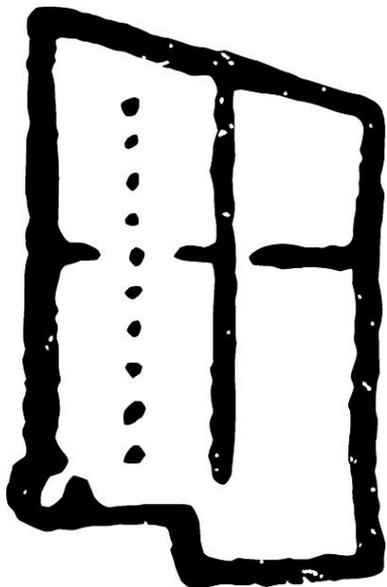


Effrosyni Kontogeorgou / Lukas Zerbst

out of body experience & horizontal heights

Informationen zur Ausstellung



Texte: Ingmar Lähnemann

Einleitung

Effrosyni Kontogeorgou und Lukas Zerbst haben jeweils den Bremer Förderpreis für bildende Kunst gewonnen. Teil des Förderpreisgewinns ist eine Einzelausstellung in der Städtischen Galerie Bremen, die Gelegenheit gibt, die Entwicklung des jeweiligen Werkes seit dem Förderpreis zu zeigen. Effrosyni Kontogeorgou und Lukas Zerbst haben sich entschieden, ihre künstlerischen Setzungen in Dialoge zu bringen, aus zwei Einzelausstellungen eine beziehungsreiche Bespielung der Galerieräume zu machen.

Abgesehen von spannenden Gegenüberstellungen bestimmter Arbeiten, ist dies auch deshalb bereichernd, weil beide Künstler*innen in ihrem bisherigen Werk in besonderer Weise auf die jeweiligen Orte eingegangen sind, an denen sie ausgestellt haben. Diese wurden von ihnen umgeformt und umdefiniert und dies machen sie auch in der aktuellen Ausstellung. Ihre zahlreichen neuen Arbeiten und Wiedernutzungen bestehender Ansätze zeigen in der Städtischen Galerie Bremen eine Kenntlichmachung, Übernahme, Enteignung, und Aneignung der Räume, des Ortes. Es mündet in deren Überantwortung an andere, das Publikum, die Öffentlichkeit.

Dabei spielt die besondere Beschaffenheit der Räume der Städtischen Galerie, die Größe und Offenheit der ehemaligen Gär- und Lagerräume der Remmer-Brauerei und deren auffälligen architektonischen Details und Lage eine Rolle. Aber weder die Geschichte des Gebäudes, das nach der Brauerei lange städtischer Fuhrpark war und ab 1991 für die Ausstellungen und die Kunstsammlung der Städtischen Galerie genutzt wurde, noch der Blick auf die eigentliche Architektur ist für die Ein- und Angriffe von Effrosyni Kontogeorgou und Lukas Zerbst wirklich wichtig. Im besten Fall nehmen sie sich bestimmte Details der Kunstinstitution als Ausgangspunkt ihrer Interventionen. Überwiegend jedoch überformen sie das Gebäude, den Ort, die Institution. Manchmal sehr subtil, manchmal recht radikal. Auf diese Weise stellen sie Grenzen zwischen Außen- und Innenraum in Frage und verschieben diese in einigen Arbeiten. Ausgerechnet im Jahr des 50-jährigen Jubiläums des Programms Kunst im öffentlichen Raum der Stadt Bremen fragen beide Künstler*innen mittels künstlerischer Setzungen nach eben diesem öffentlichen Raum und dessen Zustand in Zeiten von Wohnungsmangel, zunehmender Privatisierung und Eingrenzung, einer kaum mehr zu unterscheidenden Überlagerung mit dem digitalen Raum und der Nutzbarkeit vermeintlich öffentlicher Institutionen wie der Städtischen Galerie Bremen.

Foyer

Effrosyni Kontogeorgou, 42 Minuten Ausstellung, Lahnstraße 27, 2. OG, 28199 Bremen, 2018 - 2023, Audioinstallation, 42:00 Min.

