

JULIA STOSCHEK
COLLECTION NUMBER SEVEN:
ED ATKINS
FRANCES STARK

Im Rahmen der **NUMBER SEVEN** präsentiert die JULIA STOSCHEK COLLECTION zwei Künstler in einer Doppelausstellung – den Briten Ed Atkins und die US-Amerikanerin Frances Stark.

Ed Atkins und Frances Stark reflektieren in ihren multidisziplinären Ansätzen den Wandel der Materialität sowie den Aspekt der Repräsentation der medialen Bildwelt. Charakteristisch für das Werk beider Künstler, die auch literarisch arbeiten, ist die Untersuchung der vielfältigen Wechselbeziehungen von Bild und Text.

Unter Verwendung der aktuellen Computertechnologie erzeugen sie ein komplexes Gefüge aus Zeichen, Textfragmenten und autobiografischen Referenzen, die als Hypertext in ihre visuellen Arbeiten einfließen. Schwerpunkt der Ausstellung bilden die Videoinstallationen. Collagen und skulpturale Objekte komplettieren die Auswahl der Werke.

Das Konzept der Ausstellung skizziert eine Abfolge von individuellen Räumen, um beide Künstler in einen Dialog zu setzen. Die Zusammenstellung der Werke vergegenwärtigt die Transformation des klassischen Bewegtbilds zur digitalen Bildproduktion. Damit ver-

folgt die JULIA STOSCHEK COLLECTION konsequent den Anspruch auf Zeitgenossenschaft im Bereich Time-based Media.

High-Definition-Bildtechnologien bilden den Ausgangspunkt von Ed Atkins' künstlerischer Praxis. Dabei untersucht er vor allem die einseitige Fokussierung auf die technische Perfektion der Abbildungsqualität gegenüber einer haptisch nicht mehr greifbaren Erscheinung der Medienformate. Angesichts einer daraus resultierenden Entkörperlichung formuliert Atkins in seinen Installationen eine Ästhetik des Verschwindens entlang der zentralen Leitmotive Krankheit und Tod.

Frances Stark entwirft für ihr künstlerisches Werk ein vielschichtiges System aus Referenzen, das sich vor allem mit der Fragestellung nach Autorenschaft und dem eigenen künstlerischen Schaffensprozess auseinandersetzt.

Ihre gattungsübergreifenden Arbeiten sind Ausdruck ihres Ringens um Worte und deren Bedeutung. Kurzzitate, Musik, Literatur, Popkultur, autobiografische Aufzeichnungen und Erfahrungen dienen als Grundlage für ihre Videoinstallationen, Performances, Skulpturen und Arbeiten auf Papier. ML

As its **NUMBER SEVEN** show, JULIA STOSCHEK COLLECTION is presenting two artists in a dual exhibition: British artist Ed Atkins and US-american artist Frances Stark.

In their multi-disciplinary approaches, Ed Atkins and Frances Stark reflect the change in material properties and the issue of representation in the world of media images. The work of both artists, each of whom is also active in literature, is characterized by an exploration of the various interactions between image and text. By means of state-of-the-art computer technology they weave a complex fabric of signs, text fragments and autobiographical references that then enter their visual pieces as hypertext. The exhibition will focus on video installations, with collages and sculptural objects rounding out the selection.

The exhibition concept centers on sequences of individual rooms to broach a dialog between the two artists. The configuration of works highlights the transformation of the classical moving image into digital image production processing. The JULIA STOSCHEK COLLECTION is thus reiterating its emphasis on presenting contemporary time-based media.

High definition image technologies form the basis of Ed Atkins' artistic practice. He primarily explores the one-sided focus on technical perfection in image quality as opposed to the fact that the media formats can no longer be grasped haptically. Given the consequent de-corporealization, in his installations Atkins seeks to develop an aesthetic of disappearance, taking as his leitmotifs illness and death.

For her art projects, Frances Stark relies on a self-created and multifaceted system of references that above all stem from questioning the notion of authorship and her own artistic creative process. Her work cuts across genres and expresses a tussle with words and their meaning. Short quotes, music, literature, pop culture, autobiographical notes and events all serve as the basis for her video installations, performances, sculptures and works on paper. ML

FRANCES STARK

THE INCHOATE INCARNATE: AFTER A DRAWING, TOWARD AN OPERA, BUT BEFORE A LIBRETTO EVEN EXISTS, 2009

TRAGBARES STOFFKOSTÜM AUS ASTRACHAN, 147,3 × 177,8 × 81,3 CM
WEARABLE FABRIC COSTUME, ASTRACHAN CLOTH, 147.3 × 177.8 × 81.3 CM
COURTESY OF THE ARTIST AND GAVIN BROWN'S ENTERPRISE, NEW YORK

01

Für **The Inchoate Incarnate: After a Drawing, Toward an Opera, but Before a Libretto Even Exists** (2009), eines von insgesamt vier Kostümen, ließ Frances Stark sich von viktorianischer Chorbekleidung für Mädchen inspirieren. Die Künstlerin trug speziell dieses Kleid bei ihrer Performance **Put a Song in Your Thing** (2011) für die Performa 11 in New York. Ihr Nachsinnen über Themen

wie Erregung, Zurschaustellung und gemeinschaftliches Arbeiten wurde durch den Tänzer und DJ Skerrit Bwoy begleitet, der für seinen von übertriebenen Sex-Simulationen geprägten Tanzstil bekannt ist. Höhepunkt der Performance war das Dancehall „Daggern“, das Stark und Skerrit zu den Klängen von Aidonias Lied **100 Stabs** darboten. AV



The Inchoate Incarnate: After a Drawing, Toward an Opera, but Before a Libretto Even Exists (2009) is one of four costumes Frances Stark made based on Victorian chorus girl attire. This dress, in particular, was worn on stage by the artist as part of her performance **Put a Song in Your Thing** (2011), commissioned for Performa 11, New York. This rumination on arousal, display and collaboration featured dancer and

DJ Skerrit Bwoy, known for his hyperbolic dances that simulate sex. The performance culminated in Stark and Skerrit performing dancehall 'dagging' to Aidonia's song **100 Stabs**. AV

FRANCES STARK

DETUMESCENCE AND/OR ITS OPPOSITE (FROM A TORMENT OF FOLLIES), 2012

DREI KOMPONENTEN AUS VINYL UND FARBE, DIMENSIONEN VARIABLEL
THREE COMPONENTS OF VINYL AND PAINT, DIMENSIONS VARIABLE
COURTESY OF THE ARTIST AND GAVIN BROWN'S ENTERPRISE, NEW YORK

02

In Starks künstlerischem Werk finden sich häufig Anklänge auf die Literatur, insbesondere die Selbstreflexion, ein Charakteristikum der modernen Literatur, ist von speziellem Interesse. Dieselbe Selbstreflexion findet sich auch in den visuellen Techniken ihrer Werke: Wiederholung, Fragmentierung und Collage. Die Wandbilder **Detumescence and/or its Opposite (from a Torment of Follies)** (2012) nehmen Bezug auf die Ausstellung **A Torment of Follies** der

Künstlerin im Jahr 2008 in der Wiener Secession. Die dort gezeigten Werke bestanden aus großformatigen Papierarbeiten, die sich auf Passagen aus dem 1937 veröffentlichten Roman **Ferdydurke** von Witold Gombrowicz beziehen, in dem die „Qual“ (engl. torment) ein häufig wiederkehrendes Motiv darstellt. Neben abstrakten geometrischen Formen verwendet Stark figürliche Collagen, die mit jeder Pose mehr und mehr in sich zusammensacken. AV



Stark often draws on literature in her work; self-reflexivity, a feature of modernist writing, is of particular interest. Such self-reflexivity is at work in the visual strategies she employs: repetition, fragmentation and collage. The wall paintings titled **Detumescence and/or its Opposite (from a Torment of Follies)** (2012) refer to the artist's 2008 exhibition **A Torment of Follies** at Secession, Vienna, which consisted of large-format paper works, all directly linked to passages from the 1937

novel **Ferdydurke** by Witold Gombrowicz in which 'torment' is a frequently recurring motif. Stark deploys abstract geometric forms alongside a figurative collage that slumps further in each pose. AV

FRANCES STARK

NOTHING IS ENOUGH, 2012

DIGITALE EINKANAL-VIDEOINSTALLATION, 14'53", S/W, TON

SINGLE-CHANNEL DIGITAL VIDEO INSTALLATION, 14'53", B/W, SOUND

COURTESY OF THE ARTIST AND GAVIN BROWN'S ENTERPRISE, NEW YORK

03

Die aktuellen Videoarbeiten von Frances Stark basieren auf selbstreflexiven Skype-Gesprächen mit Männern, die die Künstlerin zufällig im Internet kennengelernt hat.

