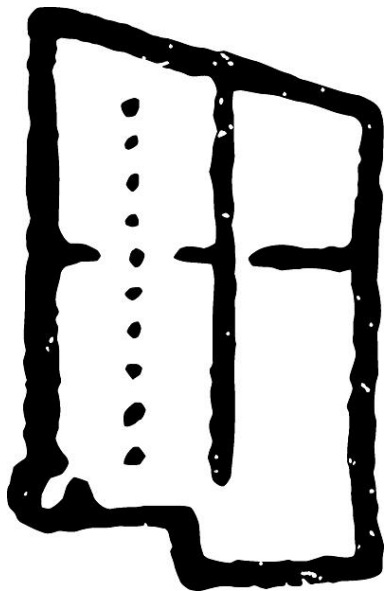


# 47. Bremer Förderpreis für Bildende Kunst 2023

Kurzführer durch die Ausstellung



## Kleiner Galerieraum

**ANJA ENGELKE, *Sleeping by the Dataflow*, 2023, Fünf KI-Bilder, Megalightplakate, *Sleeping by the Dataflow*-Buchdummy, Publikation „Alec Soth: *Sleeping by the Mississippi*“**

Anja Engelke bezieht sich, wie auch in vorherigen Projekten, in ihrem Beitrag *Sleeping by the Dataflow* auf eine ikonische Serie von Fotografien und einen (männlichen) Protagonisten der Fotografiengeschichte. Alec Soths *Sleeping by the Mississippi*, 2004 erstmals veröffentlicht, ist eine fotografische Feldforschung entlang des Mississippi, die vor allem Menschen der Gegend in den Mittelpunkt stellt und viel um die Themen Religion, Identität und Sexualität kreist. Für den Fotografen bedeutete die bis heute sehr bekannte Serie den Durchbruch, Fotografien daraus gehören in einen zeitgenössischen Foto-Kanon. Anja Engelke ist Alec Soths Serie (mit seinem Wissen und Einverständnis) Bild für Bild durchgegangen und hat alle 48 Fotos seiner Publikation in mehreren Schritten von Künstlicher Intelligenz reproduzieren lassen. Zunächst hat eine KI die Bilder „gelesen“ und in beschreibenden Text umgewandelt, so genannte Prompts, die benötigt werden, um von einer KI Bilder generieren zu lassen. Diese entstanden im zweiten Schritt und aus diesen hat die Künstlerin eine Auswahl für die Ausstellung getroffen, diese mittels KI hochrechnen lassen, um sie in Überlebensgröße auf günstigem Werbematerial auszudrucken.

Alle Bilder – in gleicher Reihenfolge, Größe und Anordnung wie in Soths Buch – sind wiederum in Anja Engelkes Publikation *Sleeping by the Dataflow* abgebildet, das als Vorabdruck mit Soths Buch ausliegt. Während bei Soth auf der gegenüberliegenden Seite der Titel des jeweiligen Fotos steht, druckt Anja Engelke an der Stelle den beschreibenden Prompt ab, also den ersten Übertragungsschritt aus dem Originalbild in die KI-Bilder, der in Leserichtung jeweils auch dem finalen Bild voran steht. Ein Nachvollzug jeder Bildgenese ist so möglich und es wird darin auch sichtbar, welche merkwürdigen Prozesse und Grenzen die KI generiert. Das geht bis zu Leerstellen im Buch, weil die KI aus ethisch-moralischen Gründen kein Bild erzeugt hat, einmal auf der Basis des originalen Fotos als Prompt und einmal auf der Basis des KI-generierten Prompts.

In der Größe der Ausdrücke in der Ausstellung wird noch mehr als im Buch deutlich, wie die KI sich aus dem Internet Bildstücke zusammensucht und teilweise urheberrechtlich stiehlt, was sich z.B. am großen Wasserzeichen im zweiten Bild der Frau auf dem Bett sehen lässt. Über die Prompts, die u.a. oft auf fotografische Referenzen verweisen, gewinnt man einen guten Eindruck der spezifischen Bildgenese, aber erst die Anordnung in der Ausstellung gibt einen tiefen Einblick in die digitale Collagetechnik, die zu KI-Bildern führt. Darüber hinaus zeigen die

fünf Bilder auch eine neue Narration, ein eigenständiges und visuell beeindruckendes Fotografieprojekt von Anja Engelke – auch wenn es nur konzeptuell von Anja Engelke ist und sich die Produkte wohl nicht als Fotografien bezeichnen lassen. Aber genau da geht die Diskussion bezüglich der fotografischen Zukunft gerade erst los und Anja Engelke hat einen frühen und spannenden Kommentar generiert.

**RIMADAUM, AW: AW: [EXTERN]-Re: AW: [EXTERN]-Fwd: Frage zum Aufenthalt, 2024, Aktenordner, Kopien, Register, Sockel**

**Rimadaum** nimmt als Grundlage ihrer Arbeit mit dem sequentiellen Titel *AW: AW: [EXTERN]-Re: AW: [EXTERN]-Fwd: Frage zum Aufenthalt* die Schreiben des Migrationsamts im Zuge der Sicherung ihres Aufenthaltsrechts in Deutschland. In einer kritischen Auseinandersetzung spiegelt und bearbeitet sie das von Bürokratie geprägte behördliche Material, indem sie Absätze, Sätze, Worte und Begriffe in Schreibmaschinentypographie tippt und alphabetisch im Register in einem Aktenordner präsentiert. Es entsteht eine Mischung aus erschreckenden und erschreckend-banalen, komischen und die Amtssprache reflektierenden Sprachfragmenten, die als Spiel mit der Sprache erscheinen, bis sie wie konkrete Poesie wirken. So stellt die Extraktion und Reihung aller „bitte“-Nennungen aus den offiziellen Anschreiben unter dem Registerbuchstaben B ein komisches und eindrückliches Gedicht dar, das in diesem Kontext ein Gefühl der Verzweiflung vermittelt, das vom Amt nicht intendiert war, aber für die Empfänger\*innen der Schreiben gilt. Rimadaum verdeutlicht mit ihrer Aneignung und der Isolierung von Passagen, Sätzen und Worten, wie sehr diese Arbeit trotz ihrer bürokratischen, amtlichen Ordnung ihre künstlerisch-literarische Überarbeitung ist.

