

Kerstin Brätsch : see reverse for care = bitte Pflege-Anleitung beachten

Autor(en): **Meade, Fionn / Geyer, Bernhard**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern**

Band (Jahr): - **(2011)**

Heft 88: **Collaborations Sturtevant, Andro Wekua, Kerstin Brätsch, Paul Chan**

PDF erstellt am: **28.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-679723>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

FIONN MEADE

SEE REVERSE FOR CARE

The time of fashion, therefore, constitutively anticipates itself and consequently is always too late. It always takes the form of an ungraspable threshold between a "not yet" and a "no more".

—Giorgio Agamben, *What is an Apparatus?*¹⁾

To encounter a painting by Kerstin Brätsch is to enter into a space of exhibition design where images behave according to a tailored logic of distribution, mutation, and mischief. From the thick paper employed for the majority of Brätsch's outsized oil paintings to cousin paintings the artist refers to as "ghosts" (translations of previous works onto industrial sheets of mylar), the conventional material setting for painting is repeatedly sidestepped through choices of scale and surface. Often draped or hung by magnets, the paintings curl, warp, and unfurl from intermediary supports integral to the kinesthetic demands of

FIONN MEADE is Curator at SculptureCenter, NY, where recent group exhibitions include "Knight's Move," and "Leopards in the Temple." He received a 2009 Arts Writer Grant from Creative Capital and the Andy Warhol Foundation. He teaches at the Center for Curatorial Studies, Bard College, and in the MFA in Visual Arts Program at Columbia University.

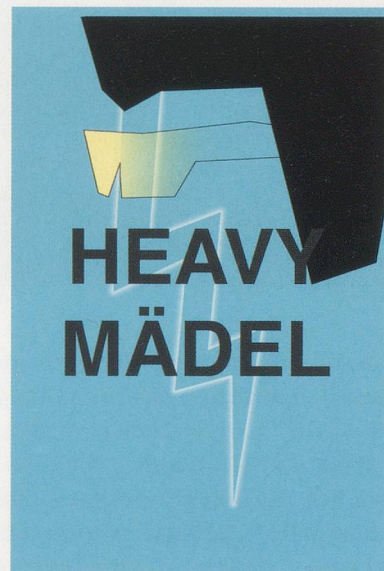
Brätsch's presentation. Painting is provisional here, beta-like. Affixed to temporary freestanding walls, protruding sheets of colored plexiglass and lattice-like beam structures evocative of Minimalism, the paintings engage varying support structures to reiterate and underscore a compositional dictum of her own: "Question the wall itself."²⁾

For a recent exhibition at Kunsthalle Zürich, this interrogative stance took the form of sheets of colored plexiglass inserted into the gallery wall at a perpendicular angle in order to suspend and frame Brätsch's *Stars and Stripes Series* (2010); murky void-like washes of oil paint striated with a surface geometry of American coins were countered by the stark detours of shifting, multicolored stripe compositions. While a group exhibition at SculptureCenter, New York, found works from the geometrically inclined *New Images/Unisex Series* (2009), adorning three temporary walls erected close together in the middle of the exhibition space. Both installations are examples of Brätsch pushing away from a pre-existing architectural context in order to compress and moderate the viewing experience of painting, referencing in the process not only the slideshow and preview functions of contemporary screen culture but also the rotating display structures of trade fairs and showrooms.



KERSTIN BRÄTSCH and DAS INSTITUT, "Non-Solo Show, Non-Group Show," Swiss Spa ca va, installation / Installationsansicht, Kunsthalle Zürich, 2009. (PHOTO: STEFAN ALTENBURGER)

The support becomes part of the composition in Brätsch's design, mimicking the placement, sorting, and stand-in qualities of display products and digital imagery. As another of Brätsch's maxims indicates, such strategies embrace "painting as performance or as performative backdrop."³⁾ Indeed, her solo exhibitions often deploy a re-shuffling of the paintings themselves, as in her 2009 show "BUY-BRÄTSCHWÖRST" at Galerie Balice Hertling, Paris, and "BroadwayBrätsch/Corporate Abstraction" at ArtBasel Statements 41. Sequencing is reconsidered, juxtapositions are played with, and the perceptual status of each painting is made contingent to a series of editorial decisions and performative gestures within her restive mode of display. At Balice Hertling, for instance, each of Brätsch's eighteen rough-hewn, large-scale abstractions took turns hanging suspend-



DAS INSTITUT, HEAVY MÄDEL, 2009, title poster, digital print on archival paper, 27 1/2 x 39 3/8" / Titel Plakat, Digitaldruck auf Archivpapier, 70 cm x 100 cm.

ed in the main window of the storefront alongside a title poster featuring such appropriated or collapsed phrases as “SEE REVERSE FOR CARE” printed over an image of a bandaged hand or “HEAVY MÄDEL” atop a rudimentary digital abstraction. For the ArtBasel Statements presentation (also with Balice Hertling), a new series of Brätsch’s large-scale abstractions was housed in wooden frames and plexiglass—the frames designed so as to provide a transparent margin around the paintings—that allowed the works to lean in two-deep stacks against the wall and rotate into visibility according to a pre-determined schedule.

