

PRESSEMAPPE | *PRESS INFORMATION*

Phantoms and Other Illusions

11. Februar – 03. September 2023 | *February 11 – September 3, 2023*
Eröffnung 10. Februar 2023, 19 Uhr | *Opening February 10, 2023, 7 pm*

INHALT | *CONTENT*

- 1 Daten und Fakten | *Dates and facts*
- 2.1 Pressemitteilung
- 2.2 *Press release*
- 3.1 Weiterführende Informationen
- 3.2. *Further information*
- 4 Begleitprogramm | *Programme of events*
- 5 Werkliste | *List of works*
- 6 Bildvorschau und Bildnachweise | *Image preview and photo credits*

Kontakt | Presse und Öffentlichkeit
Contact | Press and Public Relations

KAI 10 | ARTHENA FOUNDATION
Katharina Proksch
Kaistraße 10
40221 Düsseldorf
T: +49 (0)211 99 434 130
F: +49 (0)211 99 434 131
proksch@kaistrasse10.de
www.kaistrasse10.de

1 DATEN UND FAKTEN

DATES AND FACTS

Titel der Ausstellung
Title of the exhibition

Kurator | *Curator*

Beteiligte Künstler*innen
Participating artists

Dauer der Ausstellung
Duration of the exhibition

Eröffnung | *Opening*

Ort | *Location*

Öffnungszeiten
Opening hours

Eintritt | *Entry*

Öffentliche Verkehrsanbindung
Public transport

Presseinformation
Press information

Soziale Medien
Social media

Phantoms and Other Illusions

Ludwig Seyfarth

Dove Allouche, Echo Can Luo,
Ismaël Joffroy Chandoutis, Alice Channer,
Wolfgang Ellenrieder, Friederike Feldmann,
Anaïs Lelièvre, Marge Monko,
Nedko Solakov, David Zink Yi

11. Februar bis 3. September 2023
February 11 to September 3, 2023

10. Februar 2023, 19 Uhr
February 10, 2023, 7 pm

KAI 10 | ARTHENA FOUNDATION
Kaistraße 10
40221 Düsseldorf

Di–So 11–17 Uhr | *Tue–Sun 11 am–5 pm*
Feiertags geschlossen | *Closed on public holidays*

Freier Eintritt | *Entry free of charge*

Straßenbahnen | *Tram*: 706, 709 (Stadttor),
706 (Franziusstraße), 707 (Speditionsstraße)
Bus | *Bus*: 726, 732 (Grand Bateau),
723 (Franziusstraße)

www.kaistrasse10.de/presse.html

Hashtags: #PhantomsAndOtherIllusions
Facebook: /KAI10.ArthenaFoundation
Instagram: @kai10_athenafoundation

Gefördert durch / *Supported by*

Kunststiftung
NRW



2.1 PRESSEMITTEILUNG

Phantoms and Other Illusions

**DOVE ALLOUCHE, ECHO CAN LUO, ISMAËL JOFFROY CHANDOUTIS,
ALICE CHANNER, WOLFGANG ELLENRIEDER, FRIEDERIKE FELDMANN,
ANAÏS LELIÈVRE, MARGE MONKO, NEDKO SOLAKOV, DAVID ZINK YI**

Presse Preview: 10. Februar 2023 | 11 – 14 Uhr

Eröffnung: 10. Februar 2023 | 19 Uhr

Laufzeit: 11. Februar – 3. September 2023

Kurator: Ludwig Seyfarth

Optische Täuschungen, räumliche Illusionen und Suggestionen stofflicher Qualitäten mit gänzlich anderen Materialien waren schon in bildnerischen und plastischen Darstellungen der Antike anzutreffen. In der Kunst der Moderne hingegen waren Illusion und Täuschung eher verpönt. Wie Ernst H. Gombrich in seinem Buch *Art and Illusion* (1960) feststellt, wurde die handwerkliche Fähigkeit zur naturgetreuen Nachahmung nicht mehr als genuin künstlerische Qualität angesehen. Nur im Umfeld des Surrealismus kam sie umfassend zum Einsatz, um Fiktionen und Fantasiewelten real erscheinen zu lassen.

Ganz unterdrücken ließ sich der Hang zur Illusion jedoch nie. Auch die üppigen Augenfreuden eher abholder Conceptual Art, die Geschmacksurteile und kunsttheoretische Diskurse bis heute stark prägt, waren von Elementen des Illusionismus durchsetzt. Und wenn sich Künstler*innen heute nicht mit Illusionen befassen würden, wäre das geradezu weltfremd angesichts der zunehmenden Anzahl uns umgebender Bilder und Dinge, die immer weniger preisgeben, wie sie entstanden sind und welchen Realitätsgrad sie besitzen. Wie Phantome bewegen sie sich im Zwischenraum von Realität und Fiktion.

In der Ausstellung *Phantoms and Other Illusions* steht das Spiel mit unterschiedlichen Materialien zwischen Natürlichkeit und Künstlichkeit neben Objekten und Installationen, die die Raumerfahrung fiktionalisieren. Mit künstlerischen Mitteln befragt werden auch die illusionären Versprechen von Werbung und Mode. Zur Debatte stehen dabei nicht zuletzt die unterschiedlichen – auch psychologischen und politischen – Bedeutungsebenen des Illusionsbegriffs.

Gefördert durch

Kunststiftung
NRW



Die Ausrichtung der Stiftung KAI 10 | ARTHENA FOUNDATION

KAI 10 | ARTHENA FOUNDATION zeigt seit mehr als 14 Jahren internationale Gegenwartskunst in einem ehemaligen Hafenspeicher im Düsseldorfer Medienhafen. Die 2008 von der Unternehmerin Monika Schnetkamp gegründete Institution agiert unabhängig von einer Sammlung und hat in 39 thematischen Gruppenausstellungen über 250 Künstler*innen präsentiert und das mit 35 Publikationen und 24 Filmen dokumentiert, begleitet von zahlreichen Performances, Führungen, Vorträgen und Podiumsdiskussionen. Der Fokus liegt auf internationaler junger Kunst, wobei auch etablierte Positionen präsentiert werden. Über das Ausstellungsprogramm hinaus unterstützt KAI 10 | ARTHENA FOUNDATION die Entstehung von Kunstwerken und deren Inszenierungen vor Ort. In Ergänzung zu anderen Ausstellungshäusern in der Region ist KAI 10 täglich (außer montags) bei freiem Eintritt geöffnet und stellt ein innovatives Modell der unternehmerischen Förderung in der Kunst- und Kulturlandschaft dar. Die Vertiefung und Beleuchtung der Themen aus weiteren, fachverwandten Perspektiven finden in den begleitenden Veranstaltungen sowie in den Publikationen statt, die inhaltlich und gestalterisch so individuell sind wie jedes einzelne Projekt selbst. Internationale Bekanntheit erlangte das Ausstellungshaus vor allem durch seine Beteiligung an der 55. Internationalen Kunstausstellung – La Biennale di Venezia (2013), mit einer mehrteiligen Rauminstallation von Thomas Zipp.

Besucher*inneninformation

KAI 10 | ARTHENA FOUNDATION
Kaistraße 10, 40221 Düsseldorf
Öffnungszeiten: Di–So 11–17 Uhr
(Feiertags geschlossen)
Freier Eintritt

Social Media

#PhantomsAndOtherIllusions
Facebook: /KAI10.ArthenaFoundation
Instagram: @kai10_athenafoundation

Kontakt | Presse und Öffentlichkeit

KAI 10 | ARTHENA FOUNDATION
Katharina Proksch
Kaistraße 10, 40221 Düsseldorf
proksch@kaistrasse10.de
www.kaistrasse10.de

2.2 **PRESS RELEASE**

Phantoms and Other Illusions

**DOVE ALLOUCHE, ECHO CAN LUO, ISMAËL JOFFROY CHANDOUTIS,
ALICE CHANNER, WOLFGANG ELLENRIEDER, FRIEDERIKE FELDMANN,
ANAÏS LELIÈVRE, MARGE MONKO, NEDKO SOLAKOV, DAVID ZINK YI**

Press Preview: February 10, 2023 | 11 am – 2 pm

Opening: February 10, 2023 | 7 pm

Duration of the Exhibition: February 11 – September 3, 2023

Curator: Ludwig Seyfarth

Visual deceptions, spatial illusions and suggestions of specific material qualities with completely different materials were already to be found in pictorial and sculptural representations of antiquity. In modern art, however, methods of illusion and deception were rather disapproved of. As Ernst H. Gombrich states in his book *Art and Illusion* (1960), the ability of craftsmen to imitate nature faithfully was no longer regarded as a genuine artistic quality. Only in the realm of surrealism was it used extensively, in order to make fictions and fantasy worlds appear real.

The penchant for illusion, however, would never be entirely suppressed. Even Conceptual Art, which is generally reluctant to employ lavish visual delights and still exerts its influence on the judgements of taste and art-theoretical discourses today, was interspersed with elements of illusionism. Besides, it would be almost absurd if artists today were not concerned with illusions – considering the increasing number of images and things around us that reveal less and less of how they came about and what degree of reality they possess. Like phantoms, they hover in the space between reality and fiction.

In the exhibition *Phantoms and Other Illusions*, the play with an array of materials between naturalness and artificiality is juxtaposed with objects and installations that fictionalize our experience of space. The equally alluring and delusive promises of advertising and fashion are also questioned through artistic means. Not least, the different semantic layers underlying the concept of illusion are up for debate – including the psychological and political levels.

Supported by

Kunststiftung
NRW



Focus of the Foundation KAI 10 | ARTHENA FOUNDATION

KAI 10 | ARTHENA FOUNDATION has been showing international contemporary art in a former warehouse in Dusseldorf's Medienhafen district for over 14 years. Founded in 2008 by Monika Schnetkamp, this non-profit institution operates without a collection of its own. To date it has presented over 250 artists* in 39 thematic group exhibitions, documenting these activities in 35 publications and 24 films accompanied by numerous performances, guided tours, lectures and panel discussions. Despite focusing on international young art, established positions are also presented. In addition to its exhibition programme, KAI 10 | ARTHENA FOUNDATION funds the creation and presentation of works of art on its premises. Supplementing other exhibition venues in the region, KAI 10 represents an innovative model of corporate arts support. It is open daily (except Mondays), admission free. Exhibition themes are explored in greater depth and examined from a broader perspective in accompanying events as well as publications featuring content and design as individual as the projects themselves. KAI 10 raised its international profile with a multi-part installation by Thomas Zipp at the 55th Art Biennale in Venice in 2013.

Visitor information

KAI 10 | ARTHENA FOUNDATION

Kaistraße 10

40221 Düsseldorf

Opening hours: Tue–Sun 11 am–5 pm

(Closed on public holidays)

Entry free of charge

Social Media

#PhantomsAndOtherIllusions

Facebook: /KAI10.ArthenaFoundation

Instagram: @kai10_athenafoundation

Contact | Public Relations

KAI 10 | ARTHENA FOUNDATION

Katharina Proksch

Kaistraße 10, 40221 Düsseldorf

proksch@kaistrasse10.de

www.kaistrasse10.de

3.1 WEITERFÜHRENDE INFORMATIONEN

ZUR AUSSTELLUNG

Illusionen – woran denken wir dabei zuerst? Vielleicht an Zauberei, an optische Täuschungen. Und an so naturgetreu Wiedergegebenes, dass es scheint, man habe die Dinge selbst vor Augen. Illusionen haben eine lange Tradition: Schon in der Antike finden wir *Trompe-l'œil-Effekte*, Vortäuschungen räumlicher Tiefe oder Suggestionen stofflicher Qualitäten mit gänzlich anderen Materialien. Etwas, das real existiert, halten wir für etwas anderes, als es wirklich ist. Die Illusion beruht also weniger auf den Dingen selbst als auf unserer Wahrnehmung: Sie entsteht erst im Kopf, bei der Verarbeitung von Sinneseindrücken im Gehirn.

Illusionen sind Einbildungen, auch im übertragenen Sinne. Das Erreichen hoch gesteckter Ziele oder die erwiderte Zuneigung eines bestimmten Menschen bleiben leider oft eine Illusion. Auch hinter kollektiven Illusionen lauert stets die Desillusionierung, die Enttäuschung. Wenn der Soziologe Andreas Reckwitz *Das Ende der Illusionen* diagnostiziert, bezieht sich das auf die „hoffnungsvollen Erwartungen, wie sie viele seit dem Ende des Kalten Krieges 1989/90 in den westlichen Ländern gehegt haben“¹. Diese beruhten auf „einer großen Erzählung [...] des wirtschaftlichen, des politischen, des sozialen, des kulturellen und des technischen Fortschritts“², die sich aus heutiger Sicht höchstens teilweise bewahrheitet hat.

Einerseits sind Illusionen also Spiele mit dem Sichtbaren beziehungsweise mit dem, was wir zu sehen oder mit anderen Sinnen wahrzunehmen glauben. Andererseits sprechen wir von Illusionen, wenn es um rein mentale Phänomene oder Projektionen geht.

