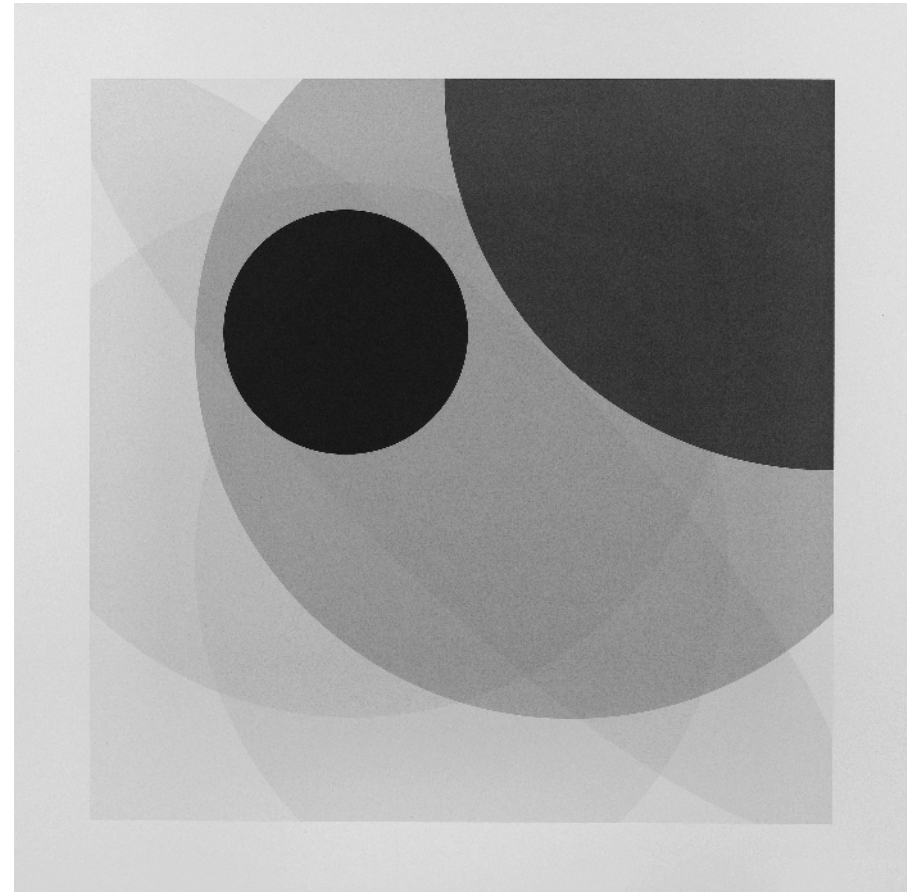


Janice Kerbel, Hilary Lloyd, Silke Otto-Knapp
Ausstellung
(3. November 2012 bis 6. Januar 2013)

Janice Kerbel, Hilary Lloyd und Silke Otto-Knapp werden ihre unterschiedlichen Arbeiten in einer gemeinsam gestalteten Installation miteinander in Bezug setzen und dabei malerische, filmische und konzeptuelle Verfahren zusammenführen.

Ein wiederkehrendes Motiv der Ausstellung ist die Auseinandersetzung mit der Beziehung, die zwischen den inhaltlichen Referenzen künstlerischer Produktion und den dramaturgischen sowie stilistischen Mitteln ihrer Inszenierung besteht. Es ist charakteristisch für die drei Künstlerinnen, dass ihre Werke einen forschenden, erprobenden Zugang gegenüber dem eigenen bildnerischen Material und dessen Dispositionen einnehmen, und diesen zugleich mit einer besonders starken Behauptung und Hinterfragung des Visuellen koppeln. Visualität erscheint in den drei Praktiken als ein assoziatives und emotionales Instrumentarium, das – vielleicht aufgrund seiner besonderen Ambivalenzen und Interpretationsspielräume – zum Umgang mit verschiedenen kulturellen Lebens- und Wissensbereichen besonders geeignet ist.

Søren Grammel
(Kurator der Ausstellung)



