

IM FREMDEN BLICK

Konrad Mühe

02.03.-13.04.2019

Eröffnung: 01.03.2019, 19 Uhr

Konrad Mühes Installationen befragen unsere Identitätskonstruktionen, indem sie ihnen ein Eigenleben der Objekte gegenüberstellen. Sie machen gezielt Gebrauch von unserer tiefverwurzelten Neigung zum Animismus, dazu, Leben und Bewusstsein in unbelebte Dinge zu projizieren. Umgekehrt räumen sie den Dingen Beobachterpositionen ein, die anthropozentrische Weltansichten relativieren.

Zentral für Mühes Arbeiten ist die installative Verschränkung von Skulptur und Video. Die Sockel- und Displaystrukturen bestehen aus Gebrauchsgegenständen und alltäglichem Mobiliar, das zweckentfremdet und in Skulpturen transformiert wurde. In dieser Ausstellung sind es industriell produzierte Standard-Metallregale, wie wir sie tausendfach aus Werkstätten und Lagerräumen kennen. Der Künstler hat sie in anthropomorphe Posen verkrümmt und verbogen, zum Teil farbig lackiert und im Raum positioniert. Ihrer Funktionalität beraubt, entfalten sie eine Figürlichkeit und expressive Körpergestik, die wir unwillkürlich als menschlich wahrnehmen. Die gebraucht erworbenen und technisch veralteten Projektoren sind ihnen wie Köpfe aufgeschraubt. Hier spielt der Künstler mit einem Techno-Animismus, der auf evolutionäre Routinen der Gesichtserkennung ebenso wie Konventionen aus Science-Fiction und Comic verweist: Wir neigen dazu, optische Linsen, Scheinwerfer oder Anzeigen als Augen zu interpretieren, hinter denen sich eine Seele, ein Bewusstsein oder eine Intelligenz verbirgt. Umgekehrt lassen uns die Regalwesen auch etwas Dinghaftes in

uns selbst entdecken, thematisieren sie uns als Teil von informationsbasierten Infrastrukturen oder archivarische Gestelle.

Die Projektionen zeigen im Loop kurze Filme ohne Tonspur. Die körperliche Anmutung der Displaystruktur lässt sie wie Projektionen eines Innenlebens wirken, so, als sähe man einem Wesen beim Imaginieren oder Träumen zu. Die Regal-Körper erscheinen aber ebenso als Betrachter der Filme, deren Blick zu unserem eigenen in Konkurrenz tritt und ihn mit seiner Fremdheit affiziert.

Sieben solcher Installationen sind wie eine Sammlung individueller Charaktere im Raum verteilt und können ebenso als Individuen wie in ihrem Zusammenspiel betrachtet werden.

[1] Ein rosafarbenes, sitzendes Regal mit leicht zur Seite geneigtem Blick (Susanna, 2019) zeigt Gesichter und Köpfe, ausgeschnitten aus Gemälden, die in der DDR entstanden sind, nun aber größtenteils in Archiven ein vergessenes, untotes Leben führen. Geordnet nach Blickrichtung werden sie zu einer imaginären Gesamtfigur, die sich umsieht, den Betrachter ansieht, sich übergibt und wieder umsieht. Sie erzählen von einem politischen Projekt und den Menschen, die in diesem geatmet, erzählt und gelebt haben, erhalten einen neuen virtuellen Leib und schauen sich in unserer Gegenwart um.

[2] Ein zur Seite geneigtes Regal (Elisabeth, 2019) projiziert ins Schaufenster der Galerie, dessen Glasfront so wie ein Interface wirkt. Zu sehen sind Touchscreen-Gesten, die mit Hilfe einer Wärmebildkamera sichtbar gemacht wur-

den. Die Geste als kommunikative Verschränkung von Mensch und Maschine wird hier auf ihren visuellen Anteil reduziert. Wir sind eingeladen, uns selbst an die Stelle der Technologie zu imaginieren, in die Black Box hinter dem Interface, von wo die Gesten ebenso poetisch wie phantomhaft oder erotisch wirken können.