Von der simplen Frage ausgehend, ob sie in deren Zimmern ausstellen und wie weit sie dabei gehen dürfte, hat sich Effrosyni Kontogeorgou mit ihren Mitbewohner*innen zusammengesetzt und ein fast vierstündiges WG-Gespräch über diese Frage geführt. Es entwickelt sich angesichts der persönlichen Grenzen bezüglich Kunst, die in den privaten Bereich eingreift, zu einer langen (und lustigen) Diskussion. Die Künstlerin nimmt in dieser Arbeit die Idee einer Einheit von Kunst und Leben recht wörtlich als Anlass provokant auszuloten, wo die Grenzen von Kunst sind, wenn sie die Narrenfreiheit institutionalisierter Orte verlässt. Und einen vermeintlich privaten Raum okkupiert, der sich, verfolgt man das Gespräch, als vielleicht gar nicht so privat erweist, wie man das gerne hätte. Mit dem Lautsprecher auf der Fensterscheibe vermittelt sie das Gespräch gleichzeitig innen und außen und besetzt den Eing- und Ausgang der Galerie.

Effrosyni Kontogeorgou, Sirenen, 2023, Mixed-Media Installation, Wasser, Körperschallwandler, Metall

Scheinbar unangemessen übernimmt die Künstlerin den Ausstellungsraum mit der Pfütze, die sich im Foyer der Städtischen Galerie ausbreitet. Wasser als unbequemes Element von außen darf in den Eingangsbereich der Kunstinstitution dringen. Effrosyni Kontogeorgou schafft damit einen Bezug zu der Arbeit, mit der sie den Förderpreis vor drei Jahren gewonnen hat, als sie am Notausgang der Galerie einen Platzregen im inneren Durchgang installierte. Die Pfütze verweist auf die räumliche Indifferenz des Foyers, das in Bezug auf die Architektur des Gebäudes aber auch auf die Nutzung als Kunstinstitution ein unklarer Zwischenraum bleibt. Gleichzeitig ist das Wasser auf dem Boden das visuelle Medium einer Klanginstallation. Das Brummen, das sich in der Pfütze als wellenartigen Schwingungen ablesen lässt, übernimmt den Raum einerseits subtiler und andererseits nachhaltiger, weil man sich der Klangebene schwer entziehen kann. Sie macht die Galerie zum abstrakten Maschinenraum und lotet – wie verschiedene andere Werke später in der Ausstellung auch – die körperliche Dimension des Raumes bzw. den Raumkörper aus. Das etwas dreckige Alltagselement der Pfütze, wird durch den Klang und die erzeugte Wasserbewegung zu einem Symbol für Vereinnahmung allgemein. Die Anspielung des Titels auf das mythologische Wasserungeheuer der Sirene, halb Vogel, halb Frau, deren Stimme angeblich Seeleute zugleich anlockt und ins Verderben zieht, verweist auf eine chthonische* Signalebene zwischen Gefahr und Schönheit im Werk.

**der Erde angehörend, unterirdisch*

Effrosyni Kontogeorgou, *Habitat*, 2023, Fundobjekt

Eine ganz andere An- oder Enteignung von öffentlichem Raum und deren Überführung in ein Kunstobjekt verhandelt die Künstlerin mit dem Fahrrad, das an der Wand hängt und so aus der Weser gezogen wurde. Die sichtbare Entsorgung des Alltagsgegenstands im öffentlichen Gewässer, die zur dessen Verschmutzung und Vermüllung beiträgt, hat es andererseits in ein Habitat für Muscheln und Algen transformiert. Entkernt und überwuchert, wirkt es selbst nicht mehr wie ein Fahrrad sondern wie ein gehörntes mythologisches Fantasiewesen.