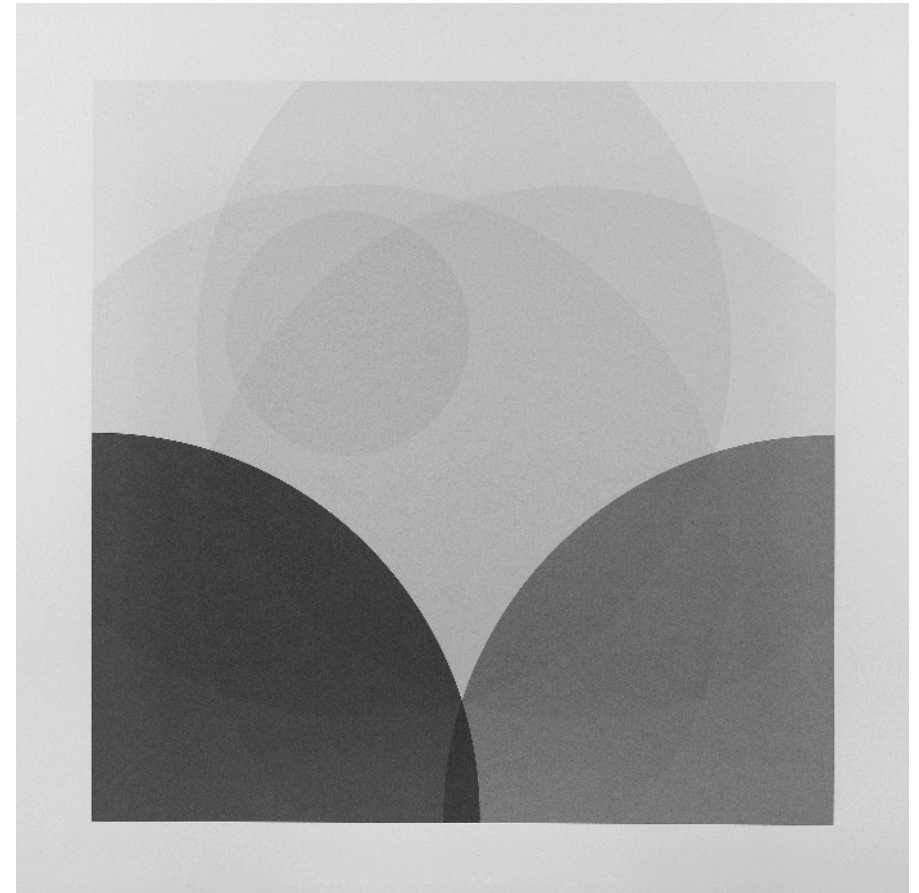
Janice Kerbel

Cue (#1 – #36), 2011

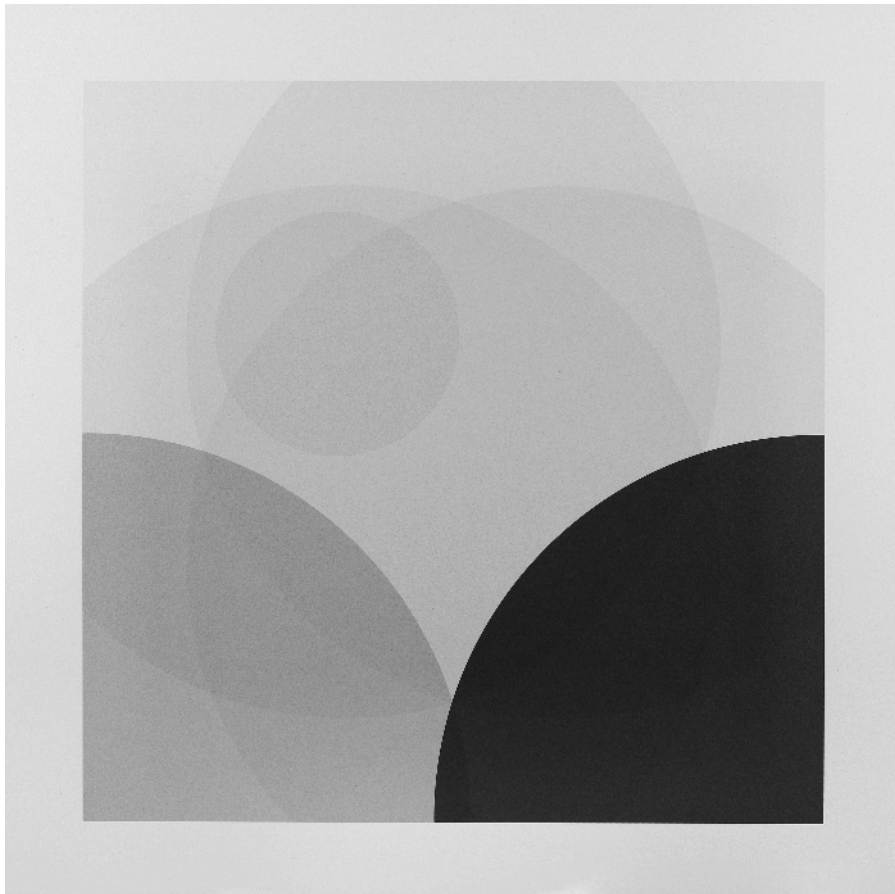
Siebdruck auf Papier, 36-teilig

je 55,9 x 55,9 cm

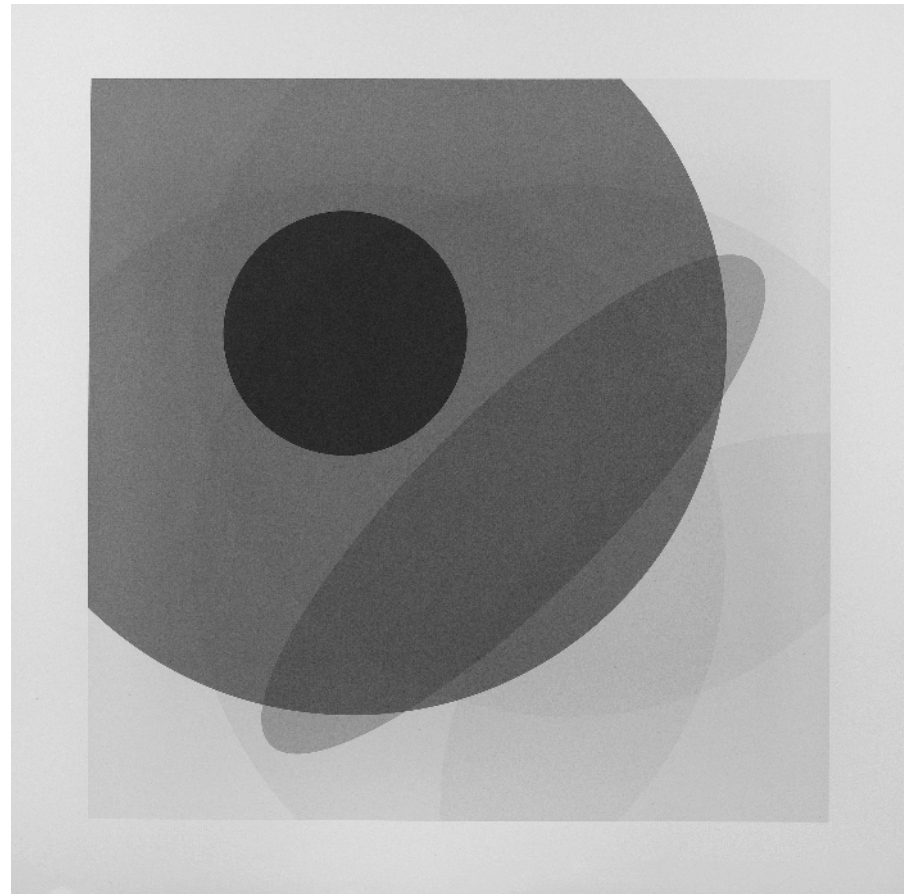
Die im Kaelnischen Kunstverein gezeigte Arbeit *Cue* (2012, zu deutsch: Stichwort, Regiesignal) besteht aus einer Abfolge von 36 Siebdrucken. Diese zeigen grafische Konstellationen, die aus 10 wiederkehrenden Grundformen zusammengesetzt sind und in unterschiedlichen Drehungen von jeweils 90 Grad erscheinen. Die sechs verschiedenen Helligkeitsgrade resultieren aus der mehrfachen Überlagerung von Farbschichten. Die Grafiken hängen eng mit der Entstehung von Kerbels Stück *Kill The Workers!* zusammen, das die Künstlerin 2011 geschrieben hat. Anstatt für Schauspieler ist das Stück ausschließlich für ein Set von Bühnenscheinwerfern entwickelt. Licht – als Grundbedingung von Sichtbarkeit – und die Praxis des Beleuchtens als Element choreografischer Gestaltung sind, ohne weitere Akteure, in den Mittelpunkt des Stücks gestellt. Die Handlung besteht aus einer Reihe von präzise in Akte und Szenen unterteilter Konstellationen aus unterschiedlich geformten Lichtkegeln, die auf dem Boden zwischen den aufgestellten Scheinwerfern – gewissermaßen der ›Bühne‹ – sichtbar werden. Die formale Sprache, die Kerbel selbst entwickelte, um diese Szenen aus Sicht der Regie plan- und vorstellbar zu machen, findet man in den Siebdrucken von *Cue* wieder. Tatsächlich handelt es sich bei den Siebdrucken um topografische Grafiken, von denen jede einzelne eine spezifische Lichtszene des Stücks abbildet. Die Formen deuten sowohl reale Dinge an, wie eine Tür oder ein Fenster, als auch symbolische Bedeutungen wie zum Beispiel Mondlicht. Der Anordnung der Flächen liegt ein konstruktives Moment zugrunde, das sich direkt aus den mechanischen Eigenschaften des Scheinwerfersystems im Stück und deren Überführung in die Siebdruck-Form ableitet. Während aber zum Beispiel die Doppelungen und Überschneidungen von Scheinwerfern im Stück zu einer Zunahme der Helligkeit führen, findet in den Grafiken eine gegenläufige Bewegung statt: die Blätter verdunkeln sich zunehmend. Dies resultiert aus dem additiven Verfahren des Siebdrucks. Die Überlagerung einzelner Farbschichten im Druck führt logischerweise zur höheren Opazität der Flächen. Diesen mechanisch bedingten Prozess der Invertierung des Lichts im Druckverfahren beschreibt Kerbel als das »Paradox«, anhand dessen ihr überhaupt klar wurde, dass die Planzeichnungen – das Drehbuch – zu *Kill The Workers!* »eine eigenständige Arbeit« darstellen.



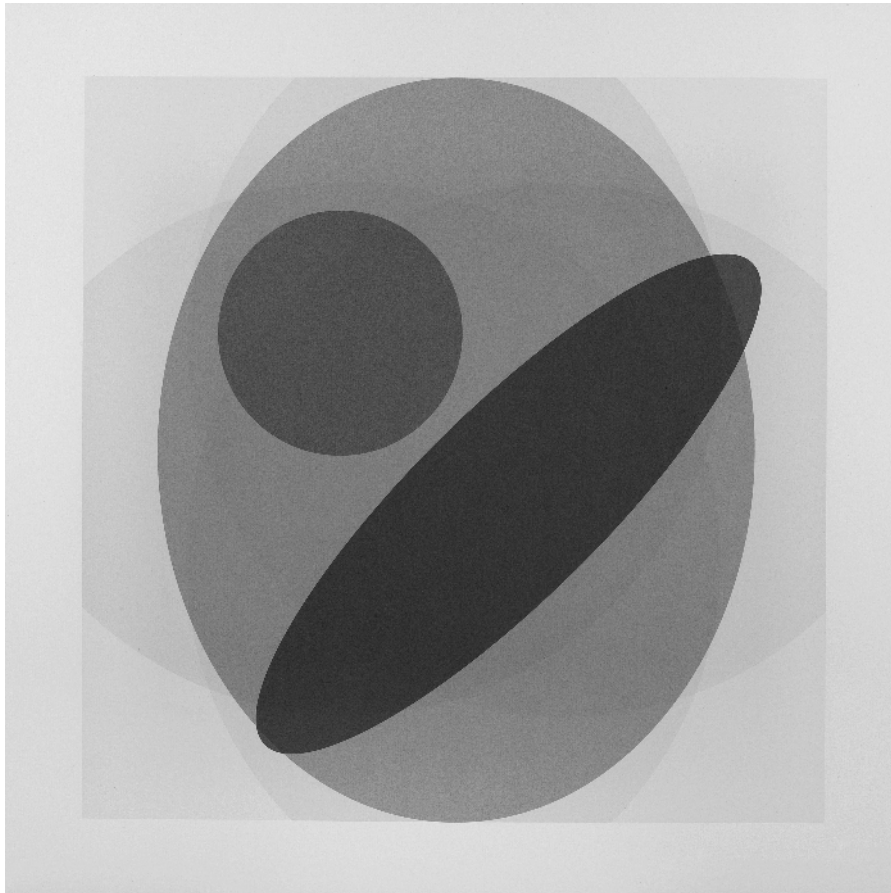
Janice Kerbel
Cue (#26)



Janice Kerbel
Cue (#27)



Janice Kerbel
Cue (#29)

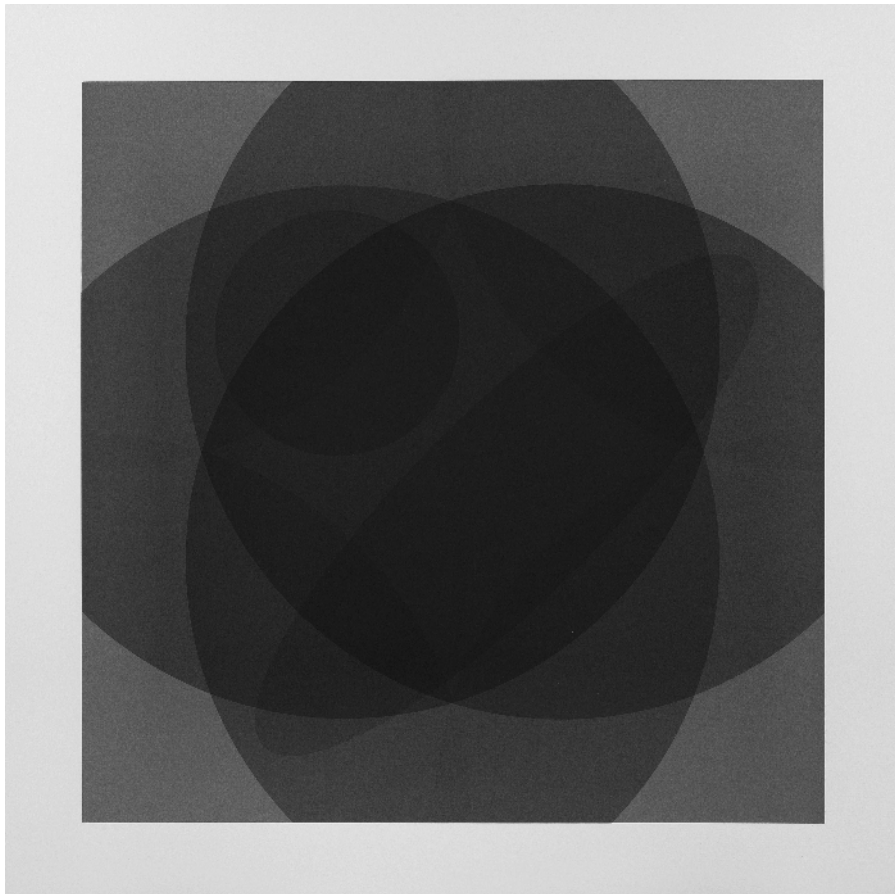


Janice Kerbel
Cue (#31)

