and Troesch have created a scene that is reminiscent of the aesthetics of surrealist filmmaker David Lynch.

The chain on the door and the gesture of the outstretched tongue evoke various associations, ranging from prohibition and secrecy to 'Schadenfreude', ridicule, rebellion, and protest. Represented in quite a different way than the recognisable pop motif from Rolling Stones' record covers, posters, and T-shirts, for example, the tongue in Rippon and Troesch's piece is characterised by a deliberately simple and seemingly makeshift colour choice and language of forms. The provisional nature of this room-within-a-room is reminiscent of sets for film and stage. The tongue, the steel chain, and the light act as props in a scene that is accompanied by no specific narration or action. George Rippon and Anina Troesch have left the storytelling about the enigmatic scenery to the viewer, who must choose whether to venture into the room or remain standing outside it.



George Rippon und Anina Troesch, *t11j*, 2015,  
Teppich, Gitter, Kette, Maße variabel

## DOPPELZIMMER #2

# ROSA AIELLO/COOPER JACOBY

Welches Handlungspotenzial besitzt ein Gegenstand? Begünstigt ein Griff nur stillschweigend den Vorgang des Öffnens einer Tür oder delegiert er den Menschen regelrecht im Moment des Betretens? Was, wenn es sich bei einem solchen Objekt um einen Träger von Eigenschaften eines Subjekts handelt, der vermittelt, urteilt und wie ein Komplize mit uns agiert?<sup>1</sup> Die Ausstellung von Rosa Aiello und Cooper Jacoby widmet sich der Beziehung zwischen Individuen und den sie umgebenden Dingen. Mit den Arbeiten *Serving*, und *Flatlines*, beide 2015, thematisieren die KünstlerInnen, wie Objekte selbst zu Akteuren werden. Dienend und autoritär zugleich konditionieren sie als alltägliche Infrastruktur unsere persönlichen Wünsche, Emotionen und Handlungen.

Cooper Jacoby entfernt das Schloss der Eingangstür zum Ausstellungsraum und tauscht die Klinke gegen eine sich vertikal über die Tür erstreckende Skulptur aus. Einmal installiert, lässt sich die Tür nicht mehr vollständig schließen oder verriegeln. Die zwei stählernen schwarzen Stangenhandgriffe werden zu einer hoch ästhetisierten und dennoch funktionalen Hardware, die BesucherInnen bewusst oder unbewusst nutzen, um den Raum zu betreten und wieder zu verlassen. Eingelassen in den Handgriff an der Vorderseite der Tür ist ein Glasquader mit Rapsöl, ein ursprünglich toxisches Schmiermittel, das ab dem Ende des 20. Jahrhunderts als Speiseöl von der Maschinen- in die Lebensmittelindustrie überführt wurde. Auf der anderen Seite der Tür zum Rauminnen fügt Jacoby einen chirurgischen Nahtfaden mit Nadel in den Handgriff ein, der in der Medizin dazu dient, die Haut bei offenen Wunden wieder zu verschließen. Jacoby deutet hier auf die Verschmelzung von technisierten Vorgängen und Stoffen mit dem menschlichen Körper hin. Zwischen Optimierung und Entmündigung fungiert der Körper dabei mehr und mehr als Schwelle: Er wird geöffnet, um gewisse Ressourcen aufzunehmen, und geschlossen, um den Verlust von anderen zu verhindern.

Rosa Aiello setzt sich in ihrer Videoarbeit *Serving* mit cineastischen Techniken und ihrem verborgenen Einfluss auf die ZuschauerInnen auseinander. Dabei legt sie offen, wie die Manipulation von Reizen in einem emotionalen Abhängigkeitsverhältnis für den Menschen münden kann. *Serving* präsentiert sich als eine Assoziationsmontage, eine Folge von Szenen und Handlungen aus Footage-Material und digitaler Animation, die Aiello zu einer hyperrealistischen und zugleich surrealen Filmcollage formt. Schon vor Betreten des Ausstellungsraumes ruft eine einprägsame Melodie Vorstellungen von einem Zeichentrickfilm hervor. Die Künstlerin arbeitet zu Beginn der Videoarbeit mit Aufnahmen einer Überwachungskamera, die sie mit einer klassischen Musikkomposition kombiniert. Im Stile von frühen Schwarz-Weiß-Zeichentrickfilmen aus den 1920er Jahren wie *The Skeleton Dance*<sup>2</sup> versieht Aiello die pantomimisch anmutenden Bewegungen ihrer Charaktere, zwei Männer, die einen Truck stehlen,

mit einer nahezu niedlichen Unbeholfenheit. Dabei wird gerade die Skrupellosigkeit des eigentlichen Vergehens kaschiert. Aus den sich teils wiederholenden Sequenzen entsteht ein Slapstick-Melodrama, das in der Videoarbeit immer wieder aufgegriffen und mit animierten Szenerien sowie Stimmen aus dem Off kontrastiert wird: ein vom Wind bewegtes Kornfeld, das Geräusch von fließendem Wasser, eine flüsternde, zählende Männerstimme und wenig später der dröhnende Sound eines Flugzeugs, dessen Schatten langsam über das Feld hinwegzieht. Aiello katapultiert den Betrachter plötzlich in eine Küche und provoziert Momente der Desorientierung. Kameraschwenks, gegenläufig kombinierte Kamerazooms und -fahrten über einen weißen Fliesenfußboden sowie Blutspuren an der Wand verbinden sich mit Klirrgeräuschen von zerbrechendem Geschirr. Subjektive Kameraführungen lassen den Zuschauer in die Rolle des Protagonisten schlüpfen und konstruieren eine wachsende Dramatik, wie man sie aus Alfred Hitchcocks Thrillern kennt. Anders als Hitchcock hebt Aiello das lineare Prinzip von Ursache und Wirkung jedoch zugunsten einer scheinbar beziehungslosen Aneinanderreihung visueller und auditiver Eindrücke auf. Sie zielen darauf, das Verlangen bei den BetrachterInnen zu wecken, Dinge zu berühren, zu fühlen, zu riechen und zu schmecken, und offenbaren bis zuletzt keine kohärente Erzählung.