[3] Die Projektion eines kleinen stehenden Regals (Stella, 2019) bezieht sich auf im Internet verbreiteten Video-Content für Kleinkinder. Dieser zum Teil haarsträubende und absurde Inhalt wird auf Basis von Figuren wie Spiderman von Algorithmen so generiert, dass er zu populären Youtube-Genres passt. Ein anderer Algorithmus wird ihn dann dem Kind automatisch zum Weiterschauen präsentieren. Hier sind diese Bilder durch ein geometrisches Raster gebrochen, das einem minimalistischen Gemälde von Frank Stella entnommen ist. Es verweist durch die Simultaneität der Bilder auf deren schiere Endlosigkeit und Unüberblickbarkeit, erinnert aber auch an hypnotisierende Augen von Comic-Bösewichten. Spielerisch wird dabei das minimalistische Grundprinzip des ‚What you see is what you get‘ in den Kontext unserer gegenwärtigen Aufmerksamkeitsökonomien gestellt.

[4] Ein blaues, S-förmig eingerolltes Regal (Robert, 2019) projiziert ein Video, das undeutliche Silhouetten in Blau- und Rottönen neben einer Farbskala zeigt. Es handelt sich wieder um Wärmebildaufnahmen, die nun elektrische Geräte abbilden. Diese scheinen aufgrund ihrer elektrischen Aktivität auch im Standby-Modus wie Menschen eine Körpertemperatur zu haben.

[5] Ein der Länge nach verdrehtes auf

dem Boden liegendes grünes Regal (Leonhardt, 2019) betrachtet im Internet gefundene Videoanleitungen, die zeigen, wie ebensolche Regale zusammenmontiert werden müssen. Der ästhetisch anspruchslose, mittels simpelster 3-D-Animation generierte Content verweist auf Designprinzipien wie Standardisierung, Serienproduktion und Nutzerfreundlichkeit. Aus der Perspektive des Regalwesens könnte es sich aber auch um eine mythische Schöpfungserzählung handeln.

[6] Mit einem Regal, das zu knien scheint (Johannes, 2019), inszeniert der Künstler die Selbstbetrachtung des Projektors in einer spiegelnden Wasseroberfläche.

Zu sehen sind in den immer nur unvollständigen Bildern alternative Köpfe, die Wunschvorstellungen und eine imaginäre Suche nach sich selbst andeuten.

[7] Ein großes, aufrecht stehendes und unbearbeitetes Regal (Nigel, 2019) projiziert ins Deckenlicht hinein. In dieser inszenierten Konkurrenz der Lichtquellen werden formale Bedingungen des Sehens thematisch: Dieses ist immer gespalten zwischen dem Sichtpunkt eines Beobachters und dem Lichtpunkt – wie etwa dem Deckenlicht – von dem aus die Gegenstände ihre sichtbaren Konturen erhalten.

Als Gegenstücke zu den raumfüllenden Regalen ist im hinteren Raum der Galerie eine Reihe kleinerer Wandarbeiten zu sehen. Es handelt sich um Wachsabgüsse verschiedener Projektoren, die auf Regalböden montiert sind und an Totenmasken erinnern, die wie in einer Ahnengalerie aufgereiht sind. Den Hartplastikgehäusen der Technologie stellen sie die Plastizität und Vergänglichkeit des Mediums Wachs gegenüber.

„Soon after we can see, we are aware that we can also be seen. The eye of the other combines with our own eye to make it fully credible that we are part of the visible world.“ – so beschreibt John Berger in *Ways of Seeing* (1972), wie wir in unserem Welt- und Selbstverhältnis stets auf die Anderen und ihren Blick angewiesen sind. Ein Jahr später erscheint Lacans *Vier Grundbegriffe der Psychoanalyse* (1973) mit der berühmten Geschichte von einer glitzernden, auf dem Wasser tanzenden Sardinenbüchse, die – paradoxerweise – uns anblickt. Sie soll deutlich machen, dass jedem Angeblicktwerden eine befremdliche Erfahrung der Kontingenz innewohnt, die uns als Subjekte immer schon spaltet.

