

POOL



KUNST AUS LONDON

SPRING 2014



Gallery
Peacetime
Aaron Angell
Allison Katz
Isabel Mallet
Esme Toler

Aaron Angell 54
Alice Channer 52
Nicolas Deshayes 40
Magali Reus 38
Cally Spooner 36

Aaron Angell (*1987 in Kent, Großbritannien) studierte an der Slade School of Fine Art in London und hatte Einzelausstellungen u. a. in der SWG3 Gallery, Glasgow (2013), bei Croy Nielsen, Berlin (2012), in der Focal Point Gallery, Southend-on-Sea (2011). Er war an zahlreichen Gruppenausstellungen beteiligt, z. B. im Palais de Tokyo, Paris, und im Centre for Contemporary Art im Schloss Ujazdowski, Warschau (beide 2013).

Alice Channer (*1977 in Oxford, Großbritannien) studierte am Goldsmiths College und Royal College of Art in London. Zu ihren jüngsten Einzelausstellungen zählen *Soft Shell* im Kunstverein Freiburg und *Invertebrates* im Hepworth Wakefield, Großbritannien (beide 2013), *Cold Blood* bei Lisa Cooley, New York, und *Out Of Body* in der South London Gallery (beide 2012). Sie war bereits in zahlreichen Gruppenausstellungen vertreten, u. a.: 55. Venedig Biennale (2013), Tate Britain, London (2012, 2008), Whitechapel Gallery, London (2012), Raven Row, London (2010) und Hayward Touring, Großbritannien (2009).



Nicolas Deshayes (*1983 in Nancy, Frankreich) studierte am Chelsea College of Art and Design und am Royal College of Art in London. Er hatte Einzelausstellungen im S1 Artspace, Sheffield (2013) und bei Jonathan Viner, London (2012), sowie zahlreiche Gruppenausstellungen, z. B. in der David Robert Arts Foundation, London (2014), dem Centre for Contemporary Art im Schloss Ujazdowski, Warschau, bei The Approach, London, und bei Marianne Boesky, New York (alle 2013).



Magali Reus (*1981 in Den Haag, Niederlande) studierte an der Rijksakademie in Amsterdam und am Goldsmiths College in London. Ihre letzten Einzelausstellungen hatte sie bei The Approach, London (2014), Galerie Fons Welters, Amsterdam, Albert Baronian, Brüssel (beide 2013), IBID Projects, London (2010), La Salle de bains, Lyon, und MOTInternational, London (beide 2009). Kommende Einzelausstellungen 2014 finden statt bei Circuit, Lausanne, und Freymond-Guth, Zürich. Sie war in Filmprogrammen in der Tate Britain, London (2014) und im ICA, London (2013) vertreten und hatte Gruppenausstellungen im Kunstmuseum St. Gallen, bei der David Roberts Art Foundation, London, und bei De Hallen, Haarlem (alle 2014).

Cally Spooner (*1983 in Ascot, Großbritannien) studierte am Goldsmiths College in London. Sie entwickelte zuletzt *And You Were Wonderful, On Stage*, in Auftrag gegeben von und vorgeführt in der Tate Britain, London (2014), bei Performa 13, New York und im Stedelijk Museum, Amsterdam (beide 2013). Sie nahm an zahlreichen Gruppenausstellungen und Veranstaltungen teil, u. a. im Kunstverein München (2014), in der Kunsthal Charlottenborg, Kopenhagen, im KW Institute for Contemporary Art, Berlin, im Jeu De Paume, Paris (alle 2013), in der Serpentine Gallery, London (2012), und sie ist Empfängerin des angesehenen Paul Hamlyn Foundation Preises für Künstler 2013.

Gallery Peacetime

Allison Katz (*1980 in Montreal, Kanada)
Isabel Mallet (*1989 in Starkville, Mississippi, USA)
Esme Toler (*1989 in London, Großbritannien)

Alle KünstlerInnen leben in London.



Aaron Angell (*1987 in Kent, UK) studied at the Slade School of Fine Art in London and has had solo exhibitions at SWG3 Gallery, Glasgow (2013), Croy Nielsen, Berlin (2012), Focal Point Gallery, Southend-on-Sea (2011), and elsewhere. He has taken part in numerous group exhibitions, for example at the Palais de Tokyo, Paris, and Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle, Warsaw (both 2013).

Alice Channer (*1977 in Oxford, UK) studied at Goldsmiths College and Royal College of Art in London. Her recent solo exhibitions include *Soft Shell* at Kunstverein Freiburg, *Invertebrates* at Hepworth Wakefield, UK (both 2013), *Cold Blood* at Lisa Cooley, New York, and *Out Of Body* at South London Gallery (both 2012). She has participated in numerous group exhibitions including The 55th Venice Biennale (2013), Tate Britain, London (2012, 2008), Whitechapel Gallery, London (2012), Raven Row, London (2010) and Hayward Touring, UK (2009).

Nicolas Deshayes (*1983 in Nancy, France) studied sculpture at Chelsea College of Art and Design and the Royal College of Art in London. He has had solo exhibitions at S1 Artspace, Sheffield (2013) and Jonathan Viner, London (2012), and has taken part in numerous group exhibitions including David Roberts Arts Foundation, London (2014), Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle, Warsaw, The Approach, London, and Marianne Boesky, New York (all 2013).



Magali Reus (*1981 in The Hague, Netherlands) studied at the Rijksakademie in Amsterdam and Goldsmiths College in London. Recent solo exhibitions include The Approach, London (2014); Galerie Fons Welters, Amsterdam, Albert Baronian, Brussels (both 2013), IBID Projects, London (2010), La Salle de bains, Lyon, and MOTInternational, London (both 2009). Upcoming solo shows in 2014 include Circuit, Lausanne, and Freymond-Guth, Zurich. She has been included in screenings at Tate Britain, London (2014) and ICA, London (2013), and has had group shows at Kunstmuseum St. Gallen, David Roberts Art Foundation, London, and De Hallen, Haarlem (all 2014).



Cally Spooner (*1983 in Ascot, UK) studied at Goldsmiths College in London. She has recently been developing *And You Were Wonderful, On Stage*, commissioned by and staged at Tate Britain, London (2014), Performa 13, New York, and Stedelijk Museum, Amsterdam (both 2013). She has taken part in numerous group exhibitions and events including Kunstverein Munich (2014), Kunsthal Charlottenborg, Kopenhagen, KW Institute for Contemporary Art, Berlin, Jeu De Paume, Paris (all 2013), Serpentine Gallery, London (2012), and is a 2013 recipient of the prestigious Paul Hamlyn Foundation award for artists.

Gallery Peacetime

Allison Katz (*1980 in Montreal, Canada)
Isabel Mallet (*1989 in Starkville, Mississippi, USA)
Esme Toler (*1989 in London, UK)

All artists live in London.

POOL

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung | This publication is published on the occasion of the exhibition

POOL
Kunst aus London | Art from London
4. April–6. Juli 2014 | 4 April–6 July 2014
kestnergesellschaft, Hannover | Hanover

© 2014 kestnergesellschaft, die KünstlerInnen, die AutorInnen, die FotografInnen | the artists, the authors, the photographers and | and Textem-Verlag, Hamburg

Herausgeber | Editors
Veit Görner, Heinrich Dietz, Antonia Lotz

Redaktion und Texte | Editing and Texts
Heinrich Dietz, Antonia Lotz

Übersetzung | Translation
Jonathan Blower

Lektorat und Korrektur |
Copy editing and Proof reading
schroeder-works.de

Gestaltung und Satz | Design and Typesetting
Carsten Eisfeld

Papier | Paper
Maxigloss, Maxisatin

Schrift | Typeface
Akkurat, Bodoni Antiqua, Quicksand

Lithografie | Lithography
eberleisfeld.de

Druck und Bindung | Printing and Binding
BenatzkyMünstermann Druck GmbH

Erschienen im | Published by
Textem-Verlag, Hamburg 2014
www.textem-verlag.de



ISBN: 978-3-86485-066-0

Abbildungsnachweise | Picture Credits

Es wurden alle Bemühungen angestellt, die rechtmäßigen Besitzer in Bezug auf Copyright und Erlaubnis zu kontaktieren. Fragen oder Anmerkungen bitte an kestner@kestnergesellschaft.de. | All efforts have been made to contact the rightful owners with regards to copyrights and permissions. Please contact kestner@kestnergesellschaft.de with any requests and queries.

Courtesy by Rob Tufnell, London (1, 2, 34/35, 54–55, 64–65), Jonathan Viner, London (6/7, 31, 40–45, The Approach, London und | and Lisa Cooley, New York (11, 52–53, 56–59), The Approach, London (24–29, 38–39), MOTInternational (12–17, 36–37), The Approach, London und | and Galerie Fons Welters, Amsterdam (22/23)

Foto | Photo
Ulrich Prigge (19, 63), Gert Jan Van Rooij (22/23), Olaf Mahlstedt (47), Hassan Mahrazadeh (49)

Cover
Aaron Angell, *Gallery Peacetime*, 2013

kestnergesellschaft
Goseriede 11
30159 Hannover
Deutschland
Fon +49 511 70120 0
Fax +49 511 70120 20
kestner@kestnergesellschaft.de
www.kestnergesellschaft.de



Vorstand | Members of the Board
Uwe H. Reuter (1. Vorsitzender | Chairman),
Herbert K. Haas (2. Vorsitzender | Vice Chairman),
Dr. Michael Kunst (Schatzmeister | Treasurer),
Dr. Thomas Noth (Schriftführer | Secretary),
Herbert Flecken, Eckhard Forst,
Dr. Peter Thormann, Dr. Sandra Reich,
Inga Samil, Dr. Immanuel Hermreck,
Thomas Düffert