Effrosyni Kontogeorgou, *Wasserzeichen*, 2023, Dichroic Glasfolie, Harz an mehreren Stellen der Galerie

Die Pfützenform wird von der Künstlerin an verschiedenen Stellen der Galerie wieder aufgenommen, jedes Mal scheint Flüssigkeit eingedrungen. Mit Ausschnitten aus einer visuell verlockenden Folie hat sie mehrere kleine Flüssigkeitsimulationen am Boden vorgenommen. Gelb-grünlich schillernd wirken diese Pfützen wie Öl, wie künstliche, potenziell giftige Stoffe, die durch Lichtreflektionen als kleine Setzungen viel Raum einnehmen, was es noch plausibler macht, sie als Reviermarkierungen oder „Wasserzeichen“ zu lesen, die selbst Besitztum und Urheberschaft im Material kenntlich machen.

Lukas Zerbst, *Longing*, 2023, Holzfenster, Kernbohrungen, Ventilatoren, 3-D-Druck, Vorhang

An einer Stelle im Treppenhaus, an der eine alte Fensteröffnung mit mehreren Schichten von grauen Ziegeln geschlossen wurde, hat Lukas Zerbst ein reales geöffnetes Holzfenster angebracht. Seine Funktionalität stellt es schon dadurch in Frage stellt, dass es hinter dem Treppengeländer eingeklemmt ist. Ein undurchsichtiger weißer Vorhang weht durchgehend im Inneren des Fensters auf. Dies suggeriert einen Außenraum auf der anderen Seite, auf der sich vielleicht ein Meerblick oder ähnliches verbergen mag. Man muss weder regelmäßig die Galerie besuchen noch wissen, dass auf der anderen Seite der Wand das Magazin liegt, um zu vermuten, dass dieses Fenster eine Illusion ist, der man sich jedoch bereitwillig hingibt und sich so unvermittelt und ähnlich wie bei der Pfütze im Foyer in einem Zwischenraum zwischen Innen und Außen wähnt.

Kleiner Galerieraum

LUKAS ZERBST, *Zuhause ist nicht immer da, wo Miete gezahlt wird*, 2023, Ein-Kanalvideo, 05:00 Min., Motor, Jalousie

Das Video beobachtet und folgt einer Ratte, die in die Wohn- und Atelierräume des Künstlers eingedrungen ist, eine Bewohnerin, die eben keine Miete zahlt. Nach ihrer Evakuierung aus den Räumen hat Lukas Zerbst die Ratte bei der Nahrungsaufnahme im Hof gefilmt. Das Video einer besonderen Form von Raumeignung wird durch eine Jalousie beobachtet, die von Zeit zu Zeit automatisch und überraschend rauf und runter fährt. So wie man bei der Betrachtung kurz über die Bewegung erschrickt, reagiert auch die Ratte, die in diesen Momenten aus dem Bild huscht, als wollte sie sich vor voyeuristischen Blicken schützen. Zugleich stehen die Betrachter*innen selbst vor einem ‚Fenster‘, das der Fernseher darstellt und schauen in Sicherheit nach draußen. So scheinen wir betrachtenden diejenigen zu sein, die mit robotischer Bewegung die Jalousie bedienen, um die Ratte zu verscheuchen, die zu betrachten oder uns vor ihr zu verstecken.

LUKAS ZERBST, *Einbahnstraße*, 2023, temporäre Ausstellungswände, Motoren, Räder

Mitten im Raum stehen die beiden beweglichen Ausstellungswände der Städtischen Galerie, die den kleinen Galerieraum von Ausstellung zu Ausstellung verändern und Raumteilungen und mehr Wandfläche ermöglichen, aber auch markante skulpturale Elemente im Raum sind – obwohl sie sich in den meisten Ausstellungen hinter der auf ihnen präsentierten Kunst zurücknehmen sollen. Dass es sich eben nicht um neutrale Raumteile handelt, die einen entsprechend zurückgenommenen Grund für die Kunst bieten, macht ihre aktuelle Positionierung als autonome Körper deutlich. Dazu bewegt sich die vordere der beiden Wände um ihre eigene Achse, als würde sie ihre Partnerin auf einer Tanzfläche umkreisen und zur eigenen Bewegung auffordern.