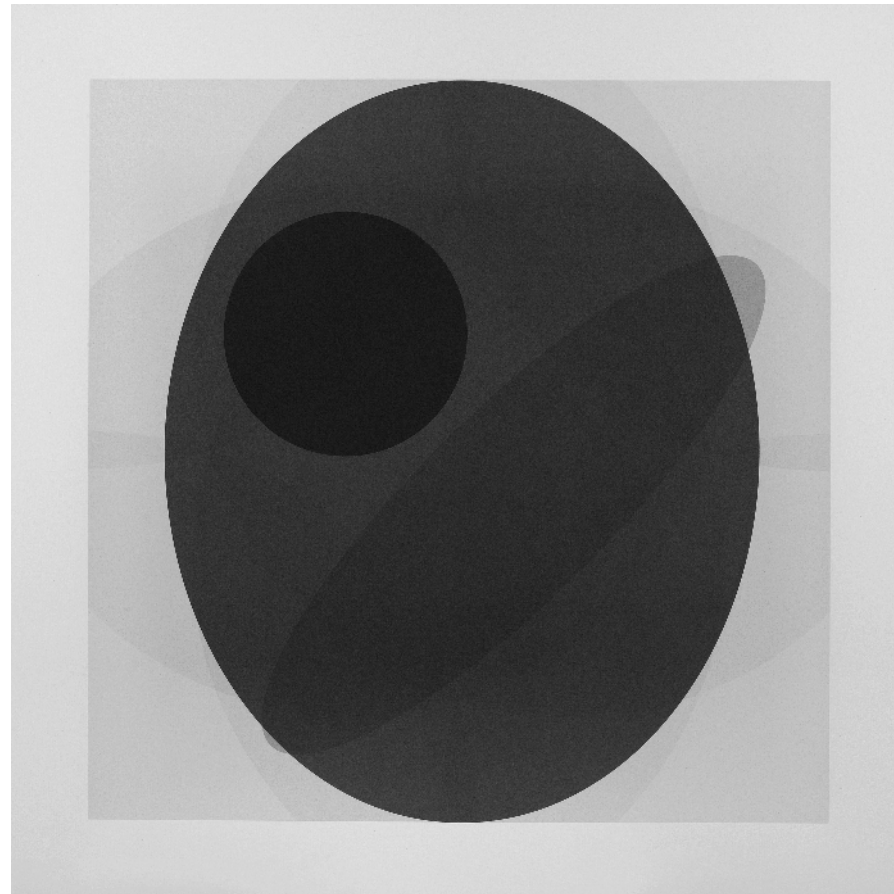
Kerbels Interesse daran, Stücke zu schreiben, wurde spätestens mit dem Radiospiel *Nick Silver Can't Sleep* deutlich, das erstmals 2006 auf BBC 3 gesendet wurde. Dem Stück liegt eine genaue Recherche in das Leben von Nachtpflanzen zugrunde, die sie in eine tragische Liebesgeschichte überträgt: Nick Silver, botanische Fachbezeichnung *Nicotiana Sylvestris*, ist eine Nachtpflanze, die sich in *Cereus Grand* verliebt, botanische Fachbezeichnung *Selenicereus Grandiflorus*, die nur für eine Nacht im ganzen Jahr erblüht – die beiden Pflanzen, Nick Silver und *Cereus Grand*, sind botanisch dazu verurteilt, sich nie verbinden zu können.

Kerbels Arbeiten basieren häufig auf genauen Recherchen und Bestandsaufnahmen von Zusammenhängen, denen sich sonst vermutlich niemand widmet: wie, beispielsweise, entsteht eine Geisterstadt (*Deadstar*, 2006); wie sieht das durchschnittlichste aller Baseballspiele aus (*Ballgame*, 2009–2012, eine Tonarbeit, die von einem professionellen Kommentator vor Publikum gelesen wird); welche Konstellationen von Pflanzen ergeben sich aus der gärtnerischen Umnutzung halb-öffentlicher Räume – und wie verweisen diese auf die sozialen Parameter ihrer Kontexte zurück (*Home Climate Gardens* <, 2002–2003); oder wie können Sternkonstellationen die Planung von menschlichen Siedlungen und Gemeinschaften beeinflussen (*Zodiac*, 2007)? Ihre minutiöse wie überzeugende Planung eines Geldraubs in der Coutts Bank in London (*Bank Job*, 1998) und deren Veröffentlichung als Künstlerbuch (Bookworks, London) veranlasste die Bank zur Entwicklung neuer Sicherheitsvorkehrungen.

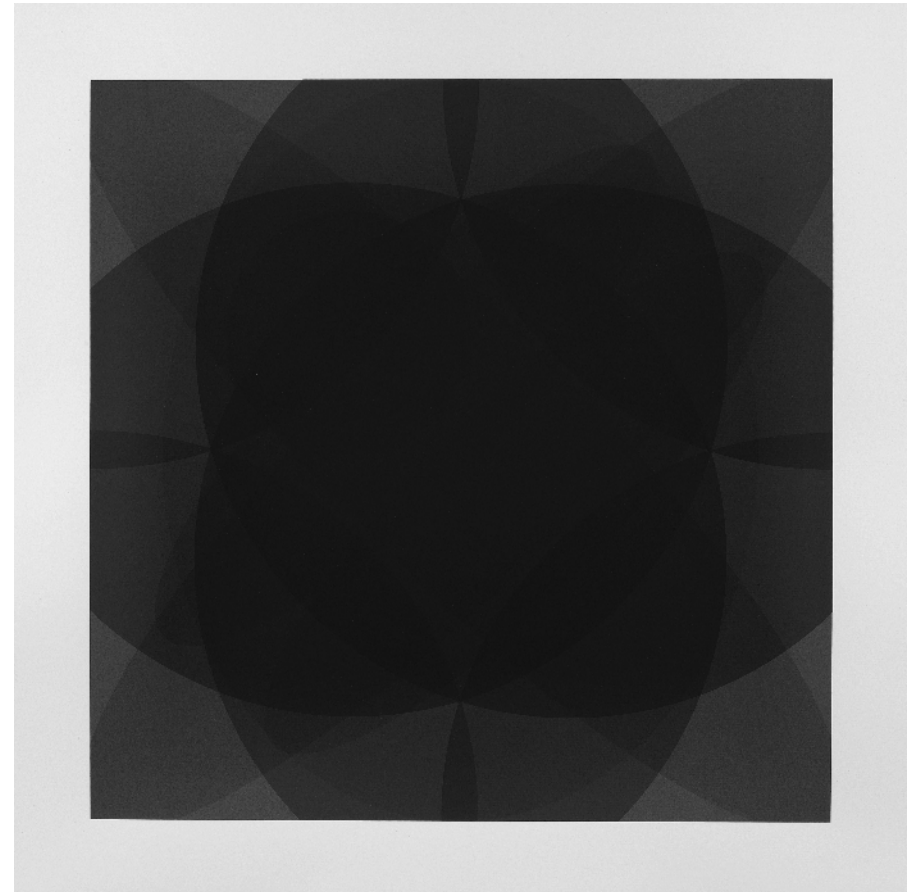
Es sind nicht die tatsächlich vermerkten Tatbestände, die die Künstlerin bei ihren Recherchen interessieren, sondern die verschiedenen Versionen von Wirklichkeit, die sich als imaginäre Spielräume in Bezug auf die geschilderten Situationen konstruieren lassen. Kerbels Arbeit kreist zuletzt immer um die Frage, wie man Dingen eine Form geben kann, deren Komplexität über die Möglichkeiten des Visualisierbaren hinaus geht.



Janice Kerbel
Cue (#32)



Janice Kerbel
Cue (#33)

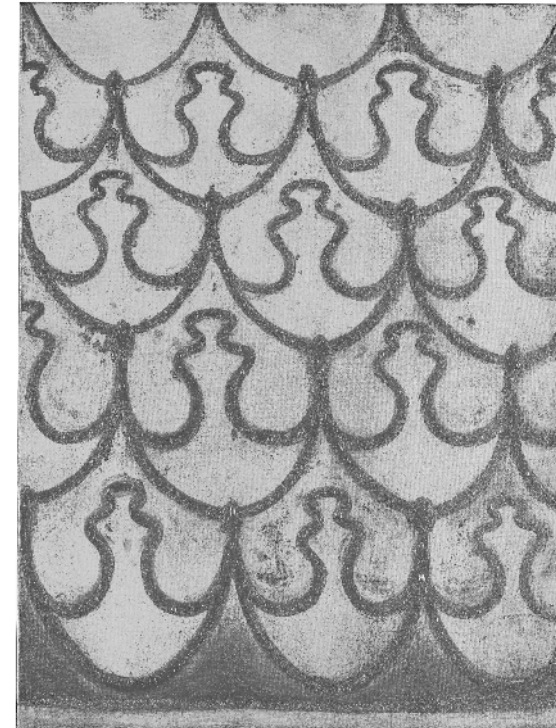


Janice Kerbel
Cue (#35)