In **Nothing is enough** (2012) transkribiert sie ihre lustvollen Begegnungen mit einem italienischen Architekten und inszeniert diese zu den Klängen einer langsamen, leisen Klavierimprovisation. Durch den Verzicht auf eine physische Bildsprache hört man lediglich zwei Stimmen, deren Dialog in unterschiedlichen Schriftbildern im Video dargestellt werden. Die Künstlerin und der Architekt hinterfragen ihre körperliche und

intellektuelle Involviertheit und widmen sich ferner dem Thema, inwiefern das Internet ihr Leben verändert hat, auch in Bezug auf die heikle Frage, ob ihr Verhalten moralisch verwerflich ist oder nicht. Der Soundtrack zum Video wurde von einer anderen männlichen Online-Bekanntschafft komponiert und gespielt – einer der Figuren in Starks Video **My Best Thing** (2011), das ebenfalls in der Ausstellung gezeigt wird. Stark vergütete ihren Chatpartner und Komponisten für die Nutzung der Musik, um ihrer Beziehung so den Charakter einer Zusammenarbeit zu geben. AV



In her recent body of video works, Frances Stark draws from self-reflective Skype conversations with random men met online. In **Nothing is enough** (2012) she transcribes her libidinous encounters with an Italian architect, and sets them to a score of a slow piano improvisation. Lacking physical imagery, only two voices appear in the piece, depicted by different fonts. The artist and the architect question their own physical and intellectual engagement as well as how the Internet has changed their lives, raising the delicate moral issue of whether their behavior is bad or not. The video's soundtrack is performed by yet

another man she met online—one of the characters in **My Best Thing** (2011), a video also on view in this exhibition. Stark paid her chat partner-cum-composer for the use of his music, formalizing the collaborative nature of their relationship. AV

FRANCES STARK

UNTITLED, 2012

MIXED MEDIA COLLAGE, 50,2 × 64,8 CM

MIXED MEDIA COLLAGE, 50.2 × 64.8 CM

COURTESY OF THE ARTIST AND GAVIN BROWN'S ENTERPRISE, NEW YORK

04

BACK SIDE OF THE PERFORMANCE, 2008

PAPIER, PAILLETEN UND METALLSTIFTE AUF SCHAUMSTOFFPLATTE,

91,2 × 162,2 CM

PAPER, PAILLETES AND ESCUTCHEON PINS ON FOAM CORE, 91.2 × 162.2 CM

COURTESY OF THE ARTIST AND GAVIN BROWN'S ENTERPRISE, NEW YORK

05

In ihren sorgfältig erstellten Collagen kontrastiert Frances Stark häufig Fundsachen mit erfundenen Figuren, Textfragmenten und grafischen Elementen, literarischen Zitaten und autobiografischen Bezügen. **Untitled** (2012) beruht auf unterschiedlichen Motiven, die sich in Starks Arbeiten wiederfinden. Zunächst knüpfen sie an ihre Serie von Collagen mit dem Titel **I went through my bin** (2008) an. Hier stellt Stark Ausstellungsankündigungen sowie andere Post, die sie in ihrem Atelier erhalten hat, collagenartig zusammen; diese werden häufig von schwarzen handförmigen Scherenschnitten gehalten. In **Untitled** halten die Hände einen Ausdruck eines iPhone-Fotos, das Stark von einer Nachricht an den berühmten DJ Skerrit Bwoy gemacht hatte. Die Künstlerin war ganz begeistert von YouTube-Videos der Tanzauf-

tritte des Dancehall-Stars und befand sich zufällig auf demselben Flug mit ihm nach Los Angeles. So schrieb sie Skerrit mit Kugelschreiber einen Brief auf die Titelseite einer Broschüre für eine Ausstellung, die Stark für das Hammer Museum, Los Angeles kuratiert hatte. Das Titelbild der Broschüre ist eine Reproduktion einer Aktzeichnung von Egon Schiele, **Mädchen mit den violetten Strümpfen** (1913). Stark drückt so ihre Bewunderung für den Künstler aus und erklärt, warum sie gerne in einem zukünftigen Projekt mit ihm zusammenarbeiten möchte. **Back Side of The Performance** (2008) ist eine eher spielerische als didaktische Beschäftigung mit dem Konzept der Variété-Revue und beschäftigt sich ebenso mit dem Motiv des Chorkostüms und seiner einem frühen Telefon ähnelnden Silhouette. AV



Frances Stark's assembled collages often juxtapose found material and invented characters, snippets of text and graphic elements, literary quotations and autobiographical references. **Untitled** (2012) draws on various motifs in Frances Stark's work. Primarily, they join her series of collages entitled, **I went through my bin** (2008). In these works, Stark collages exhibition announcements and other mail she receives at her studio, often grasped by black, silhouetted paper hands. In **Untitled** the hands hold a print-out of an iPhone photo Stark took of a letter written on an exhibition brochure to renown DJ Skerrit Bwoy. Stark had been fixated on YouTube videos of the dancehall star's dance performance and then happened to meet him as they were coincidentally on the same flight to Los Angeles. She wrote Skerrit a letter on

the cover of a brochure for an exhibition she curated at the Hammer Museum, Los Angeles. The cover image is a reproduction of a nude drawing by Egon Schiele, **Mädchen mit den violetten Strümpfen** (eng. **Girl with Purple Stockings**) (1913). Stark explains, in ball-point pen, her admiration to Skerrit and her desire to collaborate with him on an upcoming project. **Back Side of The Performance** (2008) playfully explores the vaudevillian-style theatrical revue and likewise addresses the theme of a choir costume and how in silhouette such a suit resembles the shape of an old phone receiver. AV

FRANCES STARK

OSSERVATE, LEGGETE CON ME, 2012

DIGITALE DREIKANAL-VIDEOINSTALLATION, 29'34", S/W, TON

THREE-CHANNEL DIGITAL VIDEO INSTALLATION, 29'34", B/W, SOUND

COURTESY OF THE ARTIST AND GAVIN BROWN'S ENTERPRISE, NEW YORK

06

Osservate, leggete con me (2012) (dt. Betrachtet, lest mit mir) spielt auf eine Zeile einer Arie in Mozarts **Don Giovanni** (1787) an, in der der Diener Leporello sämtliche Frauen aufzählt, mit denen Don Giovanni geschlafen hat. In der digitalen Dreikanal-Videoinstallation werden „Songtexte“ an die Wände projiziert. Die männliche Stimme steht auf der linken, die weibliche Stimme stets auf der rechten Seite. Eine verkürzte Orchesterfassung der Arie wird neun Mal wiederholt; jede Wiederholung dient als

Untermalung einer der neun Online-Chats der Künstlerin mit zufälligen Männerbekanntschaften, die sie in Video-Sex-Chatrooms auf der ganzen Welt gemacht hat. Die von „LOL“-Symbolen durchzogenen sprachlichen Spielbälle folgen der Dramaturgie von Mozarts mitreißenden Rhythmen. Das vorhersehbare verbale Vorspiel nimmt eine unerwartete Wende: Aus abgedroschenen erotischen Worthülsen entwickeln sich nach und nach höchst intime Andeutungen. AV



Osservate, leggete con me (2012) (eng. observe, read along with me) references a line from an aria in Mozart's opera, **Don Giovanni** (1787), in which the servant Leporello lists all the women Don Giovanni has slept with. In this three-channel digital video installation, 'lyrics' are projected onto the walls. The male voice is always on the left, the female always on the right. An abridged orchestral version of the aria loops nine times, in time to the 'lyrics' of nine online chat conversations between the artist and the different

men she met from around the world on a randomized video chat website. The 'LOL'-infused textual volleys are each dramatically choreographed to Mozart's enthusiastic rhythm. Verbal foreplay unexpectedly turns from erotic catchwords to personal intimations. AV

ED ATKINS

A PRIMER FOR CADAVERS, 2011

EINKANAL-HIGH-DEFINITION-VIDEOINSTALLATION, 19'58", FARBE, TON,
LEIHGABE DES KÜNSTLERS

SINGLE-CHANNEL HIGH DEFINITION VIDEO INSTALLATION, 19'58", COLOR,
SOUND, ON LOAN FROM THE ARTIST
COURTESY OF THE ARTIST AND CABINET GALLERY, LONDON

07

Der Titel **A Primer for Cadavers** (dt. Eine Fibel für Kadaver) (2011) lässt zunächst an eine Art allgemeine Einführung in das von Ed Atkins in seinen Videoarbeiten häufig aufgerufene Motiv des Kadavers denken. Kadaver ebenso wie der Tod im Allgemeinen bilden im Zusammenhang mit Repräsentation im Zeitalter digitaler Medien wiederkehrende Leitmotive in Atkins' Werk. In **A Primer for Cadavers** bleibt das eigentliche Thema des Kadavers auf der visuellen Ebene experimenteller Aufnahmen und technologischer Genauigkeit, die das Werk durchzieht, eher angedeutet. Es handelt sich um diverse High-Definition-Videoaufnahmen ein und desselben blonden Hinterkopfes einer unbekannt Person, deren Gesicht der Betrachter – wie so häufig bei Atkins – nie ganz zu sehen bekommt. Der Hinterkopf erscheint unter Zuhilfenahme von manuellen Kameralinsen mit teilvergrößernden und kaleidoskopischen Effekten und in unterschiedlichen Lichtsituationen immer wieder visuell verändert. Erst in

der Kombination mit der sprachlichen Ebene einer nie wirklich klar zuordenbaren Erzählstimme schafft Atkins in dem Video einen assoziativen Bedeutungsraum, in dem er auf esoterische Weise seine Reflektion des Kadaverbegriffs prosaisch, poetisch, ernsthaft entfaltet. Digitale Auf- und Abblenden, Schnitte sowie begleitende, signalartige Sounds, die aus der Welt der Benutzeroberflächen und pädagogischen Wechselbeziehungen stammen, bilden dabei eine besondere Rhythmik. Mit einer Einführung im wissenschaftlichen Sinne hat Atkins' Konzeption von **A Primer for Cadavers** nichts gemein. Vielmehr handelt es sich um eine subjektivierte und persönliche Erörterung des Begriffs des Kadavers im Kontext der eigenen technischen Produktionsmittel. So reflektiert Atkins in seiner künstlerischen Praxis angesichts einer durch die High-Definition-Technologie in „tote“ digitale Codes umgewandelte „lebendige“ Realität den gegenwärtigen Status von Repräsentation. PF