Kuratorium | Advisory Board
Herbert K. Haas (Vorsitzender | Chairman),
Dr. Carl Haenlein (Ehrenmitglied | Honorary Member),
Dr. Stella A. Ahlers, R. Claus Bingemer,
Dr. Volker Böttcher, Dr. Max-Georg Büchner,
Norbert H. Essing, Dipl.-Ing. Michael C. Feist,
Dr. Friedhelm Haak, Sepp D. Heckmann,
Dr. Immanuel Hermreck, Albrecht Hertz-Eichenrode, Michael Hocks, Hermann Kasten,
Dr. Thomas Keul, Walter Kleine, Hans Künzle,
Klaus Laminet, Sylvia von Metzler, Volker Müller,
Günter Papenburg, Prof. Dr. Hannes Rehm,
Andreas Schober, Stefan Schostok, Jörg Schubert,
Elke Strathmann, Dr. Bernd Thiemann,
Dr. Peter Thormann, Dr. Oliver Thum,
Stephan Weil, Wilhelm Zeller

Direktor | Director
Dr. Veit Görner

Geschäftsführerin | Managing Director
Mairi Kroll

KuratorInnen | Curators
Heinrich Dietz, Antonia Lotz

Presse- und Öffentlichkeitsarbeit | Public Relations
Charlotte Schüling

Marketing
Nina Kuntz

Rechnungswesen | Accounting Department
Florian Hanebutt, Hartmut Jähnel,
Dr. Brigitte Kirch, Petra Lücke, Uwe Meyer

Ausstellungstechnik, Betriebstechnik |
Installation, Technical Resources
Jörg-Maria Brügger, Rainer Walter, Eddie Lange

Mitgliederverwaltung | Member Administration
Sabine Sauermilch

Administration Förderkreise |
Administration Patrons' Circles
Sinje Schwambach

Unterstützung Förderkreise |
Support Patrons' Circles
Maria-Isabel Rössel, Jacques Sauvageat

Empfang | Front Desk
Germaine Mogg, Angela Pohl

Recherche Editionen und Geschichte |
Research Editions and History
Dorothee Schniewind

PraktikantInnen | Interns
Alexander Klapp, Frances Köhler, Anna Lenz,
Franziska Marx, Anna Ontrup, Christin Passchier,
Peter Peters, Claudia Staudt, Tim Teige,
Seda Yildiz, Sabrina Ziebold

Erweitertes Team | Extended Team
Sarah Cosfeld, Sigrid Didjurgis, Jenny Heine,
Robert Knoke, Katja Krause, Alexandra Lücke,
Ursula Luicks, Thomas Neweling, Rena Onat,
Carsten Schlaefke, Awanti Seth-Rabenhøj,
Caterina Stibitzky, Michael Stoerber, Marie Christin
Temps, Alex Teske, Dörte Wiegand

Datenschutzbeauftragter | Data Protection Official
Michael Schöpf

Firmenmitglieder | Company Members
Ahlers AG, Architekten BKSP, Bahlsen GmbH & Co. KG, Bantleon AG, Bertelsmann SE & Co. KG aA, R. Claus Bingemer, Continental AG, Deloitte, Deutsche Messe AG, ars mundi Edition Max Büchner, Elvaston Capital Management GmbH, Norbert Essing Kommunikation GmbH, HANNOVER Finanz GmbH, Hannover Rückversicherung AG, Institut der Norddeutschen Wirtschaft e.V., Investa Projektentwicklungs- und Verwaltungsgesellschaft mbH, KIND, Mediengruppe Madsack, Bankhaus Metzler seel. Sohn und Co., Nationale Suisse, NORD/LB, GP Günter Papenburg AG, Sparkasse Hannover, Stadtwerke Hannover AG, VGH Versicherungen, VIHV Gruppe, Gerhard D. Wempe KG, Witte Projektmanagement GmbH

Partner | Partners
Aserto, Blumen am Aegi, BREE in der Galerie Luise, Finanz Informatik, klhtxt, Neuwaerts, Sektellerei Duprés-Kollmeyer

Das Land Niedersachsen fördert die kestnergesellschaft. | The kestnergesellschaft is supported by the Federal State of Lower Saxony.



Niedersächsisches Ministerium
für Wissenschaft und Kultur

Die Ausstellung wird unterstützt vom Förderkreis der kestnergesellschaft und kunstkomm, dem jungen Förderkreis der kestnergesellschaft und gefördert vom British Council, dem Mondriaan Fund sowie dem Bureau des arts plastiques des Institut français und dem französischen Ministerium für Kultur und Kommunikation. | The exhibition is supported by the Patrons' Circle of the kestnergesellschaft and kunstkomm, the young patrons' circle of the kestnergesellschaft and funded by the British Council, the Mondriaan Fund as well as the Bureau des arts plastiques of the Institut français and the french Ministry of Culture and Communication.



Kulturpartner | Cultural Partner



Die kestnergesellschaft dankt |
The kestnergesellschaft would like to thank

Aaron Angell, Alice Channer, Nicolas Deshayes, Magali Reus und | and Cally Spooner, Allison Katz, Isabel Mallet und | and Esme Toller, Rob Tufnell, The Approach, Lisa Cooley, Jonathan Viner und | and MOTInternational, dem Förderkreis der kestnergesellschaft und kunstkomm, dem jungen Förderkreis der kestnergesellschaft, dem British Council, dem Mondriaan Fund, dem Bureau des arts plastiques des Institut français und dem französischen Ministerium für Kultur und Kommunikation, Emma Astner, David Batchelor, Gareth Bell-Jones, Michelle Cotton, Saim Demirean, Tom Morton, Eve Smith und | and Bea Sousa sowie den SpenderInnen der Britischen Kacheln | as well as the donors of the British Tiles Dr. Johannes Feltz-Süßenbach, Michael Munte, Margit Gieseke, Prof. Dr. Frank Reinhardt, Dr. Immanuel Hermreck, Prof. Dr. Amir Samii, Veit Pagel, Dr. Peter Thormann, Christian Graf von der Schulenburg, Dr. Oliver Thum, Barbara Huygen, Dr. h. c. Manfred Bodin, Marina Reuter, Heinz Wölje, Albrecht Hertz-Eichenrode.



Alice Channer, *Tsunami* (Detail), 2013

EDITORIAL

Das englische „pool“ wird auch im Deutschen für beide Hauptbedeutungen des Wortes verwendet. Es bezeichnet eine Gruppe von Menschen mit gleichen Interessen, steht umgangssprachlich für Zusammenschluss und Vereinigung und ist zugleich die Kurzform für Swimmingpool, wobei damit konkret das Schwimmbecken, allgemein aber auch das Schwimmbad gemeint ist. Assoziationen mit klarem, erfrischendem, reinigendem Wasser liegen nahe – Bilder von aufspritzendem kühlem Nass, klirrenden Eiswürfeln in prickelnden Getränken oder perlenden Tropfen auf glänzenden Körpern. Pool steht im Englischen aber auch für eine Lache, einen Tümpel oder Teich und damit für Orte, die vielmehr an abgestandenes Wasser, Dreck, Sumpf und Insekten, Schrebergärten und Regentage denken lassen.¹

Mit der Gruppenausstellung *Pool* präsentiert die kestnergesellschaft die Arbeiten von fünf in London lebenden Künstlerinnen und Künstlern, deren Lebensläufe sich überschneiden, ebenso wie ihre Themengebiete und Materialinteressen, wobei ihre Werkergebnisse höchst unterschiedlich oder auch gegensätzlich ausfallen können. Die Beschäftigung mit Flüssigkeiten – mit deren Materialqualität, metaphorischer Bedeutung und Rolle in unserem Körper und unserer Umwelt – sowie die Auseinandersetzung mit den zunehmend verschwimmenden Grenzen zwischen Öffentlichem und Privatem sind hierbei wiederkehrende Motive.²

Den Auftakt zu *Pool* macht matroschkenhaft die von Aaron Angell gegründete Gallery Peacetime: Ein von drei mexikanischen Schwanzlurchen bewohntes Aquarium. Die Galerie präsentiert darin über die gesamte Dauer der Ausstellung *Pool* vier weitere Einzelausstellungen von Aaron Angell, Isabel Mallet, Allison Katz und Esme Toler. Ausgehend von der atriumhaften ersten Halle der kestnergesellschaft leiten uns die Klänge von Cally Spooners *U-Turn* in den dahinterliegenden Raum. Ein Soundstück aus den Geräuschen, die üblicherweise Störfaktoren im geschmeidigen Redefluss sind. Nach einer eigenen Kehrtwende gelangen wir in die dritte Halle des Untergeschosses: In Magali Reus' Objekten

– eine Mixtur aus minimalistischer Skulptur und Kühlschränk – finden sich Reste von Flüssigkeit unbestimmter Art, und auf den Emaillearbeiten von Nicolas Deshayes sind es erstarre Tropfen und Spritzer, die an den flüssigen Zustand des Materials erinnern. Die darüberliegende Kuppelhalle bespielt Alice Channer mit verfestigten Pfützen, fließendem Stoff und marmorierten Blasen. Im letzten Raum der Ausstellung dann: eine erneute Begegnung mit Aaron Angell, dessen Steinzeug uns weitere Welten zum Eintauchen bietet.³