Die Ausstellung *Phantoms and Other Illusions* führt die Auseinandersetzung mit verschiedenen Illusionen in er zeitgenössischen Kunst exemplarisch vor. Das Spiel mit unterschiedlichen Materialien zwischen Natürlichkeit und Künstlichkeit steht dabei neben Objekten und Installationen, die die Raumerfahrung fiktionalisieren. Der Aspekt der Augentäuschung ist stets mit psychologischen oder politischen Bedeutungsebenen verbunden. Befragt werden auch die illusionären Versprechen von Werbung und Mode sowie die oft unmerklich bleibenden ‚Frames‘, die digitalen Simulationen und computergesteuerten Produktionsverfahren zugrunde liegen und eine Illusion der Objektivität erzeugen.

Wir leben mit einer zunehmenden Anzahl uns umgebender Bilder und Dinge, die immer weniger preisgeben, wie sie entstanden sind und welchen Realitätsgrad sie besitzen. Was sich gleichsam zwischen Realität und Fiktion bewegt, ist „ontologisch zweideutig“: ein „Phantom“,³ wie der Philosoph Günther Anders in den 1950er Jahren feststellte: etwa das, was durch das damals neue Fernsehen ins Haus kam. Unter Phantomen verstehen wir gemeinhin Gespenster oder Gestalten wie den Verbrecher Fantomas, der seine wahre Identität stets verbirgt, wie es beispielsweise auch der Künstler Banksy tut. Die Gespenstergeschichten, die Anders in seinen Erörterungen zur *Antiquiertheit des Menschen* erzählt, handeln von selbstgestrickten Pullovern, die in Sendeanstalten geschickt werden, um sie fiktiven Figuren aus Fernsehserien als Geschenk zukommen zu lassen, oder von vernachlässigten Ehemännern, die ihren Phantomkonkurrenten Erpresserbriefe schicken.⁴

¹ Andreas Reckwitz, *Das Ende der Illusionen*, Berlin 2019, S. 9.

² Ebd.

³ Günther Anders, *Die Welt als Phantom und Matrize. Philosophische Betrachtungen über Rundfunk und Fernsehen*, in: *Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*, München 1961, S. 97–211.

⁴ Vgl. ebd.

Die täuschende – auch persönliche – Nähe, die Anders hier konstatiert, ist das Gegenteil einer „Ferne, so nah sie sein mag“⁵, was Walter Benjamin als Aura bezeichnet. Die Aura, die auch mit der Einmaligkeit und Echtzeit verbunden sei, ginge durch die mediale Vervielfältigung verloren, wie Benjamin 1935 in seinem berühmten Essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* beschrieb. Während die Aura für Benjamin etwa bei frühen Fotografien noch spürbar war, wurde sie von radikalen Modernisten ästhetisch geradezu bekämpft – und damit auch jede Klarheit und Eindeutigkeit von Strukturen vernebelnde Illusion. So pries der am Bauhaus lehrende László Moholy-Nagy die „Wiederholung als raum-zeitliches Gliederungsmotiv, das in diesem Reichtum und dieser Exaktheit nur durch die für unsere Zeit charakteristische technisch-industrielle Vervielfältigung entstehen konnte“⁶ an.

Nicht nur bei Technikfetschisten waren Illusion und Täuschung zunehmend verpönt. Wie der Kunsthistoriker Ernst H. Gombrich in seinem Buch *Art and Illusion* (1960) feststellt, galt in der Kunst der Moderne die handwerkliche Fähigkeit zur naturgetreuen Nachahmung weithin nicht mehr als genuin künstlerische Qualität.

In der Abkehr von der Illusion liegt ein tendenziell puritanischer Zug, der darin kulminiert, die Kunst wie ein linguistisches System aufzufassen, dessen Visualisierung zweit-rangig ist. Dies betrifft vor allem radikale Vertreter*innen der frühen Conceptual Art der 1960er und 1970er Jahre. Die hier ersonnenen, meist schriftlich verfassten Konzepte enthalten die Parameter ihrer Realisierung, programmieren sie gleichsam vor.

Vieles von dem, was heute mithilfe von Algorithmen vorprogrammiert werden kann, lag damals noch in weiter Ferne. Gleichwohl machte sich der polnische Schriftsteller Stanisław Lem schon 1964 präzise Gedanken darüber, was alles zu berücksichtigen wäre, um überzeugende virtuelle Welten zu kreieren: „Wie lassen sich Realitäten erzeugen, die für die in ihnen lebenden vernünftigen Wesen in keiner Weise von der normalen Realität unterscheidbar sind, doch anderen Gesetzen unterliegen als diese?“⁷ Die Wissenschaft, die sich der Erzeugung solcher Illusionen widmen könnte, nannte Lem „Phantomatik“⁸. Bei der Beschreibung dessen, was zukünftig möglich sein könnte, bedient sich Lem lebhafter Bilder, etwa einer „Miss Universum, [die] auf [...] Worte und Küsse reagiert.“⁹ Die Verwendung technischer Ausdrücke hält er schon deshalb für unangemessen, weil „es bislang weder eine phantomatische Maschine noch Programme für sie gibt“¹⁰.

Heute ist einiges davon, was Lem einst ersann, längst Realität. Die künstlerische Fiktion kann der Realität vorausgehen, sie aber auch immer wieder neu durchdringen. Bei ihren Erkundungen in den phantomatischen Bereichen unserer heutigen Wirklichkeit bedienen sich die in *Phantoms and Other Illusions* vertretenen Künstler*innen unterschiedlicher Medien, die von Zeichnung, Malerei, Skulptur, Fotografie, Installation, Video bis hin zu digitaler Animation reichen.

⁵ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main 1977, S. 15.

⁶ László Moholy-Nagy, *Malerei, Fotografie, Film*, Mainz 1967, S. 49.

⁷ Stanisław Lem, *Summa technologiae*, Frankfurt am Main 1981, S. 321.

⁸ Ebd., S. 321 ff.

⁹ Ebd., S. 329.

¹⁰ Ebd.

ZU DEN KÜNSTLER*INNEN

DOVE ALLOUCHE

Seltsame Strukturen regen sich, atmen einen Funken Licht, bis sie zurückfallen in die Düsternis. Irgendwo zwischen Nachtschwarz und leuchtenden Farben. Was ist es, das dort im Schatten wächst? Etwas, das sich sonst hinter den Augen in dunklen Höhlen versteckt; immerzu existent, aber zumeist unentdeckt. Bis organische Gewächse in das Sichtfeld ragen, in die bisher nicht hinterfragte Realität auskragen. Ähnlich geologischen Ablagerungen, die sich in Schichten übereinanderlegen, winzige Partikel sichtbar machen, Wucherungen hochtreiben und Leerstellen lassen. Allesamt sind es Detailaufnahmen, die mikroskopisch kleine Ausschnitte zeigen, unendlich vergrößert, ganz nah fokussiert. Abstrakte Gebilde, die alles sein könnten und auch bei genauerem Hinsehen nicht leicht erkennen lassen, aus welchem Kontext sie ursprünglich stammen. Was da so Schicht um Schicht lagert, in Farben sich aufbaut, als ob in der Fläche ein Körper wohne, entpuppt sich als naturwissenschaftliche Laborprobe. Optische Werkzeuge werfen ungesehene Perspektiven auf die entnommenen Kostproben von Gemälden aus dem Musée du Louvre, genauer von Mariendarstellungen des 14. bis 17. Jahrhunderts. Was lauert hinter den selbst schon vielschichtigen Madonnen, wenn durch ihre äußerliche Unberührtheit sich von hinten eine tiefergelegene Schicht frisst und durch die scheinbar makellose Oberfläche bricht?

In der *Répeint*-Serie (2019–2020) des französischen Künstlers Dove Allouche (*1972 in Sarcelles; lebt und arbeitet in Paris, Frankreich) spiegelt sich seine grundsätzlich alchemistische Herangehensweise. Er setzt ins Bild, was mit bloßem Auge nicht sichtbar ist, kehrt die verborgene Poesie von mikroskopischen Farbspuren oder kosmischen Phänomenen ans Licht. In der zweiten gezeigten Serie *IR_22_43_72_94_(JUNE)* (2021) hat Allouche vier der ersten Aufnahmen des Kosmos, die der Astrofotograf Isaac Roberts 1885 machte, zeichnerisch umgesetzt. Dabei folgte er mit dem Stift jeder Unreinheit und jedem Staubkorn auf den Glasplatten, auf die Roberts seine Fotos belichtet hatte. Liegen dort, wo man nur Schattierungen des Himmels sieht, doch die Sterne verborgen, die Roberts aufnehmen wollte? Wissenschaftliches und dokumentarisches Material wird von Allouche ästhetisch aufbereitet und für einen kurzen Augenblick aus dem Dunkel befreit. Was lauert unter der dünnen Epidermis des Sichtbaren? Und was geschieht, wenn sie reißt?

ECHO CAN LUO

Echo Can Luos künstlerische Arbeit konfrontiert uns mit Manipulationen des Selbst mittels digitaler Avatare. Auf nachtschwarzer Karte führen rote Linien durch die Konstruktion von Face-Masken. Echo Can Luo (*1988 in China; lebt und arbeitet in Köln) zeigt rassistische und sexuelle Vorurteile im Gewebe weltweiter Schönheitsideale. Smartphone-Selfies verwandeln sich im Nu in algorithmisch generierte Snapchat-Masken. Den Mangel an Einklang mit dem realen Gesicht beheben chirurgische Eingriffe, basierend auf KI-Analysen. Echo-Effekte in sozialen Netzwerken verstärken den ideologischen Druck der Masken-Idole. Medienbilder auf der Karte werben für chirurgische Eingriffe, Textblöcke thematisieren ihre Problematik. Im ‚Selbstversuch‘ setzt Can Luo ihr eigenes Gesicht programmierten Vorurteilen der KI-Steuerung aus. Sprechblasen fragen: „Wer entscheidet, was wir für schön halten?“, „Wie schauen Algorithmen und synthetische Organismen auf Gesichter?“

Die dreiteilige Video-Installation zum fiktiven *Chocho Studio reshaping the face* (2020) zeigt die Künstlerin als Avatar, stylisch mit Wespentaille, gläsern schillernd eine un-

sichtbare Umgebung spiegelnd. Video 1 *Beauty score* führt KI-Analysen des Gesichts und chirurgische Angebote einer Korrektur vor. Can Luo, ‚Besitzerin‘ des fiktiven Studios, agiert als Klientin für das *Face-up* des eigenen Gesichts. Mit Taucherglocke ein Gegenstück zu männlichen Kosmonauten, jedoch ohne deren plumpen Raumanzug akrobatisch beweglich, verschmelzen Hülle und Körper. Auf Basis des KI-Programms von *Chocho 3D* durchläuft sie ein *face scanning*: Das Original wird mit dem algorithmisch perfektionierten Kopf verglichen. Wieder draußen unterwegs, sinkt ihr Avatar zu Boden, nähert sich seinem gespiegelten Doppel wie weiland Narziss. Wer ist wer? Sie das Original? Die Spiegelung ihr idealisiertes Selbst? Oder wechselweise beides?

Video 2 *ForgivePo* zeigt sie mit ausgestreckten Armen, ein weibliches Pendant zu Leonardos vitruvianischem Idol. Ihr Körper dreht durch den Raum und zerfällt ekstatisch tanzend. Medien verbreiten ihren Auftritt im Netz als digitales Objekt der Begierde, *Revenant* der Puppe als erotischer Spielball eines uferlosen Auslebens pornografisch- voyeuristischer Fantasien.

Video 3 *So young* trennt sie vom Raum der Betrachter*innen wie durch eine unsichtbare Glasscheibe. Der 3D-Spiegel ist jedoch ein Raum ohne Oberfläche, eine Welt ohne Grenze. Locker sitzt ihr Avatar-Kopf wie ein Konstrukt, aktiviert durch die Bewegung ihres biologischen Pendants. Ein letzter Szenenwechsel versetzt sie auf ein Operationsbett. Wie eine auf dem Rücken liegende Gottesanbeterin steuern ihre elektronischen Finger die Face-Analyse ihres biologischen Alter Egos auf einem fiktiven *SoYoungMirror* Magazin. Bett und Cover kreisen umeinander wie um die Frage nach dem wechselseitigen Imaginations- und Realitätsbezug im grenzenlosen digitalen Raum.

„Nicht die Algorithmen sind parteiisch, sondern unser Umgang mit ihnen“, sagt Echo Can Luo. Wir werden uns wohl von phantasmatischen Ideen einer Herr-und-Knecht-Hierarchie trennen müssen, die in Ausbeutungsverhältnissen sich gegen uns wendet.