The title **A Primer for Cadavers** (2011) first brings to mind a general introduction to the theme of the cadaver—a subject that (and who) occurs frequently in Ed Atkins' video works. Cadavers and death in general form a recurrent leitmotif in Atkins' oeuvre in the context of issues of representation in the age of digital media. In **A Primer for Cadavers** the actual theme of the cadaver is essentially only alluded to, at the visual level of experimental imagery and the technological specificity with which the work is laced. What we see throughout are scrupulous, high definition shots of the back of an unknown blonde head whose face we never glimpse—this resistance itself a familiar trope in Atkins' works. The back of the head changes visually throughout, as Atkins makes use of conspicuously manual camera lenses, enlarging, re-lighting and shifting through kaleidoscope-like shattering of the image. Combined with the language, provided by a narrator whose voice can somehow never be properly sourced, the video

blends and transforms to form an associative range of meanings in which Atkins esoterically develops his reflections on the figure of the cadaver—prosaically, poetically, seriously. Digital fade-ins and fade-outs, jump cuts and accompanying, signal-like sounds that stem from some world of interfaces and pedagogic interrelation, form a unique rhythm. Atkins' **A Primer for Cadavers** has little in common with an introduction in a scientific sense; rather, his is a determinedly subjective elaboration on the concept of the cadaver in the context of his own technical means of production—but more so within a personal and deeply affected personal experience. Within in his artistic practice, and as particularly explored here, Atkins reflects on the contemporary status of representation in a living reality as transformed by high definition technology into that of dead digital codes. PF

ED ATKINS

DELIVERY TO THE FOLLOWING RECIPIENT FAILED PERMANENTLY, 2011

EINKANAL-HIGH-DEFINITION-VIDEOINSTALLATION, 17'09", FARBE, TON
SINGLE-CHANNEL HIGH DEFINITION VIDEO INSTALLATION, 17'09", COLOR, SOUND
COURTESY OF THE ARTIST AND CABINET GALLERY, LONDON

08

Die Arbeit **Delivery to the Following Recipient Failed Permanently** (2011) stellt eine Art Pendant zu **A Primer for Cadavers** (2011) dar. Sie bezieht ihren Titel aus dem computergenerierten Text, den man üblicherweise als Mitteilung erhält, wenn eine E-Mail nicht zustellbar ist. Ein Interview mit Atkins liefert den biografischen Hintergrund zu dieser Arbeit: Atkins berichtet dort von der emotionalen Erfahrung, die ihm nach dem Versand einer Rundmail widerfahren ist. Aus Versehen hatte Atkins die E-Mail auch an seinen im Jahr zuvor verstorbenen Vater versendet. Als Antwort auf seine E-Mail bekam er von dem verwaisten, jedoch beharrlichen Hotmail-Konto seines Vaters die nüchterne, titelgebende Textzeile „Delivery to the Following Recipient Failed Permanently“. Die Videoarbeit handelt allerdings nicht in direkter Weise vom Verlust des Vaters, sondern lässt sich vielmehr als eine Abhandlung rund um das Wort „Rauch“ beziehungsweise

„rauchen“ (engl. smoke) und dessen körperlichen und medizinischen Folgen verstehen. High-Definition-Aufnahmen von toxisch-grünem Rauch vor schwarzem Hintergrund wechseln sich ab mit Sequenzen einer rauchenden blonden Frau, die vor mondartig wirkendem Licht positioniert ist und von der man stets nur den Hinterkopf sieht. Auch hier verändern verschiedene manuelle Kameralinsen die Formen und Farben des Hinterkopfs. Bilder von brennendem Papier sowie weiße und rote Hintergründe bilden Zwischenschnitte, die zusammen mit der gleichen nicht zuordenbaren Erzählerstimme wie aus **A Primer for Cadavers** den besonderen Rhythmus der Arbeit bilden. Sprachlich assoziativ wechselnd zwischen nüchtern beschreibenden Begriffen, poetischen Passagen und Alltagsprosa erscheint das Rauchen als ein tödliches und erhabenes Vergnügen zwischen medizinischer Toxizität, sinnlichem Genuss und Äther. PF



The piece **Delivery to the Following Recipient Failed Permanently** (2011) was made the same year as **A Primer for Cadavers**, as something of a companion piece. Its title derives from the computer-generated text that one automatically receives if an email cannot be delivered. An interview with Atkins reveals the specific biographical context for this piece: Atkins reports on his experience of sending out a group email, an invitation to an exhibition. By mistake, in amongst the recipients, Atkins sent the email to his father, who had died the year previous. As a response to his email he received the sober line of text from his father's abandoned by persistent Hotmail account that became the work's title: **Delivery to the Following Recipient Failed Permanently**.

The video, however, does not address the loss of his father directly, but instead seems to function as an ambivalent kind of treatise on the word smoke, the act of smoking and its physical, medical manifestations. High definition

shots of toxic green smoke against a black background alternate with sequences of a familiar blond head smoking—a figure who recurs throughout Atkins' oeuvre—her short hair seen from behind, she is positioned in before a light that alludes to theatrical moonlight. Here, again, different manual camera lenses change the shapes and colors of the image. Shots of burning paper and saturated white and red backgrounds form the interstices that, along with the same unidentifiable narrator's voice as is used in **A Primer for Cadavers**, set the alien rhythm of the piece. Switching between associative language, sober descriptive concepts, poetic passages and everyday prose, smoke takes the stage here as a fatal and sublime pursuit, oscillating between medical toxicity, sensual pleasure and ether. PF

ED ATKINS

US DEAD TALK LOVE, 2012

ZWEIKANAL-HIGH-DEFINITION-VIDEOINSTALLATION, 37'24", FARBE, TON
TWO-CHANNEL HIGH DEFINITION VIDEO INSTALLATION, 37'24", COLOR, SOUND
COURTESY OF THE ARTIST AND CABINET GALLERY, LONDON

09

Us Dead Talk Love (2012) ist Atkins' erste Zweikanal-High-Definition-Videoinstallation und markiert den Beginn des Einsatzes von computergenerierten Charakteren in seinem künstlerischen Werk. Die nicht zuordenbare Erzählerstimme der früheren Videos wird nun zum sichtbaren Hauptdarsteller. In **Us Dead Talk Love** ist es ein abgetrennter, sprechender Kopf eines jungen Mannes mit Glatze und Dreitagebart. Seinen ersten unvermittelten Auftritt hat er passenderweise als Interpret des tragisch-düsteren Liebesliedes **Johanna** aus dem Musical **Sweeney Todd** (uraufgeführt 1979) von Stephen Sondheim, der Geschichte des teuflischen Barbiers von der Fleet Street, der im viktorianischen London des 19. Jahrhunderts seinen Kunden die Kehle durchschneidet, um die Pasteten eines benachbarten Bäckers mit Leichenteilen füllen zu lassen. Bekannt ist die Geschichte durch die Verfilmung von Tim Burton mit Johnny Depp aus dem Jahre 2007. Die Tonspur des singenden Kopfes in Atkins' Arbeit ist über die des Originalliedes aus dem Musical gelegt, sodass es zu markanten Doppelungen und Überlappungen zwischen Original und Interpretation kommt. Hierbei taucht zur Liedzeile „buried sweetly in your yellow hair“ zwischendurch das wiederkehrende Motiv eines Hinterkopfes einer blonden Frau auf, das bereits in **Delivery to the Following Recipient Failed Permanently** (2011) und in Atkins' früheren Arbeiten Verwendung fand. Aus der auf die

musikalische Darbietung folgende Frage „I wanted to ask whether you thought that finding an eyelash under your foreskin was significant?“ (dt. Ich wollte fragen, ob du dachtest, dass die Entdeckung einer Wimper unter deiner Vorhaut bedeutend war?) entwickeln sich einige Episoden um die physischen Hinterlassenschaften und Erinnerungen an eine Liebesnacht und die Erörterung von Herkunft und Funktion menschlicher Körperbehaarung. Bilder antiker skulpturaler Akte, die mit Klebeband befestigt sind, falsche Wimpern, diverse Stoffe und Bettlaken sowie eingesetzte digitale Staubeffekte setzen sich zu bewegten Hintergründen zusammen, vor denen der abgetrennte Kopf sich räuspert, atmet und seine assoziativen Gedanken äußert. Hinzu kommt ein digital generiertes, frei schwebendes Augenpaar, das durch verfremdete Makroaufnahmen eines realen Augenpaares ergänzt wird und auf diese Weise den Zuschauer doppelt oder spiegelt. Die Bilder und Texte verdichten sich in dem besonderen Schnittrythmus unter Verwendung der bereits aus früheren Arbeiten bekannten Mitteln der Überblendung und Verfremdung, der leeren, synchronen und asynchronen Untertitelblöcke, dem Wiederaufblitzen des Hinterkopfes und dem Einsatz diverser Soundeffekte an visuellen und textlichen Übergängen. **Us Dead Talk Love** bewegt sich dabei zwischen einer intimen Liebeserklärung und der praktischen Reflektion der Repräsentation von Liebe, Sexualität und Tod. PF