Diese folgt neben dem Register auch einer eigenen formalen und inhaltlichen Logik. Die Schrift wandert nach unten, je weiter das Register alphabetisch vordringt. Und die eher allgemeinen Exzerpte der Schreiben, die erst einmal auch von anderen, harmloseren amtlichen Vorgängen stammen könnten, erweisen sich zunehmend als offensichtlich existenzielle Inhalte. Wenn Rimadaum unter dem Register K den Satzteil „Kraft Gesetz ausgeschlossen“ extrahiert, der sich auf alles Mögliche beziehen könnte, liegt darin schon ein subtiler Hinweis auf die Wirkung von Verfügungen des Migrationsamts, mittels derer tatsächlich Menschen Kraft Gesetz aus der Gesellschaft ausgeschlossen werden. Mit Satzteilen wie dem unter U stehenden „unverzöglichen Ausreise aus dem Bundesgebiet verpflichtet“ wird dann ganz klar, was für ein lebenswichtiger Vorgang hier gemeint ist und analysiert wird.

Unter S gibt Rimadaum den Hinweis darauf, dass es sich um ihren bzw. um einen spezifischen, individuellen Fall handelt, dort steht „Sehr geehrte Frau Rima“. Es

verdeutlicht subtil, wie ignorant die amtliche Bürokratie mit den Individuen umgeht. Denn man muss vermuten, dass der im Deutschen kompliziert wirkende indische Nachname der Künstlerin einfach mit dem Vornamen ersetzt wird, ein Vorgang der Migrant\*innen allzu bekannt ist. Die Übertragung von Rimadaums Fall auf alle anderen Menschen, die sich mit dem Migrationsamt auseinandersetzen müssen, gilt für die gesamte hier analysierte Sprache und deren besondere Zerlegung, Umordnung, Zuspitzung. Aus der persönlichen Korrespondenz wird eine allgemeingültige Darstellung und Entlarvung der Bürokratisierung existenzieller Anliegen, die auch für alle Menschen fühlbar wird, die dem schwierigen, zermürenden bis erniedrigenden Prozesse nicht ausgesetzt sind.

**TOMMA KÖHLER, *Hidden Treasures – sechs Tretminen*, 2024, sechs Plexiglasformen, Arduino, Lautsprecher, Kabel, Batterien und Einkanalvideo, 03:51 Min.**

**Tomma Köhlers *Hidden Treasures***, die versteckten Schätze, die im Titel genannt werden, liegen auf dem Boden und sind tatsächlich zunächst nicht unbedingt zu sehen, weil sie durchsichtig sind. Mit ihrer glänzenden und kleine Lichtpunkte reflektierenden Oberfläche erscheinen sie zudem wie reizvolle, wertvolle Objekte. Im zweiten Teil des Werktitels präzisiert Tomma Köhler allerdings, dass es sich um Tretminen handelt. Auch diese Charakterisierung ist schnell nachvollziehbar. Unter der durchsichtigen Oberfläche sind Kabel zu erkennen, die unter anderem an selbstgebaute Bomben erinnern. Wenn die visuelle Assoziation an Waffen nicht greift, wird das Minenhafte der Objekte deutlich, wenn wir uns ihnen aus einem bestimmten Winkel und in einem festen Radius nähern und sie mittels eines Sensors akustisch auslösen. Die „Explosion“ besteht aus je einem Satz, gesprochen von einer Computerstimme. Es sind sechs kurze Aussagen zwischen direkter Ansprache, Kommentar und persönlichem Erlebnis. Die Computerstimme, mit der diese Sätze gesprochen werden, bleibt automatisiert, neutral und emotionslos.

Nach der Beschäftigung mit Panzern und Drohnen, die Tomma Köhler in kritischer Analyse mit feministischem Anspruch in mehreren künstlerischen Werken überarbeitet hat, greift sie mit der Referenz an Tretminen eines der tückischsten Waffensysteme auf, das weit über die eigentlichen kriegerischen Konflikte für Jahrzehnte wirksam bleibt. Es trifft oft Kinder, denen die harmlos wirkenden Minen wie Spielzeug oder eben Schätze erscheinen. Neben der Vermittlung der perfiden Wirksamkeit einer verbreiteten Waffe sieht Tomma Köhler eine Analogie zur Kommunikation zwischen Menschen, in der manche Sätze und Aussagen gerade in Beziehungen eine ähnliche Wirkung haben, indem ihre Explosivität erst später deutlich wird. Aus solchen Sätzen, selbst erlebten, von Freund\*innen vermittelten, hat sie die sechs Aussagen generiert, die in der Installation für uns

wirksam werden, uns konfrontieren und potentiell emotional angreifen – wenn auch subtil und mit verzögerter Wirkung.