LUKAS ZERBST, *Pet me*, 2023, iPad, digitale Datenerfassung, Glasvitrine

Auf einem iPad in einer geöffneten Glasvitrine macht Lukas Zerbst seine aktuellen Körperdaten, insbesondere die Fitness- und Gesundheitsdaten öffentlich. Über die digitale Erfassung, die viele Menschen heute bereitwillig von sich selbst preisgeben, verdeutlicht er, dass auch der Körper ein Raum mit Grenzen und Markierungen ist, der sich schnell zwischen privatem und öffentlichem Raum verliert, wenn er digital darstellbar wird. Mit der Erfassung der Fitnessdaten – die eine objektive Einordnung einer Person suggeriert, aber weder exakt ist noch ihre Parameter hinterfragt – werden tatsächlich räumliche Eckwerte des Körpers festgelegt. Dass diese als abstrakte Daten lesbar und ausgerechnet auf einem

flachen, haptisch anziehenden Tablet vermittelt werden, macht die Absurdität einer Veröffentlichung des eigentlich vollkommen subjektiv-privat zu erlebenden Körpers umso deutlicher. Lukas Zerbst liefert sich zudem mit Konsequenz der digitalen Kontrolle aus. Damit folgt er nur der Logik, der sich jeder Mensch unterwirft, der seine Daten auf diese Weise erfasst, aber er visualisiert dies mit anderer Deutlichkeit.

LUKAS ZERBST, *Alles Gesehen*, 2020 - 2023, Roboterbeine

Ohne den Hinweis hier und im Plan sind sie leicht zu übersehen, die beiden Füße, die auf den Oberlichtern der hintersten Nische im kleinen Galerieraum langsam auf der Stelle treten. Hat man sie allerdings bemerkt, wird die Irritation darüber, wer oben mitten auf dem Glas des Fensters auf der Galerie herumtritt, zu einem nachhaltigen Begleiter durch die Ausstellung. Die Aneignung, die Lukas Zerbst hier andeutet, ist ähnlich subtil und gleichzeitig radikal wie die Pfütze im Erdgeschoss. Beides funktioniert quasi nebenbei, geht aber mit den Gegebenheiten einer Kunstinstitution eigentlich gar nicht. Dass es sich um eine komplizierte Simulation einer auf der Stelle gehenden Person auf dem fragilen Fensterglas handelt, die mittels zweier programmierter Roboterbeine funktioniert, lässt sich von unten erahnen und passt zur Ironie weiterer Werke von Lukas Zerbst in der Ausstellung, in denen ebenfalls scheinbar einfache Prozesse sehr komplex mechanisch automatisiert werden.

Großer Galerieraum

EFFROSYNI KONTOGEORGOU, *Studio guide tour by a great tit*, 2023, Einkanal-video, 03:54 Min.

Das Video, das Effrosyni Kontogeorgou von einer Kohlmeise gemacht hat, die während eines Residenzstipendiums in Helsinki in ihr Atelier und den Wohnraum eingedrungen ist, vermittelt eine tierische Form von Raumeignung und Begegnung mit der Kunst. Die Kamera folgt dem Vogel durch alle Räume, in denen er offenbar nicht angstgetrieben den Ausgang sucht, sondern jedes Zimmer bis in die Ecken erkundet und beansprucht. Die Meise reklamiert relativ systematisch ein Territorium. Das erreicht sie nicht nur durch den Flug durch die Räume sondern auch über ihren Gesang, eine nicht-menschliche, akustische Raumeignung, die ähnlich einer olfaktorischen Markierung einer Ratte die Vorstellung dessen erweitert, was ein (Wohn)Raum, ein funktional definierter Ort ist. Das erreicht sie nicht nur durch den Flug durch die Räume sondern auch über eine akustische Raumeignung. Die Videoproduktion wurde mit einer persönlichen Anekdote der Künstlerin synchronisiert. Die Kohlmeise flog unerwartet in den Raum und öffnete somit Atelier und Wohnbereich genau an dem Tag, als die Künstlerin ankündigte, ihr Atelier während der Abschlussveranstaltung von HIAP Open Studios nicht öffnen zu wollen. Das Video ist auch eine Frage, vielleicht eine Kritik: soll nicht ein geschlossenes Atelier Künstler*innen privaten Schutz bieten, wenn sie nicht bereit sind, zu veröffentlichen oder auszustellen? Sind offene Ateliers nicht manchmal wie Künstler-Zoos? Die Kohlmeise in diesem Video bietet eine alternative Form oder Lösung der Studioöffnung an, als einzige Besucherin und zugleich Führung (Guide), wie der Titel suggeriert.