Us Dead Talk Love (2012) is the first two-channel high definition video installation Atkins made and marks the proper beginning of his use of computer-generated characters in his art. The narrator's voice from earlier videos now becomes a visible protagonist. In **Us Dead Talk Love** we see the talking severed head of a young man, slightly unshaven and bald. His first appearance at the beginning of the video is as the singer of the tragic and dark love song, **Johanna** from Stephen Sondheim's musical **Sweeney Todd** (premiered in 1979), the story of the eponymous Fleet Street barber who cut the throats of his customers to fill the pies of a neighbouring baker in Victorian London—most recently performed by Johnny Depp in the 2007 Tim Burton version. The voice of the singing head in Atkins' piece sings over the original musical number, triggering striking duplications and overlaps between original and interpretation. When the song reaches the line "buried sweetly in your yellow hair" we see the recurrent image of the back of a blond woman's head—identifiably the same one that appeared in **Delivery to the Following Recipient Failed Permanently** (2011) and in much of Atkins' early works. The song finished, the head then poses a question: "I wanted to ask whether you thought that finding an eyelash under your

foreskin was significant?" This question and its inducted intimacy, leads to a raft of episodes and accounts relating to the physical remains and memories of a night of love and a discussion of the origin and function of human body hair. Images of classical nude sculptures, held in place by adhesive tape, false eyelashes, various fabrics and sheets as well as digital dust effects gel together to form animated backgrounds, before which the severed head, doubled into dialog, clears its throat, breathes, coughs, and holds forth with its associative, verbose thoughts. There are digitally generated, free-floating pairs of eyes, distorted macro images of a real pair of eyes doubling up and returning the viewer to their own spectacle, their own eyes. The images and texts condense thanks to the special rhythm of the editing and the use of techniques Atkins utilized in earlier works, such as superimposed images and those alienated, empty subtitle boxes; the intermittent recurrence of the back of the head, and the various sound effects that mark visual and textual transition. **Us Dead Talk Love** oscillates between an intimate declaration of love and a practical reflection on the representation of love, sexuality and death. PF

ED ATKINS

WARM, WARM, WARM SPRING MOUTHS, 2013

EINKANAL-HIGH-DEFINITION-VIDEOINSTALLATION, 12'50", FARBE, TON
SINGLE-CHANNEL HIGH DEFINITION VIDEO INSTALLATION, 12'50", COLOR, SOUND
COURTESY OF THE ARTIST AND CABINET GALLERY, LONDON

10

Während in **Us Dead Talk Love** (2012) der abgetrennte, sprechende Kopf noch Überreste realer Aufnahmen aufweist, auf die eine Animationssoftware angewendet wurde, wirkt der sprechende Charakter aus **Warm, Warm, Warm Spring Mouths** (2013) bereits gänzlich wie aus einer digital generierten Welt stammend. Die Fantasie des Bildes lässt vermuten, dass er allein in einer virtuellen Tiefsee lebt. Er verfügt über einen männlich-idealtypisch geformten und dabei völlig haarlosen Körper. Einen Gegensatz dazu bilden seine langen dunklen und glatten Haare, die nixenartig im tiefen Wasser zu schweben scheinen. Als sei es eine Fortführung des Themas menschlicher Körperbehaarung aus **Us Dead Talk Love** betont Atkins den noch immer größten Schwachpunkt gegenwärtiger Animationsprogramme, nämlich die realistische Darstellung und

Repräsentation von menschlichem Haar. Der langhaarige digitale Charakter rezitiert wiederholt das kurze Gedicht **The Morning Roundup** des US-amerikanischen Schriftstellers und Dichters Gilbert Sorrentino (1929–2006) aus dem Jahr 1971, das vom Verlust von Freunden durch den Tod handelt. Mit der Betonung eines älteren Mediums wie dem Radio innerhalb des Gedichtes wirkt es im Rahmen der von Atkins geschaffenen digitalen Welt wie eine geradezu nostalgische Reminiszenz an eine frühere Zeit. Atkins verknüpft in **Warm, Warm, Warm Spring Mouths** das in der Regel gesellschaftlich in den Bereich des Privaten gedrängte Thema von Tod und Verlust mit einer praktischen Befragung seiner eigenen Medien im Hinblick darauf, inwiefern mit Tod und Verlust verbundene Emotionen und Gedanken überhaupt vermittelbar sein können. PF



While in **Us Dead Talk Love** (2012) the talking severed heads pertain as remnants of real-world images, to which, it appears, animation software has been applied—the talking figure in **Warm, Warm, Warm Spring Mouths** (2013) seems to stem completely from the digitally world. In the fantasy of the image, the male protagonist lives alone in a virtual deep-sea realm, his ideal, masculine body is impossibly preserved and completely bereft of hair. This contrasts starkly with the long, dark, smooth head of hair that seems to float in the water around him, nymph-like. As if we were witnessing a parodic continuation of the pubic hair motif from **Us Dead Talk Love**, Atkins here underscores what is one of the conspicuous weaknesses in computer animation, namely the realistic representation of human hair. The long-haired protagonist repeatedly recites the short poem **The Morning**

Roundup (1971) by US-writer Gilbert Sorrentino (1929–2006), which speaks of the death of friends. With the emphasis on remembrance and the mention of older media such as radio within the poem, in the context of the digital world Atkins creates it seems like a truly nostalgic reminiscence of a past age. In **Warm, Warm, Warm Spring Mouths** Atkins links the topic of death and private, emotional loss with a practical enquiry into his chosen media with a view to establishing the extent to which the emotions and thoughts connected with death and loss can ever be sufficiently represented in the first place. PF

FRANCES STARK

MY BEST THING, 2011

DIGITALE EINKANAL-VIDEOINSTALLATION, 99'17", FARBE, TON
SINGLE-CHANNEL DIGITAL VIDEO INSTALLATION, 99'17", COLOR, SOUND
COURTESY OF THE ARTIST AND GAVIN BROWN'S ENTERPRISE, NEW YORK

11

My Best Thing (2011) war Starks Beitrag zur Biennale in Venedig im Jahr 2011. Das digital animierte Video zeigt eine Abfolge von Chats zwischen zwei Gesprächspartnern, die von computergenerierten Figuren nachgespielt werden. Sie zeigen die Techtelmechtel der Künstlerin mit zwei jungen Italienern um die 20, die sie zufällig online getroffen hat. Die Gespräche der nur mit einem Feigenblatt oder Slip bekleideten Figuren gehen bald über sexuelle Themen hinaus und

befassen sich beispielsweise mit Filmgeschichte, Politik und Protestkultur. Für das Video wurden die Mitschriften der virtuellen Begegnungen mit einem kostenlosen Online-Animationsprogramm von Text in gesprochene Sprache konvertiert. So zeigt die Künstlerin, wie moderne Kommunikationstechnologie ein größeres Maß nicht nur an Intimität, sondern auch Anonymität ermöglicht, was zu neuen Verhaltensweisen und Beziehungsarten führt. AV



I didn't have a professor like you.