ISMAËL JOFFROY CHANDOUTIS

Swatted (2018) und *Maalbeek* (2020), die beiden Filme, die Ismaël Joffroy Chandoutis (*1988 in Montélimar, Frankreich; lebt und arbeitet in Paris, Frankreich und Brüssel, Belgien) in der Ausstellung in KAI 10 zeigt, setzen sich mit konträren Welten von Amnesie auseinander. Beide Arbeiten verwenden eine ungewöhnlich ingeniose und sensible digitale Bildsprache. Das Filmmaterial setzt sich zusammen aus Fotos und Videosequenzen aus dem Internet, teils in ihrem Format belassen, teils digital umgewandelt. Für letzteres verzichtet der Künstler auf jegliche haptische 3D-Illusion. Stattdessen nutzt er für *Swatted* streckenweise *Wireframe-Grids*, digitale Gittermodelle zur Konstruktion dreidimensionaler Objekte, auf welche normalerweise Oberflächen gemappt werden. Für *Maalbeek* transformierte er fotografische Vorlagen in digitale Punktwolken, die er als optisch diffuse, schwebende Schicht über die Ausgangsfotos legt.

Wireframe-Grids und Punktwolken erhalten in beiden Filmen einen spezifischen künstlerischen Sinn. In *Swatted* evozieren die optisch transparenten *Wireframe*-Sequenzen, als Stills oder in Slow Motion bewegt, eine lautlose Grenzenlosigkeit und zugleich Verlorenheit im Universum unserer digitalen Datenströme. Als Voiceover sind diesen magisch faszinierenden Räumen einzelne Stimmen unterlegt, die von „being swatted“-Erlebnissen erzählen, von Internet-Spielesucht, aber auch Stimmen von *Swatter**innen, die mit vorgetäuschten Verbrechen und Katastrophen, sowie gefälschter Identität und Adresse via Notruf anderen Nutzer*innen einer Livestreaming-Plattform SWAT-Polizeitrupps auf den Hals schicken.

Im Film *Maalbeek* erzeugen die Punktwolken ein Gefühl für die Amnesie einer jungen Frau, Sabine, die den Terrorakt vom 22. März 2016 in Brüssel, in einem der Waggonen auf der Metrostation Maalbeek, kaum überlebt hat. In einer langen, behutsamen Rückblende mit wechselnden Bildsequenzen der Metrostation fühlt man die Melancholie des Entschwindens von Erinnerung, bevor Sabine selbst im Voiceover zu erzählen beginnt und ihr Gesicht erscheint, losgelöst von der Stimme, die Haut ein flimmerndes Eigenleben führend, wie aufgelöst von den Punktwolken, während sie selbst davon spricht, ohne Erinnerung sich zu fühlen, als habe eine andere Person das alles erlebt, wovon man ihr berichtet.

Es gibt einen paradoxen Gegensatz zwischen der Amnesie von Sabine und der einer Netz-Community von Gamer*innen. Sabines reale Lebensbedrohung konnte nur eine spontan eintretende amnestische Reaktion auffangen. Für die Netz-Community ist ein SWAT-Einsatz Realität, selbst wenn *Swatter**innen auch mal Polizei ‚spielen‘ – Ereignisse, die ein Körpergefühl zurückbringen, weil es ‚wirklich‘ jemanden getroffen hat. Mit Chandoutis' Häufung von *Swatting*-Sequenzen fällt die Ähnlichkeit von real und virtuell Bewaffneten auf den Videoscreens auf, und ebenso das körperliche Drehmoment der Spieler*innen. Es ist ein Unterschied, ob der Kopf den Bildschirm fixiert, oder sich umdreht nach einem echten „tapping at [the] chamber door“¹¹.

Warum aber der Körper von Spieler*innen seine Amnesie erworben hat, diese Frage könnte die eigene Lust nicht nur an Spielsituationen, sondern auch am Medienkonsum generell erhellen, der die haptische Seite unseres Erlebens aushöhlt mittels Medien-Surrogaten und damit zugleich unser Vermögen zu erinnern – eine dematerialisierende Amnesie, die für zeitgenössische Zivilisationen zum Problem geworden ist.

ALICE CHANNER

Die Werke der britischen Künstlerin Alice Channer (*1977 in Oxford; lebt und arbeitet in London, England) weisen vielfältige Bezüge zur Natur auf. So können Pflanzen, Gesteinsformationen und die Gehäuse von Meeresbewohnern zugrunde liegen. Doch Channer bildet diese nicht direkt ab. Mithilfe hauptsächlich industrieller Herstellungsverfahren transformiert sie Form, Materialität sowie Proportion auf experimentelle und äußerst präzise Art und Weise. Die Oberflächen ihrer skulpturalen Werke bilden diese Prozesse ab und verleihen ihnen stets einen gewissen ‚Glamour‘.

Dies ist beispielhaft in ihrer Serie *Soft Sediment Deformation* (2018–fortlaufend) zu beobachten. *Soft Sediment Deformation, Photosynthesising Body (Compressed Empress Wu)* (2021) weckt bereits durch seine strahlende Farbigkeit aus verschiedenen Grüntönen botanische Assoziationen. Und tatsächlich handelt es sich bei dem Motiv um eine iPhone-Aufnahme eines Pflanzenblattes, die Channer mithilfe von Photoshop verfremdete. Die Verzerrung wird verstärkt durch die Struktur des bedruckten Seidenstoffs: Ein Zickzackmuster bestehend aus unzähligen zarten Falten. Einen ähnlichen Transformationsprozess durchliefen die Fotografien, auf denen das Diptychon *Soft Sediment Deformation, Lower Body (placoid scales)* (2018) basiert. Die Abbildungen von Gesteinsschichten in Tönen zwischen Grau und Braun, ebenfalls auf Seide gedruckt, wurden durch ein spezielles Plisseeverfahren verzerrt und deformiert. Channer greift hier auf einen luxuriösen Stoff zurück, der für exquisite Haute Couture-Kreationen verwendet wird. Der ‚Glamour‘, dem nachgesagt wird, dass er Authentizität ausschließt und die Komplexität der Dinge verschleierte, steht hier im Wechselspiel mit der Ursprünglichkeit der Gesteinsformationen. Zudem wird erst bei genauerer

¹¹ Edgar Allan Poe, *The Raven*, 1845.

Betrachtung ersichtlich, dass es sich um Fotografien handelt, aber nicht um gewöhnliche. Denn die Bilder haben keine flache Oberfläche. Es handelt sich um ein plastisches Relief, das erst wirklich sichtbar wird, wenn wir uns hin- und herbewegen.

Auf Haute Couture basieren auch die zarten Wandobjekte von *Eyes* (2012): Die lineare Formgebung der Aluminiumrahmen mit Spandexüberzügen – hierfür dehnte Channer eine Fotografie ihres eigenen Arms digital bis zur Unkenntlichkeit und ließ diese auf den Stoff drucken – ist angelehnt an Entwurfsskizzen von Yves Saint Laurent für seine berühmten ‚Le Smoking‘-Anzüge. Auch körperliche Gesten, etwa Finger, verbindet Alice Channer mit Assoziationen an Künstliches, aber auch an Pflanzenformen, so bei *Microstrobilus* (2016).

Rein artifiziell scheinen hingegen aus der Ferne die metallisch schimmernden grünen und silbernen Muscheln der Wandinstallation *Linear Bivalves (triple green)* (2018) zu sein. Hier besteht die Illusion umgekehrt als traditionell üblich darin, dass Künstlichkeit letztlich vorgetäuscht und der natürliche Ursprung – wenn auch nicht überall – kaschiert wird. Denn es handelt sich um echte Muscheln, die einer Vakuum-Metallisierung unterzogen, einige dabei jedoch ausgelassen wurden.

WOLFGANG ELLENRIEDER

Oft nimmt das Gehirn durch den Seheindruck etwas wahr, das nicht mit den objektiv messbaren Gegebenheiten übereinstimmt. Dabei unterscheiden sich physiologische von psychologischen Fehldeutungen. Ein *Trompe-l'œil* täuscht das Auge, aber nicht den Geist. Gemalte Illusionen sollen uns nicht hinter das Licht führen, sondern sind Komplizen einer Täuschung, die aufgedeckt werden will. Dies gilt auch für die Werke Wolfgang Ellenrieders (*1959 in München; lebt und arbeitet in München und Braunschweig). Ellenrieder spielt mit uns vertrauten Seherfahrungen und Erwartungen, kombiniert scheinbar Bekanntes mit dem Unerwarteten. Was ist Realität, was ist Reproduktion, was ist Fiktion, was ist Fake? Aus der Malerei kommend, arbeitet Ellenrieder auf verschiedenen Bedeutungsebenen mit Momenten des Changierens zwischen Relationen des Materials, der Größenverhältnisse und der Texturen. Aber selbst dies ahmt in den Gemälden oft die Erscheinung einer Collage oder Montage nach.

Ellenrieders Arbeiten scheinen aus disparaten Elementen und zusammengezimmert zu sein. Dies ist aber nur teilweise der Fall. Was wie Wellpappe aussieht, ist bei näherer Betrachtung eine aufwändige Reproduktion der Kartonoberfläche mittels eines Strukturdruckverfahrens. Der Schein trügt! Denn in den collageartigen, reliefhaften Werken wie *Analoglochung* (2014) oder *Dibondi* (2014), die vorgeben, aus weggeworfenen und gefundenen Materialien konstruiert zu sein, ist Pappe nicht unbedingt Pappe. Was als Pressspanplatte erscheint, ist ein durch industrielle Verfahren reproduzierter Druck eines Scans einer ebensolchen Holzoberfläche auf Kunststoff als Trägermaterial. Auf der ersten Ebene kehrt Ellenrieder also den Anti-Illusionismus der Montage gegen sich selbst. Während dort echte Dinge und Materialien an die Stelle ihrer Nachahmung treten, stellt er gleichsam *Trompe-l'œils* von Montagen her. Dann sind es doch wieder Collagen oder Montagen unterschiedlicher Materialien und Oberflächen, nur nicht mit den Stoffen und Schnittkanten, die zunächst suggeriert werden. So kommt es zu einem ständigen Oszillieren zwischen den Kategorien ‚echt‘ und ‚gefälscht‘ oder ‚Ding‘ und ‚Bild‘.

Aus dieser komplexen Montagetechnik Ellenrieders heraus sind die zweidimensionalen Bilder dabei immer wieder auch in den Raum hineingewachsen. Dies reicht von aufblas-

baren Bildobjekten wie dem *Rosettenkissen mit zufälliger Verteilung* (2021) bis hin zu architektonischen Skulpturen, wie der lebensgroßen, aber nicht betretbaren *Modernen Hütte* (2019), bei der die illusionistische Fiktion eines realen Gebäudes letztlich zu einem dreidimensionalen Stilleben wird.

FRIEDERIKE FELDMANN

Scherenschnitte an der Wand, deren Schnittkanten Schneidwerkzeuge evozieren. Nur verkehrt herum, ist doch das eigentliche Motiv ausgeblieben. Klingen, Griffe werden allein durch Konturen kreierte, die sich durch übergroße Schablonen ergeben. Scheinbar achtlos verteilt auf der Wand aufliegend, sind sie jedoch ganz genau drapiert. So formen sich Fragmente bunter Scheren, gedanklich unwillkürlich ergänzt, auch wenn sie sich nur gründen aus bunten Flecken im Hintergrund. Lichtes Gelb und pastelliges Rosa, warmes Karmin, ein abstraktes Gemälde auf weißer Wand. Doch das hinterfangende Weiß tritt zurück und gleichermaßen nach vorn. Denn auch die unbemalte Fläche wird zum Bildelement, wenn sie zugleich Rahmung wie Inhalt darstellt. Handelt es sich doch um aufgeklebte Bögen aus Papier? Solche, die schattenwerfend absteigen von der flachen Wand, schwerelos hängen vor der Bemalung im Hintergrund?

Friederike Feldmanns (*1962 in Bielefeld; lebt und arbeitet in Berlin) Ausgangsmaterial sind die gegebenen Eigentümlichkeiten des Raums, von denen ausgehend sich ein illusionistisches Wechselspiel aus Farbe und Form entspinnt. Von 1987 bis 1991 hatte sie Bühnenbild studiert, erkannte dann aber schnell, dass sie mehr der Raum als die Bühne interessierte und konzentrierte sich ganz auf die Malerei. Alltagsgegenstände rückten in den Fokus ihrer temporären Interventionen, deren Präsenz nur in Dokumentationen bestehen bleibt. Die Farbe direkt auf die Wand aufgetragen, noch ganz frisch, sodass diese selbst plastisch wird und sich von der Fläche abzuheben scheint. Mittels interferierender Positiv- und Negativformen sowie gemalter Schatten, entsteht auf einmal plötzlich Tiefe, wo eigentlich keine ist. Ein Gefühl, als würde das Motiv die Grenzen des Realen sprengen, in der Wand keinen natürlichen Rahmen kennen und die Ausstellung in Schwingung versetzen.

Was ist Fiktion und was Realität? Die Grenzen verschwimmen, der Raum öffnet sich in das Bild. Erst beim Nähertreten ziehen sich die Papiere in das Bild hinein, ihre Schatten in die Fläche zurück. Die zerschnittenen Blätter mit Leerstellen erweisen sich selbst als leere Stellen. Die Wand ist Ausgangs- und Endpunkt, vereint mehrere Funktionen in einem, ist Figur, Träger und Grund. Ein Paradoxon, eine Augentäuschung oder doch ein Aufzeigen der Möglichkeiten von Malerei im Raum? Wenn sich Tiefe in der Fläche öffnet, Leerstellen physische Präsenz erhalten und die Besuchenden sich fragen: Wo beginnt das Wandgemälde und wo hört es auf?