EFFROSYNI KONTOGEORGOU, *Substrate (Pausen)*, 2021, Cyanotypie auf Aquarellpapier, je 21 x 29,7 cm, 21 Motive

Die Edition von Cyanotypien ist im Rahmen von Effrosyni Kontogeorgous Arbeit *Substrate* in der GAK Gesellschaft für aktuelle Kunst entstanden, die wiederum deren Beitrag zum umfassenden Bremer Projekt „Smell it! Geruch in der Kunst“ war. Schweißproben der Mitarbeitenden von TAU, GAK und Weserburg, die im gleichen Gebäude untergebracht sind, wurden auf Petrischalen als Kulturen angelegt. In diese Petrischalenbilder hat die Künstlerin im Grundriss den jeweiligen Arbeitsplatz der Mitarbeitenden eingezeichnet, was allerdings durch die Überformungen der Schweißproben meist weitgehend unkenntlich geworden ist. Durch die Übertragung in Cyanotypien sind die „Geruchsporträts“ der Menschen an ihrem Arbeitsplatz als Bilder erhalten geblieben. Im Zusammenhang der vielfältigen Formen von Räumen, die beide Künstler*innen bearbeiten und zu denen auch der Körper als Raum gehört, und im Zusammenhang der Markierung von

Territorien, die oft durch Geruch erfolgt, sind die Druckgrafiken eine ästhetisch ähnlich reizvolle Visualisierung von Raumbesetzungen wie die kleinen schillernen Pfützen, die sich auch in diesem Raum an mehreren Stellen finden.

EFFROSYNI KONTOGEORGOU, *Mutt R.*, 2023, Urinella Ready-made

Eine weitere Edition, dieses Mal explizit für die aktuelle Ausstellung entstanden, findet sich an der kurzfristig sehr schmalen Stirnwand des Raumes. Effrosyni Kontogeorgou zeigt hier ein Ready-made. Ganz im Sinne Marcel Duchamps präsentiert sie einen Gebrauchsgegenstand in Bezug auf seine ästhetisch-skulpturalen und stofflich-haptischen Qualitäten als Kunstobjekt – in diesem Fall eine Silikon-Stehpinkelhilfe, eine Urinella, für Frauen. Den direkten Duchamp-Bezug stellt sie durch die Signatur her, mit der sie die berühmte Signatur „R. Mutt 1917“ auf dem Urinal zitiert, das 1917 unter dem Titel *Fountain* liegend zur Ausstellung „The Big Show“ der Society of Independent Artists in New York eingereicht (und abgelehnt) wurde. Im Nachhinein zum zentralen Objekt der modernen Diskussion um den Kunstwerkbegriff erhoben, ist *Fountain* aus heutiger Sicht auch ein – wenn auch ziemlich ironisches – Beispiel für eine männlich geprägte Kunst und Kunstgeschichte. Mit der doppelten Umdefinition durch das veränderte Objekt und die veränderte Signatur, die sich nun als „Mutter“ liest, reklamiert Effrosyni Kontogeorgou das Territorium der Kunst und des männlichen Künstlergenius ebenso wie das scheinbar männliche Privileg der urinalen Territoriumsmarkierung im Außenraum. In der Ausstellung sind Papierversionen dieses Objekts für den einmaligen Gebrauch im öffentlichen Raum oder für die eigene Kunstsammlung erhältlich. Und die Pfützen im Raum lesen sich angesichts der Folie, die sich unter *Mutt R.* findet, noch deutlicher als vielleicht doch nicht so schöne Raummarkierungen.