Recalling to a certain extent the dismantling of the hierarchy of armature and support in the Support/Surfaces movement of early 1970s France, the uneasy role of abstraction in Brätsch’s exhibition design also brings to mind El Lissitzky’s “Demonstration Rooms” of the 1920s. Constructed by Lissitzky primarily with expo-type scenarios in mind, the rooms evinced a potential synthesis of architectural support and artwork via an encompassing design that took into account not only the corporeal movement and perceptual shifts of the viewer, but also the ma-



nipulation of the support structure itself. A not dissimilar emphasis upon the place of exhibition as a “transfer station,” to borrow Lissitzky’s own description of his initial PROUN ROOM (1923), is productive in considering the host of references and stylistic influences that inflect Brätsch’s fast-paced, hybrid approach.⁴⁾ Indeed, viewers are often encouraged to



KERSTIN BRÄTSCH, UNTITLED, BOOK SHELVING UNIT 2, 2008, edition of selfmade and found books, xeroxed booklets, catalogs, acetate, Plexiglas, 60 x 60 x 66” / OHNE TITEL, BÜCHERREGAL EINHEIT 2, Edition aus selbstgemachten und gefundenen Büchern, Kataloge, kopierte Bücher, Acetat, Plexiglas, 152,4 x 152,4 x 167,5 cm.

DAS INSTITUT, UNTITLED, 2009, edition of selfmade books and booklets, marzipan fruits, metal boxes, Plexiglas folds, dimensions variable, installation view Kunsthalle Zürich / OHNE TITEL, Edition selbstgemachter Bücher und Broschüren, Marzipanfrüchte, Metallschachteln, Plexiglasstruktur, Masse variabel, Installationsansicht. (PHOTO: STEFAN ALTENBURGER)

look through kiosk-like structures (as well as shelving units and poster racks) housing Brätsch’s far-ranging interest in comic gesture, consumer lingo, pattern, and prefab surface materials. In BOOK SHELVING UNIT #1 (2008) and BOOK SHELVING UNIT #2 (2008), Brätsch’s oblique humor steps forth in a vertical vitrine-like display archiving images of bratwurst and

hamburgers alongside images of men hunting and practicing archery, a book on Emma Kunz's abstraction, diagrammatic images of absurd hairstyles, and a self-help book titled *Treat Your Own Neck* (2008), among other items. Promoting a kind of "fair use" clause into her practice, Brätsch's version of a transfer station brings abstraction squarely into contact and contamination with a makeshift pop iconography that resurfaces throughout her practice.

Exposure to Brätsch's abiding interest in image-sourcing and branding strategies quickly moves an overall consideration of her work away from the endgame heritage of abstract painting or the totalizing motivations of a utopian model that would seek to envelop the viewer in a synthesis of support and surface. For Brätsch, demonstrative style has more to do with the mix-and-match borrowings of high fashion, DIY subculture, and the manufacturing of persona found in advertising and online viral campaigns, which is not to say that avant-garde tropes and the spectral desire for a collective aesthetic are left entirely behind. Rather, the untethered place of painting is shifted away from its most common territorial codes and introduced into a self-fashioned, recombinant method of distribution and wry fanfare. In making visible the various modes of production, applied techniques, image sources and surface materials at play, Brätsch asserts a kind of curatorial stance by donning and trading upon multiple guises, including her role as producer, performer, persona, exhibition designer and long-time collaborator with fellow German artist, Adele Röder.

Founded in New York in 2007 by Brätsch and Röder, DAS INSTITUT is the collaborative entity that receives and mediates the majority of Brätsch's production. Often described by the artists as a fictitious "import/export" company (readily encouraging the ironic connotations of trafficking in knockoff replica products, shady deals, etc.), the loose narrative conceit of DAS INSTITUT seems of less importance than the structuring of a network that adopts and articulates a visibility of production while emphasizing the techniques and applied expertise of its invited participants and contributors.⁵ As the attribution of a given piece indicates, works are ascribed as being for use and presentation by DAS INSTITUT. WHEN YOU

SEE ME AGAIN IT WON'T BE ME (2010)—KERSTIN BRÄTSCH FOR DAS INSTITUT (2010), for example, evinces how authorship is simultaneously acknowledged yet displaced into the artists' brand. And though the collaboration can and often is extended to include other artists via invitation, DAS INSTITUT is first and foremost Brätsch and Röder, who likewise contributes her own digitally designed projections, posters, textile works, advertisements, and support designs to the exhibition platform that is DAS INSTITUT.