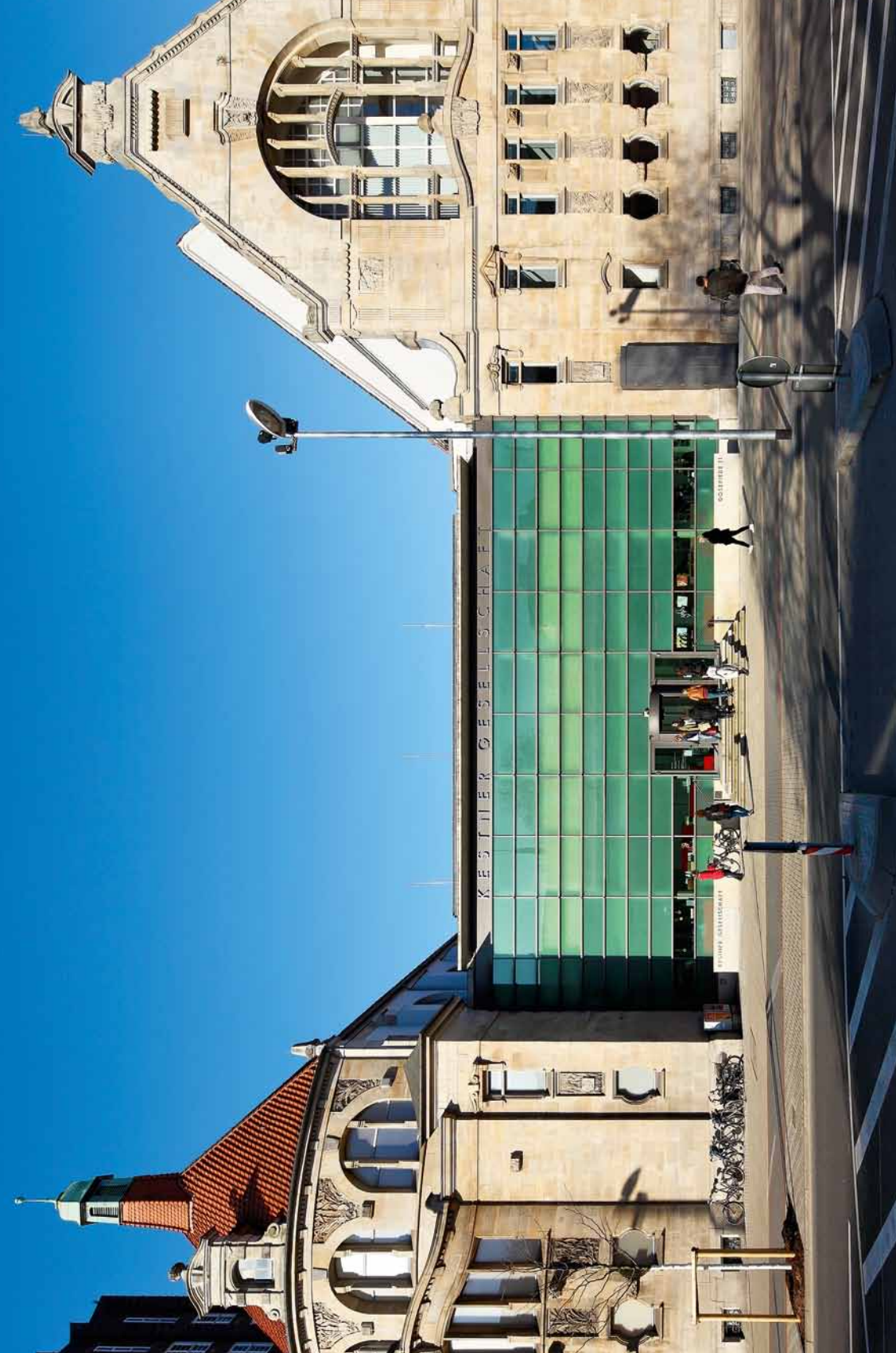
Ob man das Wort „Pool“ im weitesten Sinne auch mit Personalunion verknüpfen kann? Na ja, zumindest tauchen alle Buchstaben von Pool je einmal innerhalb des Wortes „Personalunion“ auf. (Leider nicht in der richtigen Reihenfolge.) In jedem Fall sind die Feierlichkeiten um das 300. Jubiläum der Personalunion zwischen Großbritannien und Hannover Anlass für diese Ausstellung und für unseren Blick auf das Schaffen dieser kleinen, internationalen Gruppe von KünstlerInnen aus London.⁴

¹ Ein befreundeter Künstler aus London gab uns per E-Mail seine spontane Reaktion auf den Titel: „Pool ist cool! Ist einfach, hat eine Gestalt und hat Klang, einen Look. Außerdem bietet es mehrere Bedeutungen an, kann für Wasser und alle Assoziationen zu Tiefe, Seichtheit und dergleichen stehen – oder für einen Verbund von Menschen oder Ideen.“ Er schloss mit dem Rat: „Ihr dürft mit der Ausstellung nur nicht in die USA touren, wo das Wort auch und vor allem ein Kneipenspiel bezeichnet.“

² Diese Motive lassen sich auch mit dem Wort „Pool“ im Sinne von Schwimmbad verknüpfen: einem Ort, an dem sonst Verborgenes mit anderen Menschen geteilt wird. Besonders wenn man an die Rolle der öffentlichen Badeanstalten im 19. und frühen 20. Jahrhundert denkt, wo sie aus Mangel an privaten Badezimmern den BürgerInnen zum Waschen und Reinigen des Körpers dienten. Diese Funktion hatte auch das Goswiedebad, dessen ehemaliges Damenbad heute zu einem der Ausstellungsräume der kestnergesellschaft gehört.

³ Das Palindrom von „Pool“ wird in der Gegenwartskunst am häufigsten in der Bezeichnung „Video Loop“ verwendet: Eine Endlosschleife, die uns dazu anregt, erneut zu schauen, und deren Ende und Anfang oft unbemerkt ineinander übergehen.

⁴ Die fünf KünstlerInnen in *Pool* können wohl im weitesten Sinne einer durch die Digitalisierung geprägten Generation Kunstschaffender zugerechnet werden, deren neuer Umgang mit Kunst seit einigen Jahren versucht wird, mit Labels wie Post-Internet, Post-Materiality, I-Materiality, Hyper-Materiality, Meta-Materiality, From Pre-pop to Post-human usw. fassbar zu machen. Gemeinsam ist allen, dass sie sich in ihren Werken mit den Entwicklungen unseres digital bestimmten Zeitalters auseinandersetzen, ohne dabei notwendigerweise bloß digitale Verfahren anzuwenden. In diesem Zusammenhang ist die Beschäftigung mit Flüssigkeit nicht nur für das Schaffen der präsentierten, sondern auch vieler anderer KünstlerInnen dieser Generationen zentral.



EDITORIAL

Two of the major senses of the word “pool” are used by English and German speakers alike. Firstly, a pool denotes a group of people with shared interests; in colloquial usage it refers to an association or a society. Secondly, it is the short form for “swimming pool”, and means the swimming baths in general as much as the basin of the pool itself. The word is associated with clear, refreshing, purifying water – images of cool wet spray, ice cubes clinking in fizzy drinks, droplets of water on gleaming bodies. But a pool might just as well be a puddle or a pond, evocative of stagnant water, mires, marshland and insects, allotment gardens and rainy days.¹

Pool is a group exhibition at the kestnergesellschaft presenting work by five London based artists. Their careers intersect and they share certain thematic and material interests, but the end products of their work sometimes turn out to be very different and even contradictory. Recurring motifs are a preoccupation with liquids – their material quality, their metaphorical significance and the part they play in our bodies and our environment – as well as an engagement with the increasingly hazy boundaries between the public and private spheres.²

The prologue to *Pool* is something of a Russian doll: Aaron Angell’s Peacetime Gallery, an aquarium inhabited by three Mexican salamanders. For the duration of the exhibition this gallery within a gallery will be presenting four further solo exhibitions by Aaron Angell, Isabel Mallet, Allison Katz and Esme Toler. Proceeding from the atrium-like space of the first room of the kestnergesellschaft we are led through to the space behind it by the sounds of Cally Spooner’s *U-Turn*: a sound-piece made up of the noises that usually constitute interruptions in the flow of fluent speech. Having made our own about-face we then come to the third room on the lower level: Magali Reus’ objects – a cross between minimalist sculpture and fridge – contain remnants of an indeterminate liquid, and in the enamel works by Nicolas Deshayes it is the frozen droplets and petrified spatter that recall the fluid state of the material. The vaulted space on the upper level plays host to

the solid puddles, flowing fabric and marbled bubbles of Alice Channer. Then, in the last room of the exhibition, we again encounter Aaron Angell, whose pottery objects present further opportunities for other-worldly immersion.³

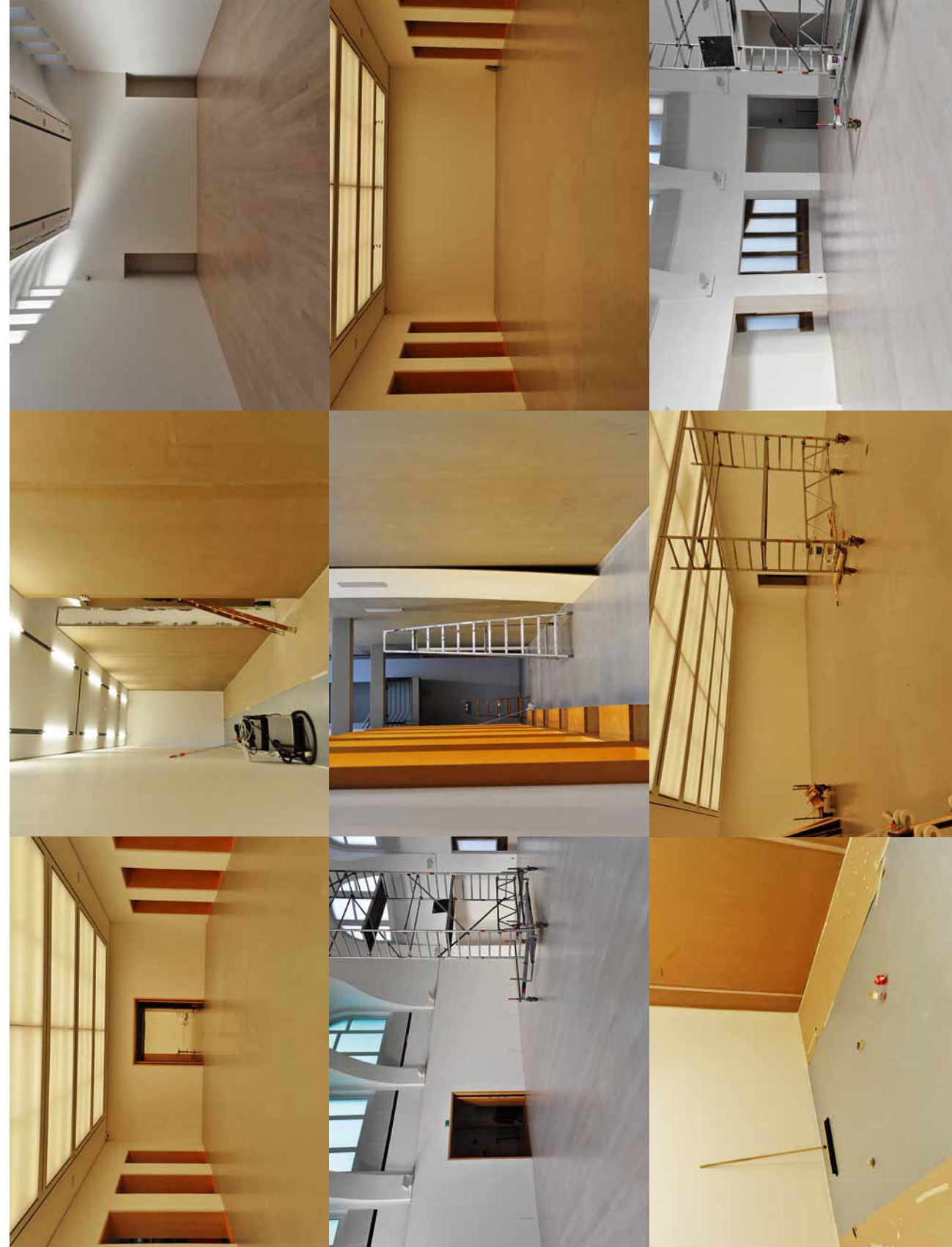
Can the word “pool”, in its broadest possible sense, be associated with the concept of a personal union? Perhaps. At the very least, all its letters occur once in the phrase (albeit not in the right order). In any case, the tercentenary celebrations of the personal union between Hanover and Great Britain provide the occasion for this exhibition and for taking a look at the work of this small international group of artists from London.⁴