Konrad Mühes Regalkörper agieren als Ankerpunkte der Suche unseres Blicks nach einem Gegenüber, erinnern aber als Nachkommen von Lacans Sardinenbüchse auch an eine fundamentale Spaltung, die wir selbst im fremden Blick erfahren. Diese Dynamik von Identifikation und Desidentifikation bestimmt schon die allerersten optischen Medien, also etwa Schatten und spiegelnde Wasseroberflächen. Mühes Videos schreiben sie für die Gegenwart des zweiten Maschinenzeitalters weiter fort, indem sie zugleich die großen Mythen des philosophischen und ästhetischen Humanismus rekapitulieren: Die figurative westliche Malereitradition als Erzählung vom Menschen als handelndem Subjekt der Geschichte; der technowissenschaftliche Glaube an Problemlösung durch eine transparente Folge von Handlungsschritten; die Idee von Bildung und Pädagogik als Initiale aufgeklärter Menschwerdung; die Geste als Ort von sinnlicher Selbstvergewisserung und individuellem Ausdruck; und die unendlich abgegriffen wirken-

de Idee der Selbsterkenntnis im Spiegel. Es scheint so, als würden diese in der eigenen Imagination der technischen Geräte und Infrastrukturen noch einmal aufgeführt und abgetastet, ebenso historisierend wie mit Blick auf die mögliche Aktualisierung ihrer Versprechen.

Indem sie diese Ebenen miteinander verknüpfen, beharren Mühes Installationen auf der Nichtabtrennbarkeit der virtuellen Ebene der Bilder und Blicke von der räumlich-materiellen Welt der Dinge und Körper einerseits; auf der untrennbaren Verschränkung unserer Identitäten mit Medientechnologien und Medienpolitiken andererseits. Sie konfrontieren unseren eigenen Blick immer wieder mit fremden Blicken und bearbeiten so das Verhältnis von Materialität und Virtualität, von menschlichen und technologischen Körpern ebenso wie deren politischen Subtexte in der Gegenwart.

*Martin Beck*

IN THE FOREIGN GAZE

Konrad Mühe

02.03.-13.04.2019

Opening: 01.03.2019, 7 pm

Konrad Mühe's installations question our identity constructions by juxtaposing them with the independent life of non-human objects. They make use of our deep-rooted inclination to animism, projecting life and consciousness into inanimate things. Conversely, they acknowledge the latter's own peculiar perspective, and thus relativize anthropocentric worldviews.

Central to Mühe's work is the instal-lative interconnection of sculpture and video. The pedestals and display structures consist of everyday objects and furniture, which have been appropriated and transformed into sculptures. For the present exhibition, Mühe uses industrially produced standard metal racks, as we have seen them a thousand times in workshops and storerooms. They have been bent into anthropomorphic poses, some of them painted, and positioned in the gallery space.

Deprived of their functionality, they unfold a figurative and expressive gestural dynamic that we involuntarily perceive as human. The technically outdated projectors, which were bought second hand, are screwed onto them like heads. Here, the artist plays with a techno-animism that is rooted both in evolutionary routines of facial recognition and genre conventions from science fiction and comic books: we tend to interpret optical lenses, headlights or displays as eyes, that harbour a soul, a consciousness, an intelligence behind them. Conversely, the shelves also allow us to discover something

object-like in ourselves, representing us as a part of information-based infrastructures or archival frameworks.

The projections show short film loops without soundtrack. The physical appearance of the display structures makes them seem like projections of an inner life, as if one were watching a being that imagines or dreams. The rack-bodies, however, also appear as observers of the films, their gaze competing with our own and affecting it with its strangeness.

Seven such installations are distributed in the gallery space. They can be regarded as a collection of individual characters as well as in their interaction.

[1] A pink, seated rack with a slightly tilted projector (Susanna, 2019) shows painted faces and heads. They were cut out of paintings that originate from the GDR (German Democratic Republic) and now for the most part lead a forgotten, undead life in archives. Put together according to the direction of their gaze, they form an imaginary figure which looks around, looks at the beholder, vomits and looks around again. The images recount a political project and the people who breathed, told their stories and lived in it. The work gives them a new, virtual body and allows them to contemplate our present age.

[2] A rack tilted to the side (Elisabeth, 2019) projects into the window of the gallery, making its glass front appear like an interface. The projection shows touchscreen gestures, made visible with the help of a thermal imaging camera. The gestures, which serve as a communi-

---

Galerie Russi Klenner

Luckauer Straße 16, 10969 Berlin, mail@russiklenner.de, www.russiklenner.de

T +49 30 4074 2296, russiklenner.de, @galerierussiklenner

cation link between man and machine, are thereby reduced to their visual shape. We are invited to imagine ourselves in the place of technology, reading the gestures, which may appear equally poetic, phantom-like or erotic, from the black box behind the interface.