My Best Thing (2011) is a feature-length animation Stark made as her contribution to the 2011 Venice Biennial. Constructed from one-on-one video chat conversations, stock C.G.I. figures re-enact the flirtations that the artist carried on with two 20-something Italian men she randomly met online. Clad in either fig leaves or briefs, the characters' discussions quickly expand beyond sex into broader topics, including film history, politics, and protest. The video was produced using a

free online text-to-speech animation program and highlights the manner in which current communication technologies allow for both greater intimacy and anonymity, giving rise to new behaviors and relationships. AV

ED ATKINS

UNTITLED (1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9), 2013

ACHT COLLAGEN AUF HOLZ UND STAHL, 243,8 × 121,4 × 1,9 CM

EIGHT COLLAGES ON WOOD AND STEEL, 243.8 × 121.4 × 1.9 CM

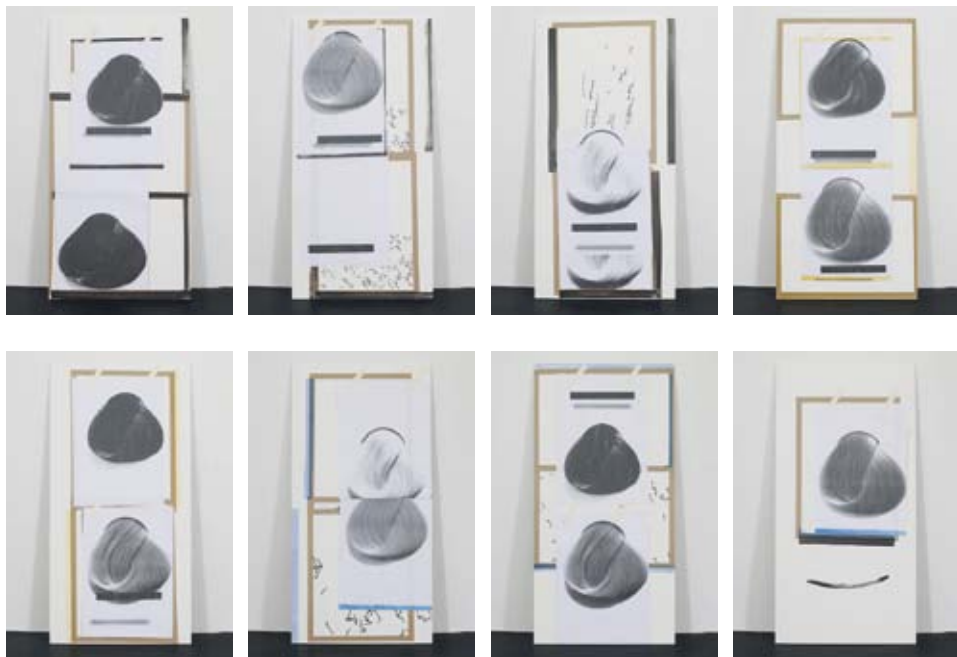
COURTESY OF THE ARTIST AND GALERIE ISABELLA BORTOLOZZI, BERLIN.

PHOTOS: NICK ASH

12

Wie bereits zu **Paris Green** (2009), zum Zyklus **Death Mask** (2010–2011) und zu **Us Dead Talk Love** (2012) entwickelte Atkins als eine Art Appendix auch zur Videoarbeit **Warm, Warm, Warm Spring Mouths** (2013) große, auf hochformatige Holzpaneele mit farbigem Klebeband aufgebrachte Papierarbeiten. Das bereits in **Us Dead Talk Love** aufgegriffene persönliche Motiv menschlicher Haare, das bezogen auf die Problematik ihrer realistischen digitalen Darstellung in **Warm, Warm, Warm Spring Mouths** weiter fortgesetzt wurde, überführt Atkins hier auf eine grafisch-skulpturale Ebene. Stark vergrößerte und bearbeitete Schwarz-

Weiß-Kopien von Haarsträhnen, wie sie zur Demonstration des Farbtons einer Koloration im Friseursalon genutzt werden, erscheinen herausgelöst aus ihrem üblichen Kontext. Der ursprüngliche Zweck der Farbtonbestimmung wird durch Atkins' Bearbeitung in Grauwerte negiert, und so bleibt die reine Form. In der Collagierung mit leeren Untertitelbalken oder feinen, staubartigen Notationen, wie sie auch in seinen Videoarbeiten auftauchen, entsteht die Anmutung einer erweiterten Studie auf Papier; ein Storyboard oder eine Legende, die die Handlung vorwegnimmt oder die selbst erst anhand der Videos entsteht. PF



As with **Paris Green** (2009), the **Death Mask** cycle (2010–2011) and **Us Dead Talk Love** (2012) Atkins also developed large works on paper mounted on portrait-format MDF panels using colored adhesive tape as a kind of physical, analogue appendix to **Warm, Warm, Warm Spring Mouths** (2013). Atkins revisits the intimate theme of human hair already addressed in **Us Dead Talk Love**, which was then taken up and advanced as regards the difficulty of its realistic digital representation in **Warm, Warm, Warm Spring Mouths**, now at a graphic and sculptural level. Enlarged and heavily processed black-and-white photos of coils of human hair such as are used to

demonstrate a particular color tone by hair-dressers, are displayed here outside their usual context. Their usual purpose of defining the color tone is annulled by Atkins, who opts instead for gray values, insisting in the pure form and fundamental metaphoric allusions of the image. When collaged with empty subtitle boxes or fine, dust-like notes such as are to be found in his video works, the feel is that of an extended study on paper; a storyboard or legend that either preempts or is generated by the production of the videos themselves. PF

ED ATKINS

PARIS GREEN, 2009

EINKANAL-HIGH-DEFINITION-VIDEOINSTALLATION, 7'37", FARBE, TON
SINGLE-CHANNEL HIGH DEFINITION VIDEO INSTALLATION, 7'37", COLOR, SOUND
COURTESY OF THE ARTIST AND CABINET GALLERY, LONDON

13

Paris Green (2009) ist benannt nach dem chemisch aus Kupfer, Arsen und Essigsäure hergestellten und daher hochgiftigen Farbpigment **Paris Green** (dt. Schweinfurter Grün). Atkins' erste Videoarbeit in High Definition besteht aus Aufnahmen von Mischwäldern, Sträuchern und Erdböden sowie von verschiedenen Wolkenformationen oder der Sonne beziehungsweise dem Mond – Natur rein ikonografisch, exemplarisch. Diese Amateuraufnahmen mischen sich mit hoch professionell via Stabkamera eingefangenen Bildern einer subtropischen Dschungellandschaft aus Dokumentar- und Kinofilmen. Als ein drittes Umfeld sehen wir ein in künstliches Neonlicht getauchtes Atelier mit Aufnahme-räumen, Mikrofonen, Kameras: Ausrüstung und Umfeld der Postproduktion. Als Nebenstränge tauchen in **Paris Green** dazu kontrastierend geschnittene Aufnahmen einer doppelten Neonleuchte auf, die immer wieder an- und ausgeht oder in verfremdeten Farben erscheint. Dazu kommen leere Untertitelblöcke und Aus- und Einblendungen in monochromem Schwarz, Weiß, Gelb, Braun oder in einem typischen „Green Screen“-Grün. Letzteres wirkt wie eine augenzwinkernde Referenz an die Welt der digitalen Postproduktion des zeitgenössischen kommerziellen High-Definition-Kinos oder der Werbung, in der Schauspieler oder Darsteller in grünen

Räumen aufgenommen werden, um später per errechneter Simulation in jeglichen digital gebauten Raum versetzt werden zu können. Ein atmosphärisches Gitarrenspiel durchzieht – zunächst als ein- und ausgeblendete Tonspur, später in Nahaufnahmen – die gesamte Arbeit. Passend zur visuell aufgerufenen Urwaldthematik sind Teile des Soundtracks von Werner Herzogs im Amazonasgebiet gedrehten Film **Aguirre: der Zorn Gottes** (1972) der Krautrock-Formation Popol Vuh zu hören. Atkins' frühe Arbeit – **Paris Green** ist hier beispielgebend – markiert den Beginn seiner Auseinandersetzung mit der High-Definition-Bildtechnologie. Dabei werden durch die Verwendung der überscharfen, digital codierten Bilder des Urwalds nicht nur dessen artifizielle und hyperreale Wirkung betont, sondern auch die unausgesprochenen Mängel und Trugschlüsse. Durch die Gegenüberstellung von Details aus Waldlandschaften in gemäßigten Klimazonen und der Anspielung auf Herzogs unter Extrembedingungen im Regenwald klassisch auf 35 mm gedrehten Kinofilm entsteht eine ambivalente Spannung. Mit Blick auf die Qualität der Darstellung, Repräsentation und Überlieferung in Zeiten der Verdrängung alter durch neue, zunehmend entmaterialisierte Bildtechnologien und angesichts einer fortschreitenden Bedrohung



der weltweiten Urwaldbestände durch menschliches Handeln ruft Atkins mit seiner Arbeit Motive des Verschwindens, der Zerstörung und des Todes auf. PF

Paris Green (2009) is named after the eponymous toxic pigment, chemically derived from copper, arsenic and acetic acid. Atkins' first high definition video consists of images of northern European forests, bushes, shrubs, soil, cloud formations—the sun, the moon. Nature as iconographic, generic. This stock of amateur shots is mixed with highly professional stock imagery of sub-tropical jungle taken from nature documentaries and cinema. A third environment consists of a studio, artificially lit with fluorescent lighting, housing recording rooms, microphones, cameras: the apparatus of post-production. Throughout the video, vacated subtitle boxes and fade-ins or fade-outs in monochrome black, white, yellow, brown—or in a typical “green screen” green—interrupt and skew the immersion of viewer into the intoxicating scenario of the video. Green-screen in particular is the first time Atkins conspicuously references a world of digital post-production in commercial, professional moving imagery, where the subject is filmed in chromakey green or blue space so that a digitally constructed space might be seamlessly fitted behind them. This technical,

pragmatic green speaks, then, of both nature and technology at their most polarized. Atmospheric guitar music runs through the piece, initially as a soundtrack, then later as a diegetic close-up of the guitar itself. In keeping with the jungle visuals, the soundtrack's key signature and thematic are taken from Popol Vuh's music for Werner Herzog's film **Aguirre: The Wrath of God** (1972), which was shot in the Amazon rainforest, and was notorious in its hubristic attempt, both in the content of the story and the production. Atkins' early work—of **Paris Green** is exemplary—marks the beginning of his enquiry into high definition image technology. The use of extremely sharp, digitally coded images of impenetrable jungle emphasizes the artifice, the surface and hyper-real appearance offered by the technology, as well as its tacit shortcomings and betrayals. Atkins creates an ambivalent tension between the awesome, natural content and the desire for meaning made manifest through ever-more potent technologies of representation. Given the definitional quality and representation in an age when now-obsolete image technologies are increasingly supplanted by ever more dematerialized ones—alongside an ongoing and very real threat to the world's rainforests by human activity—in this piece Atkins evokes the themes of disappearance, destruction and death. PF