ANAÏS LELIÈVRE

Anaïs Lelièvre (*1982 in Les Lilas; lebt und arbeitet in Paris, Frankreich) geht der bewussten und unbewussten Wahrnehmung und Erfahrung realer, illusionärer oder virtueller Räume nach, ausgehend von Zeichnungen, die sie beim Durchqueren von Landschaften macht. In KAI 10 zeigt sie ihre raumfüllende Installation *Rétine*, erstmals aufgebaut 2021 im Château de Renteilly nahe Paris, ergänzt durch eine Keramik aus ihrer Serie *Oikos-Poros* („Haus, porös“, 2020) – jede Behausung ein begrenzter Hohlraum, und perforiert von Höhlenöffnungen.

Ihren Installationen legt sie stets eine einzige Zeichnung zugrunde. Als Scan wird diese schier unendlich vervielfältigt in immer größeren und kleineren Skalierungen, wobei das originale Motiv sich auflöst oder verfremdet. Gedruckt werden sie auf PVC-Platten, die die Module bilden, aus denen die sowohl organische als auch architektonische Assoziationen weckenden Installationen aufgebaut sind. Die Zeichnung wird zu einer dynamischen, sich über die Einzelemente und räumliche Distanzen hinweg ziehenden Textur.

In einem poetischen Kommentar zu *Rétine* schreibt die Künstlerin: „Die Zeichnung einer mikroskopischen Netzhautansicht, bestehend aus kleinen, fluktuierenden Tupfern, wird digital vervielfältigt und vergrößert, bis sie zu einer immersiven Umgebung wird. Im Spiel mit dieser Umkehrbarkeit erzeugt die Matrix-Zeichnung der Stäbchen und Zäpfchen der Netzhaut (Empfänger des Lichts) eine seltsame Räumlichkeit, deren Prinzipien von Reproduktion, Wachstum und Vertikalität, Pflanzentrieben entlehnt zu sein scheinen. [...] In diesem hybriden Raum verlieren wir alle visuelle und konzeptuelle Orientierung.“¹² Die Idee zu *Rétine* entstand, als Anaïs Lelièvre vom Musée Gatiens-Bonnet eingeladen wurde, an der Ausstellung *Paysages rêvés, paysages réels* („Geträumte Landschaften, reale Landschaften“) teilzunehmen. Diese fand im Kontext der Neoimpressionisten-Sammlung des Museums statt, das seine Räume seit 2021 im Château de Rentiilly hat.

Hier wohnte im 19. Jahrhundert ein Gelehrter, Gustave Adolphe Thuret, der früh schon mikroskopische Aufnahmen für seine meeresbiologischen Algenforschungen anfertigte. Eine Art neoimpressionistisches Erlebnis überfiel Anaïs Lelièvre im Schlosspark von Rentiilly, als sie auf Spaziergängen im schwirrend reflektierten Licht unter Bäumen einen visuellen und räumlichen Orientierungsverlust verspürte, auch durch die Spiegelhaut, die seit 2014 das alte Schlossgebäude umhüllt und auf jede Bewegung von Spaziergänger*innen mit einer verwirrenden Brechung des gespiegelten Parks reagiert. Anaïs Lelièvres Installation wird so zur ingenios ‚retinalen‘ Umstülpung und einem haptisch fluiden Gegenpol zum optischen Spiegelraum des Schlosses. Wie viele andere Installationen der Künstlerin verwebt und verstrickt *Rétine* anorganisch-architektonische und organisch-plastische Momente. In beschleunigter Perspektive wird es enger und dichter, bis uns flüchtige Symmetrien hypnotisch fixieren als wären es gespiegelte Phantome, die uns hoffentlich durch Mark und Bein fahrend einem lustvoll produktiven Schock aussetzen, wie jedes überstandene atavistische Erbeben der Erdkruste.

MARGE MONKO

Schaufenster: Illusionsräume, die uns davon träumen lassen, wer wir sein könnten. In der Serie *Window Shopping* (2014–2021) kombiniert Marge Monko (*1976 in Tallinn; lebt und arbeitet in Tallinn, Estland) historische und von ihr selbst aufgenommene Fotografien von Ladenfenstern. Das in der Ausstellung gezeigte sechsteilige Tableau umfasst vier zeitgenössische Ansichten aus Tallinn, Wien und Antwerpen (v.l.n.r.). Die dokumentierten Traditionshäuser, zum Teil seit mehreren Generationen in Familienhand geführte Fachgeschäfte für Luxusgüterwaren, beherrschen die klassischen Codes der Auslageninszenierung seit dem 20. Jahrhundert. Neben der Einladung zum Konsum, spiegeln Schaufenster auch gesellschaftliche, ideologische und politische Entwicklungen – nicht zuletzt durch die Tatsache, dass sie nicht selten Zielscheibe tätlicher Angriffe sind. Monko flankiert die vier Fotografien mit zwei historischen Beispielen dafür: links eingeschlagene Schaufenster im London des

¹² Portfolio der Künstlerin: http://anaislelievre.com/media/pages/a-propos/9fc4ea86d0-1661764311/anaislelievre_portfolio.pdf (letzter Zugriff 27.01.2023; Zitat übersetzt: U. Panhans-Bühler).

Jahres 1928, als die Suffragetten für das Frauenwahlrecht kämpften. Auf dem rechten Bild flanieren drei Männer an einem West-Berliner Schaufenster vorbei, dessen sternförmige Abklebung als Schutzmaßnahme vor dem Zerbersten der Scheiben dienen sollte, wenn sowjetische Düsenjäger die Schallmauer über der geteilten Stadt durchbrachen.

Auch die zweite Arbeit von Monko in KAI 10 bedient sich der Kunst der Warenpräsentation und den Bildwelten der Werbeindustrie. In der Rauminstallation *I Don't Know You, So I Can't Love You* (2018/2020) sind auf halbtransparenten, schwarz-weißen von der Decke schwebenden Bannern Fragmente weiblicher und männlicher Körper zu sehen. Das „private Selbst“ sei „öffentlich inszeniert“ und „auf die Diskurse und Werte der ökonomischen und politischen Sphäre zugeschnitten“, schreibt die Soziologin Eva Illouz in ihrem Buch *Gefühle in Zeiten des Kapitalismus*.¹³ Das minimalistische, pink illuminierte Raumkonzept, das an zeitgenössische Boutiquen und Concept Stores erinnert, präsentiert zwei smarte Sprachassistentengeräte im Dialog miteinander. „Do you believe in digital intimacy?“ – Mit wenigen Fragen programmierte Monko zwei Chatbots, sodass diese ein romantisches Gespräch beginnen. Kaleidoskopisch führt dieses Hörspiel die Missverständnisse, Hürden und Absurditäten des Datings und der Liebe im digitalen, körperlosen Raum vor, in dem Stimme und Text dominieren. Denn aus den Informationen, die Nutzende von Partnersuchdiensten über ihr Selbst angeben, werden andere Körperlichkeiten und Emotionen geformt.¹⁴ Das Ergebnis ist eine „Phantomobjektivität“¹⁵ eines konstruierten Selbst. Dass hier eine körperliche Distanz bleibt, visualisieren die Fotobanner: zwei Hände, die Zeigefinger zueinander ausgestreckt, auf der Suche nach einer Berührung. Zitiert wird ein Bildausschnitt von Michelangelos *Die Erschaffung Adams* (1508–1512): links Adams Hand, die versucht, die Hand Gottes zu berühren, der die seine ausstreckt, um Adam zum Leben zu erwecken. Wird die Liebe, wenn die digitale Distanz überwunden wird, tatsächlich erweckt oder bleibt sie eine Illusion, wenn die Realität das wahre Selbst offenbart?

NEDKO SOLAKOV

Wie sehen sie aus, unsere Illusionen? Mal stecken sie in unseren Gedanken, ein andermal tauchen sie in unseren Träumen auf, dann schwingen sie in Aussagen mit. Als positive Wunschvorstellung antreibend, stehen sie verinnerlichten Glaubenssätzen gegenüber, die uns ausbremsen und die es aufzulösen gilt.

In der Reihe *Illusions* (2014) gibt der Künstler Nedko Solakov (*1957 in Cherven Bryag; lebt und arbeitet in Sofia, Bulgarien) mit 19 sepia, schwarzen und weißen Tuschezeichnungen und Lavierungen den Illusionen ein Gesicht. Die stets auf wenige Elemente reduzierte Bildkomposition ist ergänzt durch kleine handgeschriebene Textzeilen in englischer Sprache, was den Blättern beinahe den Charakter von Tagebuchseiten verleiht. Seiner Intuition folgend, erschafft er ebenso zarte wie makabre Zeichnungen ohne vorherige Entwürfe.

Unter den Gestalten, die die Illusionen hier annehmen, sind ein Oktopus mit zehn (*sic*) Armen, ein Ufo mit Gefühlen, eine dünne Linie, die glaubt, der Horizont zu sein sowie schwarze Männchen, die zu einem Markenzeichen in Solakovs Zeichnungen geworden sind und eine Art Alter Ego des Künstlers darstellen.

¹³ Vgl. Eva Illouz, *Gefühle in Zeiten des Kapitalismus. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2004*, Frankfurt am Main 2021, S. 12.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 115–119.

¹⁵ Ebd., S. 125.

In einem Monolog versunken, sitzt ein solches Männlein in der Zeichnung *Illusions #12* da und sinniert als „Mann mittleren Alters“ über seine Zukunft: „Ich mache mir keine Illusionen, dass ich eines Tages aufstehen und etwas aus meinem Leben machen werde“.¹⁶ Solakov gilt als feiner Beobachter alltäglicher Absurditäten, gesellschaftlicher Normen und politischer Verhältnisse, die er wie persönliche Erlebnisse aufs Papier bringt. Als Paradebeispiel dient hier die Midlife-Crisis: Trotz erworbener Lebenserfahrung und vermeintlicher Selbstsicherheit im mittleren Alter, kann es zu einer ernsthaften Krise führen, wenn sich das Dasein wie eine einzige Leier aus sich stets wiederholenden Ereignissen anfühlt.

Der Kreislauf des Immergleichen war schon das Thema der Performance *A Life (Black & White)* (1998), die auf der Biennale in Venedig 2001 Solakovs internationalen Durchbruch begründete. Zeitgleich streicht ein*e Performer*in die Wände weiß, der/die andere direkt wieder schwarz, sodass die Hälfte des Raumes schwarz, die andere immer weiß gestrichen ist. Was einerseits noch als Parabel für den gesellschaftlichen Stillstand in einem nicht mehr entwicklungsfähigen sozialistischen Land verstanden werden kann, lässt sich auch als Parodie neokapitalistischer, unerfüllbarer Forderungen nach ständiger Leistungssteigerung und Selbstoptimierung lesen.

Man mag an das *Lied von der Unzulänglichkeit des menschlichen Strebens* aus Bertolt Brechts *Dreigroschenoper* denken: „Denn alle rennen nach dem Glück. Das Glück rennt hinterher.“ Ist alles Glück also nur eine Illusion? Das Männchen in Solakovs fabelähnlicher Zeichnung mag das für sich erkannt haben und macht sich frei, indem es weiterhin nichts tut und sich mit dem Gedanken anfreundet, dass diese Einsicht schon Triumph genug sei.

DAVID ZINK YI

Der in Berlin lebende David Zink Yi (*1973 in Lima, Peru) arbeitet in den Medien Film, Fotografie, Performance, Skulptur und Keramik. Was seine unterschiedlichen Werke verbindet, ist einerseits die Prozesshaftigkeit: Sie alle durchwandern unterschiedliche, durchlässige Rollen, werden Teil neuer Werke. Zum anderen steht am Beginn stets eine Beziehung zum Organischen.

Eine wichtige Rolle in seinem Werk spielen Lebewesen, deren wahrhaftige Existenz erst seit einigen Jahren durch die Meeresbiologie nachgewiesen werden konnte und die uns auch heute noch ob ihrer Fähigkeiten staunen lassen: Oktopusse, Riesenkalmare und andere Tiefseebewohner. Nur aus Kopf und Fangarmen bestehend, sind sie in der Lage, in den Tiefen der Weltmeere ihre scheinbar ins Unendliche flexiblen Körper zum Leuchten zu bringen und ihr gesamtes Erscheinungsbild in Sekundenschnelle zu verändern. Fotografische und filmische Aufnahmen dieser Tiere sind immer noch rar, sodass sie vielen Menschen wie Fantasie- oder Fabelwesen erscheinen.