Wie Jacobys Handgriffe an Vorder- und Rückseite der Tür instinktive Bewegungsabläufe auslösen, die sich immer wiederholen, nutzt Aiello die Macht der Gewohnheit anhand von Loops, die Wiederkehr von Bildern und musikalischen Motiven. Dabei werden Erwartungen bei den ZuschauerInnen hervorgerufen, die sie hoffnungsvoll für das bleiben lassen, was als Nächstes folgt. Sowohl Aiellos als auch Jacobys Arbeit unterliegt ein Moment der vermeintlichen Selbstbestimmung, das jedoch jederzeit droht, ins Gegenteil umzuschlagen. Während bei *Serving* eine zunächst individuelle Kette von Assoziationen des Betrachters oft auf kollektive, von unserem Konsum geprägte und standardisierte Wahrnehmung hinausläuft, steht die Auflösung von Hierarchien durch die Möglichkeit des ungehinderten Zugangs bei Jacoby im Widerspruch zur autoritären Ästhetik der Handgriffe. Bereits im Titel seiner Arbeiten klingt an, dass ihnen eine unterschwellige Bedrohlichkeit anhaftet. Mit *Flatlines*, einem zum Tod führenden Stillstand der elektrischen und mechanischen Herzaktion, deutet Jacoby auf die Kehrseite von unbegrenzter Flexibilität und Mobilität hin. So birgt der Stillstand des Einzelnen und die Unfähigkeit zur Anpassung an ein beschleunigtes System auch die Gefahr eines Ausschlusses. Beide KünstlerInnen scheinen uns schließlich in eine Beziehung des „grausamen Optimismus“<sup>3</sup> zu verstricken, die von einem Begehren nach etwas geprägt ist, das in Wirklichkeit zu einem Hindernis für das eigene Wohlergehen wird: das Unvermögen, sich als selbstbestimmtes Ich von normierten Abläufen und Konventionen zu lösen.

- 1 Vgl. Latour, Bruno: Eine Soziologie ohne Objekt? Anmerkungen zur Interobjektivität, in: Berliner Journal für Soziologie 11, No. 2 (2001), S. 240.
- 2 Vgl. Thomas, Frank / Johnston, Ollie: Disney Animation. The Illusion of Life, New York 1981, S. 77.
- 3 Vgl. Berlant, Lauren: Cruel Optimism, Durham 2011, S. 24.

## DOUBLE ROOM #2

What type of actions are objects capable of? Does a handle just silently facilitate the opening of a door, or does it rather delegate this possibility to people as they enter a room? What if such an object possessed the characteristics of a subject that could mediate, judge, or even act as an accomplice?<sup>1</sup> The exhibition developed by Rosa Aiello and Cooper Jacoby focuses on the relationship between individuals and the objects that surround them. In Aiello's *Serving*, 2015, and Jacoby's *Flatlines*, 2015, the artists explore ways in which objects themselves may become actors. Simultaneously subversive and authoritative, objects govern the daily infrastructure of our personal desires, emotions, and actions.

For his piece, Cooper Jacoby removed the lock from the exhibition room door and replaced the handle with a sculpture that extends vertically above the doorway. Once installed, the door cannot be closed or opened completely. The two black steel bars take on the form of highly aestheticised but nevertheless functional hardware, which visitors use – consciously or unconsciously – upon entering and leaving the room. Embedded in the bar on the front side of the door is a glass cube filled with rapeseed oil. This originally toxic lubricant was used in industrial processes before new strains of it were produced for use as a cooking oil in the food industry in the late 20th century. On the side of the door facing the exhibition space, the handle contains surgical sutures, which serve to close wounds. Jacoby's work references the fusion of technological procedures and materials with the human body. Poised between optimisation and a loss of control, the body increasingly functions as a threshold: It is opened in order to take in certain resources and closed in order to prevent the loss of others.

In her video piece *Serving*, Rosa Aiello engages with cinematic techniques and their hidden influence on spectators, revealing how the manipulation of desires can create emotional dependency. *Serving* takes the form of an associative montage, a series of scenes and actions composed of raw footage and digital animation that Aiello has pieced together into a film collage that is both hyper-realistic and surreal. Before entering the exhibition space, visitors hear a catchy melody that calls an animated cartoon to mind. At the beginning of the video, the artist incorporates footage from a security camera, which she pairs with a classical music composition. It imitates the style of early black-and-white cartoons from the 1920s such as *The Skeleton Dance*.<sup>2</sup> The pantomimed action of the characters in Aiello's film – two men who steal a truck – is accomplished with an almost sympathetic clumsiness, masking the ruthlessness of the actual offence. A slapstick melodrama arises out of these scenes, which re-appear throughout the video and are contrasted with animated sequences as well as voices from off-camera: a field of corn blowing in the wind, the noise of rushing water, a male voice counting in a whisper, followed shortly thereafter by the roaring of an airplane whose shadow slowly passes over the field below. Aiello regularly provokes moments of disorientation; suddenly, the viewers find themselves in a kitchen. Accompanied by the clinking of



breaking dishware, the camera pans, zooms in then out, and hovers above a white tile floor to then reveal traces of blood on the wall. The subjective camera work lets the spectator slip into the role of the protagonist and enter a gripping drama similar to Alfred Hitchcock's thrillers. Unlike Hitchcock, Aiello rejects the linear principle of cause and effect in favour of a sequence of visual and auditory impressions that seemingly hold no relationship to one another. Concealing any coherent narrative throughout, these sequences seek rather to awaken a desire within the viewer to touch, feel, smell, and taste.

Similar to the way in which Jacoby's handles prompt instinctual, perpetually repeating courses of action, Aiello addresses the power of habit through looped footage, the repetition of images, and musical motifs. These strategies create expectations within the viewer, who eagerly await what will follow. Both Aiello and Jacoby's work presupposes a degree of self-determination that threatens to turn against itself at any moment. In *Serving* a series of what seem to be subjective impressions is gradually revealed to be collective perceptions marked and standardised by consumption. Meanwhile, Jacoby's work contrasts the authoritarian aesthetic of the handle with a dissolution of hierarchies, represented by the possibility of an unhindered entrance into the exhibition space. The title of Jacoby's work, *Flatlines*, acknowledges a threat that lies just beneath the surface. Alluding to the cessation of the heart's electrical and mechanical action, a condition that results in death, Jacoby speaks to the flipside of unlimited flexibility and mobility. Thus the paralysis of the individual and an inability to adapt to an accelerated system also contains within it the danger of exclusion from that system. In the end, both artists leave us entangled in a position of 'cruel optimism'<sup>3</sup> characterised by a desire for something which in reality poses an obstacle to our own well-being: the inability to separate a self-determined 'I' from standardised procedures and conventions.

- 1 See Latour, Bruno: Eine Soziologie ohne Objekt? Anmerkungen zur Interobjektivität, in: Berliner Journal für Soziologie vol. 11, no. 2 (2001), p. 240.
- 2 See Frank Thomas, Ollie Johnston: Disney Animation. The Illusion of Life, 1981, New York, p. 77.
- 3 See Berlant, Lauren: Cruel Optimism, Durham, 2011, p. 24.