EFFROSYNI KONTOGEORGOU, *Nische*, 2023, Wand mit Fluchtweg Holzkonstruktion, Tapete, Wandfarbe, Glastür, Schwarzlicht, Aktionsspuren

Dass sich die Arbeit *Mutt R.* direkt neben dem umfassendsten Eingriff von Effrosyni Kontogeorgou in die Räume, Strukturen und institutionellen Anforderungen der Städtischen Galerie befindet, ist kein Zufall, denn das Urinieren ist eine äußerst verbreitete Aneignung des Außenraums (man frage mal Bewohner*innen der Straßen rund um das Weserstadion). Einen solchen Außenraum hat die Künstlerin geschaffen, indem sie eine neue Wand durch den Großen Galerie-raum gezogen hat, die einen Teil des Raums trennt. Darin befindet sich der Notausgang, der nun für die Ausstellungsdauer permanent, Tag und Nacht, geöffnet ist, während die neue Notausgangsglastür in der temporären Wand einen Blick nach „draußen“ ermöglicht. Der öffentliche Raum, der auf diese Weise entstanden ist bzw. sich vom Deich aus in die Galerie erstreckt, ist „verletzlich“ allen

möglichen öffentlichen Nutzungen ausgesetzt. Er weist aber immer noch alle räumlichen, architektonischen Charakteristika des strahlend weißen, möglichst neutralen, reinen Ausstellungsinnenraums auf. So bleibt nicht aus, dass alle, die sich in diesen Raum begeben, auch zum Teil einer Kunstsetzung werden, sich entsprechend bestimmt anders verhalten als auf der Wiese am Deich oder auf dem Fuß- und Radweg bzw. jedes gewöhnliche Verhalten sich nun als Kunstaktion darstellt. Als Institution muss die Städtische Galerie damit umgehen, dass sich ein Raumteil mit allen infrastrukturellen Gegebenheiten und einer entsprechenden Gefährdung der Kontrolle entzieht, dass die Frage nach Öffentlichkeit umso virulenter wird. Gleichzeitig feilt Effrosyni Kontogeorgou mit dieser – sehr aufwendigen, arbeitsintensiven – Setzung weiter am Kunstwerksbegriff. Denn das Werk ist die Wand, der entstandene Raum und die Geste der Öffnung. Absurderweise ist man als Publikum der Ausstellung in der Galerie von der Erfahrung dieser Öffnung als einzige ausgeschlossen und kann nur von innen hineinsehen. Und nach dem Besuch um das Haus gehen und den neuen öffentlichen Außenraum betreten.

LUKAS ZERBST, *Home Sweet Home*, 2023, Airbnb-Übernachtungsraum, Doppelbett, abschließbarer Metallschrank, Tisch, Sofa, Teppich, Metallregal, Kleiderhaken, Wandspiegel, künstliche Pflanzen, LED-Kerzen, Lautsprecher

Bei Intervention *Home Sweet Home* im größten Ausstellungsraum der Galerie handelt es sich um einen Wohnraum, den man in der Zeit der Ausstellung für maximal drei Nächte mieten kann. Er wird von Lukas Zerbst exklusiv über die Plattform Airbnb angeboten. Miet- und nutzbar jeweils zwischen 18 und 10 Uhr, wird die Funktionalität des Raums verändert, sobald sich jemand entscheidet, das Angebot zu buchen. Was in den Öffnungszeiten der Galerie durch die institutionelle Definition als Kunst gelesen werden muss, wird bei entsprechender Bezahlung wieder zur Sammlung von Gebrauchsgegenständen – und zum exklusiven Erlebnis. Der Reiz, dass man Kunst bewohnt, sich der Kunst einschreibt und sich „nachts im Museum“ aufhält, erfüllt sich ohne Publikum. Lukas Zerbst nimmt vor allem auf institutioneller Ebene eine Aneignung des Raums vor. Denn es handelt sich auch bauordnungsrechtlich nicht um Wohnraum, sondern um einen öffentlichen Kulturort. Er wird durch das Airbnb teilweise privatisiert und vor allem monetarisiert. Damit stellt sich die prinzipiell subversive Geste, eine Kunstinstitution einfach ihrer Funktionalität und Exklusivität zu entheben, als Spiegel einer Entwicklung dar, die unsere Gesellschaft prägt. Denn Angebote wie Airbnb zerstören nachweislich bezahlbaren Wohnraum, befeuern die Privatisierung von Gewinnen in einer spätkapitalistischen Gesellschaft und entziehen sich gleichzeitig einer gesellschaftlichen Verantwortung. Sie basieren auf einer Dynamik von Bewertungen und sozialer Kontrolle, auf gigantischer Datensammlung, der man sich bei einer Buchung über Airbnb unterzieht. Die Intervention und