Im Video stellt sie die Unsicherheit dar, mit der sich ihre nackten und entsprechend verletzlichen Füße auf unterschiedlichen Gründen bewegen, tastend und nicht wissend, was unter dem Gras oder dem Schlamm ist bzw. wie sie auf Rohren laufen sollen. Die visuelle Übertragung des Gefühls einer Annäherung an unsicheres Terrain, das in der Begegnung mit den Tretminenschätzen herrscht, bestärkt die Ambivalenz gegenüber den Objekten, die sich auch in deren äußerer Form findet. Scheinen die durchsichtigen Oberflächen zunächst abstrakt-amorphe Formen zu sein, lassen sich bei genauerer Betrachtung Körperteile erkennen: ein Finger mit langem Nagel, eine Zunge, ein Zopf, Brüste, eine Tatze. Sie verweisen erneut auf die Fragmentierung, die Tretminen physisch auslösen, die aber im übertragenen Sinne auch für die Kommunikation und die Beziehungen von Menschen durch bestimmte Aussagen und besonders bei großer Nähe gilt.

### **KIRA KEUNE, [www.mydiary.com](http://www.mydiary.com), 2023, sieben Bücher, Display**

**Kira Keune** beschäftigt sich seit geraumer Zeit in ihren künstlerischen Arbeiten mit unseren Spuren in der digitalen Welt bzw. mit der Frage nach Privatsphäre und Präsenz im Digitalen (und der Übertragung in die Realität). Für die Arbeit in der Förderpreisausstellung hat sie eine radikale Form von öffentlicher Zurschaustellung ihres privaten Lebens unternommen. In sieben schwarzen Büchern, deren Bezeichnung mit Monatsdaten von Juni bis Dezember 2023 schon auf Tagebücher hindeuten, hat sie ihren gesamten Browserverlauf bei der Internetnutzung nach Tagen aufgelistet.

Sie führt tatsächlich ein Tagebuch, das allerdings keine Möglichkeit bietet, die eigenen Erlebnisse zu filtern, wenn sie notiert werden, wie dies bei gewöhnlichen Tagebüchern, mittels derer das Leben zusammengefasst wird, der Fall ist. Eine Auswahl bestimmter Ereignisse ist nicht möglich bzw. würde nur gehen, wenn die Künstlerin in der Zeit der Browserverlaufaufzeichnung bewusst bestimmte Internetseiten aufruft (oder gerade nicht).

Es sind gedruckte, in gewisser Weise formal idealisierte Notierungen in generierter Typo nach der Handschrift der Künstlerin, die auf dem Grad zwischen persönlicher Autorschaft und anonymisierter Aufzeichnung bleiben. Eine wirkliche inhaltliche Information findet sich bei den einzelnen Einträgen oft erst tief in der URL, wobei es als Link erneut aufrufbar wäre und man dann die genaue Website einsehen könnte. Aber auch ohne diesen Hintergrund und nur mittels der Webseitenbezeichnungen beginnen wir unweigerlich, ein Leben aus den Browserverläufen abzuleiten, einschließlich spezifischer Bilder und Erlebnisse der Person, deren Internettätigkeit wir folgen.

So verlieren wir uns auch relativ schnell in diesen Tagebüchern und der Neugier, was die Künstlerin zwischen Juni und Dezember 2023 gemacht hat. Dass es dazu wohl die lesbare Form des Buches braucht und wir in einer Verlaufschronik im Browser selbst nicht in gleichem Maße fasziniert wären, ist ein nebensächlicher Befund. Denn die eigene Neugier stößt umso schwerer auf, wenn wir uns klar machen, dass Kira Keune nicht nur einen sehr radikalen persönlichen Schritt macht, sondern dass sie noch einmal offenlegt, was uns allen längst anders bewusst sein sollte: das gleiche Mitlesen all unserer Internetaktivitäten ist entsprechenden Diensten, Hackern und Konzernen jederzeit möglich.

Es geschieht in vielen Fällen automatisch, weil wir über Handyortung, Standortanzeige, personalisierter Suche oder soziale Medien bereitwillig Daten und Aktivitäten teilen und unseren digitalen Internetalltag, in dem immer mehr von unserem Leben stattfindet, zum Mit- und Nachlesen anbieten. Das alles säuberlich gelistet in einem Tagebuch nachzulesen, macht die existenzielle Ebene umso nachvollziehbarer.

### **OLE PRIETZ, *Pause*, 2024, Kunstfell, verschiedene Holzarten, Styropor, Kunststoff**

**Ole Prietz** macht Pause. Das könnte durchaus ein Statement des Künstlers sein, der in seinem Werk ebenso an- wie abwesend ist. Er hat seine Skulptur fertiggestellt und hat jetzt Pause. Denn er hat sie uns sehr deutlich überantwortet, wenn die erst einmal sehr realistisch wirkende Figur uns plötzlich gegenüber sitzt, nachdem wir ahnungslos um die temporäre Ausstellungswand herum gegangen sind. Ein kurzes Erschrecken ist, vor allem wenn man gerade alleine unterwegs ist, fast nicht zu vermeiden. Sie behauptet ihren Raum und erzählt ihre Geschichte ohne weitere Bearbeitung durch den Künstler.