[3] The projection of a small upright rack (Stella, 2019) refers to video content for toddlers found on the internet. This often quite hair-raising and absurd content is based on figures like Spiderman and generated by algorithms to fit popular Youtube genres. Another algorithm will then automatically present it to the child as a follow-up option to view. In the video these images are dispersed into a geometric grid, which is appropriated from a minimalist painting by Frank Stella. In its simultaneity the video evokes the vastness and endlessness of this content. But the geometric grid also reminds of the hypnotizing eyes of bad guys from comic films. The minimalist principle of 'what you see is what you get' is thereby playfully placed in the context of our current attention economies.

[4] A blue, S-shaped rack (Robert, 2019) projects a video that shows blurred silhouettes in shades of blue and red next to a colour scale. Here, thermal imaging is used to portray electrical devices. These appear to have a body temperature similar to that of humans due to their electrical activity in active or standby mode.

[5] A green, lengthways twisted rack (Leonhardt, 2019) lies on the floor and watches video tutorials from the internet that show how such racks need to be assembled. The

aesthetically unpretentious content generated by the simple 3-D animation refers to design principles such as economicalness, standardization, serial production and user-friendliness. From the rack's perspective, however, it could also watch a mythical narrative of its own creation.

[6] With a rack that seems to kneel (Johannes, 2019), the artist stages the self-contemplation of the projector in a reflecting water surface. The images, which always are incomplete, show alternative heads and faces of the projector, suggesting wishful thinking and an imaginary search for oneself.

[7] A large, unpainted rack (Nigel, 2019) is standing upright and projects into the ceiling light. In this staged competition of light sources, formal conditions of seeing become thematic: every seeing is split between the point of view of an observer and the point of light - such as the ceiling light - from which the objects receive their distinct visible contours.

As a counterpart to the racks on the floor, a series of smaller wall pieces are on display in the back room of the gallery. They consist in wax castings of various projectors, which are mounted on single shelves. The hard plastic casings of the technology are juxtaposed with the plasticity and transience of the medium wax. Lined up like in an ancestral gallery they are reminiscent of death masks.

„Soon after we can see, we are aware that we can also be seen. The eye of the other combines with our own eye to make it fully credible that we are part of the visible world.“ This is,

how John Berger, *in Ways of Seeing* (1972), describes how our relationship to the world and ourselves is always dependent on the others and their gazes. A year later, Jacques Lacan's *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis* (1973) tells its famous story of a glittering sardine can, which dances on the waves, and - paradoxically - is regarding or looking at us. Lacan uses it to explain how the experience of being looked at harbours a strange experience of contingency, showing that we as subjects are always already marked by a fundamental division.

Konrad Mühe's rack bodies act as anchor points for the search of our gaze for a counterpart. At the same time, as descendants of Lacan's sardine can, they remind us of the fundamental division which is inflicted on us by a foreign gaze. This dynamic of identification and de-identification already determines the very first optical media, such as shadows and reflecting water surfaces. Mühe's videos update this dynamic for our present life in the second machine age. They thereby survey the great myths of philosophical and aesthetic humanism: The Western tradition of figurative painting as the great narrative of man as the acting subject of history; the techno-scientific belief in problem-solving through a transparent and linear sequence of actions; the idea of education and pedagogy as corner stones of humanist enlightenment; gesture as a medium of sensual self-assurance and individual expression; and the ad nauseum repeated topic of self-reflection and -recognition in the mirror. It seems that they all are now re-enacted and sounded out in the imagination of our technical devices and

infrastructures, both in terms of their historization and the possible actualization of their initial promises.

By intertwining these levels and elements, Mühe's installations insist on the inseparability of the virtual level of images and gazes from the spatial-material world of things and bodies on the one hand; on the inseparable entanglement of our identities with media technologies and media policies on the other. Again and again, they confront our own view with foreign gazes and thus work on the relationship of materiality and virtuality, of human and technological bodies as well as their political subtexts in the present.

*Martin Beck*