¹ An artist friend from London e-mailed us with this spontaneous reaction to the title: “Pool is cool. It is simple, has a shape and a sound, a look. It is also open to several meanings – water and all the associations with depth, shallowness and such like; a group of people or ideas, sharing.” He concluded with the following advice: “Just don’t tour the show to the US where it is also and mainly a pub game.”

² These motifs also tie in with the word “pool” in its swimming-pool sense: a place where things usually hidden are openly shared with others. Particularly when one recalls that the public baths of the nineteenth and early twentieth centuries were places for washing and purifying the body in the absence of private bathrooms. The Goseriede Baths also served this purpose. What used to be the ladies’ pool is now one of the exhibition spaces at the kestnergesellschaft.

³ In the contemporary art context the most frequent occurrence of the palindrome of the word “pool” is in the term “video loop” – an endless repetition that encourages further viewings and where the transition from end to beginning is often imperceptible.

⁴ Broadly speaking, the five artists represented in *Pool* belong to a generation of artists whose works bear the hallmarks of digitization. For a number of years now people have sought to make these new artistic approaches palpable with appellations such as Post-Internet, Post-Materiality, I-Materiality, Hyper-Materiality, Meta-Materiality, from Pre-Pop to Post-Human, etc. The common element in the work of all these artists is an engagement with the developments of the digital age, though this needn’t imply the use of digital processes. And in this respect the notion of fluidity is currently also a central preoccupation for many artists beyond those whose work is presented here.





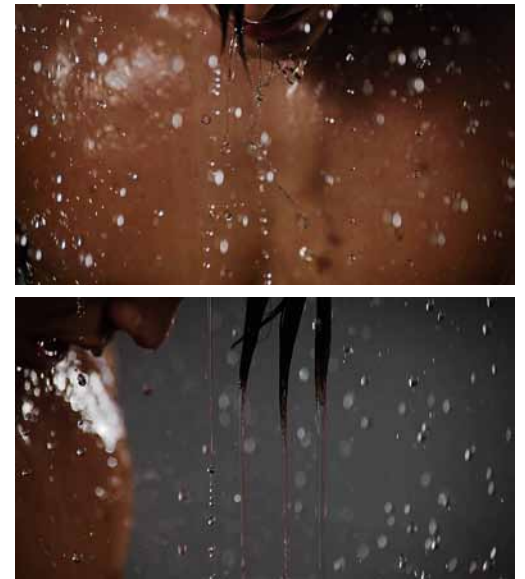
LIQUIDITY

Die Materialsprache der an der Ausstellung *Pool* beteiligten KünstlerInnen ist geprägt von einer Faszination für das Wandelbare und Flüchtige, für vielgliedrige Transformationen und wechselnde Aggregatzustände, für synthetische Metamorphosen und organische Zersetzungsprozesse. Objekte, Oberflächen und Materialien werden konträr aufgeladen, wirken verführerisch oder abstoßend, oszillieren zwischen Organischem und Synthetischem, Flächigkeit und Körperlichkeit. Flüssigkeit und Wasser sind – auf unterschiedlichen Ebenen – wiederkehrende Motive in den Arbeiten der KünstlerInnen. In den Werken von **Nicolas Deshayes** verweisen Spuren von Flüssigkeit auf den Herstellungsprozess, beispielsweise die Schlieren und Spritzer auf eloxierten Aluminiumplatten oder die darauf angebrachten, zähflüssig wirkenden Formen aus Kunststoff. Im Gespräch mit **Magali Reus** erwähnt Deshayes, wie Darstellungen von Flüssigkeit in der Werbung für Schönheitsprodukte und Lebensmittel eingesetzt werden, um durch den

Eindruck einer erhöhten „Reinheit“ unser Begehren zu wecken¹. Deshayes' Arbeiten greifen diese Verfahren auf, experimentieren mit Zuständen zwischen flüssig und fest, reizen dabei aber immer auch die Grenze zum Fauligen, Abstoßenden und Ekligen aus. In Reus' Video *Highly Liquid* (2013), in dem die Kamera über einen duschenden Männerkörper gleitet, wird die Fetischisierung von Wasser ins Hyperreale gesteigert. Ihre kühlstrankartigen Objekte werden von Pfützen und Spritzern verunreinigt, die, comicartig ins Groteske überzeichnet, wie Ausflüsse oder Überreste unbekanntem Ursprungs erscheinen. **Alice Channer** nutzt die verführerische Ästhetik eines Werbefotos von Flüssigkeit, das sie extrem in die Länge gezogen auf eine Seidenbahn drucken lässt, oder sie greift in den Konturen spiegelnder Stahlplatten Formen von Flüssigkeit auf. Auch wenn sich Channers Arbeiten in einer verfestigten Gestalt präsentieren, zeugen sie von komplexen Transformationsprozessen, in denen das Material unterschiedliche Aggregatzustände durchläuft.

Die Eindrücke von Reinheit, Transparenz, Wandelbarkeit, Natürlichkeit und Frische, die durch Flüssigkeiten und Wasser evoziert werden, kontrastieren in der Ausstellung immer auch mit der antithetischen Hinwendung zum Schmutzigen, Undurchsichtigen, Zähnen und Fauligen, wie insbesondere die Werke von **Aaron Angell** zeigen. Zwar haben sie zum Teil auch feucht glänzende Oberflächen, doch herrscht eine widerständige, brüchige Materialität vor. So sagt der Künstler über die Arbeit mit Keramik: „Es bedeutet einfach, mit Scheiße zu arbeiten, mit Dreck, es hinzubekommen, das dann zu Stein werden zu lassen (...)“² Wichtig ist für Angell nicht das widerstandlose Fließen, sondern das modrige Kompostieren, als das er seinen Arbeitsprozess beschreibt. Auch für **Cally Spooner**, deren Material das menschliche Sprechen ist, sind die Gegensätze von Verflüssigung und Stocken entscheidend. Ihre Arbeit *U-Turn* (2013) greift genau die performativen Elemente des Sprechens auf, die als zögernde oder bestätigende Geräusche den Sprachfluss unterbrechen und strukturieren. Zugleich hebt sie die Kehrtwende als das Moment hervor, in dem der Fluss einer öffentlichen Performance unvermittelt angehalten wird, um dann in einem Zustand plötzlicher Amnesie ungehindert in die entgegengesetzte Richtung weiterzufließen.

Eigenschaften wie Formlosigkeit, Ungreifbarkeit, Transparenz und Wandelbarkeit machen Flüssigkeit zu einer geeigneten Metapher für digitale Räume und Netzwerke. Im virtuellen Raum zeichnen sich die Dinge zum einen durch eine absolute Präsenz aus, die sie wirklicher als wirklich erscheinen lässt. Sie sind ständig im Fluss, jederzeit abrufbar und wandelbar. Zum anderen sind sie ungreifbar, körper- und widerstandslos und nur durch ein leichtes Streichen der Finger über eine Glasfläche manipulierbar. Im digitalen Fluss besitzen Objekte keine Konstanz, sie sind lediglich flüchtige Kristallisationspunkte, Strudel oder Wellen, die sofort wieder vergehen. Es sind kurzzeitige Aktualisierungen einer ständig verfügbaren Potenzialität, sterile Dinge ohne spürbare Textur, die zwar verschwinden, aber nicht verfaulen.



Merkmale von Flüssigkeiten charakterisieren nicht nur digitale Räume, sondern auch gesellschaftliche Entwicklungen unserer Gegenwart, die der Soziologe Zygmunt Bauman als „Liquid Modernity“ bezeichnet³. Darunter fallen die Auflösung ehemals fester Strukturen und alter Wertesysteme, eine wachsende Individualisierung und Flexibilisierung, die Überwindung räumlicher Distanz, eine zunehmende Beschleunigung, die staatliche Deregulierung und die Privatisierung öffentlicher Angelegenheiten bei einer gleichzeitigen Transparenz des Privaten sowie eine zunehmende Instabilität individueller Lebensentwürfe. Vorangetrieben werden diese Entwicklungen durch Kapital, das in den Bahnen digitaler Informationstechnologien ungehindert fließen und immer schneller zirkulieren kann.⁴

¹ Vgl. „Distance and Desire. A Conversation Between Magali Reus & Nicolas Deshayes“, in: Mousse Magazine, Nr. 36, Dezember 2012.