Eigentlich macht aber vor allem die Figur, die Ole Prietz geschaffen hat, selbst Pause. Dies wird schnell in ihrer Haltung deutlich, denn der Mensch, der aus Holz geschnitzt wurde, sitzt an die Wand gelehnt, eine Zigarette in seiner großen rechten Hand. Den Handschuh und den Kopf des Teddybärenkostüms, in dem er steckt, vom Künstler genauso erdacht und handwerklich hergestellt wie der Holzkern, hat die Figur neben sich gelegt. Um zu rauchen, um aus dem lächerlichen Kostüm zu kommen, das nicht nach freiwilliger Karnevalsverkleidung aussieht, sondern das offensichtlich zu irgendwelchen Werbezwecken dienen soll. Es ist sofort ersichtlich, dass die Geschichte des sitzenden Menschen beinhaltet, dass er zum Broterwerb der einigermaßen erniedrigenden Tätigkeit nachgeht, im Kostüm aufzutreten – im Vergnügungspark, im Einkaufszentrum, im Fußballstadion oder wo sonst lustige Tiermaskottchen für gute Stimmung sorgen sollen. Und seine gesamte Haltung und sein Gesicht drücken Erschöpfung aus, physisch

wie psychisch, denn es wirkt nicht, als hätte dieser Mensch Lust auf irgendetwas. Im besten Fall ist er uns und der Situation, in der er sich befindet, gegenüber indifferent. So geht auch sein Blick ins Leere und weder zu uns noch zu den Kunstwerken, auf die er eigentlich sieht und zu denen er unweigerlich in Beziehung gesetzt wird, weil wir uns in dieser Figur wiedererkennen.

Dieser Realismus ist insofern überraschend, als Ole Prietz wie immer in seinen Werken deutliche Abweichungen von realistischer Wiedergabe vornimmt. Das Holz bleibt auch in seiner Bearbeitung zu erkennen, das Kostüm zeigt, dass es eine Chiffre für ein Maskottchen sein will, die Figur ist deutlich überlebensgroß, was zuerst an der Hand sichtbar wird, man sich aber auch sonst vorstellen kann. Tatsächlich würde sie uns alle um einiges überragen, stünde sie an der Wand.

Die Identifizierung, die wir trotzdem vornehmen – und sei es nur, weil Ausstellungsbesuche auch müde machen – bedingt, dass schnell verständlich wird, wie hier kapitalistische Erwerbstätigkeit in ihrer größten Sinnlosigkeit als eine sisyphoshafte Absurdität thematisiert wird, die trotzdem unausweichlich ist. Und dass die Erschöpfung dieser sitzenden Person auch die erschöpfte Arbeitsgesellschaft meint, eine Art Archetypus des sich selbst überholenden Neoliberalismus anhand seines absurden Bodensatzes. Ole Prietz ist nicht nur über dieses Thema doch noch anwesend, er hat die Figur auch, mit dem Messer ins Holz skizzierend, nach seinem ungefähren eigenen Vorbild im Spiegel geschaffen.

**ARIA FARAJNEZHAD, *Beyond Undoing A Rediscovery (Part Two)*, 2024, 79 Keramikfliesen (in Kooperation mit Eghbal Joudi, mit Unterstützung durch Gaurav Talekar und Ute Alexandra Fischer), Audio, 10:00 Min., (mit Eghbal Joudi, Youngji Cho, Iulia Radu, Helena Otto, Farzad Golghasemi und Tabea Erhart)**

Aria Farajnezhad bietet eine komplexe Auseinandersetzung mit den Relikten und Auswirkungen des Kolonialismus anhand eines prominenten Bremer Beispiels. Im Hauptbahnhof der Stadt wurde zwischen 1998 und 2001 an zentraler Stelle über der Anzeigentafel in der Haupthalle ein Mosaik freigelegt, das in großen Fliesen vor allem den kolonialen Handel in Bremen als Basis des Wohlstands der Stadt feiert. Gestiftet wurde das Mosaik 1957 von der Tabakwarenfabrik Brinkmann, die vom Kolonialismus profitiert hat und tief in den Nationalsozialismus verstrickt war. Trotz einer öffentlichen Kontroverse um den kolonialistischen und rassistischen Inhalt steht das Mosaik weiterhin unkommentiert unter Denkmalschutz.

Aria Farajnezhad nähert sich selbst dem historischen und belasteten Bild mit der Lektüre und Begrifflichkeit eines Texts der karibischen Autorin Sylvia Wynter. Darin analysiert sie westlich-christliche Narrative eines vermeintlich allgemeingül-

tigen Menschenbilds als aus der Renaissance und dem Kolonialismus sowie darwinistischen Lesarten geprägte Vorstellungen. Diese Form der Annäherung legt Aria Farajnezhad in einem kurzen Text offen, in dem Wynters Theorie referiert wird und eigene Gedanken und vor allem Gefühle zur Sprache kommen. Er war die Basis für einen Workshop in der Weserburg Museum für Moderne Kunst unter dem Titel *Beyond Undoing A Rediscovery (part one)* im Rahmen von *Lacuna: inside a dumpling activation program and Circa 106 Common\_s Knowledge\_s residency program*. Hier wurden nun andere Menschen in die Auseinandersetzung mit dem Mosaik als Beispiel kolonialistischer Kontinuitäten einbezogen.

Als besonders symbolisches Element des Bildes im Bahnhof wurde das Schiff, das dort in dynamischer Diagonale als Motor des Bremer Handels und damit auch als wesentliches Werkzeug des Kolonialismus verbildlicht wird, isoliert. Die einzelnen Kacheln hat Aria Farajnezhad beim Workshop als Papierstücke auf den Boden gelegt und zur Kommentierung durch die Teilnehmenden freigegeben. Dieses Papierbodenmosaik wurde anschließend mit dem handschriftlichen Inhalt in Keramiktafeln überführt, die nun in der Ausstellung wieder als „Fliesenmosaik“ an der Wand sind – mit dem Effekt, dass Teile der Kommentare und Zeichnungen aus dem Workshop auf dem Kopf stehen.