Cooper Jacoby, *Flatlines*, 2015,  
lackierter Stahl, Plexiglas, Rapsöl/Maschinenschmiermittel,  
chirurgischer Nähfaden



Rosa Aiello, *Serving*, 2015,  
HD Video, Farbe, Sound, 9'48"

The feeling of being a visitor; why there is no change, but everything changes – always hardening and loosening in the wrong places. It's difficult to believe that this place would have no schemes; that there could be a place where schemes are not possible. How about: you could build an oven, build a fruit stand, hire foreign workers, get out? No, there's no getting out, no building anything, except maybe the outline of a house that will sit a mile down the dirt road, in the middle of an empty field. It would be three floors of laid bricks, it would be poured concrete, rebar out the top, yawning holes for doors and windows, stacks of red roof tiles and buckets of driedout mortar to the west. Very dramatic shadows in the evening. Next year the electrics might get done, maybe plumbing the following year, and over the course of six optimistic months, a mosaic at the entrance.

(PAUSE)

"By the time it's finished we'll all be dead."

There are no schemes, unless you count organized crime. Instead of solutions, there's eating, drinking, passing days are things getting thicker or thinner? All I can tell is that my body is changing a little bit every day; things appear in different places, smells fester, the light moves.

(PAUSE)

It was so hot we could hardly move or speak. We lay four in two single beds and watched longdistance motocross racing. We watched a couple take a holiday in the Amazon. We watched, in black and white, two men fighting to push each other out of a house. One man was large, the other man was small, one dressed in comic bear furs, the other in a tight black suit. The house was perched over the edge of a cliff, which meant that to push the other out the door would be to push the other off a cliff. Feathers blowing, snow falling, slapstick, a gold rush. Nick and Tony were asleep.

Linda drove me to see the black, melted shellmess that had been a tire shop until burnt down to send a message. My thighs were stuck to the car seat, so that they made a sound and stung when I peeled them off.

(PAUSE)

At night, I slept in a room with Linda. When she undressed for bed, she leaned over her volleyball body, boyish and shy. She didn't want any of her masculinity. She would stare into the mirror, slouched and frustrated, with her white underpants bunched like a child's. The pain of the sebaceous cyst growing on her tailbone kept

her awake, and she would adjust her body for hours in the dark. When she would finally be still, I would lie awake, paralyzed, and listen into the quiet for sounds of grass, struggle, animals, and aliens. I imagined what could possibly take place in all the empty space surrounding the house, and hoped that no drifter would come in through the window to watch me sleeping.

The closest house, where two aunts lived, was five kilometers away. The land that separated the two houses – fields seemingly generous – produced only inedible corn. The corn was hard, and released a foul water between chewy bites. There was no use to wait for the corn to ripen. Overnight, without warning – it went from hard to dry.

Nick and I drove down a path between the corn stalks. The aunts were unsatisfied, like witches who have lost touch with their power, and so the cost of paying them a visit was a gnawing fear worse than hunger or abandonment. Their eyes were filled with childlike envy – unfulfilled and without reason. Their gaze made me want to cover my arms, like being watched by horny dogs. I would have complained, but Nick had reached a point of compliance – in all things, which had seemed sad at first, but which in time I realized was heroic.

The aunts brought out a plate of biscuits, dark cola, and a juice that was called nectar but felt more like a rank pulp. “Your juice is a rank pulp,” I wanted to say, but you can’t speak that way to family. Why did we come all the way here? I thought.

(PAUSE)

On the way back through the corn stalks, we came upon Linda lying on the side of the road.

(PAUSE)

The doctor was a pious man, so he preferred not to anaesthetize his patients. She sat on a chair facing away from us, exposing her lower back. He asked me to hold the fabric of her pants down, away from the infected area, while he drained the cyst. There was so much puss, swirled in red. He rubbed the incision with a pink solution that evaporated the moment it touched her skin. She held fast and grit her teeth.

(PAUSE)

We went home and from various angles, we watched the empty land around the house. We considered how long it would take to notice something approaching from far off, and tried to memorize the blind spots.

(PAUSE)

I try to get over the feeling of death coming on, until I figure out that it’s about feeling death coming on. Heaviness or what else?

“My leg, my back, my head.”

“Look at my arm.” I show my gnarled fingers. They are a mess.

“Today it’s hot,” but tomorrow will be hot too, and every other day is only a variation of humid, sad and sloppy.

“Isn’t it hot?”

“It’s so hot.”

Rosa Aiello, *Six Optimistic Months*, 2015,  
Handzettel mit Textauszügen, im Rahmen der Lesung mit  
Rosa Aiello, Hannah Black, Tess Edmonson und Eva Kenny

## DOPPELZIMMER #3: fyr

# FILIPPA PETERSSON/RASMUS SØNDERGAARD JOHANNSEN

Die ausgestellten Arbeiten in *fyr* verhalten sich zum Feuer wie die Musik einer Äöls-harfe zum Wind. Das als Geisterharfe bekannte Saiteninstrument integriert den Zufall in die Musik, wenn es durch Luftströme zur Schwingung und Resonanz gebracht wird. Ebenso bewegen sich die Klangskulptur *Pfssssssccccchhhhhh*, 2015, von Filippa Pettersson und die drei skulpturalen Arbeiten der Werkserie *Close Horizon*, 2015, von Rasmus Søndergaard Johannsen in einem inszenierten Wechselspiel zwischen kalkulierter Kontrolle und gelassener Kontingenz. Das Wort ‚fyr‘ wird im skandinavischen Sprachraum vieldeutig verwendet und steht stets in Verbindung mit Feuer, Licht und Wärme. Als Quelle für materielle Veränderungen dienend, gilt Feuer mit seinen Eigenschaften als vergängliche Naturkraft. Der Titel der Ausstellung verweist auf das Element, das in den Entstehungsprozessen der Arbeiten form- und tonangebend war.

In der Soundarbeit *Pfssssssccccchhhhhh* ist die Tonspur eines Mikrofons zu hören, das Pettersson in ein Lagerfeuer hielt, bis es brannte. Die Klangaufnahme des verbrennenden Mikrofons wird über einen Lautsprecher abgespielt, der in dem hohen Ausstellungsraum über den Köpfen der BesucherInnen installiert und in seiner unübersehbaren Objekthaftigkeit Teil des Werkes ist. In unregelmäßigen Abständen ist bereits ein lautes Donnern im Innenhof und Treppenhaus der KW Institute for Contemporary Art zu hören, doch verändert sich im Ausstellungsraum das Erlebnis des Klanges. Die Feinheiten der Aufnahme werden hörbar: Das Knistern und Krachen der Umgebung sowie das Zischen der auf das Material einwirkenden Flammen ertönen, bis die Geräusche im Wasser ertrinken und abrupt erlöschen. Pettersson weckt in *Pfssssssccccchhhhhh* die von dem Feuer initiierten Bilder und Töne, welche für einen Prozess der Zerstörung und die darin eingeschriebene Vergänglichkeit stehen. Das aus einem performativen Akt heraus entstandene auditive Material beruht damit auf einer paradoxen Begebenheit, da das Mikrophon als Aufnahmegerät seine eigene Destruktion festhält. In der Begegnung mit den Kräften des Feuers werden dessen Eigenschaften gleichermaßen zum Gegenstand und zum Zweck der Aufnahme: Das Medium dokumentiert sich selbst. Durch diesen selbstreferentiellen Charakter der Aufnahme enthüllt Pettersson die verzerrende Natur und die Unschärfe medialer Dokumentationen. Gleichzeitig löst sie sich von einer Trennung zwischen kreativem Schaffen und Dekonstruktion sowie zwischen Schöpfung und Destruktion.