Here art historian and critic David Joselit's recent proposition that "Painting is beside itself" precisely in "practices in which painting sutures a virtual world of images onto an actual network composed of human actors, allowing neither aspect to eclipse the other," seems particularly resonant in considering DAS INSTITUT's method.⁶ Through allowing and promoting a transitive potential whereby the body of painting becomes a form of translation once it is extended into a specific yet mutable network, painting can begin to resist or at least delay its assumed stance as the most readily collectible, reified art form. Existing not unlike a beta test for a new line of product, a Brätsch oil painting will often enter into the DAS INSTITUT circuit by taking up motifs from a digital image of Röder's only to be subsequently fragmented and transposed back onto a new textile design by Röder and then further corrupted and dispersed into a collaborative poster, zine, or kiosk display. *Starline Necessary Couture*—ADELE RÖDER FOR DAS INSTITUT (2009), for example, is an index of abstract digital imagery created by Röder for DAS INSTITUT that promotes just such a transitive dynamic. Made entirely in Adobe Photoshop without importing any source material, Röder's series of digital abstractions recall Constructivist and Futurist paintings and typographic design even as they are imbued with the limited sense of shadow and gradient possible within the parameters of a consumer-grade digital program. The longer you look, the more the layered abstractions seem to exist only on one plane, unable to pull you in or out of a convincing experience of depth—distorted instead into the unitary false mimesis of digital abstraction. Selected by Röder from a larger pool of images as a sampling source for Brätsch's

New Image/Unisex Series, the digital series oscillates between subtle, garish, minimal, busy, seductive, and overwrought—qualities that Brätsch then borrows freely from, translates, and often compresses into a single composition.

Brätsch's unique style of painterly distortion is perhaps even more evident in recent compositions. *THE IF* (2010), for example, from the *Broadway Brätsch/Corporate Abstraction* series, appears to introduce a figurative apparition toward the top of the painting in the form of an oval, forehead-like shape that emerges only to remain incipient. Undone by what appear to be brightly-hued, overlaid cutouts, a gestural grid-work is revealed upon closer inspection of the floating fragments, just as a thick granular application of paint builds up a competing ridge of attention along the right edge of the composition. With the undulant green pattern that intervenes between as yet another potential substratum, the various motifs repeatedly mis-register, fragment, and cancel each other, failing to achieve the implication of an allover effect. Similarly, *WHO'S KERSTIN BRÄTSCH?* (2010), from the same series, siphons from competing modes of abstraction—a swirling Op-Art effect of flesh tones, the welling up of black, cartoonish teardrops, and the noisy centrality of a pink geometric shape—all applied as if they were transposed from a hallucinatory clip-art file.

While Brätsch's paintings constantly reference past modes of advanced abstraction, they do so within the display network of DAS INSTITUT, embodying what Giorgio Agamben recently termed the "caesura of fashion" and its perpetual attempt (and inevitable failure) to demarcate what is in and out of style, the distinctive manner in which "fashion can therefore 'cite,' and in this way make relevant again, any moment from the past (the 1920s, the 1970s, but also the neoclassical or empire style). It can therefore tie together that which it has inexorably divided—recall, re-voke, and revitalize that which it has declared dead."⁷) The tacking nature of Brätsch's practice is under constant revision and alteration—exhibition-making as studio practice—and the caesura of fashion is repeatedly claimed, occupied, and then displaced. An advertisement for a recent exhibition in 2010 ("THUS!" DAS INSTITUT at New Jersey, Basel

featuring: La Technique de Brätsch/DI Why Relax! Raincoats & Röder Desert Capes in cooperation with a DAS INSTITUT My Favorite Artworks As Cakes Baking Workshop") makes the DAS INSTITUT process of citation quite clear. A photo features the two artists as models (Brätsch standing, Röder seated), paintings on the wall and floor behind, a hanging textile in between, and the artists up front, each holding a small monogram insignia for DI before them. A fashion shoot stripped bare, the network is up and running, authorship is dispersed, abstraction is corrupted, and the place of painting is on the move.

1) Giorgio Agamben, "What is the Contemporary?" in *What is an Apparatus?* (Stanford; Stanford University Press, 2009), p. 48.

2) Kerstin Brätsch, "My Psychic Atlas," artist writing (No. 66), 2008.

3) *Ibid.* (No. 29).