Die installative Skulptur *Rechts, Links, Vorne, Hinten* (2018) besteht aus fünf Fragmenten – Kopf sowie vier der acht Arme – eines Keramik-Oktopusses. Seine transparent in Farbtönen zwischen Hellblau und Lavendel schimmernde Farbgebung, die sich durch die milchige Glasur auf dem Steinzeug ergibt, hebt die Faszinationskraft dieser wandelbaren Meeresbewohner hervor und scheint ihre Oberfläche lebensecht zu imitieren. An den offenen Trennstellen, an denen die einzelnen Körperteile für gewöhnlich zusammengehörten sowie

¹⁶ "I have no illusions that one day I'll stand up and do something with my life", said the middle-aged man to himself and continued doing nothing. The moral: if he is still able to deliver such wise thoughts, even if he's doing nothing, then what's wrong with doing nothing? Nothing." (Zitat übersetzt von K. Proksch)

an den zahlreichen Saugnäpfen, wird jedoch das nackte, rötliche Steinzeug erkenntlich, das in Kontrast zu der glasierten Oberfläche steht. Die illusionistische, fast an ein dreidimensionales *Trompe-l'œil*-Stillleben erinnernde Nachahmung wird hier im wahrsten Sinn des Wortes durchbrochen. Der gewaltsame Akt der Zerstückelung steht zudem sinnbildlich für den Prozess künstlerischer Formgebung und Veränderung sowie menschlicher Aneignung.

Auch die Kolorierung steht für die Prozesshaftigkeit im Schaffen Zink Yis: Dem Transformationsprozess des Materials wohnt stets ein alchemistisches Moment inne, auf das der Künstler selbst nur in begrenztem Maße einwirken kann.

Dem alchemistischen Prozess des Glasierens widmet Zink Yi die fortlaufende Serie *All My Colours* (seit 2018). Sie besteht aus länglichen, konvexen Steingutskulpturen, deren Farbigkeit an kosmisches Leuchten, geologische Formationen oder an den Perlmuttglanz von Muscheln erinnert. Die spezifische Form der Objekte ermöglicht es den Glasuren, sich frei zu bewegen und auf die Oberflächenstruktur reagieren zu können. So gibt Zink Yi hier Teile dessen, was im Prozess der Herstellung erfolgt, gleichsam aus der Hand. Damit entsteht die Assoziation an Naturprozesse, die mitunter geologische Zeiträume umfassen können. So weist Zink Yi darauf hin, dass alles auf der Welt einem Wandel unterworfen ist, obwohl dieser sich sehr langsam vollzieht. Und befragt er damit nicht auch unsere Vorstellungen von Leben und Tod?

3.2 FURTHER INFORMATION

ABOUT THE EXHIBITION

Illusions – what first springs to mind? Magic, perhaps, or visual deceptions. We may think of things reproduced so realistically that it seems as if you were actually looking at them. Illusions have a long tradition: already in antiquity we find *trompe l'oeil* effects, simulations of spatial depth or suggestions of material qualities using completely different substances. We perceive something that really exists as something other than what it is. The illusion, therefore, is based less on the things themselves than on our perception: it arises in the mind as a result of the way our brain processes sensory impressions.

Illusions are figments of the imagination, also in a figurative sense. Oftentimes, the realisation of our highest aspirations, for instance, or the reciprocated affection of a certain person, unfortunately remain nothing but an illusion. Lurking even beneath collective illusions are disillusionment, disappointment. When sociologist Andreas Reckwitz diagnoses *The End of Illusions*, he is referring to the “hopeful expectations that many have harboured in Western countries since the end of the Cold War in 1989/90”.¹ These were based on “a grand narrative ... of economic, political, social, cultural and technical progress”,² which from today’s perspective has, at best, been only partially fulfilled.

Illusions thus represent a play with what is visible or what we believe we see or perceive with our other senses. Yet we also speak of illusions when it comes to purely mental phenomena or projections.

The exhibition *Phantoms and Other Illusions* exemplifies an investigation of various kinds of illusion in contemporary art. The play with different materials between the natural and the artificial is juxtaposed with objects and installations that fictionalise our experience of space. Here, aspects of visual deception are always connected with psychological or political levels of meaning. Likewise called into question are the illusionary promises of advertising and fashion, as are the often unnoticed “frames” underlying digital simulations and computer-controlled production processes designed to create the illusion of objectivity.

We are increasingly surrounded by images and things that reveal less and less of how they were created and what degree of reality they possess. What hovers between reality and fiction, as it were, is “ontologically ambiguous” – a “phantom”, as the philosopher Günther Anders noted in the 1950s: for example, what was brought to us in our homes through the then new television.³ By phantoms, we commonly understand ghosts or figures such as the criminal character Fantomas who always hides his true identity, as the artist Banksy does, for example. The ghost stories Anders recounts in his discussions on the outdatedness of human beings are about hand-knitted jumpers sent to broadcasters as gifts for fictional characters from TV series or about neglected husbands who send blackmail letters to their phantom rivals.⁴

The deceptive – even personal – closeness that Anders notes here is the opposite of a “distance, however close it may be”, the phenomenon Walter Benjamin refers to as aura.⁵

¹ Andreas Reckwitz, *Das Ende der Illusionen*, Berlin, 2019, p. 9, (quote trans. B. Lang).

² Ibid.

³ Günther Anders, *Die Welt als Phantom und Matrize. Philosophische Betrachtungen über Rundfunk und Fernsehen*, in: *Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*, Munich, 1961, pp. 97–211, (quote trans. B. Lang).

⁴ Cf. *ibid.*

⁵ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, 1977, p. 15, (quote trans. B. Lang).

Aura, which was also closely related to uniqueness and real time, would be lost through media multiplication, as Benjamin described in his famous essay *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* in 1935. While, for Benjamin, aura was still perceptible in early photographs, for example, it was virtually fought against aesthetically by radical modernists – and with it any form of illusion clouding the clarity and unambiguity of structures. László Moholy-Nagy, for instance, who taught at the Bauhaus, praised “repetition as a spatio-temporal structuring motif that could only arise in this richness and accuracy through the technical-industrial multiplication characteristic of our time”.⁶ It was not only among technology fetishists that illusion and deception were increasingly disapproved of. As the art historian Ernst H. Gombrich notes in his book *Art and Illusion* (1960), the craftsman’s ability to imitate nature faithfully was no longer widely considered as a genuine artistic quality in Modern Art.

The renunciation of illusion reflects an inclination toward puritanism, culminating in the perception of art as a linguistic system whose visualisation is of secondary importance. This applies above all to radical representatives of early Conceptual Art of the 1960s and 1970s. The concepts devised here, usually in written form, comprised the parameters of their realisation, preprogrammed, as it were.

Much of what today can be preprogrammed with the help of algorithms then still lay in the distant future. Nonetheless, as early as 1964, the Polish writer Stanisław Lem already had rather concise thought about all the things that would need to be considered in order to create convincing virtual worlds: “How do we create realities for the intelligent beings that exist in them, realities that are absolutely indistinguishable from the standard reality but that are subject to different laws?”⁷ Lem called the science that might be devoted to the creation of such illusions “phantomatics”.⁸ In describing what could be possible in the future, Lem employs vivid images, such as “Miss World will be responding to ... words and kisses; ...”⁹ He views the use of technical terms inappropriate, if only because “there is as yet neither a phantomatic machine nor programmes for this”.¹⁰

A great deal of what Lem once envisioned has long since become reality. While artistic fiction may precede reality, it is just as likely to pervade it time and again. *Phantoms and Other Illusions* is an exhibition in which the participating artists – drawing on a broad range of media, spanning painting, drawing, sculpture, photography, installation, video and digital animation – delve deeply into the phantomatic realms of our contemporary reality.

⁶ László Moholy-Nagy, *Malerei, Fotografie, Film*, Mainz, 1967, p. 49, (quote trans. B. Lang).

⁷ Stanisław Lem, *Summa Technologiae*, Minnesota, 2013, n.p.

⁸ Ibid., n.p.

⁹ Ibid., n.p.

¹⁰ Stanisław Lem, *Summa technologiae*, Frankfurt am Main, 1981, p. 329, (quote trans. B. Lang).

ABOUT THE ARTISTS

DOVE ALLOUCHE

Strange structures stir, gasp a spark of light, then recede into sombre gloom. Somewhere between jet-black and blazing colours. What is growing here in the shadows? Something otherwise hidden behind eyes in dark hollows: incessantly present, but mostly undiscovered. Until organic vegetation invades the field of vision, protruding into a previously unquestioned reality. Similar to accumulating strata of geological sedimentation that reveal tiny particles, drive up rank vegetation and leave interstices. They are all close-up views of microscopically small details, infinitely magnified, focused very. Abstract entities that could be anything and even on closer inspection offer little that reveals the context whence they originally derived. Whatever is deposited here in ascending layers of changing colours as if the surface was inhabited by a body, turns out to be a scientific laboratory specimen. Optical devices cast unseen perspectives on samples taken from paintings in the Musée du Louvre, more precisely from Marian images from the fourteenth to the seventeenth centuries. What is lurking behind the already many-layered Madonnas when, from below, an even deeper layer eats its way out through their outward virginity and erupts out of the ostensibly immaculate surface?

The *Répeint* series (2019–2020) by the French artist Dove Allouche (*1972 in Sarcelles; lives and works in Paris, France) offers a reflection of his inherently alchemistic approach. He gives visible form to what is essentially invisible to the naked eye, shedding light on the concealed poetry of microscopic traces of colour or cosmic phenomena. In a second series on display here, *IR_22_43_72_94_(JUNE)* (2021), Allouche has transferred into drawings four of the first-ever photographs of the cosmos taken in 1885 by the astro-photographer Isaac Roberts. In doing so, he rendered with pencil and ink every single imperfection and each grain of dust on the glass plates on which Roberts had exposed his photographs. In those places where we can see shading in the sky are there perhaps, after all, the stars that Roberts was seeking to photograph? Scientific and documentary material is aesthetically processed by Allouche and for a brief moment emancipated from darkness. What is lurking beneath the thin epidermis of the visible? And what will happen when it ruptures?

ECHO CAN LUO

Echo Can Luo's artistic work confronts us with manipulations of the self via digital avatars. On a night-black chart, red lines trace the construction of face masks. Echo Can Luo (*1988 in China; lives and works in Cologne) reveals racist and gender prejudices embedded in the fabric of global beauty ideals. Smartphone selfies transform into algorithmically generated Snapchat masks in the blink of an eye. Any lack of conformity with the real face is remedied by corrective surgery based on AI analyses. Echo effects on social networks reinforce the ideological pressure exerted by the mask idols. Media images on the chart promote surgical interventions, while blocks of text address their problematic nature. In a practice of "self-experimenting", Can Luo exposes her own face to the programmed prejudices of AI control. Speech bubbles ask such things as: "Who decides what we consider as beautiful?" or "How do algorithms and synthetic organisms look at faces?"

The three-part video installation introducing the fictional *Chocho Studio reshaping the face* (2020,) features the artist as an avatar, stylish, with a wasp waist, reflected in an

invisible environment of shimmering translucence. Video no. 1 Beauty score demonstrates AI analyses of the face and produces offers of surgical correction. Can Luo, "owner" of the fictional studio, at the same time acts as a client for the face-up of her own physiognomy. Staged in a diving bell conjuring male cosmonauts – only without their clumsy space suit and thus acrobatically mobile – shell and body merge. Based on the AI programme underlying *Chocho 3D*, she undergoes face scanning: the original is compared with the algorithmically perfected head. Once she has emerged again, her avatar sinks toward the ground, approaching its mirrored double as once did Narcissus. Who is who? Is she the original? The reflection her idealised self? Or alternately both?

Video no. 2, *ForgivePo*, shows her with outstretched arms, a female pendant to Leonardo's Vitruvian idol. Her body spins through the space and, ecstatically dancing, disintegrates. Media serve to disseminate her appearance on the internet as a digital object of desire – revenant of the doll as an erotic plaything in a boundless acting out of pornographic-voyeuristic fantasies.

Video no. 3, titled *So young*, spatially separates her from the viewers as if through an invisible pane of glass. The 3-D mirror, however, is a space devoid of surfaces, a world without boundaries. Her avatar head is poised there like a hovering construct, activated by the movement of its biological counterpart. A final change of scene transfers her to an operating bed. Like a praying mantis lying on her back, her electronic fingers control the face analysis of her biological alter ego in a fictional *SoYoungMirror* magazine. Bed and cover revolve around each other as if around the question of a reciprocal reference between imagination and reality in the boundless digital space.

"It's not the algorithms that are biased, it's how we deal with them," says Echo Can Luo. We will probably have to part with phantasmatic notions of a master-and-slave hierarchy that turns against us in relations of exploitation.

ISMAËL JOFFROY CHANDOUTIS

Swatted (2018) and *Maalbeek* (2020), the two films Ismaël Joffroy Chandoutis (*1988 in Montélimar, France; lives and works in Paris, France and Brussels, Belgium) is showing in the exhibition at KAI 10 engage in contrasting worlds of amnesia. Yet both works use a remarkably ingenious and sensitive digital visual language. The film material derives from photos and video sequences on the internet, partly left in their original format, partly digitally converted. In the latter, the artist refrains from using any haptic 3-D illusion. Instead, for *Swatted*, he sometimes reverts to wireframe grids: digital grid templates for the creation of three-dimensional objects onto which interfaces normally are mapped. For *Maalbeek*, he transforms photographic originals into digital point clouds which he lays over the original photos as a visually diffuse, drifting layer.