Grundlage der Skulpturen von Søndergaard Johannsen ist dagegen eine Versuchsanordnung, die ein metaphorisches Bild vom Einfangen der Sonnenstrahlen entwirft. Für *Close Horizon* nutzt er somit die direkten Auswirkungen von Feuer in Form von Licht und Wärme. Die jeweils ortsspezifischen Arbeiten der Serie sind mit bestimmten

Situationen verbunden, auf die sie im Ausstellungsraum indexikalisch verweisen. Im Treppenhaus sind zwei der Skulpturen angebracht. Die dritte Arbeit, welche erst kurz vor Ausstellungsbeginn auf einem Hügel in der Nähe von Berlin entstand, ist im Raum 3 ½ installiert. Dort findet eine direkte Konfrontation mit der Soundarbeit von Pettersson statt. Grundstruktur und -gerüst für die Skulpturen sind von Søndergaard Johannsen handgeknüpfte Nylonnetze. Er richtet sie an Hängen nach Westen aus. Über ihnen wird ein Barren aus Roses Metall installiert. Dieses Material, das aus einer Legierung von Bismut, Blei und Zinn besteht, zeichnet sich durch einen besonders niedrigen Schmelzpunkt von 94 Grad Celsius aus. Mithilfe einer Linse bündelt Søndergaard Johannsen das abendliche Sonnenlicht, bevor es hinter dem Horizont verschwindet. Das hierdurch erhitzte und geschmolzene Metall läuft über das Nylonnetz und geht so mit ihm eine ungewöhnliche Verbindung ein. Die beiden verwendeten Ursprungsmaterialien sind artifiziell und führen ihre notwendigen Wesenszüge in der Umsetzung der Werkreihe förmlich vor. Das leichte, strapazierfähige und dehnbare Nylon leistet dem geschmolzenen Metall den nötigen Widerstand, muss sich ihm an anderer Stelle beugen und nachgeben. Dabei werden große Löcher in die Netze gebrannt und das Nylon verbindet sich in schweren Knoten mit dem Metall. Während des Prozesses, ist die im Werden begriffene Skulptur ungeschützt und für äußere Einwirkungen empfänglich: Ein Windstoß kann dazu führen, dass Wellen entstehen oder Blätter sich in den Strukturen verfangen. Die Skulpturen erhalten ihre Form jedoch keinesfalls willkürlich. Sie werden im Sinne der Aleatorik, in einem Wechselspiel zwischen inszenierter Anordnung und Kontrollverlust, hervorgebracht. Wie bei Pettersson wird auch hier kein Abbild produziert, sondern ein Prozess festgehalten, von dem man vor allem eines sagen kann: dass es war – dass es passiert ist.

Von den Arbeiten ausschließlich als Skulpturen oder Klangskulpturen im Sinne einer künstlerischen Umformung von Material zu sprechen, würde den performativen Akt, der ihnen eingeschrieben bleibt, vernachlässigen. Hier begrenzen sich die Skulpturen nicht auf eine Auseinandersetzung mit materiellen Eigenschaften und Raum, sondern bringen den Faktor Zeit ins Spiel: Sie möchten „nach dem Zufallsprinzip der Äolsharfe, wenigstens partikular sich selber verzeitlichen“<sup>1</sup>. Die Arbeiten funktionieren als objekthafte oder auditive Aufnahmen vergangener performativer Handlungen und verweisen auf das über den Raum hinausreichende Ephemere. Ohne in das rein Dokumentarische umzuschlagen, fokussieren die KünstlerInnen die Konfrontation technischer Materialien mit den Naturkräften und schaffen in dieser Gegenüberstellung einen Index des Vergänglichen. In einem Spiel zwischen präziser Versuchsanordnung und zufälligen Einwirkungen entstehen performative Skulpturen oder künstlerische Dokumente dieses Moments der Begegnung.

1 Adorno, Theodor W.: Die Kunst und die Künste. Ohne Leitbild. Parva Aesthetica (1967), GS Bd. 10.1, Frankfurt am Main 1997, S. 432.

DOUBLE ROOM #3: *fyr*

Fire relates to the works exhibited in *fyr* like wind does to the music of an Aeolian harp. Wind blowing across the strings of this instrument, also known as the wind harp, produces sound, thus integrating chance into music. Similarly, the sound sculpture *Pfssssssccccchhhhhh*, 2015, by Filippa Pettersson and the three sculptural works of the series *Close Horizon*, 2015, by Rasmus Søndergaard Johannsen oscillate in a staged interplay between calculated control and composed contingency. The many meanings of the word 'fyr' in Scandinavian languages always denote fire, light and warmth. As a source for material transformations, fire is an ephemeral force of nature. The title of the exhibition refers to the element that set the tone during the creative process and gave form to the works.

In the sound piece *Pfssssssccccchhhhhh*, the soundtrack of a microphone which Pettersson held against a fire and set ablaze, becomes audible. The recording of the burning microphone plays over a speaker, whose evident objecthood becomes part of the artwork and blares above the heads of the visitors in the high-ceilinged exhibition room. A loud rumbling is already to be heard at irregular intervals upon entering the courtyard and stairwell of the KW Institute for Contemporary Art. Once in the exhibition room, the experience of the sound changes. The subtleties of the recording become audible: the crackling of the surroundings resounds together with the hiss of the flames enveloping the material until the sounds drown in water and are abruptly extinguished. In *Pfssssssccccchhhhhh* Pettersson evokes images and sounds associated with fire, which signify a process of destruction and its intrinsic ephemerality. Originating from a performative act, the audio material intimates a paradoxical situation; the microphone as a recording device captures its own destruction. Confronted with the forces of fire, its properties become in equal measure the recording's subject and intent: the medium documents itself. Through the self-referential character of the recording, Pettersson exposes the distorting and imprecise nature of documentary media. She simultaneously rejects any distinction between artistic production and deconstruction, between creation and destruction.