Im zweiten Workshop, der 2024 unter dem Titel *A Rehearsal to Scuttle A Monument* in der GAK Gesellschaft für Aktuelle Kunst stattfand, ist Aria Farajnezhad dann mit den Teilnehmenden (die sich teilweise mit den ersten Workshopteilnehmenden überschneiden) mit den handgefertigten Keramikfliesen in den Händen zurück in den Bahnhof gegangen und hat die Begegnung mit dem Mosaik, die Konfrontation beider Mosaik und die Kommentare der Teilnehmenden aufgenommen. Daraus wurde die zehnminütige Audio-Arbeit in der Ausstellung verdichtet, die zusätzlich zu den Kommentaren auf den Kacheln, die bereits auf den politischen Kontext der Arbeit verweisen, die Auseinandersetzung mit dem explizit rassistischen und den Kolonialismus feiernden Mosaik darstellen.

Die Frage, warum es nicht einmal ein Schild, eine Kontextualisierung des historischen Bildes im Hauptbahnhof gibt, beantwortet die Arbeit in der Ausstellung eindrücklich, indem sie genau diese Kontextualisierung vornimmt. Mit einer klaren Haltung zu dem Inhalt des Mosaiks und den nach wie vor bestimmenden Mechanismen des Kolonialismus verortet Aria Farajnezhad sehr reflektiert und gemeinsam mit anderen (und damit vielfältigen Perspektiven) das Bild, seine Funktion, seine Interpretation und den heutigen und möglichen Umgang damit, ohne die Wiederentdeckung rückgängig machen zu können. Das Projekt geht, wie im Titel deutlich, darüber hinaus.



## Großer Galerieraum

**HAE KIM, *Dialog*, seit 2014, abgeschliffene Bücher, Bücherregal, *Geflüster*, 2016, Plexiglaskasten, Staub der abgeschliffenen Bücher, *Monolog #1~#31*, 2016, 31 Wörter aus dem Tagebuch, Stempel aus Staub der abgeschliffenen Bücher und aus Gips, *Monolog #2.647*, 2024, Druckgrafik, ein Wort aus dem Tagebuch, gedruckt mit Staub der abgechliffenen Bücher auf universalem Druckpapier, *Prolog*, 2024, Statement**

**Hae Kim** stellt sein künstlerisches (Lebens)Projekt im *Prolog* dar: er schleift sein Leben lang Bücher ab. Das macht er seit zehn Jahren. Alle Bücher, die er abgeschliffen hat, sind in der Ausstellung auf dem Regal in Überkopfhöhe unter dem Titel *Dialog* zu sehen, das letzte liegt zur Ansicht mit Handschuhen auf dem Sockel. Den abgeschliffenen Staub sammelt er und stellt ihn als eigenes Werk im Plexiglaskasten aus. Er nutzt den Staub auch für weitere Arbeiten und mischt ihn mit Gips, um die Wortstempel herzustellen, von denen 31 ebenfalls in der Ausstellung zu sehen sind. Wenn er die Worte stempelt, fügt er Staub hinzu.

Dies macht er ebenso systematisch, wie er täglich das betreffende Wort als Essenz des Tages aus seinen Tagebucheinträgen zusammenfasst und davon einen Stempel herstellt. Die 31 spiegelverkehrten Gipsworte auf der Wand repräsentieren einen Monat. Das gestempelte Wort ist das jüngste vor der Fertigstellung des Ausstellungsaufbaus, es stammt vom 29. Februar 2024 und repräsentiert damit ein außergewöhnliches Datum, ohne dass wir wissen, ob damit der Begriff zu tun hat, den Hae Kim persönlich für den Tag gefunden hat.

Bücher abschleifen heißt, wie man in dem Exemplar auf dem Sockel nachvollziehen kann, dass er jeglichen Inhalt aus dem Buch und von dem Buch entfernt, und zwar nachdem er es gelesen hat. Hier kommt bei aller Systematik wie bei den Tagebuchbegriffen eine individuelle, persönliche Ebene ins Werk, die zeigt, dass Hae Kim von der eigenen Existenz ausgeht und mit dem symbolischen Akt der inhaltlichen Entfernung zuerst das eigene Leben fasst und bezüglich dessen Vergänglichkeit zeigt. Dass alles, was festgehalten wurde, zu Staub wird, hat eine direkte symbolische Bedeutung.

Nicht nur anhand des kulturellen und gesellschaftlichen Stellenwerts von Büchern wird aber deutlich, dass Hae Kims künstlerisches Projekt weit über eine persönlich-existenzielle Ebene hinaus geht. Schrift – und damit Wissen, Bildung, Macht – zu entfernen, Bücher zu entkernen, als skulpturale Papierobjekte zu hinterlassen und in der Ausstellung zu einem größeren, letztlich bildhauerischen Werk zusammenzustellen, ist ein politischer Akt. Er erzeugt Aufmerksamkeit für die genannte Bedeutung von Schrift und Schriften. Er bezeugt als Bild und als haptisch vorhandenes Werk aber auch, wie kulturelles Wissen und Gedächtnis entfernt werden oder verloren gehen.

Betrachten wir die abgeschliffenen Bücher von unten, sehen wir neben der Faszination für das künstlerische Handwerk Hinweise auf ihren möglichen Inhalt. Die eher größeren Exemplare könnten Kunstkataloge gewesen sein, vielleicht waren es Kochbücher. Man sieht Bücher, die wahrscheinlich Romane waren, man sucht automatisch nach ikonischen Büchern – der Bibel, dem Koran, dem Grundgesetz, dem Telefonbuch. Und weiß sofort, dass man das wohl so nicht finden wird, weil niemand, auch Hae Kim nicht, es von vorne bis hinten durchliest. Bei jeder Vermutung über die Identität der Schriften und der Suche nach Schriftresten im Buch müssen wir erkennen, dass die Inhalte unwiderbringlich verloren sind. Wobei man sich vorstellen kann, dass darin auch eine gewisse Befreiung liegen kann und dass der Künstler die Schrift durch das Lesen verinnerlicht hat und bewahrt.