Wireframe grids and point clouds acquire a specific artistic significance in both films. In *Swatted*, the optically transparent wireframe sequences, featured as stills or slow-motion images, evoke a soundless infinite sphere yet also a sense of being lost in the universe of digital data streams. Individual voices are added as voice-overs to these magically intriguing spaces, recounting experiences of "being swatted" and telling of internet gaming addiction. But we also hear the voices of swatters who use fake crimes and catastrophes as well as fake identities and addresses to send SWAT police squads after other users of a streaming platform via emergency call.

In the film *Maalbeek*, the point clouds convey a sense of a young woman's amnesia: Sabine, who has barely survived the terrorist act of 22 March 2016 in Brussels in one of the carriages at Maalbeek metro station. In a long, cautious reverse tracking made up of alternating image sequences of the metro station, the viewer witnesses the melancholy related to such states of oblivion, before the survivor herself, in voice-over, begins to speak. Then her face appears, likewise detached from the voice, her skin leading a flickering life of its own, as if sparked by the point clouds, while she herself describes her feeling of absence, as if another person had experienced everything reported to her.

There is a strangely paradoxical contrast between Sabine's state of amnesia and that of a cyber community of computer gamers. The very real threat to Sabine's life could only be absorbed by a spontaneous amnesiac reaction. To the cyber community, a SWAT mission likewise is "reality", even if swatter merely take to "playing" police; these are incidents that conjure a sense of physicality because someone has "really" been hit. Based on a dense accumulation of swatting sequences, Chandoutis creates a remarkable similarity between real and virtual gunmen on the screen, including the physical torque of the players. There still remains a difference between having one's head fixated to the screen and it turning around after a real "tapping at [the] chamber door".¹¹

But why the gamers' bodies have acquired their amnesia is a question that could shed light on our own desire not only for game situations but also for media consumption in general. Eroding the haptic side of our experience through of media-based surrogates – and thus at the same time our memory capacity – a dematerializing amnesia has arisen that poses a problem for contemporary civilisations.

ALICE CHANNER

The works of the British artist Alice Channer (*1977 in Oxford; lives and works in London, England) reveal manifold references to nature. They might be inspired by plants, rock formations or the shells of oceanic inhabitants, yet Channer never directly depicts them. Using mainly industrial manufacturing techniques she transforms their forms, materiality and proportions in an experimental and highly precise manner. The surfaces of her sculptural pieces reflect these processes, constantly lending them a certain "glamour".

Exemplary evidence of this is found in her series *Soft Sediment Deformation* (2018–ongoing). *Soft Sediment Deformation, Photosynthesising Body (Compressed Empress Wu)* (2021) quickly prompts botanical associations through the vibrant colour of its various green hues. And indeed, the motif in question is an iPhone-shot photograph of a plant's leaf that Channer has modified in Photoshop. The distortion was further heightened by the structure of the printed silk fabric, a zigzagging pattern made up of countless delicate folds. A similar kind of transformation process was undergone by the photographs on which the diptych *Soft Sediment Deformation, Lower Body (placoid scales)* (2018) is based. The reproduction of rock strata in tones ranging from grey to brown, also printed on silk, were distorted and deformed in a special pleating process. In this piece Channer draws on a type of luxurious fabric normally used for exquisite Haute Couture creations. Here, "glamour" which is said to preclude authenticity and obscure the complexity of things, interplays with the primordiality of rock formations. Furthermore, only on closer inspection do these in fact reveal themselves to be photographs, albeit not ordinary ones. Because the images are not

¹¹ Edgar Allan Poe, *The Raven*, 1845.

reproduced on a flat surface: they are sculptural reliefs that can only be properly read when we move back and forth.

The delicate wall objects of *Eyes* (2012) are also based on Haute Couture: the curvilinear shape of the aluminium frames covered in spandex – for this, Channer digitally stretched a photograph of one of her own arms beyond all recognition and had the image printed onto the fabric – was inspired by sketches by Yves Saint Laurent for his famous “Le Smoking” tuxedos. But Alice Channer also links physical gestures, like those made by fingers, to associations with the synthetic as well as vegetal forms, as in *Microstrobilus* (2016).

By contrast, from a distance the gleaming metallic green and silver shells in the wall installation *Linear Bivalves (triple green)* (2018) appear to be entirely artificial. Here, inversely, the illusion consists in the traditional manner of ultimately feigning artificiality and – largely, though not entirely – masking natural origins. In this instance she is working with real shells, some of which have been subject to vacuum metallisation, while others have been left untreated.

WOLFGANG ELLENRIEDER

Quite often the brain perceives something from a visual impression that does not correspond with the objectively measurable conditions. In this respect, physiological misinterpretations are different from psychological misinterpretations. A *trompe l'oeil* may deceive the eye, but not the mind. Painted illusions are not meant to mislead us; they are accomplices in a deception that intends to be exposed. This also applies to the works of Wolfgang Ellenrieder (*1959 in Munich; lives and works in Munich and Braunschweig). Ellenrieder plays with familiar visual experiences and expectations, combining the seemingly well-known with the unexpected. What is reality, what is reproduction, what is fiction or what is fake? With a background in painting, Ellenrieder works on different levels of meaning with elements involving oscillations between the relations of material, proportions and textures. Yet even this itself is often imitated in the paintings, mimicking the appearance of a collage or montage.

Ellenrieder's works seem as if fabricated from a bunch of disparate elements. Yet this is only partly the case. What looks like corrugated cardboard is, on closer inspection, an elaborate reproduction of the cardboard surface with the aid of a structural 3-D printing method. Indeed, appearances are deceptive! This is evident in the collage- or relief-like works, such as *Analoglochung* (2014) or *Dibondi* (2014), in which – though they simulate being constructed from discarded and found materials – cardboard is not necessarily cardboard. What appears to be pressboard is a print of a scan of precisely such a wooden surface, reproduced using industrial processes on plastic as a support. Thus, on the first level, Ellenrieder turns the anti-illusionism of the montage against itself. While in the montage real things and materials take the place of their imitation, he produces *trompe l'oeils* of montages, as it were. Ultimately, they are collages or montages consisting of different materials and surfaces, only not with the fabrics and cut edges initially alluded to. The result can be seen as a constant oscillation between the categories “real” and “fake” or “thing” and “image”.

Based on this complex montage technique, Ellenrieder's two-dimensional pictures have increasingly assumed a spatial dimension. This ranges from inflatable pictorial objects like the *Rosettenkissen mit zufälliger Verteilung* (2021) to architectural sculptures like the

life-size but inaccessible *Moderne Hütte* (2019), in which the illusionistic fiction of a real building ultimately becomes a three-dimensional still life.

FRIEDERIKE FELDMANN

Papercuts on the wall whose edges bring cutting tools to mind. Except the other way round, for the motif itself has been omitted. Blades and handles are created by nothing more than their contours, the result of oversized templates. In a seemingly slap-dash manner, they are laid out across the wall, but in fact they have been draped with immense precision. Thus fragments evolve into colourful scissors, which are mentally involuntarily supplemented, even though they are composed of nothing but patches of colour on the wall's ground. Luminous yellow, pastel pink and warm carmine: an abstract painting on a white wall. But the encompassing white recedes, while in equal measure surging to the fore. When the unpainted surface represents both framing and content it too becomes a pictorial element. Are these then really glued-on sheets of paper? In such a way that they stand away from the flat wall and cast shadows, hanging weightlessly in front of the painted surface behind them?

Friederike Feldmann (*1962 in Bielefeld; lives and works in Berlin) takes as her source material the given features of the space, from which she evolves an illusionistic interplay of colour and form. From 1987 to 1991 she studied stage design, but after quickly recognizing that she was more interested in space than the stage she fully concentrated on painting. Everyday objects became the core focus of her temporary interventions, whose presence now only survives as documentation. Paint, while still very fresh, is applied directly onto the wall so that it looks quite sculptural, as if raised from rising up from the surface. Her use of mutually interfering positive and negative forms, as well as painted shadows, suddenly creates the impression of great depth where in reality there is none. It feels as if the motif were bursting the limits of reality, refusing to accept the wall as a natural frame and causing the room to oscillate.

What is fiction? What is reality? The boundaries blur; the space merges into the image. Only when one gets closer do the sheets of paper draw back into the image and their shadows into the surface. The cut-up sheets of paper with intermittent gaps turn out themselves to be blank spaces. The wall is the starting and the finishing point; it bundles several functions in one, is figure, carrier and ground. A paradox, an optical illusion or maybe a manifestation of the possibilities of painting in space? When depth opens up within the plane, blanks are lent physical presence and visitors wonder: where does the wall painting start and where does it end?

ANAÏS LELIÈVRE

Anaïs Lelièvre (*1982 in Les Lilas; lives and works in Paris, France), proceeding from drawings she makes while traversing landscapes, explores the conscious and unconscious perception, and experience of real, illusory or virtual spaces. At KAI 10, she is showing her spatially expansive installation *Rétine*, first mounted in 2021 at Château Rantilly near Paris, complemented by a ceramic work from her series *Oikos-Poros* (Porous House, 2020) – each dwelling consisting of a delimited hollow space, perforated by cave openings.

Lelièvre's installations are always based on a single drawing. A scan of this source is then reproduced seemingly endlessly in ever larger and smaller scales, causing the original

motif to become distorted or dissolve. The resulting images are printed on PVC sheets which in turn constitute the modules for installations evoking both organic and architectural associations. The drawing thus functions as a dynamic texture that extends across the individual elements and spatial distances.

In a poetic commentary on *Rétine*, the artist writes: "The drawing of a microscopic image of the retina, based on short, fluctuating strokes, is digitally multiplied and enlarged until it evolves into an immersive environment. Playing with this reversibility, the matrix drawing of retinal rods and cones (recipients of light) generates a strange spatiality, which seems at the same time to borrow its principles of reproduction, growth and verticality from plant shoots. ... In this hybrid space we lose all our visual and conceptual bearings."¹²

The idea for *Rétine* arose from Anaïs Lelièvre's invitation to participate in the exhibition *Paysages rêvés, paysages réels* (Dreamed Landscapes, Real Landscapes) by the Musée Gatién-Bonnet. The show was conceived in the context of the museum's Neo-Impressionist collection, which has been housed in the Château de Renteilly since 2021.

The scholar Gustave Adolphe Thuret who lived here in the nineteenth century already then had taken microscopic photographs for his marine biological algae research. During her explorations of the castle grounds of Renteilly, Anaïs Lelièvre was overcome by a kind of Neo-Impressionist experience: while walking in the whirring reflected light under the trees, she felt a loss of visual and spatial orientation, not least owing to the mirror hull that since 2014 envelopes the old castle building and reacts to every movement of passers-by with confusing refractions of the mirrored park. Anaïs Lelièvre's installation thus becomes an ingenious "retinal inversion" and a haptic-fluid antipode to the optical mirrored space surrounding the castle.

Like many other installations created by the artist, *Rétine* combines and intertwines inorganic-architectural and organic-sculptural elements. Immersed in an accelerated perspective that renders the space increasingly narrow and dense, the fleeting symmetries, as if reflections of phantoms, at a certain point appear to hypnotically fixate on us – hopefully causing a sensation that shakes us to the core, exposing us to a pleasurable productive shock, similar to surviving an atavistic earthquake of the earth's crust.

MARGE MONKO

Shop windows: spaces for illusions that allow us to dream of who we might be. In the series *Window Shopping* (2014–2021), Marge Monko (*1976 in Tallinn; lives and works in Tallinn, Estonia) combines historical and her own photographs of shop windows. The sixpart tableau on display in the exhibition comprises four contemporary views from Tallinn, Vienna and Antwerp (from left to right). The traditional stores documented here, some of them family-run specialist outlets for luxury goods going back several generations, have mastered the classical codes for staging window displays since the twentieth century. Besides acting as invitations to consume more, the window displays also mirror social, ideological and political developments – confirmed not least of all by the fact that they are not seldom targets of vandalism. Illustrating this, Monko supplements the four photographs with two historical examples: on the left, smashed shop windows in London in 1928 when the Suffragettes were fighting for women's right to vote. In the picture on the right three men are ambling past a West Berlin shop window which was taped over in the shape of a star to protect the panes from bursting when Soviet jets broke the sound barrier over the divided city.

¹² Artist's portfolio of works: http://anaislelievre.com/media/pages/a-propos/9fc4ea86d0-1661764311/anaislelievre_portfolio.pdf (last accessed Jan. 30, 2023; quote trans. B. Lang).