4) As Benjamin H. D. Buchloh remarks in his essay, "From Faktura to Factography," the installations that Lissitzky began in the 1920s eventually gave way to large-scale photographic displays that incorporated the perceptual shifts of his earlier experiments in abstraction with an iconographic repertoire of imagery more effective in relating politicized content to mass audiences—relegating the potential for a participatory, perceptual abstraction to State campaigns. "Already in 1923 in his *PROUNENRAUM* for the Grosse Berliner Kunstausstellung, Lissitzky had transformed tactility and perceptual movement still latent in Rodchenko's *Hanging Construction* into a full-scale architectural relief construction. For the first time, Lissitzky's earlier claim for his *Proun Paintings*, to operate as transfer stations from art to architecture, had been fulfilled." Benjamin H. D. Buchloh, "From Faktura to Factography," *October*, Vol. 30 (Fall 1984), p. 91.

5) While shades of Russian Productivism's laboratory aesthetic come to mind—along with the temporary exhibition designs of Lily Reich and Mies van der Rohe and the collaborative efforts of Hans Arp and Sophie Taeuber-Arp, including the couple's collaboration with Theo van Doesburg on *Café de l'Aubette* in Strasbourg, which opened in 1928—it should also be noted that there is an obvious response in Brätsch's work to German Expressionism and the related response of so-called "bad painting" (from Martin Kippenberger back to Sigmar Polke and forward to Albert Oehlen, etc.), just as Brätsch's practice is very much in dialogue with a wider circle of New York artists, including the installation tactics of Seth Price, Blake Rayne, and Cheyney Thompson, among others.

6) David Joselit, "Painting Beside Itself," *October*, No. 130 (Fall 2009), p. 125.

7) See note 2, p. 50.

KERSTIN BRÄTSCH for DAS INSTITUT, *THE IF*, 2010,
Broadwaybrätsch Corporate Abstraction Series, oil on paper, wooden
frame, magnets, 110 x 72" / *DAS WENN*, Öl auf Papier,
Holzrahmen, Magnete, 279,4 x 182,9 cm.





KERSTIN BRÄTSCH for DAS INSTITUT, RETROSPECTIVE, 2010, Stars and Stripes Series, oil and coins on paper, wooden frame, magnets, 110 x 72" / Öl und Münzen auf Papier, Holzrahmen, Magnete, 279,4 x 182,9 cm. (PHOTO: EMMANUEL ROSETTI)

FIONN MEADE

BITTE PFLEGE- ANLEITUNG BEACHTEN

Aus diesen Gründen antizipiert sich die Zeit der Mode dauernd und ist in der Folge immer zu spät. Sie nimmt die Form einer unerreichbaren Schwelle an, zwischen einem «noch nicht» und einem «nicht mehr».
– Giorgio Agamben, *What Is an Apparatus?*¹⁾

Sich auf ein Gemälde von Kerstin Brätsch einzulassen heisst, ein Stück Ausstellungsdesign zu betreten, in dem Bilder einer präzisen Logik der Verteilung, Verwandlung und Hinterlist gehorchen. Von den grossflächigen Papierbögen der Ölmalereien bis zu den breiten Transparentfolien der «Geister», doppelgängerischen Repliken bereits entstandener Werke, wird die Malkonvention immer wieder zugunsten ungewöhnlicher Formate und Materialien umgangen. Die drapierten oder an Magneten hängenden Gemälde wellen, krümmen und entrollen sich von verteilten Befestigungspunkten gemäss der kinästhetischen

FIONN MEADE ist Kurator am SculptureCenter in New York; letzte Gruppenausstellungen waren «Knight's Move» und «Leopards in the Temple». Auszeichnungen von Creative Capital und der Andy Warhol Foundation (beide 2009). Er unterrichtet am Center for Curatorial Studies des Bard College und am MFA des Visual Arts Program der Columbia University.

Regie der Künstlerin. Wir erleben ein Provisorium, eine Beta-Version der Malerei. Stellwände, farbige Plexiglasscheiben, minimalistische Gitterstrukturen und andere Konstruktionen unterstreichen ein Grundprinzip von Brätschs Installationsdesign, «die Wand selbst infrage zu stellen».²⁾

Bei einer Ausstellung kürzlich in der Kunsthalle Zürich nahm diese Kritik die Form farbiger Plexiglasscheiben an, die im rechten Winkel von der Wand ragten, als Träger und Rahmen für Brätschs *Stars and Stripes Series* (Serie Sterne und Streifen, 2010): Amorphen Öllasuren mit Konstellationen aus aufgeklebten US-Münzen standen Schichtungen aus farbigen, scharf konturierten Streifen gegenüber. Bei einer Gruppenausstellung im SculptureCenter, New York, errichtete sie für einige Arbeiten der geometrisierenden *New Images/Unisex Series* (Serie Neue Bilder/Unisex, 2009) drei Stellwände in der Mitte des Raums. Beide Installationen zeigen, wie Brätsch sich von der existenten Architektur abwendet, um die Erfahrung der Bildbetrachtung zu kontrollieren und zu komprimieren. Dabei verweist sie nicht nur auf die Vorschau- und Diashow-Funktionen der modernen Bild-

verarbeitung, sondern auch auf die Drehständer für Verkaufsräume und Messen.