**PAULA HURTADO OTERO, *Muttering Incantations: The Carrier, The pot, The Instrument*, 2022/2024, rote und schwarze Keramik, Kiesel, Einkanalvideo, 30:30 Min., Audio, 18:20 Min., Audio, 17:00 Min.**

**Paula Hurtado Otero** beschäftigt sich in *Muttering Incantations: The Carrier, The pot, The Instrument* aus einem feministischen Standpunkt mit den vier Elementen Feuer, Wasser, Luft und Erde. Das Projekt begann mit ihrer Recherche während des Bremer Atelierstipendiums 2022. In der Abschlusspräsentation im Künstlerhaus Bremen hat sie Teile der aktuellen Installation vorgestellt: das steinerne Flussbett, das Video und die dunkle Keramik, die mehrere Gefäße miteinander verbindet.

Neben den Elementen bezieht sich Paula Hurtado Otero auf die lange Tradition der Keramik, auf (menschliche, vor allem weibliche) Körper und auf die Traditionen erzählter Geschichten. Besonders in Anlehnung an Ursula K. Le Guins Essay „The Carrier Bag Theory of Fiction“ („Die Tragetaschentheorie des Erzählens“) von 1986 folgt sie der These, dass der überwiegende Teil tradierter Erzählungen und Erzählweisen (männliche) Heldengeschichten sind und ein entsprechendes historisches Bild erzeugen: eine lineare Geschichte heldenhafter Taten und Ereignisse. Nebengeschichten, Lebensgeschichten, vor allem weibliche Blicke und Biografien bleiben dabei verborgen.

Bereits in Le Guins kurzem Essay spielt als Metapher, als historisch frühes Werkzeug und als zentrale kulturelle Erfindung das Behältnis zum Transport eine große Rolle. Diese „Tragetaschen“ beinhalten demnach multiple Geschichten und stehen einer auf die Spitze der heldenhaften Tat getriebenen Mythenbildung entgegen. Paula Hurtado Otero identifiziert diese Behältnisse als Keramiken, die sich in allen Kulturen der Welt als Aufbewahrungsgefäße, als füllbare Körper finden und die sie auch in der kolumbianischen Keramiktradition erkannt

hat. In der Identifikation und Nutzung von Keramik ist die Beschäftigung mit den vier Elementen angelegt, denn sie werden alle zu deren Herstellung benötigt. Für Paula Hurtado Otero, die in einer Reihe künstlerischer Arbeiten Geschichten zur Grundlage ihrer Werke gemacht hat, stellen vor allem die verborgenen Nebengeschichten der kulturprägenden Heldenerzählungen das dar, was die keramischen Gefäße füllen soll. In der dunklen Keramik wird die Idee deutlich, dass sich mehrere Körper und eine Reihe von (Lebens)Geschichten verbinden und zusammenfügen lassen. Entsprechend spielt im Video diese Keramik die Hauptrolle als verbindendes Element, mit dem mehrere Frauen umgehen, die wiederum in den Kontext einer Erzählung gestellt werden – auf Englisch erzählt in den Untertiteln. Paula Hurtado Otero mischt aus der Perspektive der Keramik als Ich-Erzählerin erfundene Geschichten, Traditionen und Mythen zu einer neuen Erzählung, die wesentlich um das Feuer und den weiblichen Körper kreist. Für die aktuelle Weiterführung ihres Werks greift Paula Hurtado Otero Elemente aus dem ersten Setting auf, die das Element des Wassers repräsentierten: das Flussbett, Teile der Geschichte im Video, dessen Sound, das Gefäß als Flüssigkeitsbehältnis und den menschlichen Körper als solches Flüssigkeitsgefäß. Eine Parallele zu ihrer eigenen Recherche stellen die „hydrofeministischen“ Thesen von Astrida Neimanis dar, die sie in ihrem Buch „Bodies of Water. Posthuman Feminist Phenomenology“ 2017 veröffentlicht hat. Die Verbundenheit aller menschlichen, aus Wasser bestehenden Körper bedeutet für die Künstlerin, dass auch unsere Geschichten über unsere Körper verbunden sind. Für das aktuelle Projekt hat Paula Hurtado Otero eigene Recherche, feministische Thesen und bisherige künstlerische Ansätze im Bild des Filters verarbeitet. Flüssigkeiten werden gespeichert und langsam abgegeben, das Wasser nimmt in verschiedenen Körpern verschiedene Formen an und unterliegt dauernder zeitlicher Veränderung – eine Metapher für erzählte Geschichten. Das Material Keramik ermöglicht die Filterung von Wasser, was innerhalb der Ausstellung im hängenden Gefäß geschieht. Darauf finden sich archaisch simple aber wiedererkennbare Zeichnungen unserer körpereigenen Filter, der Nieren und der Leber. Sie führen die symbolische Setzung wieder direkt auf die Frage der menschlichen Körper als Gefäße zurück, wie dies in der dunklen Keramik schon der Fall ist.