Die Bilder von Silke Otto-Knapp zeigen sowohl bühnenhafte Räume – Landschaften, Gärten oder in früheren Arbeiten auch Ansichten amerikanischer Großstädte – wie auch tatsächliche Bühnensituationen zumeist moderner, teilweise zeitgenössischer Ballett- und Tanzaufführungen. Hinzu kommen Figuren von Tänzern, allein, wie bei der Probe im Studio, oder im Ensemble während der Aufführung. Diese Figuren positionieren sich zu den sie umgebenden Räumen in choreografierten Bewegungen. Die Künstlerin arbeitet mit fotografischen Vorlagen, die sie in Katalogen, Zeitschriften und dem Internet findet und in den Innenraum ihrer Bilder überträgt. Die Kompositionsschiffren der Bühne und ihre unterschiedlichen performativen Ausdrucksformen werden dabei über die konkreten syntaktischen Eigenschaften des Mediums Malerei verhandelt. Eine wichtige Rolle spielt dabei das Arbeiten mit Gouache und Aquarell direkt auf Leinwand. Die wasserbasierten Farbschichten erlauben der Künstlerin, die gesetzten Formen immer wieder auszuwaschen. Durch das – teilweise über lange Zeiträume – wiederholte Besprühen, Betropfen und Begießen der Leinwand mit Wasser und dem Verreiben und Auswischen werden klare Definitionen zwischen Flächigkeit und Tiefe, Figur und Grund, Schärfe und Unschärfe außer Kraft gesetzt. Der Malprozess verläuft subtraktiv; nicht durch die Addition von Farbflächen, sondern durch deren wiederholte Auflösung formiert sich das Bild. Diesem Verfahren ist ein spekulatives Moment eingeschrieben, das Malerei nicht einfach affirmativ behauptet, sondern als Praxis in einen Zusammenhang konzeptueller Reflexion einschreibt. Striche und Flächen werden bereits in dem Bewusstsein gesetzt, wie sie durch späteres Auswaschen erscheinen und sich in Bezug zum umliegenden Bildraum verhalten könnten. Im Resultat schaut man auf manche Bildbereiche wie durch beschlagenes Glas oder den Mikroprismenring eines manuellen Kamerafokus. Manche der als Negativform gestalteten Details wiederum erinnern an fotografische Experimente der Solarisation, die die hell-dunkel-Verhältnisse dokumentierter Realität mittels Überbelichtung umkehrt. Durch ihre Anordnung und Vereinfachung verschmelzen Figurengruppen zu ornamenthaften Bändern, scheinen Konturen einzelner Körper je nach Betrachterstandpunkt flirrend auf, um sich jäh wieder zu entziehen. Die figurativen Konstellationen dieser Bilder sind von einer faszinierenden Instabilität und Prozessualität. Alle sichtbaren Entscheidungen werden zugleich vor dem Hintergrund der ihnen vorangegangenen Verwerfungen und ihres eigenen potenziellen Verschwindens aufgeführt.

Durch die Aneignung und Übertragung in das Dispositiv des malerischen Bildraums werden die Kontexte Park, Stadt, Glashaus, Bühne, Ballett und Tanz – letzteren trägt die Auswahl der in der Ausstellung präsentierten Malereien Rechnung – zu Versuchsräumen, innerhalb derer menschliche Begehren als zugleich modellhaft zeitlos wie auch unfixiert und ungreifbar in Szene gesetzt werden.

Die Motive dieser Arbeiten lassen sich auch in einen größeren konzeptuellen Zusammenhang stellen, in dem Choreografie als Kulturtechnik verstanden wird, die für die Herstellung und Erfahrung von Wirklichkeit maßgeblich ist. Die Untersuchung der Komposition von Natur, Stadt und Körper als Elemente einer ›Choreografie des Sozialen‹ schafft ästhetische Folien, vor deren Hintergrund die Konstruktion moderner Identität reflektiert werden kann.



2

Silke Otto-Knapp
Curtain (silver), 2011
Wasserfarbe, Gouache auf Leinwand
60 x 45 cm

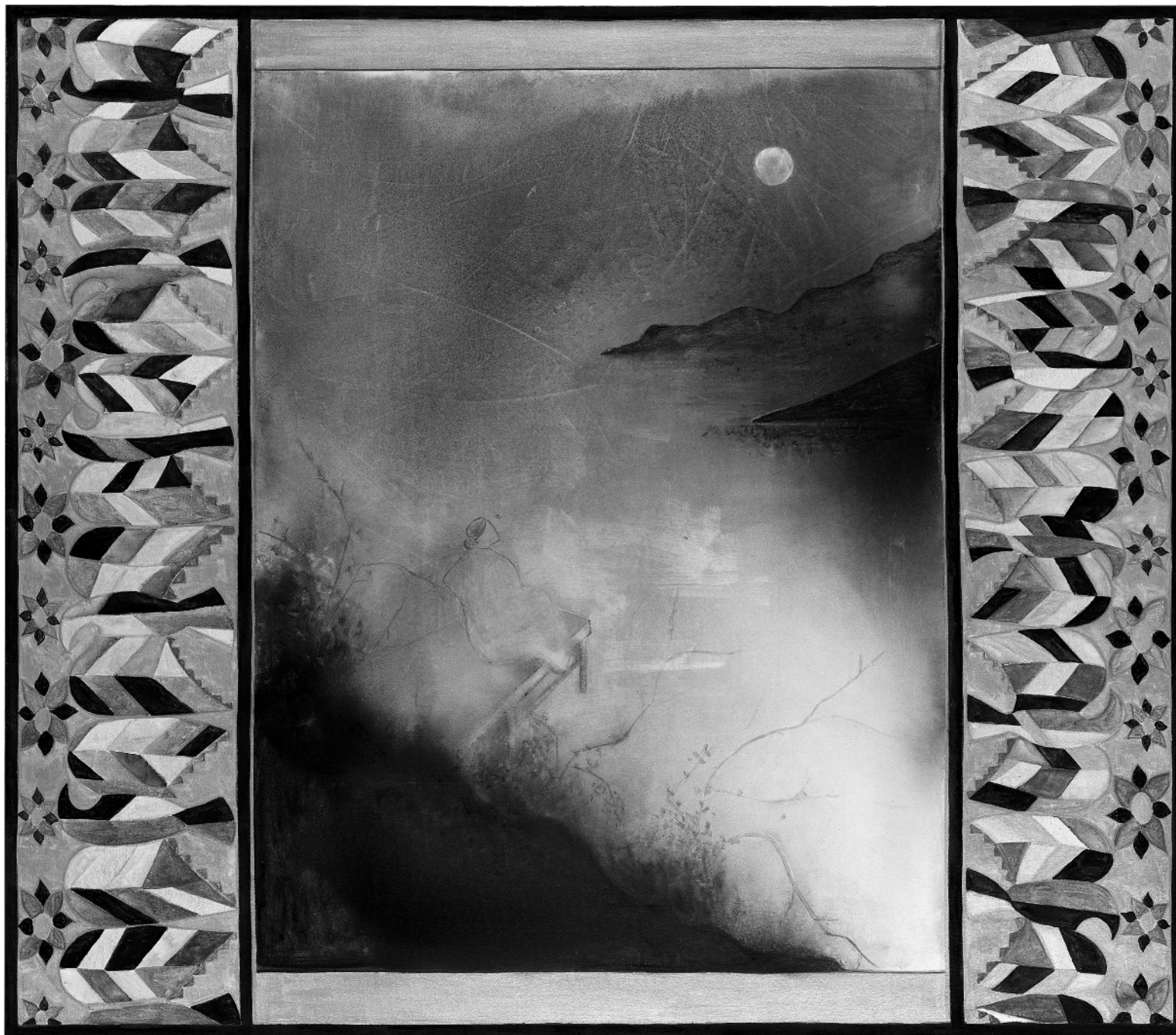
Die Arbeit zeigt einen ornamental gestalteten Entwurf. Wie der Titel andeutet, könnte es sich um ein Detail aus einem Vorhang oder Wandbehang, möglicherweise einer Bühnendekoration, handeln.



3

Silke Otto-Knapp
Tableau 1 (braiding),
 2011
 Wasserfarbe, Gouache
 auf
 Leinwand
 130 x 150 cm

Das Bild arbeitet mit einer Situation aus dem Ballett *Les Noces* (Premiere 1923) von Igor Strawinski, choreografiert von Bronislava Nijinska (1891–1972). Das Ballett mit Kostümen von Natalija Gontscharowa ist für Musik mit 4 Flügeln, Sängern und Perkussion geschrieben. Anstatt wie üblich im Orchestergraben, haben Nijinska und Strawinski die Instrumente zu einem Teil des Bühnenbildes gemacht und sie noch über der Ebene der Tänzer platziert. Letztere werden im Bild von Otto-Knapp wie grafische Elemente gezeigt, die, fast abstrakt, als reine Bewegungen erscheinen. Die weißen Kleider sind Ergebnisse des Auswaschverfahrens der Künstlerin (vgl. Text oben). Klare Definitionen, was im Bühnenraum vorn und hinten ist, werden durch die spezifische Behandlung der Bildfläche aufgehoben.



Silke Otto-Knapp
Front Cloth
(Mondaufgang),
 2011

Wasserfarbe,
 Gouache auf
 Leinwand
 140 x 160 cm

Die bordürenhaft
 eingesetzten
 Ornamente links
 und rechts des
 Bildraums nehmen
 Bezug auf das
 Vogelmotiv einer
 Gestaltung, die
 die russische
 Malerin Natalija
 Gontscharowa
 (1881–1962) für
 das Bühnenbild
 zur Oper *Der
 goldene Hahn*
 (Ballets Russes,
 1914, Musik
 von N. Rimski-
 Korsakow) auf
 Papier angefertigt
 hat. Der sich öff-
 nende Bildraum
 basiert auf einem
 Druck eines
 japanischen Land-
 schaftsmotivs, der
 ursprünglich einen
 Mönch zeigte.
 Otto-Knapp ver-
 wandelt diese Figur
 in ihrem Bild in
 eine Frau.