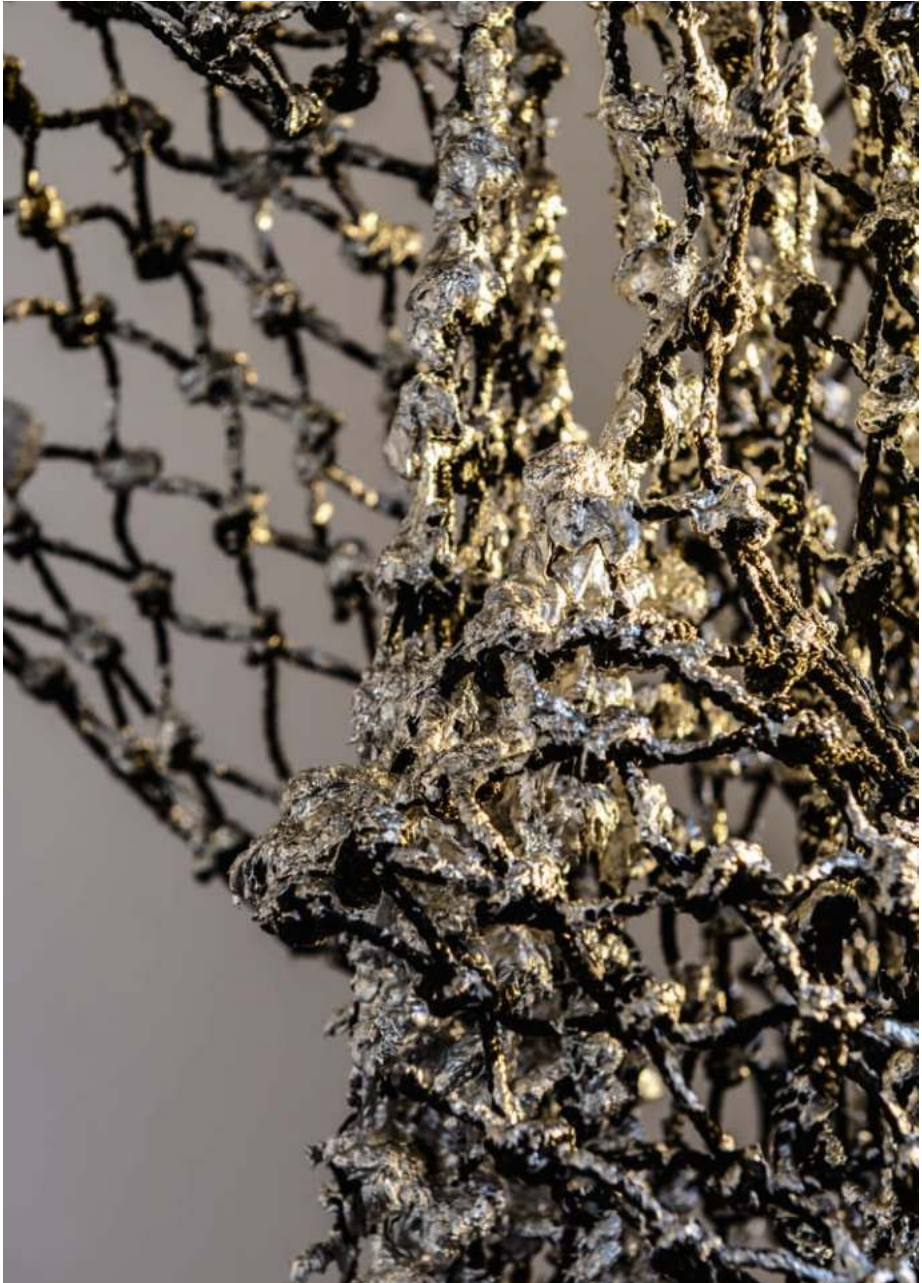
The sculptures by Søndergaard Johannsen, on the other hand, originate from an experimental arrangement which metaphorically captures the rays of the sun. For *Close Horizon* he therefore uses the direct effects of fire as light and warmth. The site-specific works in this series are all tied to distinct situations, to which they indexically refer in the exhibition room. Two of the sculptures are mounted in the stairwell. The third work, produced on a hill near Berlin only briefly before the exhibition, is installed in Room 3 ½, enabling a direct confrontation with Pettersson's sound piece. The foundational structure of the sculptures consists of a nylon net, hand-woven by Søndergaard Johannsen and hung aslant, facing westward. Above them, a bar of rose's metal is installed. This material, made of a lead-tin alloy, is notable for its particularly low melting point of 94 degrees Celsius. Using a lens, Søndergaard Johannsen fixates the afternoon



sunlight before it disappears behind the horizon, thus heating and melting the metal, which runs onto the nylon net. This causes the two materials to coalesce in an unusual fashion. Both of the original materials are artificial and exhibit their formal, inherent traits in this series of works. The light, sturdy and stretchable nylon provides the melted metal with the required resistance, yet must elsewhere bend and yield to it. In the process, large holes are burnt and the nylon fuses with the metal, forming heavy knots. In the act of its becoming, the sculpture is exposed and receptive to external influences: a gust of wind can cause kinks and corrugations to form; leaves can become caught in the structures. However, the sculptures do not derive their form arbitrarily. They are generated in an aleatoric interplay between organized arrangement and loss of control. Like Pettersson, Søndergaard Johannsen records a process, rather than producing an image, which can perhaps be best summed up thus: that it was – that it happened.

To consider the works exclusively as sculptures or sound sculptures in the sense of an artistic manipulation of material would neglect the performative act inscribed in them. The sculptures do not limit themselves to a confrontation of material properties and space, but rather include time as a factor: they aspire to become “temporal, like the Aeolian harp, with its principle of random movement”<sup>1</sup>. The works function as object-like or aural recordings of past performative acts referencing the ephemeral beyond the exhibition space. Without reverting to pure documentation, the artists focus on the confrontation of technical materials with the forces of nature, and through this juxtaposition they create an index of ephemerality. In a play between precise experimental arrangement and contingent influences, performative sculptures or artistic documents of this moment of encounter take form.

1 Adorno, Theodor W.: *A Philosophical Reader* (2003), Trans. Livingstone, Rodney et al. p. 368.



Rasmus Søndergaard Johannsen, *Close Horizon*, 2015,  
geknotete Nylonnetze, Roses Metall, Maße variable (Detail)



Rasmus Søndergaard Johannsen, *Close Horizon*, 2015 und  
Filippa Pettersson, *Pfssssssccccchhhhhh*, 2015, Aufnahme,  
Raspberry-Pi, Lautsprecher, Bewegungsmelder, 38''

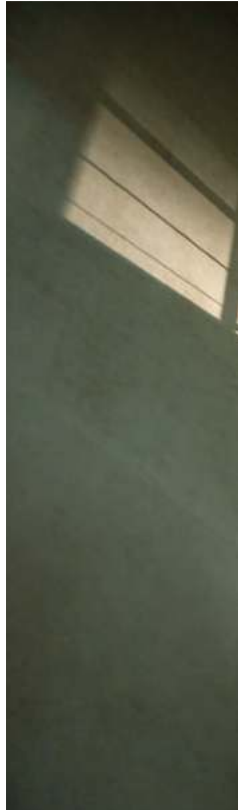
**AMY BALL/FILIPPA PETERSSON**

A: Somewhat arbitrarily I decide to start. I have to trust my voice is transmitting through the chain of cables running down the stairs from the attic into the Chora. I can't hear myself. I can only hear my voice. I never really know if Filippa is responding, but I trust her.