The second work by Monko in KAI 10 also draws on the art of displaying merchandise and the visual worlds of advertising. In her installation *I Don't Know You, So I Can't Love You* (2018/2020), fragments of female and male bodies can be seen depicted on semi-transparent, black-and-white banners floating beneath the ceiling. The "private self" is "publicly staged" and "tailored to the discourses and values of the economic and political sphere", writes sociologist Eva Illouz in her book *Gefühle in Zeiten des Kapitalismus (Cold Intimacies. The Making of Emotional Capitalism)*.¹³ The minimalistic spatial concept illuminated in pink light reminiscent of contemporary boutiques and concept stores presents two smart speech assistants in dialogue with one another: "Do you believe in digital intimacy?" – Monko programmed two chatbots with just enough questions for them to spark up a romantic conversation. In a kaleidoscopic process, this audio drama demonstrates the misunderstandings, pitfalls and absurdities of dating and love in digital, non-physical space, where voice and text predominate. It is from the information volunteered about themselves by the users of such partnership platforms that other kinds of physicality and emotions are shaped.¹⁴ The result is the "phantom objectivity"¹⁵ of a constructed self. The fact that physical distance still persists is visualized by the banners: two hands, their forefingers stretched towards each other, yearning to touch. This quotes a section of Michelangelo's painting *The Creation of Adam* (1508–1512): on the left, Adam's hand trying to touch the hand of God, who has stretched his own out in order to bring Adam to life. If digital distance is overcome, will love actually be stirred or will it remain an illusion should reality reveal our true selves?

NEDKO SOLAKOV

Our illusions: what do they look like? In some cases they're lodged in our thoughts, in others they emerge in our dreams, then they resonate in things we say. Goading us on as positive desires, they confront our innermost convictions that hold us back and need to be dispelled.

In the nineteen drawings (executed in sepia, black and white ink and wash) of his series *Illusions* (2014), the artist Nedko Solakov (*1957 in Cherven Bryag; lives and works in Sofia, Bulgaria) gives illusions a human face. Always reduced to just a few elements, the pictorial composition is supplemented by small hand-written fragments of English text, which give his works almost the character of pages from a diary. Following his intuition, he produces drawings without any prior drafts that are gentle and macabre to like degree.

Among the figures that evolve into illusions here are an octopus with ten (*sic*) tentacles, a sentient UFO, a thin line that believes it is the horizon and small black men that have become a hallmark of Solakov's drawings, representing a kind of alter ego for the artist.

Immersed in a monologue, one such male figure is shown seated in the drawing *Illusions #12*, musing as a "middle-aged man" over his future: "I have no illusions that one day I'll stand up and do something with my life."¹⁶ Solakov is considered a fine observer of everyday absurdities, social norms and political conditions that he puts on paper as if they were his own personal experiences. A classic example of this is the midlife crisis. For all the life experience and ostensible self-assurance acquired by one's middle years, a serious crisis can still erupt when one's existence feels like a broken record of constantly repeated events.

¹³ Cf. Eva Illouz, *Gefühle in Zeiten des Kapitalismus. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2004*, Frankfurt am Main, 2021, p. 12 (quote trans. by M. Patridge).

¹⁴ Cf. *ibid.*, pp. 115–119 (quote trans. by M. Patridge).

¹⁵ Cf. *ibid.*, p. 125 (quote trans. by M. Patridge).

¹⁶ "I have no illusions that one day I'll stand up and do something with my life", said the middle-aged man to himself and continued doing nothing. The moral: if he is still able to deliver such wise thoughts, even if he's doing nothing, then what's wrong with doing nothing? Nothing."

The never-ending loop of the “same old, same old” was already the theme of Solakov’s performance *A Life (Black & White)* (1998) that launched the artist’s international breakthrough at the 2001 Venice Biennial. Here, two performers are seen continually painting the walls of a room: one performer paints them white, while the other follows him, immediately over-painting them black, so that one half of the room is always painted black, the other white. What on the one hand might be taken as a parable for the social stasis of a socialist country no longer capable of development, can also be read as a parody of unattainable neo-capitalist demands for ever-increasing productivity and self-optimisation.

This might bring to mind Bertolt Brecht’s *Song of the Insufficiency of Human Endeavour* from *The Threepenny Opera*: “When all chase after happiness, happiness comes in last.” So is happiness just an illusion? This might be the conclusion arrived at by the little man in Solakov’s fable-like drawing, who then emancipates himself by continuing to do nothing and warming to the idea that this insight is sufficient triumph in its own right.

DAVID ZINK YI

The chosen media of the Berlin-based artist David Zink Yi (*1973 in Lima, Peru) are film, photography, performance, sculpture and ceramics. What his various works have in common is their processual character: they all explore different, diaphanous roles, thereby transforming into new works. In addition, their inception is always rooted in a relationship to organic life.

A key role in his work is played by creatures whose true existence only recently became known thanks to marine biology with features that still continue to amaze us: octopuses, giant squid and other deep-sea dwellers. Consisting of no more than a head and tentacles, they are able to make their seemingly infinitely flexible bodies glow with light in the depths of world’s oceans and alter their entire appearance at lightning speed. With photographic and filmed evidence of their existence still being so rare, many people see them as the stuff of fantasy or fable.

The installation sculpture *Rechts, Links, Vorne, Hinten* (2018) consists of five fragments – a head and four of the eight arms – of a ceramic octopus. Its iridescent coloration with hues ranging from pale blue to lavender, the result of the milky glaze coating the stoneware, emphasizes the power to fascinate exerted by this protean maritime creature and effects a lifelike simulation of its outer surface. In the places where each of the limbs has been severed from the whole body, as well as in their numerous suckers, the untreated, reddish stoneware is visible, contrasting with the glazed skin. Here, the illusionistic surface of this simulacra, reminiscent almost of a three-dimensional *trompe l’oeil* still life, has literally been breached. The violent act of dismemberment also stands symbolically for the process of seeking artistic form, of mutation and human appropriation.

Likewise, the coloration symbolises the processual nature of Zink Yi’s work: the transformational process of the material always harbours an alchemistic dynamic, on which the artist himself has only limited influence. Zink Yi has dedicated his current, ongoing series, *All My Colours* (since 2018), to the alchemistic operation of glazing. It consists of a number of elongated, convex earthenware sculptures whose coloration calls to mind cosmic luminescence, geological formations or the iridescent mother of pearl lining of mollusc shells. The specific form of the objects allows the glazes to shift freely and follow the structure of the surface. Thus Zink Yi, as it were, relinquishes control over parts of the process of their production. This prompts associations with the processes of nature, which can also extend over geological spans of time. In this manner Zink Yi suggests that everything in the

world is subject to change, even if it proceeds at a very slow pace. And, at the same time, does this not also challenge our notions of life and death?

4 **BEGLEITPROGRAMM** **PROGRAMME OF EVENTS**

Öffentliche Führungen 15 Uhr / Public guided tours 3 pm:

19.02., 05.03., 19.03., 02.04., 16.04., 30.04., 14.05., 04.06., 18.06., 02.07., 16.07.,
30.07., 13.08., 27.08.2023

Freitag, 10. Februar 2023, 19 Uhr / Friday, February 10, 2023, 7 pm

Eröffnung / Opening

Samstag, 22. April, 19 Uhr / Saturday, April 22, 7 pm

Düsseldorfer Nacht der Museen / Düsseldorf's Night of the Museums

Sonntag, 3. September, 15 Uhr / Sunday, September 3, 3 pm

Finissage und Kuratorenführung durch die Ausstellung

Closing and public guided tour with the curator of the exhibition

Weitere Termine werden zu einem späteren Zeitpunkt auf unserer Webseite bekanntgegeben. Bitte informieren Sie sich auf www.kaistrasse10.de oder abonnieren Sie unseren Newsletter, der Sie immer auf dem Laufenden hält.

Further events will be announced on our website at a later date. Please consult www.kaistrasse10.de or subscribe to our newsletter, which will keep you up to date.

5 WERKLISTE | LIST OF WORKS

Dove Allouche

Repeint_4 (C2RMF71524), 2019-2020
Lambda Silberdruck / *Lambda silver print*
99 x 150 cm

Repeint_5 (C2RMF71523), 2019-2020
Lambda Silberdruck / *Lambda silver print*
99 x 150 cm

Repeint_9, 2019-2020
Lambda Silberdruck / *Lambda silver print*
99 x 150 cm

Repeint_21, 2019-2020
Lambda Silberdruck / *Lambda silver print*
99 x 150 cm

Serie aus 4 Zeichnungen / *Series of 4 drawings*

IR_22_43_72_94_(JUNE), 2021
Graphit, Tusche und Pigment auf Papier / *Graphite, Indian ink,
pigment on paper*
je / *each* 38 x 38 cm

Alle Werke / *All works*
Courtesy der Künstler und / *the artist and gb agency, Paris*

Echo Can Luo

Chocho studio reshaping the face, 2020
Drei 48 Zoll LED-TVs, Lautsprecher, Eisenstange, Poster, drei Videos, Ton /
Three 48-inch LED TVs, loudspeakers, iron bar, poster, three videos, sound
4:09 Min., 5:22 Min. und / *and* 5:52 Min.
Courtesy die Künstlerin / *the artist*

Ismaël Joffroy Chandoutis

Swatted, 2018

Einkanalvideo, Farbe / *Single channel video, colour*
stereo, 16:9, 21 Min.

Maalbeek, 2020

Einkanalvideo, Farbe / *Single channel video, colour*
stereo, 16:9, 16:12 Min.

Alle Werke / *All works*

Courtesy der Künstler und / *the artist and* Kelterborn Collection

Alice Channer

Eyes, 2012

Digitaldruck auf Elastan, Aluminium / *Digital Print on Spandex, aluminium*
300 x 262,5 x 46,5 cm
Courtesy Monika Schnetkamp Collection

Microstrobilus, 2016

Gegossenes und verchromtes Aluminium / *Cast and chromed aluminium*
30 x 13 x 10,5 cm
Courtesy Monika Schnetkamp Collection

Soft Sediment Deformation, Lower Body (placoid scales), 2018

Opal plissierter Tintenstrahldruck auf und in schwerem Crêpe de Chine /
Opal pleated inkjet print on and in heavy crêpe de Chine
2 Teile / *parts*: 110,5 x 67,2 x 5 cm
Courtesy Monika Schnetkamp Collection

Linear Bivalves (triple green), 2018

Vakuum metallisierte und lackierte Muschelschalen auf maßgefertigten
Vorrichtungen / *Vacuum metallized and laquered mussel shells on custom jigs*
18 Teile / *parts*: 265 x 260,3 x 7 cm
Courtesy die Künstlerin und / *the artist and* Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf

**Soft Sediment Deformation, Photosynthesising Body
(Compressed Empress Wu)**, 2021

Tintenstrahldruck auf und in Seidensatin / *Inkjet print on and in silk satin*
140 x 94 cm
Courtesy die Künstlerin und / *the artist and* Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf

Wolfgang Ellenrieder

Analoglochung, 2014

Pigment, Bindemittel, Öl, Holz, Pigmentdruck auf Forex /
Pigment, binder, oil, wood, pigment print on forex
83 x 64 x 6 cm

Dibondi, 2014

Holz, Pappe, Aludibond, Pigmentdruck auf Büttenpapier und Forex /
*Wood, cardboard, alu-dibond plates, pigment print on handmade paper
and forex*
90 x 80 x 9 cm

Moderne Hütte, 2019

Pigment, Bindemittel, Öl, Pigmentdruck, Holz, Grobspanplatten, Sperrholz,
Forex, Aludibond, Glas, PVC, Styropor / *Pigment, binder, oil, pigment
print, wood, coarse chipboard, plywood, forex, alu-dibond plates, glass, PVC,
styrofoam*
300 x 290 x 295 cm

Rosettenkissen mit zufälliger Verteilung, 2021

Pigmentdruck auf PVC-Folie, Luft / *Pigment print on PVC foil, air*
180 x 200 x 20 cm

myCloud, 2023

Pigmentdruck auf Aludibond, PVC-Folie, Luft / *Pigment print on alu-dibond
plates, PVC foil, air*
185 x 160 x 10 cm

Alle Werke / *All works*

Courtesy der Künstler / *the artist*

Friederike Feldmann

Cut, 2023

Acryl auf Dispersionsfarbe / *Acrylic on emulsion paint*
415 x 667 cm
Courtesy die Künstlerin / *the artist*

Anaïs Lelièvre

Oikos-Poros #15, 2020

Porzellan, Emaille / *Porcelain, enamel*
23,2 x 32 x 8 cm

Rétine, 2021

Bedrucktes PVC / *Printed PVC*
Maße variabel / *Dimensions variable*

Alle Werke / *All works*

Courtesy die Künstlerin / *the artist*

Marge Monko

I Don't Know You, So I Can't Love You, 2018/2020

Verschiedene Materialien / *Mixed media*
Maße variabel / *Dimensions variable*
Courtesy die Künstlerin und / *the artist and COSAR, Düsseldorf*

Window Shopping, 2014-2021

4 C-Prints und 2 Photolithographien / *4 C-prints and 2 photolithographies*
je / *each* 60 x 60 cm, je / *each* 30 x 38 cm
Courtesy Monika Schnetkamp Collection

Nedko Solakov

Illusions, 2014

Serie aus 19 sepia, schwarzen und weißen Tuschezeichnungen und Lavierungen /
Series of 19 drawings executed in sepia, black and white Indian ink and wash
je / *each* 19 x 28 cm
Courtesy der Künstler / *the artist*