5

Silke Otto-Knapp
Winter forest, 2010
 Wasserfarbe, Gouache auf Leinwand
 150 x 170 cm

Eine Situation aus dem Ballett *Kikimora*, einer eher unbekannten Produktion des Ballets Russes nach einem Orchesterstück von Anatoli Ljadow. *Kikimora* ist eine heidnische Gottheit aus der slawischen Mythologie. Bronislava Nijinska trat in dem Stück als Tänzerin auf. In dem Bild rückt der Landschaftshintergrund der Bühne in den Mittelpunkt, während sich die eigentliche Choreografie fast auflöst. Die Formen der Bäume fallen durch eine grafische, fast geometrische Komposition auf.



Silke Otto-Knapp
Stage (Birds), 2012
Wasserfarbe auf
Leinwand
130 x 150 cm

Wie für das Bild
Front Cloth (vgl.
Nr. 3) arbeitet
Silke Otto-Knapp
hier mit einer
Gestaltung, die
die russische
Malerin Natalija
Gontscharowa
(1881–1962) für
das Bühnenbild
zur Oper *Der
goldene Hahn*
(Ballets Russes,
1914, Musik
von N. Rimski-
Korsakow) auf
Papier angefertigt
hat.



7

Silke Otto-Knapp
*Two Figures
(Sitting)*, 2011
Wasserfarbe,
Gouache auf
Leinwand
100 x 130 cm

Das Bild arbeitet mit einem Ausschnitt aus einer zeitgenössischen Adaption des Balletts *Les Noces* durch den britischen Choreografen und Tänzer Michael Clark, *Stravinsky Project Part 3: I Do* (2007). Die Differenzierung von Bildraum und Bühnenraum wird in der Arbeit durch die Komposition und den homogenen Umgang mit silberner Gouache aufgehoben, die die Körper als fragile Flächen in einem undefinierten Umraum schimmern lassen.

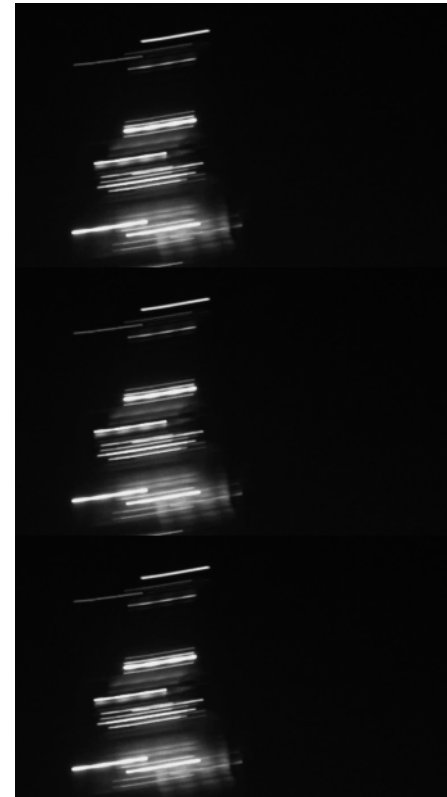


8

Silke Otto-Knapp
Stage (North & South), 2012
Wasserfarbe
auf Leinwand
130 x 150 cm

Die Malerei bezieht sich auf die Mountain Home Studios Stage, eine Art Freilicht-Bühne oder Tanz-Deck, das sich die US-amerikanische Choreografin Anna Halprin (*1920) in Mount Tamalpais, ihrem Wohnort, eingerichtet hat. Otto-Knapp malte bereits einige Versionen dieser Bühne nach fotografischen Vorlagen, bevor sie Mount Tamalpais im Juni 2011 erstmals besuchte.

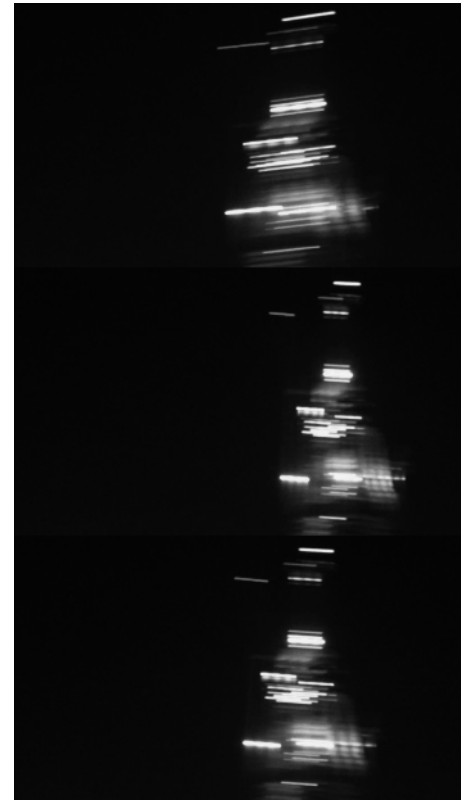
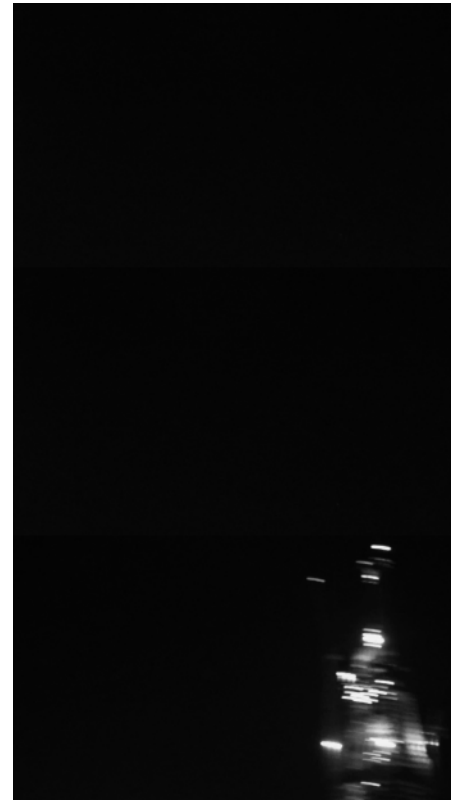
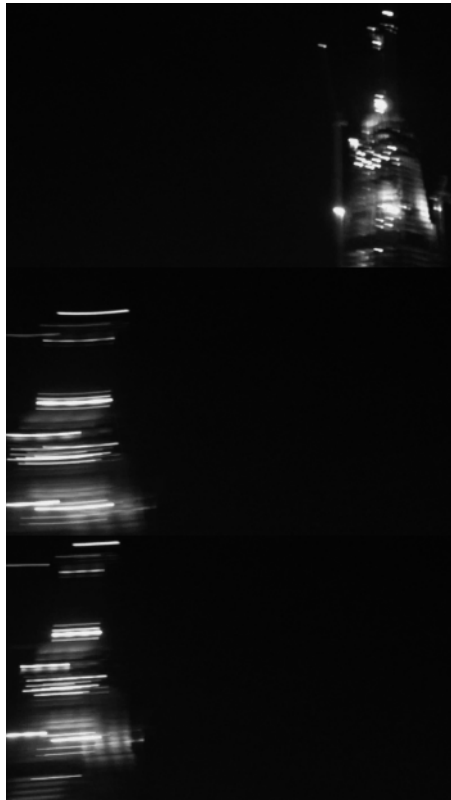
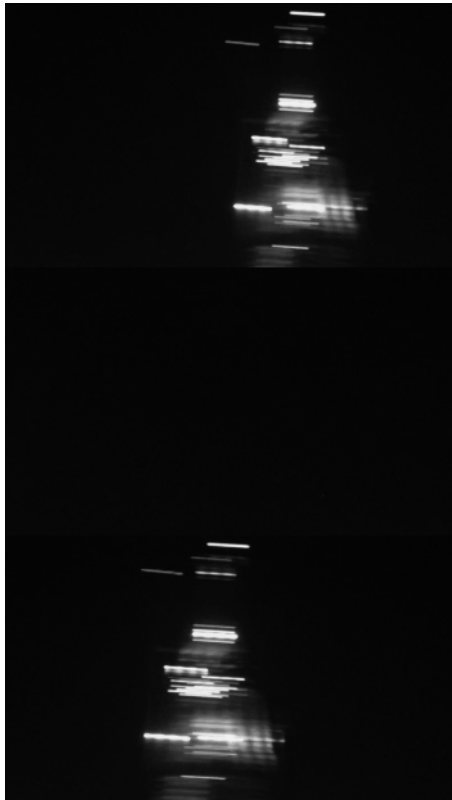
Hilary Lloyds Videoinstallationen blenden weder die spezifischen Reize noch die Probleme des architektonischen sowie institutionellen Ausstellungskontextes aus. Sie verschmelzen die Aspekte Videobild, Apparatur und Raum zu minutiös choreografierten, räumlich-ästhetischen Situationen. Die zugleich eleganten aber auch industriellen technischen Mittel – für den Gebrauch in öffentlichen urbanen bzw. halbprivaten kommerziellen Räumen gemacht – schaffen im ästhetisierten Kontext des Galerieraumes gegenüber den BetrachterInnen eine eigenwillig direkte und fokussierte Form des gegenseitigen Bezugs und der Wahrnehmung. Neuere Arbeiten der Künstlerin, wie sie auch in der Ausstellung gezeigt werden, beziehen auf der Motivebene Architekturen des durch Symbolarchitektur geprägten internationalen Finanzstandorts London ein. Andere wiederum fokussieren Details, die einem persönlichen Umfeld entnommen sind, zum Beispiel dem Boden eines Ateliers oder einer Wohnung. Fast allen Arbeiten ist gemeinsam, dass die Bildsequenzen nie editiert oder nachbearbeitet werden – roh bleiben – wobei die in ihnen gezeigten Bilder ohne weiteres Zutun fragmentiert und ausschnitthaft erscheinen. Diese Wirkung wird teilweise durch die große Nähe der Kamera zu ihrem Motiv erzielt, teilweise dem An- und Zerschneiden des gezeigten Bildausschnitts, oder – wie häufig im Falle urbaner Motive – durch rasche, manchmal zuckende Schwenks. So bleiben die Bildsequenzen neben ihren deskriptiven Aspekten zugleich abstrakt und formal, von äußeren syntagmatischen Bezügen weitestgehend abgeschnitten, stellen sie eine Realität an sich dar. Oft bedient sich die Künstlerin außerdem des *Split Screen* Verfahrens, mittels dessen verschiedene Aufnahmen eines Motivs parallel gezeigt und nach Belieben im selben Screen multipliziert werden können. Wo diese Mittel im öffentlichen Raum der Kontrolle und Übersicht dienen (zum Beispiel im Supermarkt für die gleichzeitige Beobachtung mehrerer Überwachungskameras), werden sie von der Künstlerin in ihrer Arbeit gegenläufig eingesetzt; Kontext und Inhalt einer Sequenz werden der exakten Kategorisierung entzogen, Bezüge multipliziert, Details wieder versteckt – Übersicht geht verloren. Den Betrachtern bleibt allein das Angebot zur Einlassung und Konzentration auf die ominös unfixierten und bewusst wenig semiotischen Rückhalt bietenden Oberflächen der Videos. Lloyd gibt nicht mehr vor als die ästhetischen Impulse, die ausschließlich aus der audiovisuellen Faktizität ihrer Stücke hervorgehen. Ihre Videoinstallationen geben weder Geschichten aktueller Politik wieder, noch lassen sie inhaltliche Rückschlüsse auf eine irgendwie greifbare Autorenexistenz zu; am wenigsten können sie als dokumentaristisch bezeichnet werden. Eher scheinen sie vom experimentellen Film inspiriert zu sein, verunreinigen dessen strukturalistische Ansätze aber wiederum bewusst. Auf der Ebene von Wahrnehmung und Empfindung vermitteln diese stilistisch abstrahierten Bilder jedoch auf ihre ganz eigene Weise das Verhältnis zu den gesellschaftlichen Formationen und den durch sie produzierten Begehren, denen sie entnommen sind.