² Vgl. Gean Moreno, „Aaron Angell: Raga For Fishwife“, 2012, www.worldclassboxing.org/exhibit_raga-for-fishwife.php, letzter Stand am 16.03.2014.

³ Zygmunt Bauman, *Flüchtige Moderne* (2000), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003.

⁴ Die Bezugnahme auf Liquidität im Sinne von Zahlungsmitteln geschieht in der Ausstellung *Pool* explizit bei Aaron Angell. Der Titel seiner Präsentation *I will turn your money green spielt mit einer Doppeldeutigkeit: Zum einen besagt er „Ich werde Dich reich machen“, zum anderen aber auch: „Ich werde Dein Geld krank machen.“*

LIQUIDITY

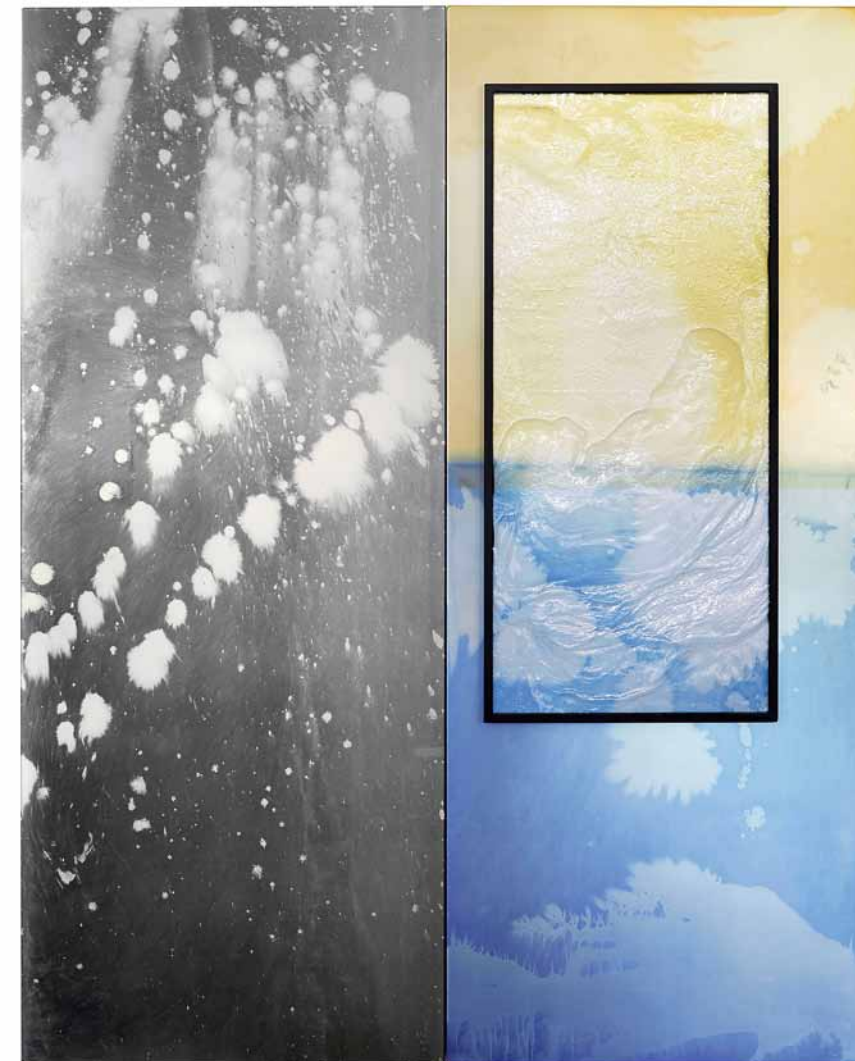
The artists participating in *Pool* share a material language that is characterized by a fascination for the contingent and the fleeting, for complex transformations and changing states, for synthetic metamorphoses and processes of organic decay. Objects, surfaces and materials are loaded with contrast, seem seductive or repulsive, oscillate between organic and synthetic, flatness and corporeality. Liquidity and water – on various levels – are recurring motifs in the work of these artists. Traces of liquid in the work of **Nicolas Deshayes** point to his production processes: for example, streaks and splashes on anodized aluminium sheets or the apparently viscous plastic forms they support. In a conversation with **Magali Reus**, Deshayes recounts how the advertising industry uses representations of liquid to arouse desire by suggesting a heightened sense of “purity”.¹ Deshayes’ work co-opts these processes, experiments with intermediate states between liquid and solid, but always also tests the limits of the putrid, repulsive and nauseating. In Reus’ video *Highly Liquid* (2013), where the camera glides over the body of a man in the shower, the fetishization of water is taken to the point of hyperreality. Her fridge-like objects are sullied with comically grotesque puddles and spatters that appear as discharges or residues of unknown origin. **Alice Channer** uses the seductive aesthetic of advertising images of liquid, subjecting it to extreme elongation before having it printed on a silk banner, or finds fluid forms in the contours of reflective sheet steel. And while Channer’s works present themselves in solid form, they still bear witness to complex transformations in which material passes through various physical states.

The impressions of purity, transparency, mutability, naturalness and freshness that are evoked by liquids and water in this exhibition are consistently contrasted with the antithetical tendency toward filth, opacity, inflexibility and decay. This is especially evident in **Aaron Angell’s** works. Though most of them have damp, gleaming surfaces, the prevalent sense is of resistant, brittle materiality. This is what he says about working with ceramics: “It’s just working with shit, working with dirt, being able to turn that into stone.”² The important thing for Angell is

not uninhibited flow so much as what he describes as a musty composting process. Similarly, for **Cally Spooner**, who works with human speech, it is the contrasts between fluency and faltering that are decisive. Her work *U-Turn* (2013) takes up precisely those performative elements of speech – the hesitations and affirmations – that interrupt and structure the flow of language. At the same time, she accentuates the moment of the turn as the point where the stream of a public performance is unexpectedly cut off before flowing on in the opposite direction in a state of temporary amnesia.

Properties such as formlessness, intangibility, transparency and mutability make liquidity an appropriate metaphor for digital spaces and networks. Things in virtual space are characterized by an absolute presence that makes them seem more real than reality. They are always in flux, can be retrieved and modified at any time. Moreover, they are intangible, incorporeal, passive, and can be manipulated by nothing more than the swipe of a finger on a glass surface. Objects within this digital flux have no constancy, they are merely fleeting focal points, eddies or waves that immediately pass away. Brief actualizations of an ever-present potentiality, sterile things without any traceable texture, they disappear without decomposing.

But as well as characterizing digital spaces, the properties of fluids also characterize social developments in the present, which the sociologist Zygmunt Bauman calls “Liquid Modernity”³. This encompasses the dissolution of formerly solid structures and old value systems, increasing individualization and flexibility, the mastery of spatial distance and an increasing rate of acceleration, state deregulation and the privatization of public institutions, along with transparency in the private realm and increasing instability in the lives of individuals. These developments are propelled by capital, which flows unhindered and at ever faster speeds through the channels of information technology⁴.



¹ Cf. “Distance and Desire. A Conversation Between Magali Reus & Nicolas Deshayes”, *Mousse Magazine*, no. 36, December 2012.

² Cf. Gean Moreno, “Aaron Angell: Raga For Fishwife”, 2012, www.worldclassboxing.org/exhibit_raga-for-fishwife.php, retrieved 16.03.2014.

³ Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity*, Malden, Mass.: Polity Press 2000.

⁴ The financial sense of the word liquidity is explicitly referenced in Aaron Angell’s contribution to *Pool*. The title of his presentation I will turn

your money green plays with ambiguity. On the one hand it means “I’m going to make you rich,” but on the other it also means “I’ll make your money sick.”

DER ORT DES MENSCHEN

Ausstellungsort von *Pool* in der kestnergesellschaft sind die Räume des ehemaligen Goseriedebades. Die öffentliche Badeanstalt, die 1905 erbaut und 1982 stillgelegt wurde, war ursprünglich ein Ort, an dem eine intime Tätigkeit – die Körperpflege – unter staatlicher Obhut stattfand. In der Architektur, die Elemente barocker Sakralbauten übernimmt, ist die Vermengung des Privaten mit dem staatlich Repräsentativen noch lesbar. Wohingegen heute das Ausstellungshaus als öffentlicher Ort auch ökonomischen Gesetzmäßigkeiten folgt. Während im Schwimmbad das Private zur öffentlichen Angelegenheit wurde, wird also umgekehrt im Ausstellungshaus das Öffentliche privatisiert.

Die Auflösung gesellschaftlicher Strukturen in der „flüchtigen Moderne“¹ betrifft besonders die Sphären des Privaten und Öffentlichen, die mehr und mehr ineinander verfließen. Auf unterschiedliche Weise wird dieses Verhältnis von den an *Pool* teilnehmenden KünstlerInnen aufgegriffen und in ihrer Arbeit reflektiert. **Aaron Angells** Keramiken erwecken auf den ersten Blick den Eindruck eines Eskapismus – eines Rückzugs ins Private, der sich in einfach zu handhabenden Ausdrucksmitteln manifestiert. Angell zelebriert jedoch nicht die private Heimwerkeridylle, vielmehr interessiert ihn das Ausdruckspotenzial gesellschaftlicher Rückzugsorte, das in seiner Arbeit immer auch infrage gestellt wird. Mit der Troy Town Art Pottery, der radikalen Keramikwerkstatt, die Angell KünstlerInnen in London bereitstellt, schafft er einen neuen, öffentlichen Raum.