A: I describe the architecture, the lighting, the performer and people who could be in the room. I then unplug my mic and head down two floors below. I open the window and look out and up to see Filippa running me a mic cable. This is

A: Down the stairs and into the courtyard - I see Filippa for the last time as she runs the cable farther down. I plug my mic back in and make my way to the basement. I describe the basement at face value, unscripted - I'm rambling. It doesn't matter because Filippa is upstairs playing a harsh noise through another speaker which she covers and uncovers with our ceramics, altering it as I walk around the basement - the sounds vibrate differently off the varying materials.

one of the only times I see her, it's like a check in point - we are on track.



A: I leave the cellar and wait for the sound to stop billowing out of the 3rd floor windows - that's my cue - an elderly woman with Alzheimer's forgets she is an old woman but comes to recognize her own body again. We thought of this story as the building - the way we come to know its architecture. The building as a body. I talk about my body, about Filippa's, and compare them to how I understand the building. I think I end by saying something about Filippa's long fingers. I unplug the mic and wind all the cables up: it feels like it could rain.

F: Amy's voice cuts through the silence. I respond by walking onto stage and stand still, in the middle, between two speakers emitting her voice. The harsh light points at me and blinds me. It's comforting. It's harder to see the audience.



Amy Ball und Filippa Pettersson, *Don't be a Stranger*, 2015,  
Performance

F: Surrounding me are ceramic shapes we made. Like a system, their ends fit each other, they form different constellations when stacked on top of each other, altering the sound. I play the prerecorded sound - a hammering, unpleasant noise from the heating room in the basement. I turn it up so loud that it overtakes Amy's voice. I'm returning back to myself, the nervousness fades away.

F: When it's almost over I exit through a back-door. It's over for me. Through the window I can see Amy on the courtyard. She keeps reading for a little while. I can both see and hear her. She talks about me, about my hands, about the way I move. She is finishing up as well, she unplugs the mic and leaves the courtyard.

## DOPPELZIMMER #4: SO THEY RATTLE CAROLA KEITEL/HANNES SEIDL

Grenzen trennen das Innen vom Außen, das Fremde vom Vertrauten. Sie erfordern Ausschluss. Absperrungen und Barrieren werden eingezogen, Zäune und Mauern gebaut, Normen und Gesetze formuliert. In der letzten Ausstellung der Serie DOPPELZIMMER nutzen die Künstlerin Carola Keitel und der Komponist Hannes Seidl unscheinbare Versatzstücke aus der alltäglichen Lebenswelt, um gesellschaftliche Grenzziehungen und Kontrollmechanismen erlebbar zu machen.

Keitels Arbeit *O30 (Object 30)*, 2013/2015, bezieht sich auf ein einfaches Metallgelenk, wie es als fester Bestandteil des öffentlichen Raumes an verschiedensten Orten zu finden ist. Kaum bewusst wahrgenommen, aber doch omnipräsent, steuern diese alltäglichen Barrieren und Leitsysteme Bewegungsabläufe und übernehmen Entscheidungen. Restriktiv und schützend zugleich, strukturieren und reglementieren sie das gesellschaftliche Leben: Stopp, Zutritt verboten! Vorsicht, nur für Fußgänger! Achtung, hier anstellen! Das violette Metallrechteck, das vor dem Türrahmen des Ausstellungsraumes 3 ½ lehnt, scheint dagegen jeder Funktion beraubt. Seine provisorisch anmutende Positionierung wirkt zu instabil, um Sicherheit zu garantieren, seine Form zu offen, um den Zugang zu versperren, seine Farbe zu lieblich, um rein zweckrationalen Motiven zu genügen. Während übliche Metallgelenke auf die intuitive und unhinterfragte Einbindung in die alltägliche Lebensrealität zielen, ist die Handlungsanweisung von *O30 (Object 30)* merkwürdig unklar. In seiner irritierenden Abweichung vom Standard erfordert das Werk bewusste Entscheidungen, die die BetrachterInnen nicht nur in ihrer Vorstellung, sondern auch körperlich involvieren: Wer eintreten will, muss über die Stange und somit durch das Werk hindurchsteigen. Instinktiv werden Köpfe eingezogen. Man stößt sich oder weicht aus. In der physischen Erfahrung der Arbeit, wird diese in ihrer konditionierenden Macht wie auch in ihrer Absurdität erfahrbar. Die verunsichernde Wirkung jener Grenzziehung gerät dabei umso mehr in den Fokus, ist die Skulptur doch in einem auf besondere Weise normativen wie disziplinierenden Ort platziert. Der Kunstraum als Stätte bedeutsamer Dinge impliziert zum Schutz wertvoller Artefakte sowie zur Gewährleistung gesellschaftlicher Distinktion und hochkultureller ästhetischer Erfahrung strenge Gesetze. Mit dem White Cube als seiner reinsten Form konstituiert sich dieser in seiner vermeintlichen Makellosigkeit, Objektivität und Neutralität als „Raum der Ausschließung und Eingrenzung“<sup>1</sup>. Hier wird, wie Brian O’Doherty ausführte, „wie in der Kirche nicht mit normaler Lautstärke gesprochen; man lacht, isst und trinkt dort nicht; man legt sich nicht hin, schläft nicht, wird nicht krank oder verrückt, man singt, tanzt und liebt sich dort nicht“<sup>2</sup>.