**CLARA ALISCH, *Support Structures*, 2024, multidimensionale Intervention: „Milkworkers“ 1-3, 2023, Fotografien, je 91 x 61 cm, *Milky Spot*, 2023, hellgelbe Stillkissen gefüllt mit EPS-Perlen auf rotem runden Teppich (Durchmesser 200 cm), *For Use*, 2023, weiße Monoblockstühle und bunte Kinder-Monoblockstühle zum Gebrauch**

In drei Teilen zeigt **Clara Alisch** *Support Structures*, Unterstützungsstrukturen, die einem familiengerechten Aufenthalt in der Ausstellung dienen und die gleichzeitig als künstlerische Setzung im Raum auf die Bedeutung unbezahlter Care-Arbeit aufmerksam machen. Neben drei Fotografien handelt es sich um benutzbare Ausstellungsstücke, die aber in Materialität, Form und Farbigkeit eine künstlerische Ästhetik reklamieren und damit als skulpturale Setzungen wirken, obwohl deutlich bleibt, dass sie als solche verwendbare Gebrauchsgegenstände sind. Auf einem Teppich liegt ein Haufen mehrerer sehr langer Stillkissen, deren EPS (Expandiertes PolyStyrol)-Perlen-Innenleben nur von einem hellgelben, glänzenden Stoff umschlossen ist, die aber keinen weiteren üblichen Stillkissenbezug haben. Damit bleibt der funktionale Gegenstand haptisch und bezüglich seines Gebrauchs uneindeutig, wenn auch die Form auf die hauptsächliche Nutzung verweist. Drumherum sind weiße Monoblock-Stühle und kleinere farbige Kinder-Monoblock-Stühle platziert, die sich durch Benutzung nach und nach in der gesamten Ausstellung verteilen können. Stehen sie einzeln, wird schnell deutlich, dass sie auch im Kunstkontext als Gebrauchsobjekte verwendbar sind. Sind sie gestapelt, werden sie eher wieder zu skulpturalen Anordnungen.

Die Gegenstände befinden sich jeweils so im Ausstellungsraum, dass sie zwar ihren Zweck als Objekte zum familienfreundlichen Besuch auch zeigen, indem sie ein wenig im Weg liegen, dass sie aber eindeutig als künstlerische Intervention zu lesen sind, weil sie eben nicht in einem gesonderten Bereich angeordnet sind. Clara Alisch verwischt die Grenzen zwischen Kunst, Kunstbetrachtung und Serviceangeboten für Familien. Sie verweist auf die üblichen großen Barrieren, die sich für Eltern mit Kindern in Kunstinstitutionen oft ergeben, erst recht für stillende Mütter mit Babys. Und sie verdeutlicht dadurch, dass sie die notwendigen Gebrauchsgegenstände, die *Support Structures*, zur Kunst erhebt, auf den großen sozialen Bereich unbezahlter Care-Arbeit, der nach wie vor in hohem Maße von Frauen erfüllt wird.

Explizit darauf verweisen die drei Fotografien, die auch zeigen, dass es sich bei der Intervention in der Förderpreisausstellung um ein länger angelegtes Projekt von Clara Alisch handelt. Es sind Bilder aus ihrer Arbeit *Lactoland*, die unter anderem aus einem Video besteht, in dem eine Frau Muttermilch abpumpt, aus der dann Bonbons hergestellt wurden, die in vielen Ausstellungen des Kunstwerks für das Publikum auch angeboten werden. In den drei Exzerpten hier wird

auf den Aspekt der „Milcharbeit“ fokussiert. Dies funktioniert mit den eindeutigen und trotzdem in der Tradition ikonischer kunsthistorischer Gemälde stehenden Bildern visuell treffend und ordnet die hier dargestellten Aspekte der Care-Arbeit den nutzbaren Interventionen in der Ausstellung zu. Insbesondere wer direkt vor den Fotografien wirklich stillt, wird Teil der Kunst und gibt fast unausweichlich eine Statement in einer gesellschaftspolitischen Debatte ab.

**RICARDO NUNES, *For Sale*, 2022, Fotografien, 120 x 90 cm, 24 x 18 cm, 45 x 60 cm**

In einer Serie von Fotografien setzt sich **Ricardo Nunes** mit einem baulichen Phänomen in Portugal auseinander. Dort wurden große Siedlungsbauprojekte aufgrund der Finanz- und Immobilienkrise nach 2007 und den folgenden Wirtschaftskrisen nicht weitergebaut. In vielen Fällen hat dies dazu geführt, dass zwar die Infrastruktur, vor allem Verkehrswege, Strom und Kanalisation bereits fertig war, dass aber keine Häuser mehr entstanden sind.

Ein prägnantes Bild dafür hat Ricardo Nunes in der Fotografie festgehalten, in der im Vordergrund Gebäudeanfänge zu sehen sind, im Hintergrund ein fertiges Funktionsgebäude mit der Aufschrift „Em Venda“ – „zu verkaufen“, was den englischen Titel der Gesamtserie bedingt. Das Bild war die erste fotografische Begegnung des Künstlers mit diesen Siedlungsprojekten. Davon ausgehend, hat Ricardo Nunes zahllose ähnliche Orte fotografisch festgehalten.

Die „Landschaftsbilder“, die entstanden sind, gleichen sich auf mehreren Ebenen, denn der Künstler hat bestimmte konzeptuelle Vorgaben befolgt. Seine Fotografien liegen immer an der Grenze zwischen einem Überblick über den Ort und einem deutlichen Ausschnitt mit dem Fokus auf einem Detail, das für das Gesamtphänomen steht. Das können Laternen sein, die häufig auftauchen. Es kann eine Straße sein, aber auch ein Maulesel, der in einer fertigen Siedlung deplatziert wäre, in einer Umnutzung des Baulands aber nicht.