ED ATKINS

DEATH MASK II: THE SCENT, 2010

EINKANAL-HIGH-DEFINITION-VIDEOINSTALLATION, 8'19", FARBE, TON
SINGLE-CHANNEL HIGH DEFINITION VIDEO INSTALLATION, 8'19", COLOR, SOUND
COURTESY OF THE ARTIST AND CABINET GALLERY, LONDON

DEATH MASK III, 2011

EINKANAL-HIGH-DEFINITION-VIDEOINSTALLATION, 34'46", FARBE, TON
SINGLE-CHANNEL HIGH DEFINITION VIDEO INSTALLATION, 34'46", COLOR, SOUND
COURTESY OF THE ARTIST AND CABINET GALLERY, LONDON

14

Death Mask (dt. Totenmaske) ist als dreiteiliger Zyklus ein Schlüsselwerk in Atkins' Werk, das sich dem übergeordneten Thema der Totenmaske widmet. **Death Mask I** (2010) existiert lediglich als Drehbuch, während aus einem ursprünglich zweiten Drehbuch unter dem Titel **Death Mask II** dann die Videoarbeit **Death Mask II: The Scent** (2010) entstand. **Death Mask III** (2011) wurde schließlich ohne Drehbuch oder andere Vorlage als Film realisiert.

Death Mask I ist das Skript zu einer fiktiven Biografie Marie Tussauds (1761–1850), der Wachsbildnerin, die 1835 in London ihr erstes Wachsfigurenkabinett eröffnete. Atkins nähert sich ihr mit Blick auf die Repräsentation menschlicher Vergänglichkeit, einem besonderen Interesse am Phänomen Kadaver und der durch die Wachsbildnerie eröffneten Möglichkeiten einer vermeintlich perfekten Erhaltung des menschlichen Gesichts. Atkins schickt Marie Tussaud entlang ihrer überlieferten Biografie humorvoll auf eine Zeitreise, auf der er sie – begleitet von ausführlich beschreibenden Monologen über die besonderen physischen und skulpturalen Charakteristika ihrer Vorbilder – an den Wachsfiguren von Robespierre bis Michael Jackson, Vlad dem Pfähler bis Columbo arbeiten lässt.

Death Mask II war zunächst als Drehbuch zu einer weiteren fiktiven Biografie zu dem

britischen Naturforscher Alfred Russel Wallace (1823–1913) angelegt. Durch seine Expeditionen in Südostasien gilt er als erster Europäer, der über den Durianbaum und dessen riesige Früchte geschrieben hat. Diesen Aspekt greift Atkins auf abstrakte Weise für die Videoarbeit **Death Mask II: The Scent** (dt. Totenmaske II: Der Geruch) wieder auf. Sie handelt vom Versuch der Visualisierung der sinnlichen Erfahrbarkeit des Todes durch Geruch sowie implizit auch Geschmack. Ausgangspunkt und Leitmotiv von **Death Mask II: The Scent** ist eine Durianfrucht, die in Südostasien verbreitete „Stinkfrucht“, die je nach Reifegrad den Geruch von verwesendem Fleisch annehmen kann. Atkins zeigt sie akustisch begleitet von atmosphärischen Gitarrenriffs, Schlagzeug und moogartigen Sounds teils von einer zähen schwarzen Flüssigkeit übergossen in Kombination mit einer brennenden Kerze und dem in seinen Arbeiten wiederkehrenden Motiv des Hinterkopfes – hier ganz offensichtlich die traditionelle Symbolik der Sterblichkeit aufgreifend. Immer wieder verfremdet er dabei seine Aufnahmen durch das Filmen durch kaleidoskopische Linsen und unterschiedliche Farbeffekte. Zu dem von Riz Ortolani komponierten fahrstuhl-musikartigen Soundtrack des Kannibalenfilms **Cannibal Holocaust** (dt. **Nackt und zerfleischt**) des italienischen Regisseurs



Ruggero Deodato von 1980 sehen wir wiederholt einen sich durch das Drücken eines Sprungfederverschlusses sanft öffnenden kleinen Taschenrechner. Atkins bringt damit symbolisch den Aspekt der digitalen Bildproduktion mit ins Spiel. Es verbinden sich an dieser Stelle Selbstironie gegenüber der eigenen Arbeitsweise mit der absichtsvollen Betonung der eingeschränkten Möglichkeiten, mithilfe der neuesten audiovisuellen Technologie etwas Instinktives und Gefühlsbeladenes wie Todesgeruch überhaupt sinnlich erfahrbar zu machen.

Die Videoarbeit **Death Mask III** besteht vorwiegend aus unterschiedlichen Landschaftsaufnahmen, die in einer offenbar tropisch-vulkanischen Gegend in Meernähe entstanden sind. Es handelt sich um teils schnell aufeinanderfolgende, teils gegengeschnittene und wiederholte rhythmische Sequenzen, die keiner linearen Ordnung zu folgen scheinen. Darunter zu sehen sind eine Bootsfahrt auf dem Meer, die Atmosphäre einer felsigen Bergregion, eine Autofahrt über eine Serpentinstraße, eine Wanderung auf steinigem Untergrund sowie Eindrücke eines Bananenhains, ein Blick auf das offene Meer vom Strand aus oder eine tote Eidechse. Durch die häufig nur kurz aufblitzenden Ausschnitte und Details lassen sich die einzelnen Szenen keiner Erzählstruktur oder bestimmten

handelnden Personen zuordnen. Die menschliche Präsenz beschränkt sich zunächst auf die häufig in Atkins' Arbeiten auftauchenden Hinterköpfe. Zum einen begegnet man ihnen als abstrakte Lichtspiele, die mit Lampen und Kerzen in Innenräumen aufgenommen und im Schnitt durch Farbeffekte weiter verfremdet wurden. Zum anderen erscheint wiederholt der blondschopfige Hinterkopf einer Frau, die auf das Meer hinausblickt. Hinzu kommen zumeist unvermittelt an verschiedenen Stellen auftauchende Hände und Arme. Auch die Anwesenheit der Person hinter der Kamera verdeutlicht sich an einzelnen Stellen durch Schattenwurf im Bild und wird durch das manuelle Fokussieren der Linse noch zusätzlich betont. Auf der akustischen Ebene verweist wiederholtes tiefes Atmen, Räuspern und Husten auf eine unmittelbare menschliche Gegenwart. Zusätzliche textuelle Elemente, die über die Untertitel eine weitere Ebene innerhalb der Arbeit eröffnen, deuten auf einen abwesenden ungeklärten Autor hin. Auch wenn sich die im Schnitt verbundenen unterschiedlichen visuellen, akustischen und textuellen Elemente stets überlappen und sich teils abrupt und auch wiederholend abwechseln, vermittelt sich in **Death Mask III** dennoch so etwas wie ein Eindruck einer exotischen Reiseaufzeichnung. Den pittoresken Eindrücken wirkt dabei allerdings stets die

Geisterhaftigkeit der nur gering angedeuteten menschlichen Präsenz entgegen. In dem offensichtlichen Bestreben, den Blick nach Innen und nicht auf die Außenlandschaft lenken zu wollen, irritiert Atkins zusätzlich den Zuschauer, indem er zu aufblitzenden leeren roten Untertiteln auf schwarzem Grund Geräusche eines brüllenden Monsters ertönen lässt. Im Rahmen von Atkins' experimentellem und selbstreflexivem Arbeiten mit zeitgenössischen Bildtechnologien kommt dem Aspekt der Irritation als Moment der Selbstvergegenwärtigung und Bewusstwerdung des eigenen Körpers eine wichtige Rolle zu. Im übergeordneten Kontext der Totenmaske wird sie gegenüber dem Betrachter zu einer Art Memento mori. PF

Death Mask is a tripartite cycle that forms a key body of work in Atkins' oeuvre and is dedicated to the category of objects from which it takes its name. **Death Mask I** (2010) exists only as a screenplay, while a second screenplay entitled **Death Mask II** gave rise to the video **Death Mask II: The Scent** (2011), which functions something like a trailer. **Death Mask III** (2011) was finally realized as a film without script or any seeming antecedent. **Death Mask I** is the screenplay to a fictitious biopic of Marie Tussaud (1761–1850), the waxwork maker who opened a museum of her figurines in London in 1835. Atkins approaches her as a cipher through which to speak of the representation of human transience, with a particular interest in the phenomenon of the cadaver and the opportunities that wax afforded for a near—perfect preservation of the human face. Taking as a starting point what we do know of her genuine biography, Atkins spins a story of Marie Tussaud as time traveller—fantastically historicizing her work and her subjects, filling each scene with extensive, grotesque descriptions

and monologs on the physical and sculptural characteristics of the celebrities in question, from Robespierre to Michael Jackson, Vlad the Impaler to Columbo.