Der Ausstellungsbau wird bei Brätsch Teil der Komposition. Die Faktoren Platzierung, Arrangement und Imitation spielen wie in der Computergraphik und Produktpräsentation eine Schlüsselrolle. Sie instrumentalisieren, wie ein weiteres Prinzip der Künstlerin fordert, die «Malerei als Performance oder als performative Kulisse».³⁾ Tatsächlich werden die Gemälde für jede Einzelausstellung neu aufgemischt, so etwa für «BUYBRÄTSCHWÖRST» (2009) in der Galerie Balice Hertling, Paris, und für «BroadwayBrätsch/Corporate Abstraction» (2010) im Rahmen der Art Statements der Art Basel. Brätsch überdenkt die Abfolge, spielt Kontrastmöglichkeiten durch und definiert den Wahrnehmungsstatus jedes Exponats mittels einer Serie kuratorischer Entscheidungen und performativer Gesten innerhalb ihrer

eigenwilligen Präsentationsstrategie. Während der Pariser Ausstellung wurde jede der achtzehn grossformatigen Abstraktionen abwechselnd in das Galerieschaufenster gehängt, neben einem Plakat mit Slogans oder Wortkombinationen wie «BITTE PFLEGEANLEITUNG BEACHTEN» auf dem Bild einer verbundenen Hand oder «HEAVY MÄDEL» auf einem digitalen abstrakten Kürzel. Für die grossformatigen Abstraktionen ihres Auftritts auf der Art Basel (ebenefalls mit Balice Hertling) fasste sie die Arbeiten in Holzrahmen mit Plexiglas, sodass zwischen Rahmen und Bild ein transparenter Streifen blieb. Je zwei dieser Werke lehnten hintereinander an der Wand und wurden nach einem festen Zeitplan dem Betrachter zugewendet.

Die widersprüchliche Rolle der Abstraktion in Brätschs Ausstellungsdesign erinnert nicht nur an die Auflösung der Hierarchie von Bildträger und

KERSTIN BRÄTSCH and DAS INSTITUT, from left to right, GIB MIR KRAFT, DEN MOCH MA!,

AND LET ME KNOW WHAT YOU THINK, exhibition view, "Leopards in the temple," SculptureCenter, New York, 2010 / von links nach rechts, GIB MIR KRAFT, DEN MOCH MA! UND SAG MIR WAS DU DENKST, Ausstellungsansicht. (PHOTO: SCULPTURECENTER)



Bildoberfläche durch die französische Gruppe Support/Surfaces in den 70er-Jahren, sondern auch an El Lissitzkys «Demonstrationsräume» der 20er-Jahre. Primär für Schauzwecke konzipiert, deuten Lissitzkys Räume die Möglichkeit einer Synthese zwischen Rahmenarchitektur und Kunstwerk an. Sein umfassender Entwurf berücksichtigt Körperbewegungen und Positionswechsel des Betrachters ebenso wie Veränderungen der grundlegenden Raumstruktur. Die Sicht des Ausstellungsraums als «Umsteigestation», wie sie El Lissitzky für den ersten PROUNENRAUM (1923) formulierte, kann uns helfen, die Querverbindungen und stilistischen Einflüsse, die Brätschs energische, hybride Vorgehensweise prägen, in ihrer Vielfalt zu erfassen.⁴⁾ In der Tat sieht sich der Betrachter nicht selten gezwungen, durch kioskartige Aufbauten (oder Regale oder Plakatständer) zu blicken, in denen die Vorliebe der Künstlerin für Situationskomik, Werbejargon, Muster und Fertigteile zur Geltung kommt. So etwa in den Werken BOOK SHELVING UNIT #1 (Bücherregal-Einheit Nr. 1, 2008) und BOOK SHELVING UNIT #2 (Bücherregal-Einheit Nr. 2, 2008), in denen Brätschs schräger Humor sich in einer vertikalen Vitrine manifestiert, in der unter anderem Bilder von Bratwürsten, Hamburgern, Jägern und Bogenschützen, ein Buch über die Zeichnungen von Emma Kunz, Darstellungen absurder Frisuren und ein Selbsthilfebuch mit dem Titel *Treat Your Own Neck* (2008) untergebracht sind. Brätsch, die in ihrer Praxis spezifische Übertretungen des Urheberrechts sanktioniert, «kontaminiert» die Abstraktion in ihrer Version eines Umschlagplatzes mit einer improvisierten Pop-Ikonographie, die wiederholt in ihrer künstlerischen Produktion in Erscheinung tritt.