Aneignung von Lukas Zerbst ist eine politische Geste, die ausgerechnet dann erfolgreich ist, wenn sie möglichst oft genutzt wird und im besten/schlimmsten Fall sogar Gewinne für den Künstler generiert.

LUKAS ZERBST, *Follow me blindly*, 2023, Instagram Like-Bot

Erneut legt Lukas Zerbst wie schon mittels seiner Daten in der Arbeit *Pet me* einen Teil seines privaten Raums offen, für den er in diesem Fall aber sogar die Kontrolle abgibt. Denn der Scanner mit Roboterarm in 3-D-gedrucktem pudersfarbenem Gehäuse scrollt automatisiert durch den Instagram-Account des Künstlers und „liked“, was auch immer kommt. Mit der vor allem mechanisch aufwendigen Automatisierung des Bewertungsvorgangs des „Likens“, das angeblich die Beliebtheit von Posts auf Instagram wiedergibt, spielt der Künstler damit, dass dieser Vorgang auch sonst oft von Bots, also automatisierten, programmierten Prozessen, umgesetzt wird. Mit der romantisierenden Vorstellung eines Roboters zwischen Zeichenmaschine, Saugroboter und R2D2 (und solchen Geräuschen), die in einer rein digitalen Welt eben nicht in der Körperlichkeit existiert, wird umso deutlicher, wie ein vermeintlich öffentlicher digitaler Raum in Medien, die alles andere als sozial sind, permanent privaten ökonomischen Interessen unterworfen wird. Das indifferente Liken führt auch dazu, dass fast vor allem Werbung bestimmter Produkte in den Account gespült wird und sich im automatisierten Prozess reproduziert.

LUKAS ZERBST, *Field Report*, 2022, zwei Scheinwerfer, Computer, Replika

Von einem Roboter, der die Mechanismen eines veröffentlichten privaten digitalen Raums zeigt, zur autonomen künstlichen Intelligenz ist es nur ein Schritt. Mit *Field Report* vollzieht Lukas Zerbst ihn im Galeriezwischenraum, dem Flur, der für sich eine besondere Öffentlichkeit herstellt, befindet man sich doch sichtbar selbst eigentlich außerhalb der Fassade der Galerie und andererseits klar im Innenraum der Institution. Der Scheinwerfer, der hier steht und in Richtung der Wohnanlage auf der anderen Seite des Platzes blickt, wird dort in einer Wohnung gespiegelt, dessen Bewohner jeweils abends mit der künstlichen Intelligenz Replika kommuniziert, die ihn im Chat kennenlernt und auf seine Bedürfnisse eingeht. Die Kommunikation wird von Lukas Zerbst theoretisch offen gelegt, allerdings überführt er sie in einen Morse-Code, der außerdem von Leuchtsignalen wiedergegeben und dann auf beiden Seiten entschlüsselt wird. Er ist damit nur im Dunkeln, also deutlich außerhalb der Öffnungszeiten der Galerie, sichtbar und vom Publikum selbst dann nicht lesbar. Man kann einzig und allein mit Sicherheit feststellen, dass hier eine scheinbar hektische Kommunikation stattfindet, die in der Frequenz der Lichtsignale etwas Existenzielles vermittelt.