Der vermeintlich ideale, weiße Ausstellungsraum hinter *O30 (Object 30)*, der durch die Akzentuierung des Eingangs umso mehr zum mystifizierten wie ersehnten Ort wird,

zeigt sich bei *SO THEY RATTLE* allerdings spätestens nach Übertreten des Werks als Illusion. Rohre und rote Bodenkacheln sind als Überbleibsel der ehemaligen Toilette sichtbar. Grobe Störfaktoren wie Fenster und Heizung werden schlicht durch eine weiße Platte verdeckt, die ebenso provisorisch an der Wand lehnt wie *O30 (Object 30)* selbst. Allein drei kleine Lautsprecher hängen an der Wand neben der Tür. In einer exakten Reihe arrangiert und in demselben Violett lackiert wie *O30 (Object 30)*, sind diese nicht auf ihre Funktion als Tonträger reduziert oder gar kaschiert, sondern gerade in ihrer Objekthaftigkeit hervorgehoben. Aus ihnen schallt die Soundarbeit *Heavy Metal*, 2015, die Seidl in Reaktion auf Keitels Metallsulptur komponiert hat. Dabei wurden Klänge als musikalisches Material verwendet, die üblicherweise als Neben- oder gar als Störgeräusche überhört oder zugunsten wohlthuender Harmonie unterdrückt und beseitigt werden. Bereits im Treppenhaus sind schrilles Quietschen, dumpfes Schlagen und klirrendes Geklapper zu hören. Das Stoßen, Schütteln und Reiben des Metalls, das andauernde Abarbeiten am Material, suggeriert eine unterschwellige Aggressivität und Bedrohlichkeit, die – zum Bersten gespannt – sich doch niemals entlädt. Die Geräusche, die Seidl aufgenommen hat, sind dabei äußerst konkret und abstrakt zugleich. So rufen die jeweils auf den dominantesten Ton reduzierten metallischen Klänge Assoziationen zu verschiedensten Formen des Widerstands hervor – ob expliziter politischer Protest oder das beiläufige Missachten einer Absperrung. Die tatsächlichen Situationen, denen sie entspringen mögen, sind jedoch abwesend. Bis an den Rand gefüllt mit Geräuschen und potentiellen Szenarien, bleibt der Raum doch gleichzeitig leer. Die sinnliche Wahrnehmung der eigenen Körperpräsenz, die schon durch die Barriere am Eingang aktiviert wird, gewinnt durch das akustische Material, das in seiner durchdringenden Kraft beinah in den Ohren schmerzt, noch an Intensität. Gerade durch die visuelle Leerstelle rückt der reale Raum in seiner Kargheit und bedrückenden Enge umso mehr ins Bewusstsein.

Der Eindruck von Instabilität und Unbehagen, den *O30 (Object 30)* und *Heavy Metal* im Dialog erzeugen, entsteht nicht zuletzt durch die Spannung zwischen Harmlosigkeit und Aggressivität, zwischen vermeintlicher Zugänglichkeit und irritierender Ambiguität. So stellen die ordentlich angebrachten, kleinen Lautsprecher einen deutlichen Bruch zu ihren harschen Klängen dar. Und auch das Metallgeländer erscheint mit dem seriellen Titel zunächst neutral, ja mit der ungewöhnlichen Lackierung geradezu amüsant, um doch gleichzeitig die Bewegungsfreiheit der Betrachtenden deutlich zu beeinflussen. Mit der Isolierung und Pointierung alltäglicher normativer Strukturen wird so deutlich, was sonst unbemerkt bleibt: Es zeigt sich das Fremde im Vertrauten.

1 Crimp, Douglas: Über die Ruinen des Museums, Dresden/Basel 1996, S. 292.

2 O'Doherty, Brian: Inside the White Cube, Berkeley 1999, S. 15, deutsche Übersetzung zit. nach: Birnbaum, Daniel: Die Kunsthalle Portikus, in: Christoph Mäckler (Hg.): Kunsthalle Portikus, Frankfurt am Main, Sulgen 2006, S. 28–32, hier S. 32. Dieser Absatz wurde aus der gängigen deutschen Fassung, hg. von Wolfgang Kemp, Berlin 1996, herausgekürzt.

## DOUBLE ROOM #4: SO THEY RATTLE

Boundaries divide the interior from the exterior, the foreign from the familiar. They demand expulsion. Exclusion zones and barriers are set up, fences and walls built, norms and laws formulated. In the final exhibition of the DOUBLE ROOM series, the artist Carola Keitel and the composer Hannes Seidl used non-descript objects from everyday life to highlight social mechanisms of control and boundary demarcation.

The point of reference for Keitel's work *O30 (Object 30)*, 2013/2015, is a simple metal railing, of the sort that can be found in any number of places as a standard component of public space. Rarely consciously perceived yet omnipresent, these everyday barriers and guidance systems steer patterns of movement and pre-empt decisions. At once restrictive and protective, they structure and regulate social life: Stop, access denied! Caution, pedestrians only! Please queue here! The violet-coloured metal rectangle, which leans in front of the doorframe of room 3 ½, seems however to have been robbed of all function. Its apparently makeshift positioning seems too instable to guarantee security, its form too open to block access, its colour too lovely to be able to serve purely rational ends. While typical metal railings are intended to be intuitively integrated into everyday lived reality without any interrogation, the behavioural instructions of *O30 (Object 30)* are notably unclear. In its irritating deviation from the norm, the work demands conscious decisions which involve the viewers not only imaginatively, but also corporeally: anybody who wants to enter must climb over the pole and through the work. Instinctively, heads are ducked. One dodges the obstruction or bumps one head. In the physical experience of the work, this can be experienced in both its conditioning power and its absurdity. The unsettling effect of this demarcation of boundaries becomes even more accentuated as the sculpture is placed in a site that is particularly normative and disciplinary. The art space as the home of important objects implies strict laws for the protection of valuable artefacts and for the assurance of social distinction and the aesthetic experience of high culture. With the white cube as its purest form, it constitutes itself in its supposed flawlessness, objectivity and neutrality as a "space of exclusion and containment".<sup>1</sup> As Brian O'Doherty remarked, here, "as in churches, one does not speak in a normal voice; one does not laugh, eat, drink, lie down, or sleep; one does not get ill, go mad, sing, dance, or make love."<sup>2</sup>

The supposedly ideal, white exhibition space behind *O30 (Object 30)*, which through the accentuation of the entrance becomes an even more mystified and desirable site, reveals itself in SO THEY RATTLE to be an illusion; if not beforehand, then certainly when the visitor steps through the artwork to enter the space. Pipes and red floor tiles are visible as remnants of the toilet that the room once served as. Large disruptive elements such as windows and heaters are simply covered over with a white panel which leans against the wall, looking just as makeshift as *O30 (Object 30)* itself. Only



three small speakers hang on the wall near the door. Arranged in a precise row and painted in the same violet colour as *O30 (Object 30)*, these are not reduced to their function as a sound medium or even concealed, but are rather emphasized explicitly in their objecthood. They play the sound work *Heavy Metal*, 2015, which Seidl composed in response to Keitel's metal sculpture. As its sonic material, the piece employs sounds that would normally be overheard as incidental or even disruptive noises, or would be suppressed and removed in favour of pleasant harmonies. Upon entering the stairwell, shrill squealing, dull thudding and jangly rattling sounds can be heard. The shoving, shaking and rubbing of the metal, the ongoing processing of the material, suggests a subliminal aggression and menace which is ratcheted up to the point of bursting, but is never discharged. The sounds that Seidl has recorded are at once extremely concrete and abstract. Thus, the metallic sounds, reduced to the most dominant tone, call to mind associations of a diverse range of forms of resistance – be it explicit political protest or the casual disregard of a barrier. The actual situations from which they might emerge, however, are absent. Although filled to the brim with sounds and potential scenarios, the room remains empty. The sensuous perception of one's own corporeal presence, which has already been activated by the barrier at the entrance, increases even more in intensity through the acoustic material, which in its piercing force almost hurts the listener's ears. It is specifically through the visual spaces that the real room pushes even further into our consciousness in its bleakness and oppressive constriction.