1 Zigmunt Bauman, *Flüchtige Moderne* (2000), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003.

2 Hannah Arendt, *Vita activa oder vom tätigen Leben*, (1967) München: Piper 2013.

3 Vgl. Paolo Virno, *Grammatik der Multitude*, (Hg. und Übers. Klaus Neundlinger), Wien 2005, S. 85–91.

Nicolas Deshayes untersucht den körperlichen Bezug von Materialien, die unseren öffentlichen Raum prägen und über spezialisierte Verfahren gegen menschliche Körperflüssigkeiten und andere Umwelteinflüsse so resistent wie möglich gemacht werden. Indem er sich in industrielle Herstellungsprozesse einschaltet, erweitert Deshayes seinen Gestaltungsraum in der Auseinandersetzung mit synthetischem Material, das von ihm organisch aufgeladen wird. Auch **Alice Channer** klinkt sich in vermeintlich anonyme Produktionsprozesse ein. Sie sucht nach dem Ort des Körpers in einer hoch technisierten, von körperlosen Oberflächen dominierten Welt. Trotz der verstärkten Vernetzung beobachtet die Künstlerin eine zunehmende Distanzierung von Dingen und Individuen, eine Trennung, die sie in ihrer Arbeit hervorhebt. Während Channer Objekte rhythmisiert und als dynamische Ereignisse aktiviert, provoziert **Magali Reus** einen Spannungszustand zwischen leblosem Objekt und belebtem Subjekt. Menschen werden in ihren Werken verdinglicht und Gegenstände verlebendigt. In prototypartigen Stilisierungen einer Flugsicherheitschleuse oder von Klappsitzen und Kühlschränken vergegenständlicht Reus Zonen des Übergangs zwischen Privatem und Öffentlichem. Sie verfremdet dabei intime Momente öffentlicher Orte, spürt dem prothetischen Verhältnis des Körpers zu Dingen nach oder hybridisiert Lebloses mit Belebtem und Steriles mit Verunreinigtem.

Von Hannah Arendt werden drei grundlegende Gegebenheiten menschlichen Lebens unterschieden: die Arbeit, das Herstellen und das Handeln.² Während Arbeit dem Erhalt des Lebens dient, erzeugen wir im Herstellen von Dingen eine Welt. Anders als die Arbeit, die ihren eigentlichen Ort im Privaten hat, und als das Herstellen, das auch ins Öffentliche reicht, findet die Handlung wesentlich in einer öffentlichen Sphäre statt. In dieser können sich unterschiedliche Individuen austauschen und auf ein Gemeinwohl verständigen. Eine Handlung ist Selbstzweck und setzt einen unwiderruflichen Neuanfang. Sprache und Handlung bedingen sich gegenseitig: So gewinnt eine Handlung erst durch Sprache Sinn, und eine sprachliche Äußerung ist nicht nur selbst eine Handlung, sondern wird erst durch Handlungen beglaubigt.

Vor dem Hintergrund von Arendts Überlegungen arbeitet **Cally Spooner** mit unterschiedlichen Formen des öffentlichen Sprechens und Handelns. Sie prüft, inwieweit beides heute zunehmend mechanisiert und den Normen des Arbeitens und Herstellens unterworfen wird. In der High Performance – dem Hochleistungsauftritt beispielsweise in der geschäftlichen Präsentation, im sportlichen Wettbewerb, in der Talkshow oder der politischen Rede – entwickelt sich das öffentliche Handeln und Sprechen zum Werkzeug, das einer klaren Zielvorgabe dient. Es steht unter dem Zwang größtmöglicher Effizienz, statt einen freien Austausch zu ermöglichen und sich spontan zu entwickeln. Weit davon entfernt, Teil einer öffentlichen Sphäre der wechselseitigen Verständigung und Übereinkunft zu sein, wird Sprechen gegenwärtig zur wichtigen ökonomischen Ressource. Sprechen und Handeln werden so aus der öffentlichen in die private Sphäre transferiert, und unser Sprachvermögen wird zur Partitur der Wertarbeit, wie Paolo Virno diagnostiziert.³



Erfahrungen von Entfremdung, die sich aus Umwälzungen, Vermischungen und Mutationen der Kategorien Arbeiten, Herstellen und Handeln ergeben, zeigen sich vielfach in Arbeiten der in *Pool* ausstellenden KünstlerInnen. So paaren sich in der Suche nach dem Ort des menschlichen Körpers, nach seinen Bezugspunkten und Spuren, sowohl Eindrücke des Verlusts als auch der Hyperpräsenz des Körperlichen und Organischen. Beides sind Aspekte, welche die Sphäre der Arbeit konstituieren. Die Aneignung technischer Produktionsverfahren oder das Formen

von Modellen und Welten sind Teil des Herstellens. Sie können in einer zusammenhangslosen Dingwelt, die im permanenten Wandel begriffen ist und sich im Digitalen auflöst, allenfalls fragmentarische Orientierungs- und Bezugspunkte bieten. Statt dem Menschen ein Zuhause zu bieten, schreibt sich die (Im-)Materialität der Dinge ins Körperliche ein. Indessen zerfällt eine gemeinsame Öffentlichkeit, in der das Handeln und Sprechen instrumentalisiert und verwertet werden.



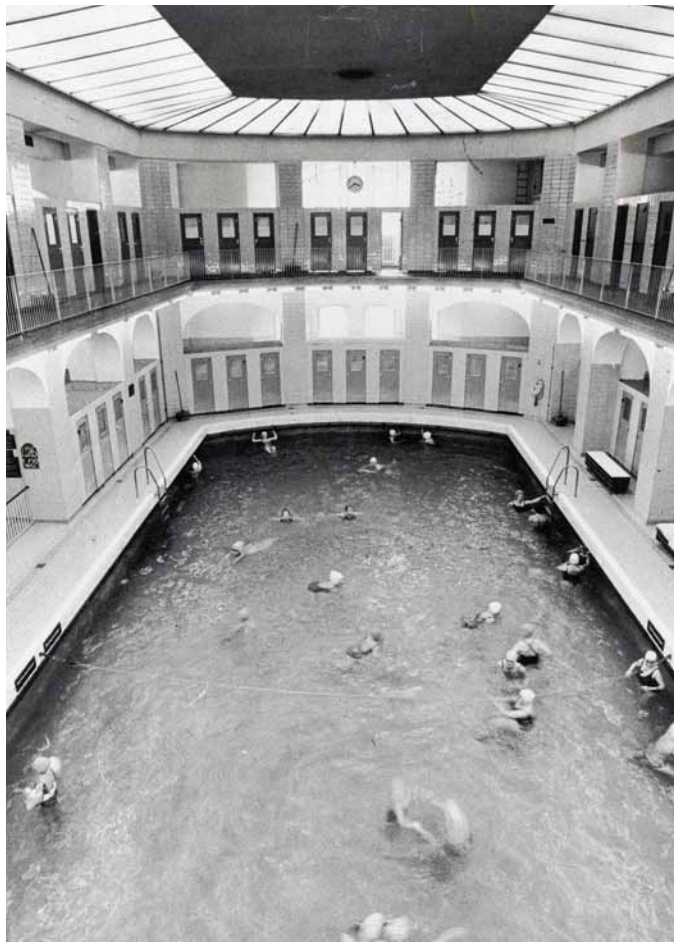
THE PLACE OF MAN

The exhibition venue for *Pool* at the *kest-nergesellschaft* are the spaces of the former *Goseriede Baths*. This public bathing facility, built in 1905 and closed in 1982, was originally a place for an intimate activity – the maintenance of bodily hygiene – performed under the auspices of the state. This mixture of the private realm and state representation can still be read in the architecture, which borrows elements of baroque religious buildings, whereas today, as a public venue, the art gallery is subject to economic restraints. If the swimming pool made a private activity a public concern, the art institution, conversely, tends towards a privatisation of the public.

The dissolution of societal structures in the era of “liquid modernity”¹ has a particular impact on the public and private spheres, which become increasingly intermingled. This relationship is taken up and reflected in various ways in the work of the artists participating in *Pool*. **Aaron Angell’s** ceramics initially appear to be a form of escapism – a retreat into the private that manifests itself in rudimentary means of expression. But rather than celebrating some private craftsmanlike idyll, Angell is more interested in the expressive potential of social retreats, which his work always calls into question. With *Troy Town Art Pottery*, the radical ceramics workshop that Angell set up for artists in London, he has created a new public space.

Nicolas Deshayes investigates the bodily implications of those materials that define our public spaces and are especially designed to be as resistant as possible to bodily fluids and other environmental influences. By engaging

with industrial manufacturing processes he expands his own space of production into the realm of organically charged synthetic materials. **Alice Channer** also taps into these ostensibly anonymous production processes. She seeks a place for the body in a hi-tech world dominated by incorporeal surfaces. Despite our enhanced interconnectedness, the artist sees an increasing distantiation between things and individuals, and she underlines this separation in her work. If Channer gives objects rhythm and activates them as dynamic events, **Magali Reus** provokes a state of tension between lifeless objects and the animate subject. Her work reifies people and animates objects. In stylized prototypes of airport



Goseriedebad, nach | after 1958

security gates, folding seats and refrigerators, Reus objectifies the transitional zones between public and private. She alienates the intimate moments in public space, traces the prosthetic relationship between bodies and things, creates hybrids of the lifeless and the animate, the sterile and the contaminated.

Hannah Arendt differentiates three fundamental conditions of human life: labour, productive work and action.² Whereas labour serves purely to maintain life, in working to produce things we create a world. Unlike labour, which has its proper place in the private realm, and work, which also impinges on the public, action essentially occurs in the public



sphere. Here, discrete individuals are able to interact and arrive at a consensual understanding of the common good. An action is an end in itself and posits an irrevocable new beginning. Language and action are mutually dependent: an action is only made sensible through language, and an oral statement, which is in itself an action, can only be substantiated by actions.