Death Mask II was initially conceived as a screenplay for another fictitious biopic, this time of British naturalist and explorer Alfred Russel Wallace (1823–1913). His expeditions to Southeast Asia make him, among many other things, the first European to write about the durian tree and its vast fruit. Atkins takes up this theme in a conspicuously abstract vein for his video **Death Mask II: The Scent** in which he addresses the attempt to visualize the sensory experience of death through scent and, implicitly, taste. He takes a durian fruit as the starting point and leitmotif for **Death Mask II: The Scent**, a fruit that is widespread in Southeast Asia which, depending on how ripe it is, can have the smell of rotting flesh. Atkins shows it and a salad of surrogate fruits against an acoustic backdrop of atmospheric guitar riffs, drums and moog-like synths, in part covered by a thick black liquid and in combination with a burning candle and the back of a head, a recurrent theme in his oeuvre—here most obviously resembling the traditional symbolism of mortality. He repeatedly distorts the images by filming through kaleidoscopic glass lense filters and a rainbow of different color effects. Offering some sort of reprieve to these symbolic, somewhat structural sequences, the elevator-like music Riz Ortolani composed for the soundtrack of the 1980 cannibal movie **Cannibal Holocaust** by Italian director Ruggero Deodato, we see a small pocket calculator softly open as a spring catch is depressed. In this way Atkins symbolically introduces the topic of digital image production. Here, self-irony as regards his own way of working melds with a conscious emphasis on the limited opportunities the latest audiovisual techniques offer to allow us to experience



something as visceral and as emotive as the scent of death.

The video **Death Mask III** consists primarily of different landscape shots that arise in a tropical, volcanic region close to the sea. In part, the images follow in fast sequences, interrupted with jump-cuts or repeated, rhythmic sequences, flashes of color—none of which appear to obey a linear order. Footage of a boat trip, a rocky mountainous region, a car drive down a switchback, hiking on stony ground, impressions of a sun-dappled banana grove, a view of the open sea from the beach and a dead lizard arrive in associative leaps, countering, elevating and relieving the preceding sequence. Sections and details often only pop up for a moment, so that individual scenes cannot be assigned to some narrative structure of specific actors. The human presence is initially limited to the backs of heads that often crop up in Atkins' work. One encounters them first as abstract plays of light, silhouettes shot with lamps and candles—further distorted in the edit with color effects and graphical saturation. The back of a blonde woman's head—the persistent and only actor in much of Atkins' work—as she stands looking out to sea, appears repeatedly. Then, suddenly and at various places, hands and arms lurch into view. The presence of the person behind the camera is occasionally

made strikingly clear, as their shadow is discernible, their hand is felt through the manual adjustment of the lens, they stray in front of the camera. On the acoustic level, deep breathing, coughing and the sound of someone clearing their throat point to a direct human presence. Additionally, subtitles create a further level within the work, indicating an absent, unknown author, recalling vague and often disturbing sensation. Even if the different visual, acoustic and textual elements that are montaged during the cutting process overlap and in part abruptly change or repeatedly change, **Death Mask III** nevertheless gives something of the impression of a record of an exotic trip. The ghostliness of the always only marginally intimated human presence tends to undermine any sense of the picturesque, however. And as if to insist on an inward perspective, rather than to the exterior landscape, Atkins also unsettles the viewer by having empty, incoherent red subtitles pop up on a black ground, and splices this with the roar of a monster. This aspect of unsettling the viewer plays an important role in Atkins' experimental and self-reflective repertoire most often as a way of making people aware of their own position, their own body. In the over-arching context of the death mask it becomes a kind of memento mori for the viewer. PF

ED ATKINS

THE ANTHROPOPHAGUS!, 2010

EINKANAL-HIGH-DEFINITION-VIDEOINSTALLATION, 8'15", FARBE, TON
SINGLE-CHANNEL HIGH DEFINITION VIDEO INSTALLATION, 8'15", COLOR, SOUND
COURTESY OF THE ARTIST AND CABINET GALLERY, LONDON

15

In **The Anthropophagus!** (2010) verbindet Atkins High-Definition-Aufnahmen aus einer südlichen Landschaft von Obst und Gemüse, blühenden Sträuchern sowie einem Sonnenblumenfeld und trockenem Erdboden mit vornehmlich aus dem titelgebenden italienischen Kannibalenfilm **Antropophagus** (1980) stammenden Bildfolgen. Der italienische Regisseur Joe D'Amato (1936–1999), dessen Filme häufig zensiert wurden, gilt als wichtiger Vertreter des europäischen Exploitation-Films und hat noch heute unter dem Aspekt des gut gemachten Schmuddelfilms eine recht große Fangemeinde. Atkins sampelte D'Amatos **Antropophagus** (dt. **Man Eater – Der Menschenfresser**) und lässt auf ironische Weise dessen aus heutiger Sicht besonders trashigen Horror in Bild und Ton geradezu nostalgisch – als aus einer anderen

Zeit stammend – wiederaufleben. Im Schnitt mit digitalen Überblendungen und vermischten Tonspuren verbindet sich dieser spezifische Horror von **Antropophagus** gegenläufig mit den High-Definition-Aufnahmen der südlichen Urlaubslandschaft sowie weiteren kurzen Ausschnitten anderer historischer Filmquellen, in denen entspannte Szenen am Strand zu sehen sind. Es entsteht so eine paradoxe Atmosphäre in der Idylle, in der Horror und Ironie scheinbar fließend ineinander übergehen. Bezogen auf Atkins' Umgang mit der High-Definition-Bildtechnologie lassen die im Kontext subtil gespenstisch und fragwürdig erscheinenden fiktiven Landschaftsaufnahmen eine besondere, forschende Skepsis gegenüber dem eigenen künstlerischen Medium und seiner Authentizität erkennen. PF



In **The Anthropophagus!** (2010) Atkins combines high definition images of Mediterranean landscapes with fruit, vegetables, blossoming bushes, fields of sunflowers and arid earth—with sequences from the eponymous Italian 'gialli' movie, **The Anthropophagus** (1980). Director Joe D'Amato (1936–1999), like his contemporaries, made movies that often fell prey to censorship—and often by intent—and is considered one of the foremost representatives of European exploitation cinema, with something of a cult following today as a maker of well-produced genre. Atkins sampled D'Amato's **The Anthropophagus**—the man-eater—, and with not a little irony resuscitates in sound and image what might easily now seem predominantly, like nostalgic trash. Jump cutting digital fade-ins and a huge mixture of soundtracking, the historical and

generically specific horror of **The Anthropophagus** seems to run counter to the high definition shots of countryside, holiday—though predominantly via its referents, both material and generic—dated as they both are by their affinity with their historical context. Similarly, paradoxes are performed within the familiar idylls of holiday and cinema, in which horror and irony intermingle to produce a condition where shocks are anticipated but, regardless, still disturb. In terms of Atkins' use of high definition imagery, what in context seems subtly ghostly and somehow dubious, fictionalised countryside show us Atkins exhibiting a special, exploratory skepticism of his own artistic medium and its verisimilitude. PF

KURZBIOGRAFIEN / SHORT BIOGRAPHIES

Ed Atkins (*1982 Oxford, Großbritannien; lebt und arbeitet in London, Großbritannien) studierte am Central St. Martin's College of Art and Design, London und schloss 2009 sein Studium an der Slade School of Fine Art in London ab. 2011 wurde er für die Shortlist des Jarman Award, einem der wichtigsten Kunstpreise für Videokunst, nominiert. Im letzten Jahr waren seine Werke unter anderem in der Tate Britain, London, im Sculpture Center, New York sowie der Chisenhale Gallery, London zu sehen.

Frances Stark (*1967 Huntington Beach, USA; lebt und arbeitet in Los Angeles, USA) absolvierte ihr Studium am Art Center College of Design, Pasadena sowie an der San Francisco State University in San Francisco. Sie hatte Einzelausstellungen unter anderem im MoMA PS1, New York, im Portikus, Frankfurt am Main sowie in der Wiener Secession. Ihre Arbeit wurde außerdem auf der 54. Internationalen Kunst-Biennale in Venedig 2011 ausgestellt. Sie ist außerordentliche Professorin an der Roski School of Fine Arts an der University of California, Los Angeles. ML

Ed Atkins (born 1982 Oxford, Great Britain, lives and works in London, Great Britain) studied at Central St. Martin's College of Art and Design (London) and graduated in 2009 from the Slade School of Fine Art in London. In 2011 he was shortlisted for the Jarman Award, one of the most important prizes for video art. Last year, his work was on show among others at the Tate Britain (London), the Sculpture Center (New York) and Chisenhale Gallery (London).