Wird man Brätschs konsequenter Beschäftigung mit Bildbeschaffungs- und Markenstrategien gewahr, verwirft man unverzüglich alle Assoziationen ihrer Kunst mit dem Endspiel der abstrakten Malerei oder mit den absoluten Ansprüchen eines utopischen Modells, das den Betrachter mit einer Synthese von Bildträger und Bildoberfläche vereinnahmen will. Ihre rigorose Ausdrucksweise nimmt freie Anleihen bei der Haute Couture und der Do-it-yourself-Subkultur wie auch bei der Identitätskonstruktion durch Werbung und virale Online-Kampagnen. Damit sei nicht gesagt, dass avantgardistische Zielsetzungen und das

unterschwellige Verlangen nach einer verbindenden Ästhetik gänzlich wegfallen. Vielmehr driftet der unverankerte Ort der Malerei weg von den konventionellen territorialen Codes hin zu einer selbst erfundenen, rekombinanten Methode des Vertriebs und der gemischten Freuden. Indem sie die Produktionsweisen, Techniken, Bildquellen und Materialien ihres Prozesses sichtbar macht, nimmt Brätsch eine Art kuratorische Pose ein, in der sie ein Repertoire von Masken (unter anderem Produzentin, Performerin, Akteurin, Ausstellungsdesignerin und Langzeit-Atelierkollegin der deutschen Künstlerin Adele Röder) benutzt und vertauscht.

Brätsch und Röder gründeten 2007 in New York ihr Gemeinschaftsprojekt DAS INSTITUT, das den Grossteil von Brätschs Schaffen aufnimmt und vertreibt. Von den Künstlerinnen als Import-Export-Firma lanciert (man denkt bei diesem Namen wohl nicht ungewollt an den Handel mit Produktfälschungen und ähnlich dubiose Geschäfte), geht es bei diesem Projekt weniger um die Etablierung einer fiktiven Gesellschaft als um die Errichtung eines Netzes, das die Sichtbarkeit der Produktion gewährleistet und zugleich die Verfahren und Kenntnisse aller Mitwirkenden herausstellt.⁵⁾ Einzelne Arbeiten werden dem INSTITUT zur Weiterverwendung und -verwertung überschrieben. Ein Titel wie WHEN YOU SEE ME AGAIN IT WON'T BE ME – KERSTIN BRÄTSCH FOR DAS INSTITUT (Wenn du mich wieder siehst, bin ich eine andere, Kerstin Brätsch für Das Institut, 2010) nennt die Urheberin des Werks, nicht ohne sie sofort in die Künstlermarke zu überführen. Obwohl das Kollektiv häufig Einladungen an andere Künstler vergibt, ist und bleibt DAS INSTITUT primär eine Initiative von Brätsch und Röder (die gleichfalls ihre Digitalprojektionen, Plakate, Textilarbeiten, Werbeanzeigen und Präsentationsentwürfe der gemeinsamen Ausstellungsplattform überlässt).

Die Bemerkung des Kunsthistorikers und -kritikers David Joselit, die Malerei sei «ausser sich», speziell in «Praktiken, in denen die Malerei eine virtuelle Bildwelt in ein reales Netz menschlicher Akteure einschreibt, ohne dass ein Aspekt den anderen in den Schatten stellt», scheint für die Methodik des INSTITUTS besonders zutreffend.⁶⁾ Durch Kultivierung eines Übertragungspotenzials, das einen Korpus von

Malwerken, sobald dieser in ein spezifisches, doch flexibles Netz eingespeist wird, in eine Art Übersetzung verwandelt, kann die Malerei beginnen, ihren Status als Sammelobjekt par excellence und traditionell konkrete Kunstform abzulegen oder zumindest aufzuschieben. So kommt es zum Beispiel vor, dass ein Ölgemälde von Brätsch Motive einer Computergraphik von Röder aufnimmt und wie der Prototyp einer neuen Produktlinie in die Kanäle des INSTITUTS einfließt, nur um sogleich wieder fragmentiert und nun von Röder für ein neues Textildesign verwendet zu werden, das dann weiter demontiert und modifiziert als Plakat, Magazin oder Kiosk des Kollektivs endet. STARLINE NECESSARY COUTURE (Starline Gebrauchs-Couture, 2009), ein Katalog abstrakter, von Röder für das INSTITUT entworfener Computergraphiken, folgt einer solchen Transfer-Dynamik. Ohne Vorlagen direkt in Photoshop erzeugt, erin-

tert Röders Kollektion an konstruktivistische und futuristische Gemälde und Typographien, obwohl das Computerprogramm nur einfache Schatteneffekte und Farbabstufungen zulässt. Je länger man sie betrachtet, desto mehr scheinen sie einzig in der Fläche zu existieren, ausserstande, eine überzeugende Tiefenwahrnehmung hervorzurufen, verzerrt zur falschen Mimese der digitalen Abstraktion. Die Graphiken, die Röder aus einem grösseren Bildfundus als Quellmaterial für Brätschs *New Images/Unisex Series* ausgewählt hat, oszillieren zwischen subtil, krass, minimal, überladen, verführerisch und exaltiert – Attribute, die Brätsch frei übernimmt, übersetzt und oft in einer einzigen Komposition konzentriert.