Against the backdrop of Arendt’s reflections, **Cally Spooner** works with various forms of public speaking and action. She looks at the extent to which both of these are increasingly mechanized and subjugated to the norms of labour and work. In the high performance world of business presentations, competitive

sports, talkshows and political oratory, public action and speech become tools that serve a clearly defined purpose. Rather than facilitating free interaction and developing spontaneously they are subject to the demand for the greatest possible efficiency. Far from being part of a public sphere of mutual understanding and compromise, speech is becoming an important economic resource. Speech and action are thus transferred from the public to the private sphere, and our capacity for speech, as Paolo Virno has noted, becomes a score for the generation of value.³

Experiences of alienation resulting from transformations, amalgamations and mutations in the categories of labour, work and action are evident in much of the work by the artists exhibiting in *Pool*. In the search for the place of the human body, for its traces and points of reference, impressions of loss are paired with the hyperpresence of the corporeal and the organic. Both are aspects that constitute the sphere of labour. The appropriation of technical production processes and the shaping of models and worlds are elements of productive work. In an incoherent world of objects subject to permanent change and digital dissolution, they can at best provide points of reference and orientation. Rather than offering mankind a home, the corporeal is inscribed with the (im)materiality of things. Meanwhile, a common public realm in which speech and action are instrumentalized and exploited is disintegrating.

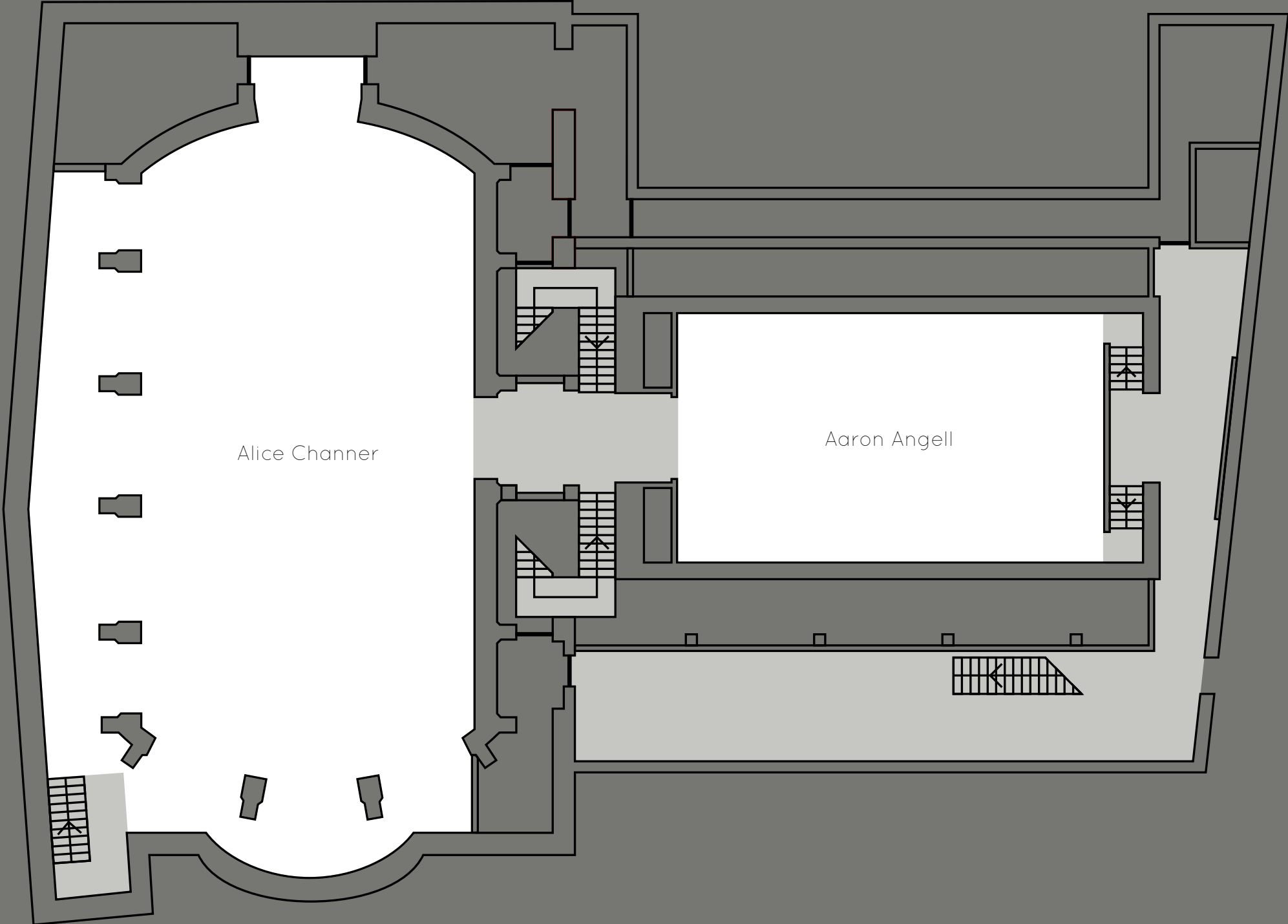
¹ Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity*, Malden, Mass.: Polity Press 2000.

² Hannah Arendt, *Vita activa oder vom tätigen Leben*, Munich: Piper 2013, (originally published as *idem*, *The Human Condition*, Chicago: University of Chicago Press 1958).

³ Cf. Paolo Virno, *Grammatik der Multitude*, ed. and trans. by Klaus Neundlinger, Vienna 2005, pp. 85–91; for an English edition see *idem*, *A Grammar of the Multitude*, trans. by I. Bertoldi, J. Cascaito, A. Casson, Los Angeles: Semiotexte 2004.

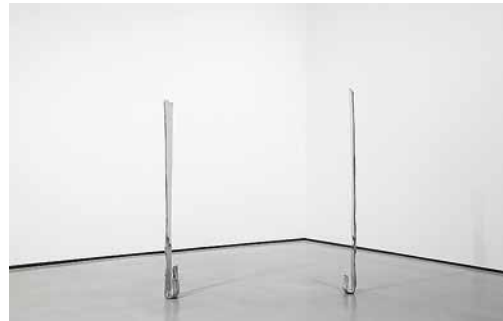
Goseriedebad, nach | after 1982

OBERGESCHOSS | FIRST FLOOR



Alice Channer

Alice Channer spürt der Transformationsfähigkeit von Material nach, dem Eigenleben der Dinge und der Verortung des Körpers in hoch technisierten, aus kühlen Oberflächen geformten Wirklichkeiten. Im Zusammenspiel von Mensch und Maschine, Ding und Stoff entstehen ihre Arbeiten in vielgliedrigen Fertigungsketten. Das Material durchläuft dabei unterschiedliche Zustände zwischen flüssig und fest, analog und digital: Prozesse, in die sowohl traditionelle skulpturale Verfahren wie das Abformen und Gießen als auch industrielle Herstellungsmethoden und digitale Techniken wie der 3D-Druck einfließen. Für die schmalen Aluminiumstelen, die in den Arbeiten *Hot Springs* (2014) und *Thin Air* (2014) aus spiegelglatten Stahlpfützen ragen, dienten Abgüsse eines einfachen Jerseykleides



als Formvorlage. Statt sich als intime Schutzschicht um den Körper zu legen, erscheint dieses Kleid als Metallobjekt ungreifbar immateriell. Für die Arbeit *Landslide* (2014) wurden diverse Abbildungen unterschiedlicher Größe übereinandergelagert, darunter das Werbefoto einer blauen Flüssigkeit, die Aufnahme eines Duschschlauchs sowie Fotos von Minzbonbons und Bienen. Zum Teil extrem vergrößert und in die Länge gezogen, wurden die Bilder per digitalem Verfahren auf eine lange Seidenstoffbahn gedruckt, die sich durch den Raum streckt. Die Künstlerin schreibt dazu: „Mein Ziel ist es, dass *Landslide* eines von mehreren Ereignissen innerhalb der Ausstellung wird, die das Erlebnis von Schwerkraft und Gewicht, das man als fühlendes Wesen erfährt, kontinuierlich steigern und infrage stellen. Ich denke, viele meiner Werke machen die Schwerkraft sichtbar. Diese Zustandsveränderungen sowie die ganz unterschiedlichen Maßstäblichkeiten im Werk sind für mich verschiedene physische Zustände oder Seinsweisen.“¹ Es sind überwiegend flache Objekte, mit denen Channer einen Ort schafft, an dem sich getrennte Realitätsebenen, Bilder und dreidimensionale Formen sowie Eindrücke von Flüssigkeit und Festigkeit überlagern. Es ist ein Ort, an dem statische Objekte zugleich dynamische Ereignisse sind und der durch rhythmische Vorgänge wie das Zusammenziehen und Dehnen vitalisiert wird.

¹ Alice Channer in einer E-Mail vom 25. Februar 2014.

Troglodyte und | and Stalacmite, 2013
Sofi Shell, Kunstverein Freiburg 2013

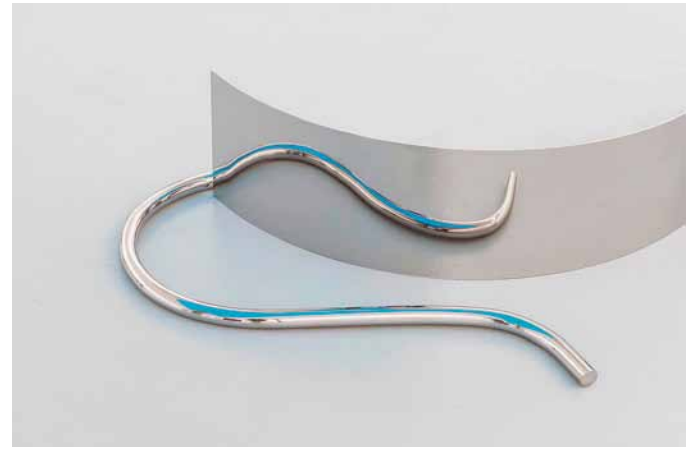
In the cool surfaces that constitute our hi-tech realities, Alice Channer traces the mutability of material, the independent lives of objects and the positioning of the body. As interactions between human and machine, object and matter, her works are the end result of complex production processes. Material passes through various states, from liquid to solid and analogue to digital; procedures informed both by traditional sculptural processes such as moulding and casting as well as industrial production methods and digital technologies such as 3D printing. The thin aluminium stela that rise up out of the reflective steel puddles in *Hot Springs* (2014) and *Thin Air* (2014) take their form from the cast of a plain jersey dress. Rather than being wrapped around the body as an intimate protective layer, this metallic dress seems intangibly immaterial. The work *Landslide* (2014) flattens various pictures of different sizes: an advertising image of a blue liquid, a photo of a shower hose, pictures of mints and bees. These images, some enlarged and expanded in the extreme, were digitally printed on the long crepe de chine fabric that spans the space. According to the artist, “My ambition is that *Landslide* will be one of a series of events across the exhibition that continually heighten and question the experience of gravity and weight that sentient beings feel. I think my work often makes gravity visible. These changes in state, along with the very different kinds of scale in the work, are what I imagine as different physical states or ways of being.”¹ Using predominantly

flat objects Channer creates a place where separate levels of reality overlap: pictures, three-dimensional forms, impressions of fluidity and solidity. It is a place where things can be static objects and dynamic events at the same time, where rhythmic processes such as contraction and expansion lend them their own vitality.