The impression of instability and discomfort, which *O30 (Object 30)* and *Heavy Metal* produce in their dialogue, arises in no small part from the tension between harmlessness and aggression, between supposed accessibility and irritating ambiguity. Thus, the small speakers, affixed in an orderly fashion, represent a clear break with their harsh sounds. With its serial title, the metal railing also initially appears neutral, indeed with its unusual paint job it is almost amusing, but at the same time it also significantly influences the viewer's freedom of movement. With the isolation and accentuation of everyday normative structures, that which otherwise remains unnoticed becomes apparent: that the foreign reveals itself in the familiar.

1 Crimp, Douglas: *Über die Ruinen des Museums*, Dresden/Basel 1996, p. 292.

2 O'Doherty, Brian: *Inside the White Cube*, Berkeley 1999, p. 15.



Carola Keitel, *O30 (Object 30)*, 2013/2015,  
lackierter Baustahl, 0,4 × 160 × 120 cm



Hannes Seidl, *Heavy Metal*, 2015,  
3-Kanal-Soundinstallation, 8'

Im Rahmen der Eröffnung von SO THEY RATTLE wurden Sebastian Berweck und Maximilian Marcoll von Hannes Seidl zu einem gemeinsamen Konzert eingeladen. Einander aus vielen Zusammenarbeiten bekannt, entstand so ein Abend experimenteller Musik.

Maximilian Marcolls *Compound No. 5: CONSTRUCTION ADJUSTMENT* wurde von Marcoll für eine selbst entwickelte Box mit austauschbarer Oberfläche komponiert. Akustische Fundstücke aus dem Alltag wie Küchengeräusche oder Bauarbeiten werden Teil der Percussion- und Soundperformance an dieser Black Box. Sebastian Berweck schlüpft in *Gameboy*, ein Stück, das die polnische Komponistin Jagoda Szmytka für ihn komponiert hat, in die Rolle eines Alleinunterhalters. Berweck ist dabei nicht nur Performer des Stücks, sondern wird als fiktive Figur auch inhaltlich Teil davon: Er präsentiert das Stück gleichermaßen wie die Klänge von *Gameboy* den Performer inszenieren. Für *Alles muss raus – Live Mash Up* hat Hannes Seidl gereizte Menschen beim Schimpfen und Fluchen aufgenommen. Ihrem Kontext enthoben und bearbeitet, entsteht beim Live Mash Up im Konzert eine Schimpftirade, die Seidl mit seinem eigenen musikalischen Kommentar ergänzt.



Maximilian Marcoll, *Compound No 5: CONSTRUCTION ADJUSTMENT*, 2011, Black Box und Elektronik, 14'



Sebastian Berweck, *Gameboy*, 2014,  
Sampler, Stimme und Video, 14', Komposition:  
Jagoda Szmytka



Hannes Seidl, *Alles muss raus – Live Mash Up*, 2015,  
Laptop, 15'

---

# Impressum

Die Publikation entstand anlässlich der Ausstellungsserie DOPPELZIMMER, kuratiert von Studierenden der *Curatorial Studies* der Goethe-Universität und der Staatlichen Hochschule für Bildende Künste – Städelschule, unter der Leitung von Stefanie Heraeus, in Kooperation mit den KW Institute for Contemporary Art in Berlin, Ellen Blumenstein und Nina Mende.

16. 9. 15 – 4. 1. 16

## **DOPPELZIMMER #1: t&j**

George Rippon/Anina Troesch

16. 9. – 5. 10. 15

kuratiert von Cosima Grosser, Olga Inozemtceva, Eva Kim

## **DOPPELZIMMER #2**

Rosa Aiello/Cooper Jacoby

10. 10. – 2. 11. 15, Eröffnung mit einer Lesung von Rosa Aiello, Hannah Black, Tess Edmonson und Eva Kenny

kuratiert von Nóra Feigl, Erik Jacobs, Elisa R. Linn, Anna Straetmans

## **DOPPELZIMMER #3: fyr**

Filippa Pettersson/Rasmus Søndergaard Johannsen

7. 11. – 30. 11. 15, Eröffnung mit einer Performance von Filippa Pettersson mit Amy Ball

kuratiert von Tomke Braun, Franz Hempel, Milena Maffei, José Segebre

## **DOPPELZIMMER #4: SO THEY RATTLE**

Carola Keitel/Hannes Seidl

6. 12. 15 – 4. 1. 16, Eröffnung mit einem Konzert von Sebastian Berweck, Maximilian Marcoll und Hannes Seidl

kuratiert von Ramona Heinlein, Daniela Leykam, Larissa Scheidt, Clara Sterzinger

HerausgeberInnen: Stefanie Heraeus, Philippe Pirotte

Presse und Öffentlichkeitsarbeit: Cosima Grosser, Daniela Leykam, Clara Sterzinger, Anna Straetmans

Texte und Redaktion: Tomke Braun, Ramona Heinlein, Daniela Leykam, Elisa R. Linn

Lektorat: Wanda Löwe

Übersetzungen: Joel Scott, Mollie Hosmer-Dillard (Büro LS Anderson)

Design: Surface, Frankfurt am Main/Berlin

Konzeption und Satz: Anna Straetmans

Druck: dygy, Frankfurt

Auflage: 150

ISBN: 978-3-00-052278-9

Titelbild: Standard Doppelzimmer, commons.wikimedia.org © A&O HOTELS and HOSTELS Holding AG

Bildnachweis: © 2015 Camilo Brau; außer DZ #1, Abb. 1 © 2015 Timo Ohler

DOPPELZIMMER wurde gefördert von  **SCHERING STIFTUNG** und **Verein Städelschule Portikus e. V.** (DZ #2, DZ #3)

und **THE DANISH ARTS FOUNDATION** (DZ #3)

Der Studiengang wird unterstützt von  **Adolf Meißner Stiftung** und **DZ BANK Stiftung** und  **Alten und Gertrud Kanold Stiftung**

© 2016

Curatorial Studies – Theorie – Geschichte – Kritik

Goethe-Universität/Staatliche Hochschule für Bildende Künste – Städelschule

Senckenberganlage 31, 60325 Frankfurt/Dürerstraße 10, 60596 Frankfurt

---