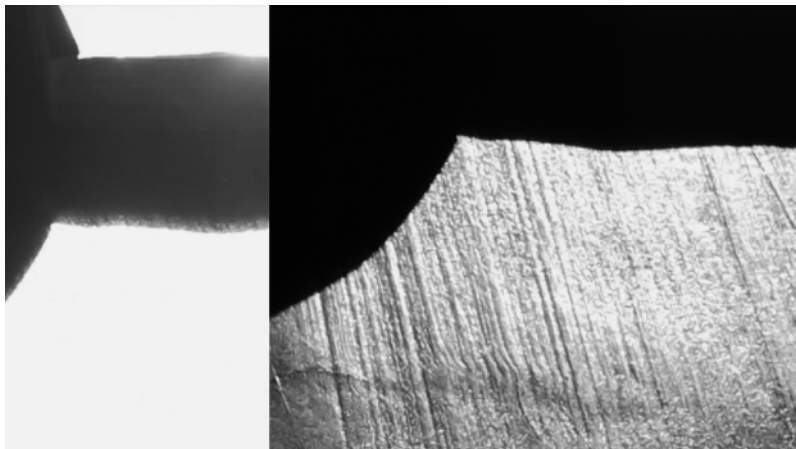
9

Hilary Lloyd
Shard, 2011
 JVC LCD 42" Monitor
 Western Digital HD Media Player
 Unicol Doppel-Säulenaufhängung

Ein 42-Zoll Monitor ist vertikal und etwa mittig auf zwei zwischen Boden und Decke verankerten Stahl-Stangen montiert. Die Bildfläche ist mittels des *Split Screen* Verfahrens in drei gleichgroße, horizontale Flächen unterteilt. In raschen, von links nach rechts und zurück verlaufenden Schwenkbewegungen erscheint jeweils für Sekundenbruchteile die Form eines vermutlich großen, aber bei Nacht und aus größerer Entfernung aufgenommenen Gebäudes. Durch die Art der Kameraführung wirkt es, als würde nicht die Kamera sich bewegen, sondern das Bauwerk selbst geschwenkt werden. Es handelt sich dabei vermutlich um die immer gleiche Sequenz, die auf den drei Bildfeldern jeweils unregelmäßig verteilt aufscheint. Aufgrund der Geschwindigkeit, mit der das Bild hin und her rast, braucht das Auge einige Zeit, um die Informationen im Bild verarbeiten zu können. Neonartige Beleuchtungen im Vordergrund des Bauwerks legen nahe, dass sich das gezeigte Hochhaus zum Zeitpunkt der Aufnahme möglicherweise noch im Bauzustand befand, eingerüstet. Der Titel *Shard* (dt. = Glassplitter, Scherbe) könnte auf den Wolkenkratzer *The Shard* in London verweisen, der mit 310 Metern das höchste Gebäude Europas ist, und seine Bauhöhe im März 2012 durch Aufsetzen einer stählernen Spitze erreichte.



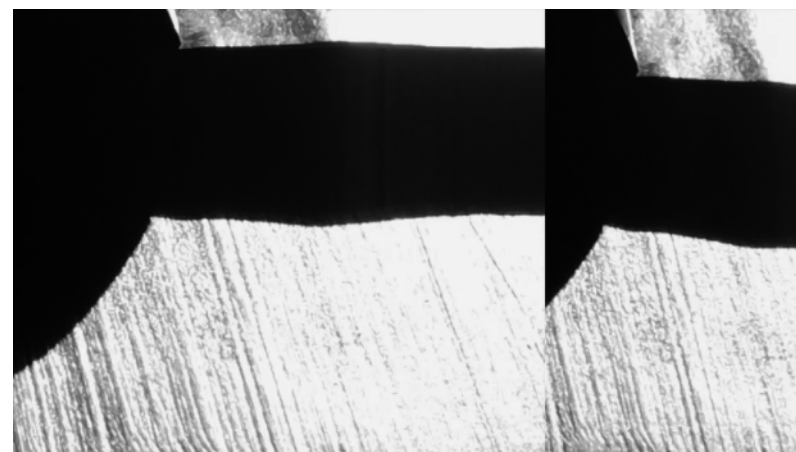
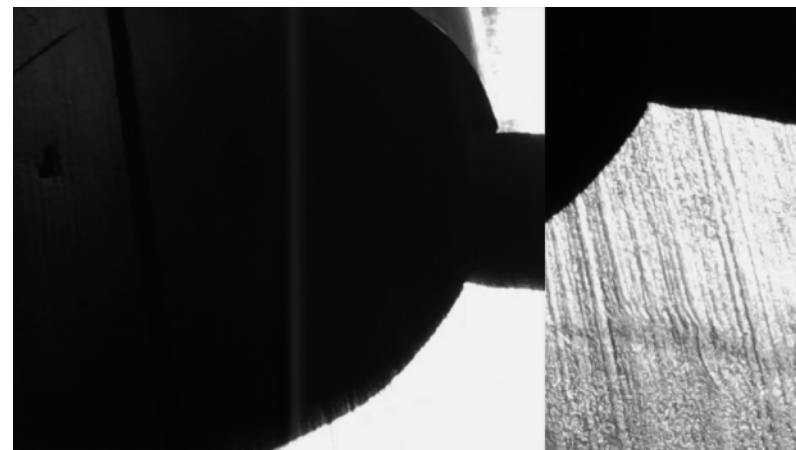
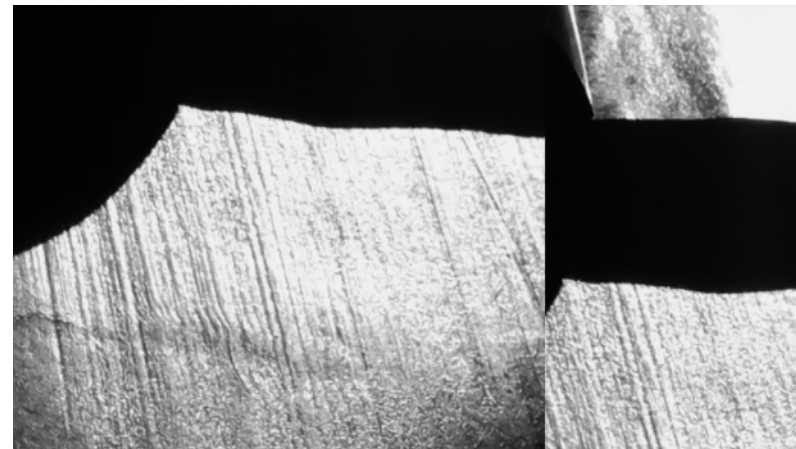
Hilary Lloyd
Shard, 2011
JVC LCD 42" Monitor
Western Digital HD Media Player
Unicol Doppel-Säulenaufhängung