Brätschs Stil der malerischen Deformation macht sich in neueren Werken noch drastischer bemerkbar. So erscheint im oberen Bildbereich von THE IF (Das Wenn, 2010) aus der *BroadwayBrätsch/Corporate*

DAS INSTITUT, "Thus! La Technique de Brätsch, DI WHY RELAX! Raincoats and Röder Desert Capes," exhibition view / Ausstellungsansicht, New Jersey Basel, 2010. (PHOTO: EMMANUEL ROSETTI)





DAS INSTITUT, *DI WHY RELAX!*, 2010, silkscreened raincoats, edition / Siebgedruckte Regenmäntel, Edition.

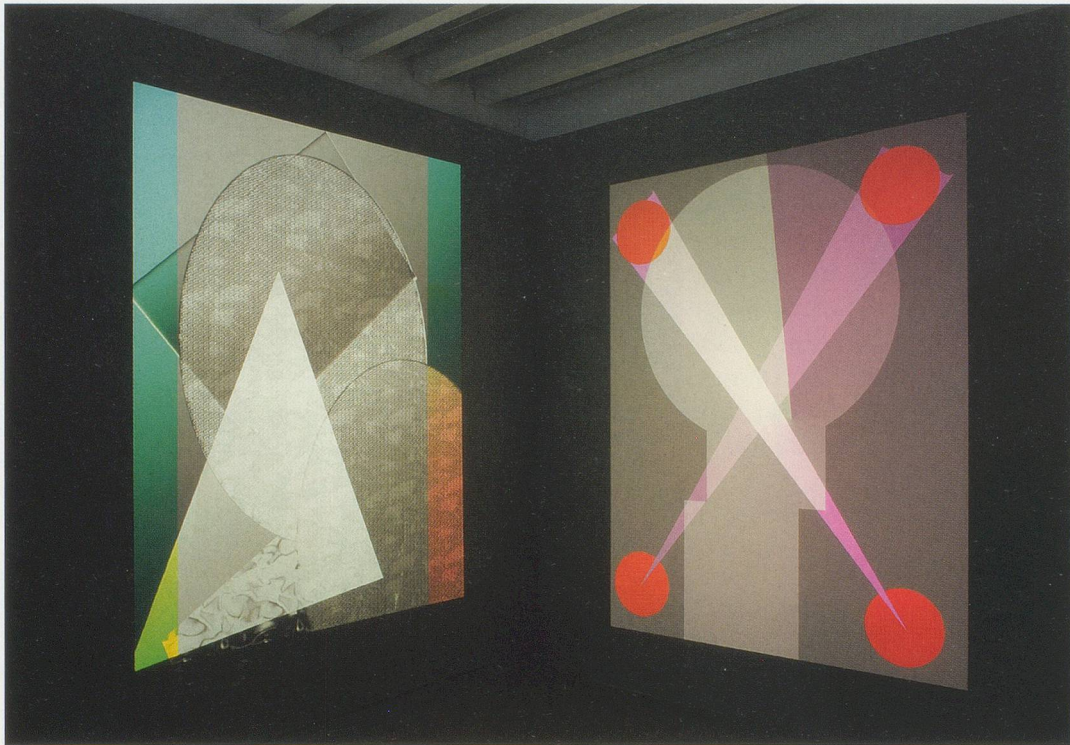


DAS INSTITUT, *My Favorite Artworks as Cakes*, baking workshop, installation view / Installationsansicht, exhibition view / Meine liebsten Kunstwerke als Kuchen, Back-Workshop, Ausstellungsansicht, New Jersey Basel, 2010.

Abstraction Series ein figurales Motiv, vielleicht das Oval einer Stirn, das jedoch nicht klar herausgearbeitet ist. Bei genauerer Betrachtung der schwebenden Bildelemente wird ein gestischer Raster sichtbar, über den grelle Farbinseln gelegt sind, die wie mit der Schere ausgeschnitten wirken. Entlang des rech-

ten Bildrands verläuft ein körniges Impasto. Dazwischen schiebt sich als weiterer potenzieller Bildgrund ein grünes Wellenmuster. All diese Motive erzeugen Dissonanzen, Bruchstellen, wechselseitige Auslöschungen. Ein einheitlicher Gesamteindruck bleibt aus. WHO'S KERSTIN BRÄTSCH? (Wer ist Kerstin

ADELE RÖDER for DAS INSTITUT, STARLINE, 2010, slide projection, 160 slides,
dimensions variable, exhibition view "Rien, Rien!," Parc Saint Léger /
STARLINE, Diaprojektion, 160 Dias, Masse variabel, Ausstellungsansicht.