David Zink Yi

Rechts, Links, Vorne, Hinten, 2018

Glasierte Keramik / *Glazed ceramics*

je ca. / *each approx.* 20 x 90 x 50 cm

Courtesy Monika Schnetkamp Collection

All my Colours, seit / *since* 2018

Glasierte Keramik / *Glazed ceramics*

80 Stück / *pieces*

Maße variable / *Dimensions variable*

Courtesy der Künstler und / *the artist and* KÖNIG GALERIE

6 BILDVORSCHAU / BILDNACHWEISE *IMAGE PREVIEW / PHOTO CREDITS*

Die Bilder stehen im Rahmen der Berichterstattung zur Ausstellung in KAI 10 | ARTHENA FOUNDATION der Presse bei Nennung der Werkangaben und Credits kostenfrei zur Reproduktion zur Verfügung. / *For journalists covering the exhibition at KAI 10 | ARTHENA FOUNDATION, photographs of the works on display are available free of charge by using the work details and credits.*

PaOI_Allouche_Repeint 5_2019-2020

Dove Allouche

Repeint_5 (C2RMF71523), 2019-2020

Courtesy der Künstler und / *the artist and*
gb agency, Paris
Photo: Aurélian Mole



PaOI_Installation view Allouche_2023

Installationsansicht / Installation view
Dove Allouche
in KAI 10 | ARTHENA FOUNDATION

Von links nach rechts / *From left to right*

Repeint_5 (C2RMF71523), 2019-2020

Repeint_21, 2019-2020

Repeint_4 (C2RMF71524), 2019-2020

Repeint_9, 2019-2020

Courtesy der Künstler und / *the artist and*
gb agency, Paris
Photo: Achim Kukulies, Düsseldorf



PaOI_Can Luo_Chocho studio reshaping the face_2020

Echo Can Luo

Chocho studio reshaping the face, 2020
(Video still)

Courtesy die Künstlerin / *the artist*



PaOI_Installation view Can Luo_2023

Installationsansicht / Installation view

Echo Can Luo

in KAI 10 | ARTHENA FOUNDATION

Courtesy die Künstlerin / *the artist*
Photo: Achim Kukulies, Düsseldorf



PaOI_Chandoutis_Maalbeek_2020

Ismaël Joffroy Chandoutis

Maalbeek, 2020
(Video still)

Courtesy der Künstler und / *the artist and*
Kelterborn Collection

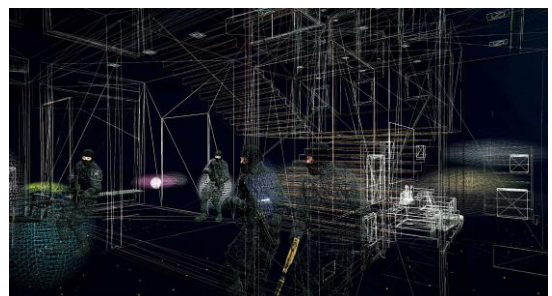


PaOI_Chandoutis_Swatted_2018

Ismaël Joffroy Chandoutis

Swatted, 2018
(Video still)

Courtesy der Künstler und / *the artist and*
Kelterborn Collection



PaOI_Channer_Microstrobilus_2016_Detail

Alice Channer

Microstrobilus, 2016

Courtesy Monika Schnetkamp Collection

Photo: Achim Kukulies, Düsseldorf



PaOI_Installation view Channer_2023

Installationsansicht / Installation view

Alice Channer

in KAI 10 | ARTHENA FOUNDATION

Microstrobilus, 2016

Courtesy Monika Schnetkamp Collection

Photo: Achim Kukulies, Düsseldorf



PaOI_Installation view Channer and Zink Yi_2023

Installationsansicht / Installation view

Alice Channer und / and David Zink Yi

in KAI 10 | ARTHENA FOUNDATION

An der Wand / On the wall

Alice Channer

Soft Sediment Deformation, Lower Body
(placoid scales), 2018

Auf dem Boden / On the floor

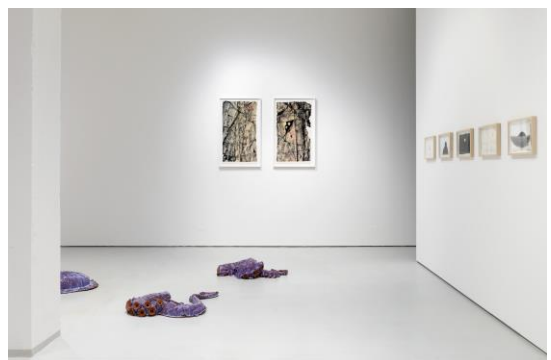
David Zink Yi

Rechts, Links, Vorne, Hinten, 2018

Beide Werke / Both works

Courtesy Monika Schnetkamp Collection

Photo: Achim Kukulies, Düsseldorf



PaOI_Installation view Channer and Monko_2023

**Installationsansicht / Installation view
Alice Channer und / and Marge Monko
in KAI 10 | ARTHENA FOUNDATION**

Von links nach rechts / *From left to right*

Alice Channer

*Soft Sediment Deformation, Photosynthesising
Body (Compressed Empress Wu), 2021*

Linear Bivalves (triple green), 2018

Beide Werke / *Both works*

Courtesy die Künstlerin und / *the artist and
Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf*

Marge Monko

*I Don't Know You, So I Can't Love You,
2018/2020*

Courtesy die Künstlerin und / *the artist and
COSAR, Düsseldorf*

Photo: Achim Kukulies, Düsseldorf



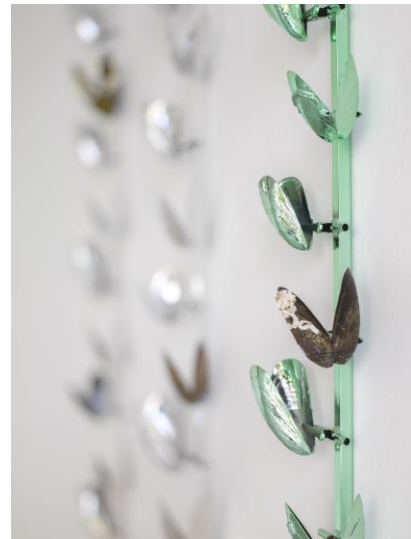
*PaOI_Channer Linear Bivalves triple green
Detail_2018*

Alice Channer

*Linear Bivalves (triple green), 2018
(Detail)*

Courtesy die Künstlerin und / *the artist and
Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf*

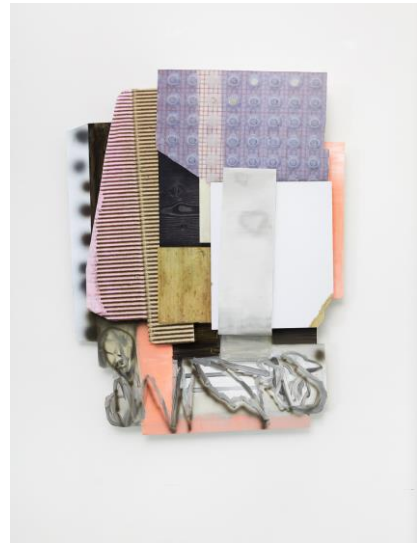
Photo: Achim Kukulies, Düsseldorf



PaOI_Ellenrieder_Analoglochung_2014

Wolfgang Ellenrieder
Analoglochung, 2014

Courtesy Wolfgang Ellenrieder
Photo: Wolfgang Ellenrieder & VG-Bild Kunst,
2023



PaOI_Installation view Ellenrieder Huette_2023

Installationsansicht / Installation view
Wolfgang Ellenrieder
in KAI 10 | ARTHENA FOUNDATION

Moderne Hütte, 2019

Courtesy der Künstler / *the artist*
Photo: Achim Kukulies, Düsseldorf



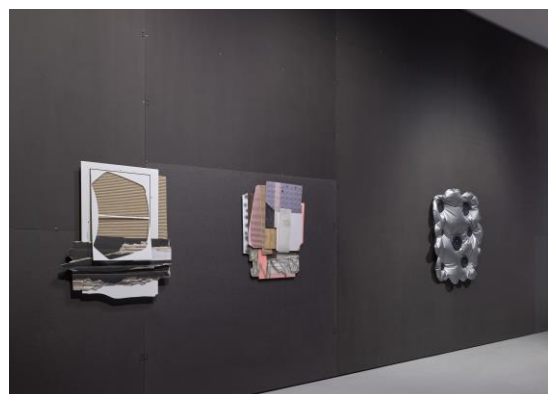
PaOI_Installation view Ellenrieder_2023

Installationsansicht / Installation view
Wolfgang Ellenrieder
in KAI 10 | ARTHENA FOUNDATION

Von links nach rechts / *From left to right*

Dibondj, 2014
Analoglochung, 2014
myCloud, 2023

Alle Werke / *All works*
Courtesy der Künstler / *the artist*
Photo: Achim Kukulies, Düsseldorf



PaOI_Installation view Feldmann_2023

**Installationsansicht / Installation view
Friederike Feldmann
in KAI 10 | ARTHENA FOUNDATION**

Cut, 2023

Courtesy die Künstlerin / *the artist*
Photo: Achim Kukulies, Düsseldorf



PaOI_Installation view Lelièvre_2023

**Installationsansicht / Installation view
Anaïs Lelièvre
in KAI 10 | ARTHENA FOUNDATION**

Rétine, 2021

Courtesy die Künstlerin / *the artist*
Photo: Achim Kukulies, Düsseldorf



PaOI_Installation view I_2023

**Installationsansicht / Installation view
Phantoms and Other Illusions
in KAI 10 | ARTHENA FOUNDATION**

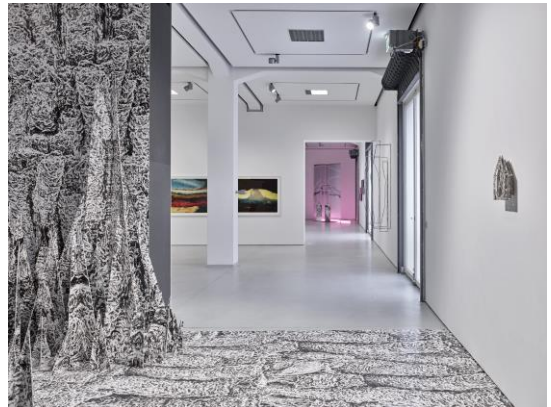
Photo: Achim Kukulies, Düsseldorf



PaOI_Installation view II_2023

**Installationsansicht / Installation view
Phantoms and Other Illusions
in KAI 10 | ARTHENA FOUNDATION**

Photo: Achim Kukulies, Düsseldorf



PaOI_Installation view Monko_2023

**Installationsansicht / Installation view
Marge Monko
in KAI 10 | ARTHENA FOUNDATION**

*I Don't Know You, So I Can't Love You,
2018/2020*

Courtesy die Künstlerin und / the artist and
COSAR, Düsseldorf
Photo: Achim Kukulies, Düsseldorf



PaOI_Installation view Zink Yi and Solakov_2023

**Installationsansicht / Installation view
Nedko Solakov und / and David Zink Yi
in KAI 10 | ARTHENA FOUNDATION**

Nedko Solakov

Serie aus 19 Zeichnungen /
Series of 19 drawings
Illusions, 2014

Courtesy der Künstler / the artist

David Zink Yi

Rechts, Links, Vorne, Hinten, 2018
Courtesy Monika Schnetkamp Collection

Photo: Achim Kukulies, Düsseldorf



PaOI_Solakov_Illusions No 1_2014

Nedko Solakov

Serie aus 19 Zeichnungen /
Series of 19 drawings
Illusions #1, 2014

Courtesy der Künstler / *the artist*
Photo: Nedko Solakov



PaOI_Installation view Zink Yi_2023

Installationsansicht / Installation view
David Zink Yi
in KAI 10 | ARTHENA FOUNDATION

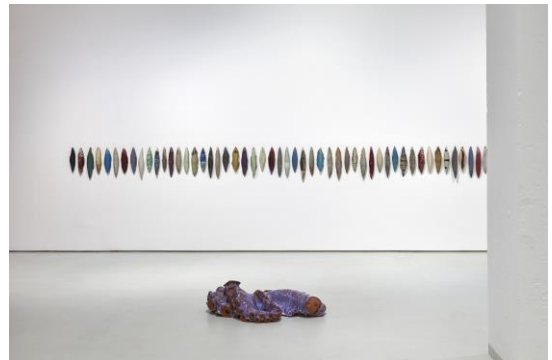
An der Wand / *On the wall*

All my Colours, seit / *since* 2018
Courtesy der Künstler und / *the artist and*
KÖNIG GALERIE

Auf dem Boden / *On the floor*

Rechts, Links, Vorne, Hinten, 2018
Courtesy Monika Schnetkamp Collection

Photo: Achim Kukulies, Düsseldorf



PaOI_Zink Yi All my Colours Detail_since 2018

David Zink Yi

All my Colours, seit / *since* 2018 (Detail)

Courtesy der Künstler und / *the artist and*
KÖNIG GALERIE

Photo: KÖNIG GALERIE, photo by Roman März



KAI10_Aussenansicht

KAI 10 | ARTHENA FOUNDATION Rückansicht
des Gebäudes, / *rear view of the building,*
Düsseldorf

Photo: Tobias Trapp