10

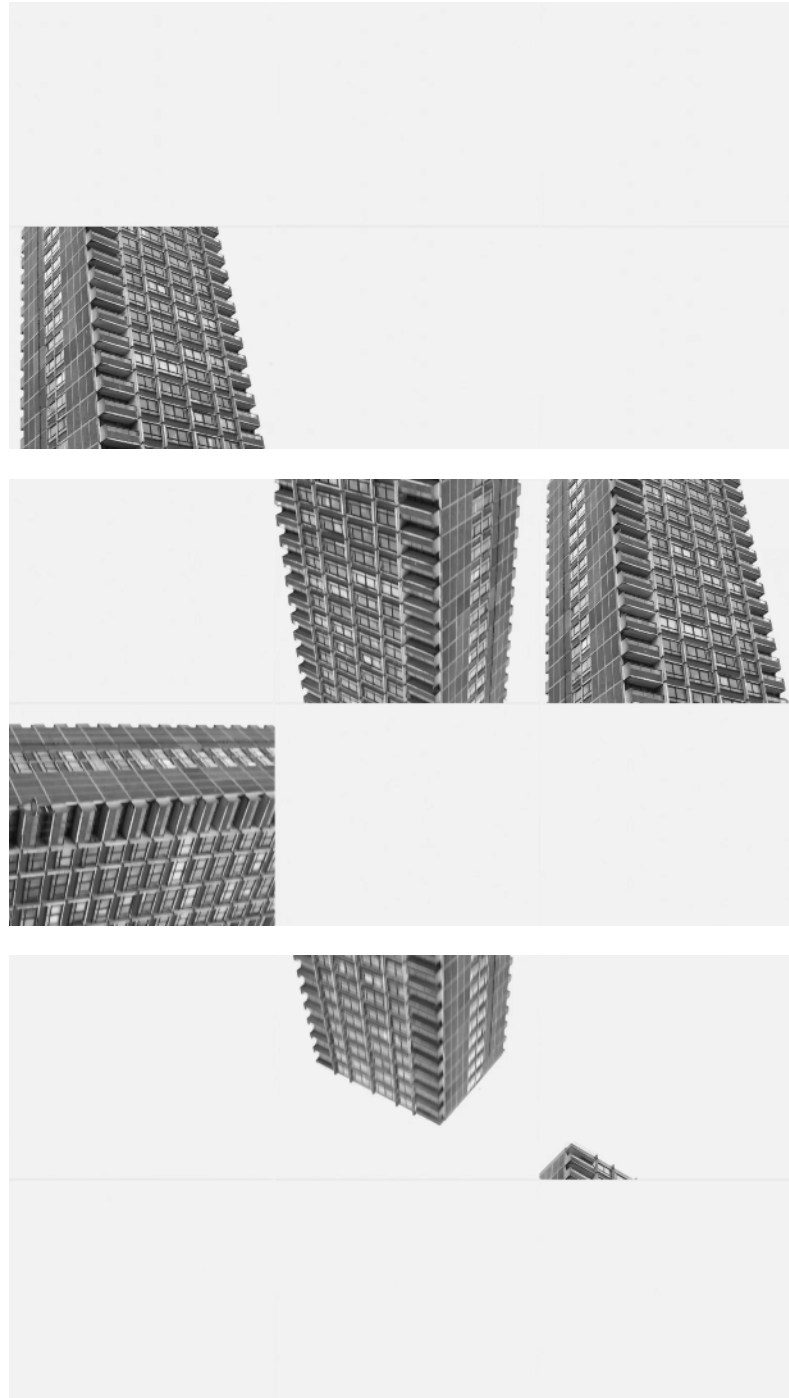
Hilary Lloyd
Floor, 2012
 2 JVC LCD 47" Monitore
 2 Western Digital HD Media Player
 Unicol Doppel-Säulenaufhängung

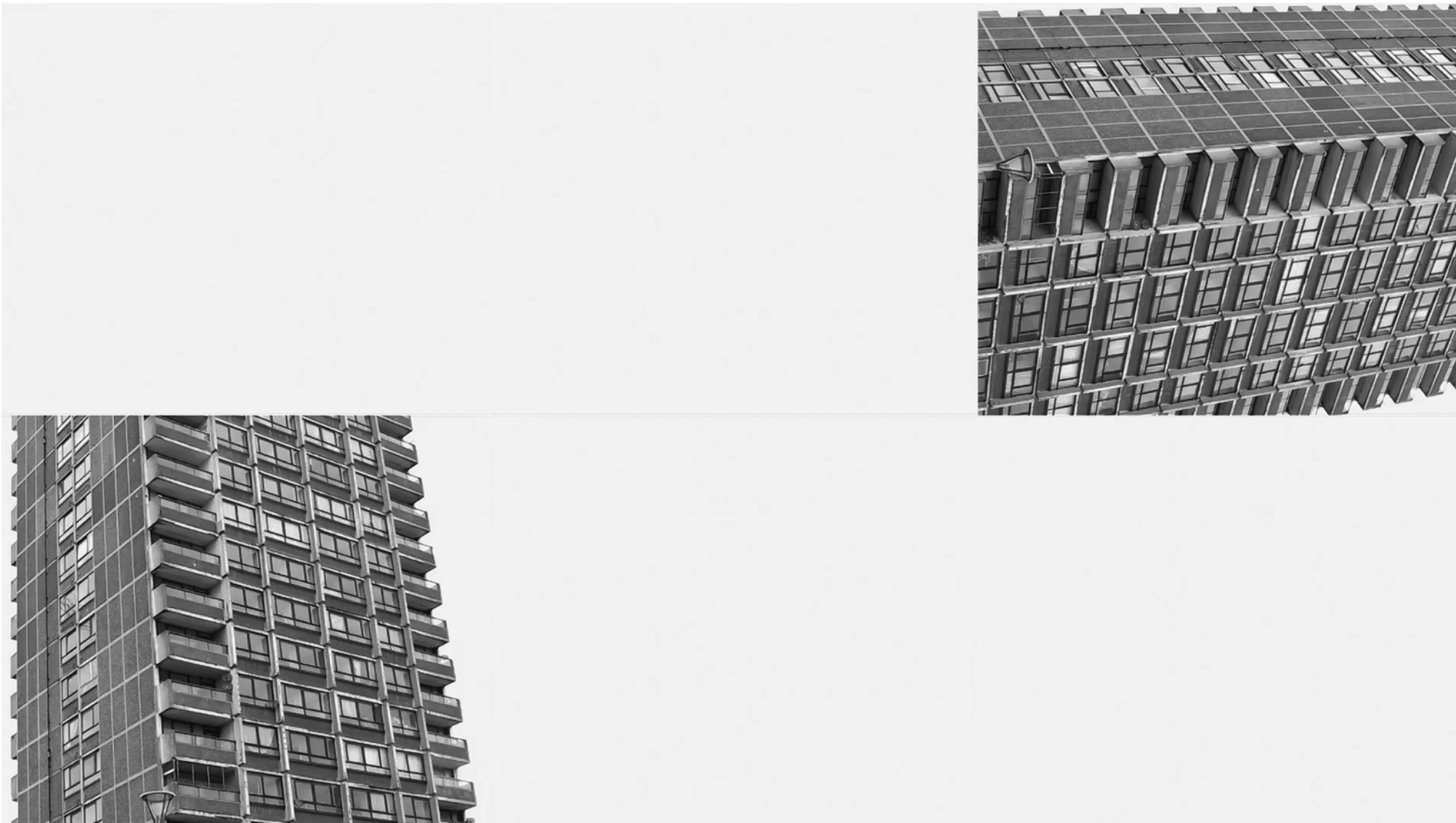
Zwei 47-Zoll Monitore schweben horizontal über dem Boden, knapp nebeneinander installiert. Jeder Bildschirm ist auf jeweils zwei zwischen Boden und Decke verankerten Stahl-Stangen montiert. Die Abstände der Stangen variieren pro Gerät. Die Bildflächen jedes Monitors sind mittels des *Split Screen* Verfahrens in jeweils zwei unterschiedlich große Bildflächen unterteilt. Die zwei größeren der so insgesamt vier Bildflächen beider Monitore orientieren sich mittig zueinander. Über die vier Bildfelder laufen Nahaufnahmen einer grafischen Formation, die entfernt an Werke des US-amerikanischen Malers Robert Motherwell erinnert. Der Titel der Arbeit sowie zeitweise aufscheinende Holzdielen legen anfangs die Vermutung nahe, dass es sich um Details von Farbspritzern handeln könnte. Durch die Veränderung des Lichts im Video lösen sich die Flächen jedoch zeitweise wieder auf und geben den darunter liegenden Boden frei. Daraus ergibt sich, dass es sich um die Schatten eines unbekannten Gegenstandes handeln könnte.



Hilary Lloyd
Tower Block, 2011
 JVC LCD 42" Monitor
 Western Digital HD Media Player
 Unicol VS1000 Trolley

Ein 42-Zoll Monitor ist vertikal auf einen Trolley montiert. Die Bildfläche wurde mittels des *Split Screen* Verfahrens in sechs identische, quadratische Bildflächen unterteilt, in die sich aus unterschiedlichen Winkeln immer wieder das eingefrorene, auf weißem Hintergrund freigestellte Bild eines Wohnblocks hineinschiebt. Dieser scheint sich mal parallel zu den Rändern in die Bildfelder hineinzuwischen, ein anderes mal diese mit der Spitze voran gleichsam zu penetrieren. Manchmal sind nur winzige Details dieses vermutlich in den 1970er Jahren realisierten Bauwerks an den Schnitträndern der *Split Screens* zu sehen, ein andermal bis zu drei volle Ansichten des faden Monolithen zugleich – kopfüber, liegend und stehend. Die Schnittlinien der *Split Screens* werden zu unsichtbaren Grenzen, aus denen Lloyd den Klotz kurz in die Sichtbarkeit hervortauchen lässt und hinter denen sie ihn wieder verbirgt. Faszinierend ist die Leichtigkeit, die der Gigant als digitales Bild und Spielzeug der Künstlerin bekommt, während er immer wieder als sowohl naheliegende wie auch bezaubernde Eventualität erscheint.