Brätsch?, 2010) aus derselben Serie lässt gleichfalls konkurrierende Schulen der Abstraktion gegeneinander antreten. Die Karambolage aus inkarnatfarbenen Op-Art-Girlanden, schwarzen Plakat-Tränen und der geometrischen Knallrosa-Form in der Bildmitte wirkt wie der Auszug einer halluzinatorischen Clipart-Datei.

Brätsch zitiert in ihren Gemälden laufend aus der Geschichte der abstrakten Avantgarde. Dass dies im Rahmen der Präsentationsplattform des INSTITUTS geschieht, steht im Zeichen dessen, was Giorgio Agamben die «Zäsur der Mode» nennt. Die Mode will ständig (wenngleich vergeblich) bestimmen, was «in» und was «out» ist, und «deshalb kann sie zitieren und jeden Moment zwischen den 20er- und 70er-Jahren (aber auch den Neoklassizismus und den Empire-Stil) wieder relevant werden lassen. Sie kann verbinden, was getrennt wurde und wiederbeleben,

was für modisch tot erklärt wurde.»⁷⁾ Brätsch steuert einen wechselhaften Kurs, unterwirft ihre Kunst unablässig neuen Korrekturen und Änderungen – die Ausstellung als Atelierpraxis. Die Zäsur der Mode wird wiederholt eingefordert, besetzt und dann an eine andere Stelle verlegt. Die Anzeige für eine jüngste Ausstellung bei New Jersey in Basel ist exemplarisch für die Zitierkonvention des INSTITUTS. Sie zeigt das Künstlerinnenduo als Photomodelle, Brätsch stehend, Röder sitzend. Hinter ihnen Bilder an der Wand und auf dem Boden, zwischen ihnen ein hängendes Textilobjekt. Beide halten ein Abzeichen mit den Initialen DI vor die Kamera. Bares Minimum einer Photosession. Das Netz ist komplett, die Urheberschaft zerstreut, die Abstraktion korrumpiert und der Ort der Malerei in Bewegung.

(Übersetzung: Bernhard Geyer)

1) Giorgio Agamben, «What Is the Contemporary?», in *What Is an Apparatus?*, Stanford University Press, Stanford, 2009, S. 48. Aus dem Engl. übersetzt.

2) Kerstin Brätsch, «My Psychic Atlas», *artist writing* Nr. 66, 2008.

3) Ebd. Nr. 29.

4) Wie Benjamin Buchloh in seinem hochinteressanten Aufsatz «From Faktura to Factography» nachweist, ging El Lissitzky nach den Installationen der 20er-Jahre zu grossen Photoschauen über, in denen er die Wahrnehmungskritik der vorhergehenden abstrakten Experimente mit einem ikonographischen Bildrepertoire anreichte, das besser zur massenhaften Verbreitung politischer Inhalte geeignet war. Die Möglichkeit einer partizipativen, perzeptuellen Abstraktion wurde der staatlichen Propaganda geopfert. «Schon im Jahr 1923, in seinem Prounenraum für die Grosse Berliner Kunstausstellung, hatte Lissitzky Taktilität und bewegte Wahrnehmung, die in Rodtschenkos Hängender Raumkonstruktion erst angedeutet waren, zu einem grossen Raumrelief ausgestaltet. Was Lissitzky für seine früheren Proun-Bilder in Anspruch genommen hatte, dass sie eine Umstegesta-

tion von Malerei nach Architektur seien, war hier zum ersten Mal Wirklichkeit geworden.» Benjamin H. D. Buchloh, «From Faktura to Factography», *October* 30, S. 91.

5) Man denkt vor allem an die Laborästhetik des russischen Produktivismus, aber auch an das Ausstellungsdesign von Lilly Reich und Ludwig Mies van der Rohe sowie an die Gemeinschaftsprojekte von Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp, etwa die Ausstattung der Strassburger Aubette (eröffnet 1928), an der auch Theo van Doesburg mitgewirkt hat. Zu erwähnen sind ferner Brätschs offensichtliche Reaktion auf den Expressionismus und auf das sogenannte «Bad Painting» (von Martin Kippenberger zurück bis Sigmar Polke und wieder vorwärts bis Albert Oehlen usw.) und ihr Dialog mit einem breiteren Kreis New Yorker Künstler, einschliesslich der Installationsstrategien von Seth Price, Blake Rayne und Cheyney Thompson.

6) David Joselit, «Painting Beside Itself», *October* 130 (Herbst 2009), S.125.

7) Siehe Fussnote 1, Agamben, 2008, S. 50. Aus dem Engl. übersetzt.

DAS INSTITUT, DI Advertisement, Kerstin Brätsch, Adele Röder, 2010. (PHOTO: JASON SCHMIDT)