Frances Stark (born 1967 Huntington Beach, USA; lives and works in Los Angeles, USA) studied at the Art Center College of Design (Pasadena) and from the San Francisco State University in San Francisco. She has had solo shows among others at the MoMA PS1 (New York), the Portikus (Frankfurt/Main) and at the Vienna Secession. Her work also went on display at the 54th International Art Biennial in Venice in 2011. She is Assistant Professor at the Roski School of Fine Arts at the University of California (Los Angeles). ML



IMPRESSUM / IMPRINT

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung/This publication is published in conjunction with the exhibition

NUMBER SEVEN: ED ATKINS / FRANCES STARK

JULIA STOSCHEK COLLECTION, Düsseldorf

Herausgeber / Editor

JULIA STOSCHEK FOUNDATION e.V.,
Düsseldorf

Redaktion / Managing editor

Anna-Alexandra Nadig

Texte von / Texts by

Philipp Fürnkäs (PF), Monika Lahrkamp (ML),
Anke Volkmer (AV)

Lektorat / Copyediting

Amelie Soyka, Köln

Übersetzungen / Translations

Jeremy Gaines, Frankfurt am Main
Melanie McLoughlin, Frankfurt am Main

Grafische Gestaltung und Satz / Graphic design and typesetting

Chris Rehberger, Pia Zeisel, Double Standards,
Berlin

Druck / Printing

primeline.print, Berlin

© 2013 JULIA STOSCHEK FOUNDATION e.V.,
Düsseldorf

© 2013 für die abgebildeten Werke liegen bei den
Künstlern und ihren Rechtsnachfolgern/
for the reproduced works by the artists and their
legal heirs

Printed in Germany

**JULIA STOSCHEK
COLLECTION NUMBER SEVEN:
ED ATKINS
FRANCES STARK**

Eröffnungsabend / Opening night

6. September 2013, 19–23 Uhr /
6 September 2013 7–11 pm

Dauer / Duration

7. September 2013 – Frühjahr 2014 /
7 September 2013 – Spring 2014

Öffnungszeiten / Opening hours

Samstags, 11–18 Uhr / every sat, 11 am–6 pm

Zur Vereinbarung von deutschsprachigen oder
englischsprachigen Führungen sowie Gruppen-
führungen und Sonderführungen außerhalb
der Öffnungszeiten besuchen Sie bitte unsere
Website.

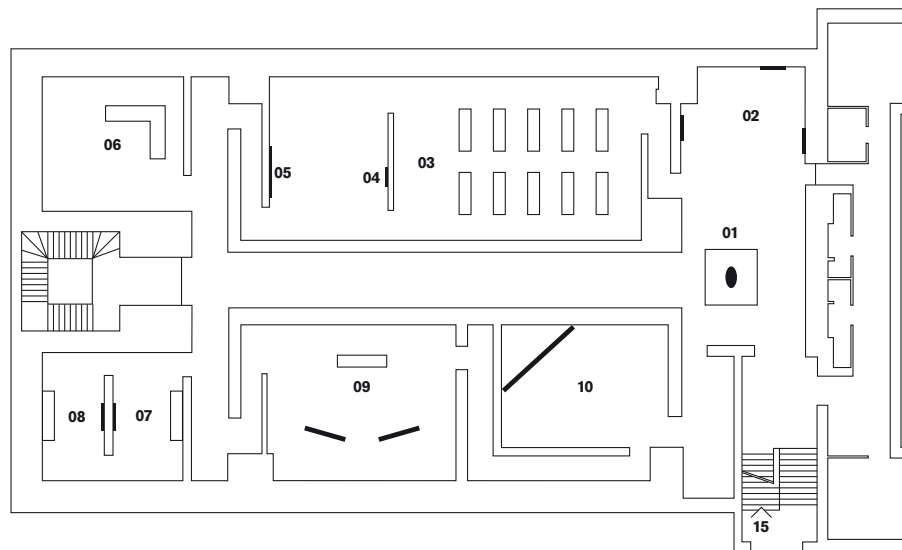
For guided tours in German or English, special
guided tours and guided tours outside regular
opening hours please visit our website.

JULIA STOSCHEK FOUNDATION e.V.

Schanzenstrasse 54 D 40549 Düsseldorf
T. +49.211.585.884.0 F. +49.211.585.884.19
info@julia-stoschek-collection.net
www.julia-stoschek-collection.net

Dank an / Thanks to

Ed Atkins, Frances Stark, Cabinet Gallery,
London, Gavin Brown's enterprise, New York



FIRST FLOOR

01 FRANCES STARK

**THE INCHOATE INCARNATE: AFTER A
DRAWING, TOWARD AN OPERA, BUT
BEFORE A LIBRETTO EVEN EXISTS, 2009**
COURTESY OF THE ARTIST AND GAVIN BROWN'S ENTERPRISE,
NEW YORK

02 FRANCES STARK

**DETUMESCE AND/OR ITS OPPOSITE
(FROM A TORMENT OF FOLLIES), 2012**
COURTESY OF THE ARTIST AND GAVIN BROWN'S ENTERPRISE,
NEW YORK

03 FRANCES STARK

NOTHING IS ENOUGH, 2012
COURTESY OF THE ARTIST AND GAVIN BROWN'S ENTERPRISE,
NEW YORK

04 FRANCES STARK

UNTITLED, 2012
COURTESY OF THE ARTIST AND GAVIN BROWN'S ENTERPRISE,
NEW YORK

05 FRANCES STARK

BACK SIDE OF THE PERFORMANCE, 2008
COURTESY OF THE ARTIST AND GAVIN BROWN'S ENTERPRISE,
NEW YORK

06 FRANCES STARK

OSSERVATE, LEGGETE CON ME, 2012
COURTESY OF THE ARTIST AND GAVIN BROWN'S ENTERPRISE,
NEW YORK

07 ED ATKINS

A PRIMER FOR CADAVERS, 2011
COURTESY OF THE ARTIST AND CABINET GALLERY, LONDON

08 ED ATKINS

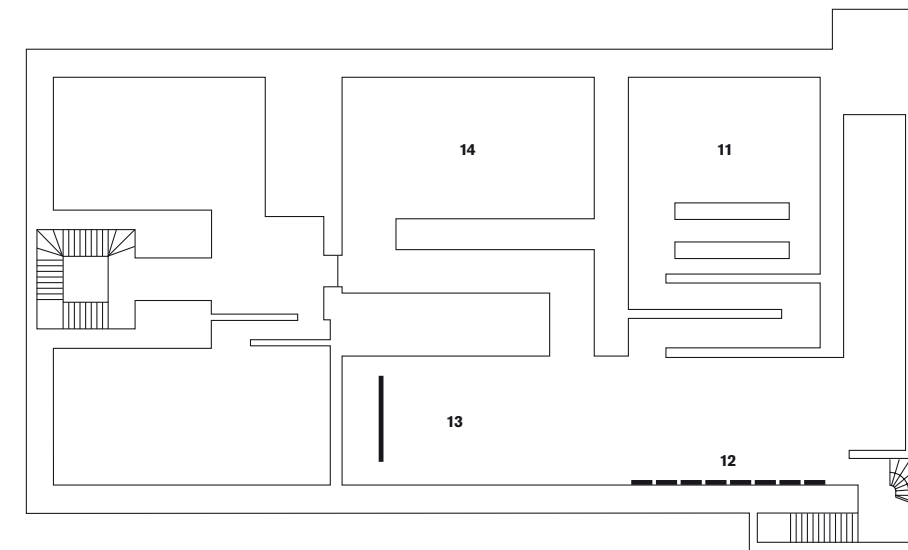
**DELIVERY TO THE FOLLOWING
RECIPIENT FAILED PERMANENTLY, 2011**
COURTESY OF THE ARTIST AND CABINET GALLERY, LONDON

09 ED ATKINS

US DEAD TALK LOVE, 2012
COURTESY OF THE ARTIST AND CABINET GALLERY, LONDON

10 ED ATKINS

**WARM, WARM, WARM SPRING MOUTHS,
2013**
COURTESY OF THE ARTIST AND CABINET GALLERY, LONDON



SECOND FLOOR

11 FRANCES STARK

MY BEST THING, 2011
COURTESY OF THE ARTIST AND GAVIN BROWN'S ENTERPRISE,
NEW YORK

12 ED ATKINS

UNTITLED (1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9), 2013
COURTESY OF THE ARTIST AND GALERIE
ISABELLA BORTOLOZZI, BERLIN. PHOTO: NICK ASH

13 ED ATKINS

PARIS GREEN, 2009
COURTESY OF THE ARTIST AND CABINET GALLERY, LONDON

14 ED ATKINS

DEATH MASK II: THE SCENT, 2010
COURTESY OF THE ARTIST AND CABINET GALLERY, LONDON

DEATH MASK III, 2011

COURTESY OF THE ARTIST AND CABINET GALLERY, LONDON

BASEMENT

15 ED ATKINS

THE ANTHROPOPHAGUS!, 2010
COURTESY OF THE ARTIST AND CABINET GALLERY, LONDON