Hilary Lloyd
Tower Block, 2011
JVC LCD 42" Monitor
Western Digital HD Media Player
Unicol VS1000 Trolley

Hilary Lloyd

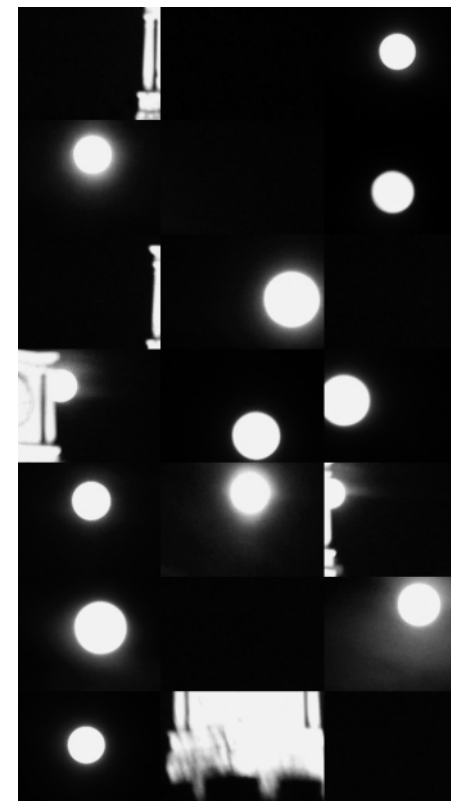
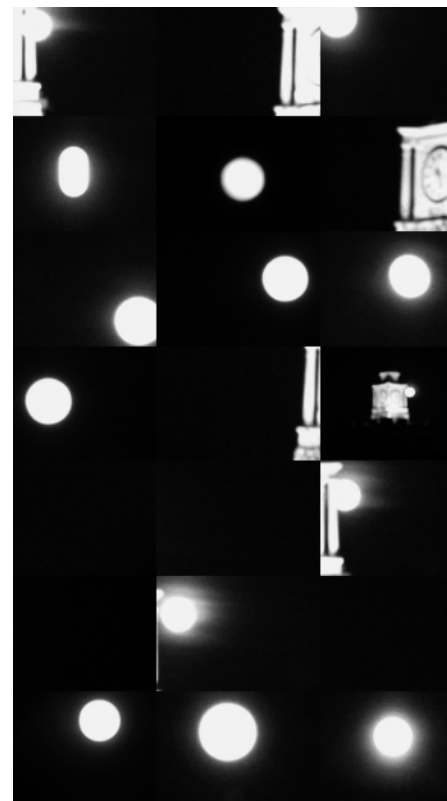
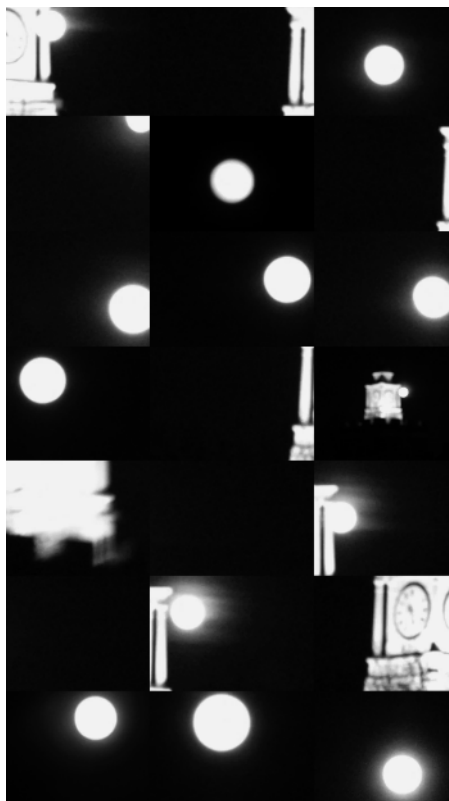
Moon, 2011

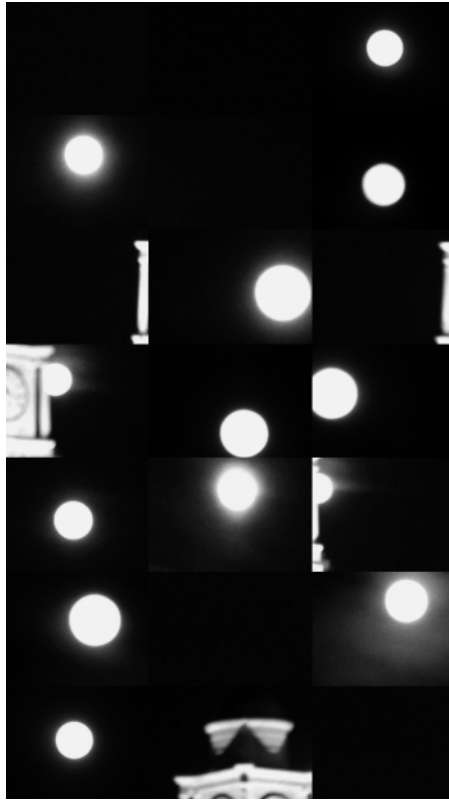
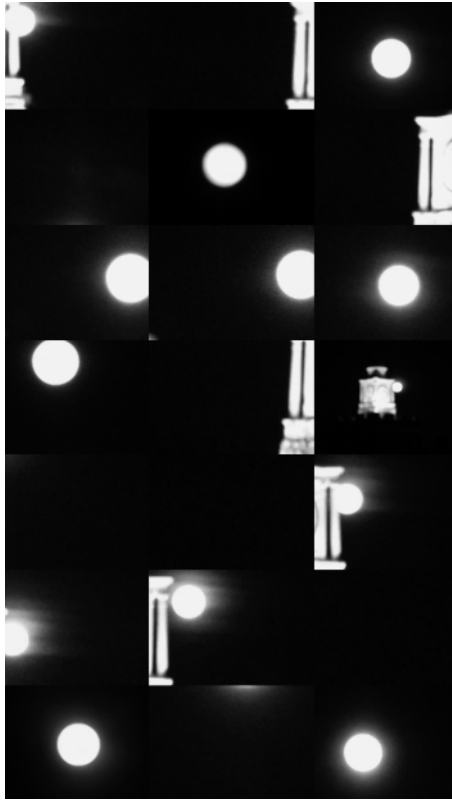
2 JVC LCD 47" Monitore

2 Western Digital HD Media Player

Unicol Doppel-Säulenaufhängung

Zwei 47-Zoll Monitore sind vertikal auf zwei zwischen Boden und Decke verankerten Stahl-Stangen montiert. Ein Monitor ist kurz über dem Boden montiert, der andere knapp unter der Decke, so, als würden sich die beiden Bildschirme gerade voneinander fortbewegen. Die Bildfläche jedes einzelnen Monitors ist in 21 *Split Screen* Felder unterteilt, die jeweils Sequenzen zeigen, in welchen der Vollmond kadriert wird. Fragmente eines Gebäudes, einer Art Scheinwerferbestrahlten Uhrturms, finden sich teilweise als visueller Beifang in einigen der Bildausschnitte wieder. Manche der Sequenzen zucken hektisch in vertikalen oder horizontalen Verläufen und scheinen die umliegenden Bildfelder ebenfalls anzustoßen. So entsteht auf den Bildschirmen ein kaum überschaubares Ballett aus Hüpf-, Abprall-, Spring- und Wackelbewegungen, deren Dynamik durch die Position der beiden Monitore im Raum nochmals verstärkt wird. Die flackernde Gesamtwirkung der insgesamt 42 Sequenzen steht in einem packenden Kontrast zur obligatorischen Entrücktheit des gefilmten Himmelskörpers.





Hilary Lloyd
Moon, 2011
 2 JVC LCD 47" Monitore
 2 Western Digital HD Media Player
 Unicol Doppel-Säulenaufhängung

Impressum

Publikation

Kölnischer Kunstverein 2012
 Idee und Text: Søren Grammel
 Gestaltung: Christoph Steinegger/Interkool
 Lektorat: Sofie Mathoi, Marion Rücker
 Auflage 500 Stück
 Druck: Hundt Druck GmbH, Köln

Ausstellung

Janice Kerbel, Hilary Lloyd, Silke Otto-Knapp
 3. November 2012 bis 6. Januar 2013
 Kölnischer Kunstverein

Kurator: Søren Grammel
 Kuratorische Assistenz: Sofie Mathoi
 Technische Leitung: Uwe Becker

Courtesy

1 greengrassi, London, 2 greengrassi, London, 3 greengrassi, London,
 4 greengrassi, London, 5 greengrassi, London, 6 Galerie Buchholz,
 Köln/Berlin, 7 Overduin and Kite, Los Angeles, 8 Galerie Buchholz,
 Köln/Berlin, 9 Sadie Coles HQ, London, 10 Sadie Coles HQ, London,
 11 Sadie Coles HQ, London, 12 Sadie Coles HQ, London

Besonderer Dank an
 Sadie Coles HQ, London
 Scott Cameron Weaver, Museum für Gegenwartskunst Basel

Ermöglicht durch
 Stadt Köln
 Kunststiftung NRW

Unterstützt von
 con-tempus.eu
 Gaffel

© **KÖLNISCHER KUNSTVEREIN**

ISBN: 978-3-9815203-2-3