¹ Alice Channer in an e-mail from 25 February 2014.



Soft Shell, Kunstverein Freiburg 2013



Alice Channer, *Invertebrates*, Hepworth Wakefield 2013
Alice Channer, *Soft Shell*, Kunstverein Freiburg 2013
Alice Channer, *Tsunami (Detail)*, 2013



PERSONALUNION

„Länderausstellungen sind“, schreibt der Ausstellungsmacher Harald Szeemann, „prinzipiell den phantasielosen Konservatoren und Kulturattachés zu überlassen.“¹

Er kritisiert damit einen Ausstellungstypus, der sich trotz der Internationalität des Kunstgeschehens und der Irrelevanz nationaler Zuschreibungen hartnäckig hält. Anlass der Ausstellung *Pool* sind die Feierlichkeiten zum 300. Jubiläum der Personalunion zwischen Großbritannien und Hannover. Ein Ereignis, das in Hannover mit einer Reihe von Ausstellungen und Veranstaltungen gefeiert und für das Stadtmarketing fruchtbar gemacht wird, was für Großbritannien indessen von eher untergeordneter Bedeutung ist. Mögliche Ausstellungstypen, die diesem Anlass und dem Auftrag der kestnergesellschaft, zeitgenössische Kunst zu zeigen, entsprechen, wären beispielsweise eine Einzelausstellung oder eine Überblicksschau, eine Untersuchung zum Produktionsstandort Großbritannien, die Vorstellung einer Künstlergruppe oder zeitgenössischer Kunst zum Thema „Britishness“, eine Ausstellung zu Aspekten der britischen Kultur, Geschichte oder zu den Wechselbeziehungen zwischen Kunst aus Großbritannien und Deutschland, um nur einige naheliegende Ansätze zu nennen. Die Ausstellung *Pool* ist nichts hiervon vollständig und von manchem ein bisschen. Die Arbeiten der in *Pool* vertretenen KünstlerInnen weisen wichtige Überschneidungen auf, sowohl in der inhaltlichen Ausrichtung als auch im Umgang mit Material. Einige Themen, die sich durch die Ausstellung ziehen sind: die Auseinandersetzung mit Phänomenen unserer postindustriellen Informationsgesellschaft, Motive des Flüchtigen und Flüchtigen, Untersuchungen des Verfließens von privater und öffentlicher Sphäre, Neubewertungen des Verhältnisses von Körper, Material und Raum. Dennoch ist es keine thematische Ausstellung, auch weil entsprechende Positionen von KünstlerInnen anderer Produktionsstandorte nicht berücksichtigt wurden. Es sind fünf Einzelpäsentationen, die auf unterschiedlichen Ebenen ineinandergreifen und deren ProtagonistInnen internationaler Herkunft in

London arbeiten. Die fünf sind zum Teil befreundet und haben teilweise zusammen studiert und ausgestellt.

Dass die KünstlerInnen zwischen 1977 und 1987 geboren sind, bringt die Ausstellung auch noch einem anderen Format nahe, das mindestens so problematisch ist wie Länderausstellungen und das von dem Kurator Simon Sheikh in einem Aufwasch kritisiert wird: die Präsentation einer neuen Generation.

„Immer wieder wird uns das ‚Neue‘ angeboten – die Generationenschau als populärer Dauerbrenner und Karriereleiter, ebenso wie wir andauernd dem rückschrittlichsten aller Ausstellungsformate ausgesetzt werden, der Länderausstellung, die regelmäßig mit der Generationsschau verbunden wird und dabei ‚neue‘ Wunder schafft in der Entdeckung sich neu formierender Szenen.“²

Sheikh argumentiert dafür, dass Ausstellungen sich nicht nur an eine Öffentlichkeit richten, sondern auch eine Öffentlichkeit schaffen. Er beanstandet, dass diese zwei Ausstellungstypen vor allem den Kunstmarkt mit neuen Trends versorgen und die Interessen nationaler Kunstförderungen bedienen. Dementsprechend verfestigen sie nur vorherrschende Strukturen, statt eine Gegenöffentlichkeit herzustellen.

Das Dilemma zwischen dem länderbezogenen Anlass und einem thematischen Ansatz wird in *Pool* nicht aufgelöst, sondern als konstituierend für den kuratorischen Prozess beibehalten. Gegen eine Auflösung sprach letztlich unser Interesse an der Arbeit jeder der fünf präsentierten KünstlerInnen. Diese wollten wir vorstellen, ohne sie einem übergeordneten Konzept, einer eingeschränkten Untersuchung oder einem umfassenden Überblick unterzuordnen, aber auch, ohne den ursprünglichen Anlass zu übergehen. Auf eine mögliche Auflösung weist lediglich

die Präsentation der Gallery Peacetime hin. Zwar präsentiert Aaron Angells Galerie als Ausstellung in der Ausstellung auch vier thematisch verknüpfte Einzelpäsentationen von noch jüngeren, in London lebenden KünstlerInnen und scheint damit das beschriebene Dilemma fortzusetzen. Sie tut dies jedoch innerhalb so veränderter Rahmenbedingungen, dass diese damit zugleich ad absurdum geführt werden.



1
Harald Szeemann,
„Oh Du frühliches, oh
Du seliges thematische
Ausstellung“, in:
Ders., *Museum der
Obsessionen. von /
über / zu / mit*, Berlin:
Merve 1981, S. 28.

2
Simon Sheikh,
„Constitutive Effects:
The Techniques of the
Curator“, in: Paul
O’Neill (Hg.), *Curating
Subjects. De Appel*,
London: Open Editions
2007, S. 181.

PERSONAL UNION

“National exhibitions”, according to exhibition maker Harald Szeemann, “are basically the preserve of unimaginative conservators and cultural attachés.”¹

In saying this he criticizes a type of exhibition which, despite the international character of the art world and the irrelevance of national attributions, stubbornly refuses to go away. The exhibition *Pool* has been organized to coincide with the tercentenary celebrations of the personal union between Great Britain and Hanover. This occasion is being marked in Hanover with a series of exhibitions and events, and though its value won't be lost on the city marketing department here, its significance tends to be overlooked in Great Britain. The types of exhibition that would be appropriate on this occasion, while also fulfilling the *kestnergesellschaft's* remit for contemporary art, might include, for instance, a solo-show, a survey exhibition, a study of Great Britain as a centre of production; a presentation of a group of artists or contemporary art dealing with the theme of “Britishness” or aspects of British culture and history; or perhaps on the reciprocal relations between British and German art, to name just the obvious possibilities. *Pool* is none of these entirely and some of them in part. The works by the artists represented in the exhibition have some important areas of overlap, both in their content and their handling of material. Themes that can be traced throughout the exhibition include an engagement with the phenomena of our post-industrial information society; motifs of fluidity and fleetingness; reflections on the intermingling of public and private spheres; reappraisals of the relationship between body, material and space. Still, it isn't a thematic exhibition also because it doesn't consider corresponding positions by artists based in other centres of production. It is an exhibition consisting of five individual presentations which interact with one another on various levels and whose multinational protagonists all work in London. Some of the artists studied and have exhibited together, some of them are close friends.

The fact that these five artists were all born between 1977 and 1987 brings this exhibition quite close to a format which is just as problematic as the national exhibition. Curator Simon Sheikh takes both to task at once:

“Again and again, we are offered the ‘new’ – the generational show being an ever-popular and career-building move, just as we constantly are subjected to the most retrograde exhibition format of all, the national show, regularly combined with the generational, producing ‘new’ miracles in the discovery of new happening scenes.”²

Exhibitions, Sheikh argues, shouldn't just be aimed at the public; they create a public, too. He takes umbrage at the fact that it's these two types of exhibition that supply the art market with most of its new trends, thereby serving the interests of a national art patronage. As such, they consolidate prevailing structures rather than generating counterpublics.

The dilemma between the national occasion and a thematic approach is not one that *Pool* sets out to resolve. It is retained as a constitutive element of the curatorial process. What ultimately tipped the scales in favour of non-resolution was our interest in the work of each of the participating artists. We wanted to present their work without subordinating them to a narrow study, a broad overview, or a superordinate concept, but we didn't want to overlook the original occasion for the exhibition either. Gallery Peacetime is the only presentation that suggests a possible resolution. As an exhibition within the exhibition, Aaron Angell's gallery presents four thematically related individual presentations by younger London based artists and appears to perpetuate the described dilemma. But it does so within parameters that are so different as to take them to the point of absurdity.

¹ Harald Szeemann, “Oh Du fröhliches, oh Du seliges thematische Ausstellung” [Oh, thematic exhibition, how merry and blessed thou art], in *idem*, *Museum der Obsessionen. von / über / zu / mit, Berlin: Merve 1981*, p. 28.

² Simon Sheikh, “Constitutive Effects: The Techniques of the Curator” in Paul O'Neill (ed.), *Curating Subjects*, London: Open Editions 2007, p. 181.