Dazu hat Ricardo Nunes oft eine Horizontlinie der Landschaft gewählt, die ungefähr in der Mitte des Bildes verläuft, und er hat zu der Tageszeit fotografiert, in der die tatsächlich funktionierende Straßenbeleuchtung eingeschaltet wurde bzw. die anderen Laternen angehen würden. Es sind also Abendstimmungen am Übergang zur Dämmerung, was der ganzen Serie einen leicht surrealen, weil romantisierenden Anstrich gibt, der nicht zum Inhalt zu passen scheint. Eine Absurdität, die sich in der modellbauhaften Anordnung von funktionsfähigen Siedlungselementen ohne zugehörige Wohnungen und erst recht ohne dort lebende Menschen manifestiert.

Stattdessen hat Ricardo Nunes die Porträts der Makler\*innen abfotografiert, mit denen sie teilweise vor Ort auf sich aufmerksam machen. Sie sind der absurde

Gegenpart zu den nicht gebauten Immobilien, deren Verkauf sie aber schon angeboten haben und bei denen sie sich auch noch fanden, als klar war, dass die anvisierten Wohnungen nie entstehen würden. Der Künstler fügt außerdem vier Detailfotos hinzu, in deren Zentrum jeweils ein Gulli steht. Dies verweist auf das gebaute Abwassersystem. Die Fotos zeigen aber auch ein Zweitverwertungssystem in diesen Siedlungen, indem die verkaufbaren Metallgullideckel gestohlen wurden. Um eine Gefahrenstelle zu verhindern, gibt es darauf hin kreative Lösungen, mit denen die Löcher gefüllt wurden. So belegt Ricardo Nunes gleich auch die Möglichkeiten von Neu- und Umnutzungen, die langsam über die ökonomischen Leerstellen in der portugiesischen Landschaft wachsen können.

**FLORIAN WITT, *Roter Turm mit Auge und Antrieb*, 2021, Acryl, Ölkreide, Sprühfarbe, MDF, Fichte, Gleisstein. Baseballschläger, Wäscheleine, 250 x 250 x 450 cm (Turm), 60 x 60 x 140 cm (Antrieb), *Arbeit aus Malgründen mit Figur*, 2021, Acryl, Ölkreide, Sprühfarbe, Fließ, Bundeswehrzelt, MDF, Fichte, Kabel, Burnerchrome, Lackmarker, 360 x 650 cm**

**Florian Witt** ist mit zwei Arbeiten an der Ausstellung beteiligt, einer Plastik und einem Gemälde, die einige Beziehungen haben und mit den genannten Kunstgattungen nur bedingt zu fassen sind. Vor allem die *Arbeit aus – nicht auf – Malgründen mit Figur* erweist sich als großformatige Assemblage, in der jedoch keine Gegenstände nachweisbar sind, die mit ihrer ursprünglichen Funktion zitiert werden. Man erkennt die Malgründe als Material. Sie beziehen sich dennoch auf traditionelle Tafelgemälde. Teile dieser Malerei scheinen in Reaktion auf andere Teile hinzugefügt zu sein, reklamieren aber trotz dieser Beziehung in sich abgeschlossene Bildinhalte. Und trotzdem hat Florian Witt offenbar vor allem intuitiv mit Motiven, Farben und Materialien in Relation zu bereits bestehenden Setzungen und zur Gesamtform reagiert. Diese Form ufert aus und oszilliert zwischen perfekter Abgeschlossenheit und möglichem Weiterwachsen.

Die Figur würde man vielleicht nicht wagen zu erkennen oder zu benennen, wenn der Künstler das nicht schon getan hätte. Damit ist klar, dass gegenständliche Assoziationen und deren inhaltliche Einordnung unbedingt erlaubt sind. Da gibt es also Maschendrahtzaun und der ist ein gesellschaftspolitisches Statement, auch wenn man berechtigterweise einwenden kann, dass es sich nur um grüne Diagonalen zur Strukturierung der Flächen und Farben handelt, die man bestenfalls als Muster und Ornamentzitate lesen kann.

Im *roten Turm mit Auge und Antrieb* ist die gegenständliche Benennung und deren Erkennbarkeit noch größer. Diagonale sind erneut ein grundlegendes Gestaltungselement und ein direkter Bezug zu der *Arbeit aus Malgründen*, obwohl sie jetzt deutlich als Masten zu sehen sind. Die Beziehung zur Malerei wird auch auf

der formalen Ebene deutlich, dass beide Werke eine Art intuitiv geprägtes Selbermachen zeigen, eine künstlerische Handschrift, die auf Nicht-Perfektion, auf Spuren des Herstellungsprozesses und eine Form umsetzbarer Imitation setzt. Der Antrieb des Auges auf dem Turm ist dafür ein Beispiel, denn er besteht aus unregelmäßigen Holzzahnrädern, einer Wäscheleine, einem Hebel, der herunterrutschen kann und nur in eine Richtung wirklich funktioniert, was ein gezeichneter Pfeil verdeutlicht. Ähnliches passiert in der Malerei an den Zusammenfügungen unterschiedlicher Malgründe und in den scheinbar unsauberen gemalten Linien, die aber damit wieder ein sehr stimmiges Bild erzeugen, was auch für den Turm gilt.

Durch diesen einheitlichen Eindruck legitimiert die raumgreifende skulpturale Setzung Assoziationen, die von Trickfilmelementen und Kulissentteilen über Spielgeräte und Do-it-Yourself-Objekte bis zu Bohrtürmen und Bergseilbahnen reichen. Dabei werden auch eigentlich abstrakte Teile wie die runden gelben Holzelemente am Boden ohne Zweifel in mögliche Narrationen eingepreist und zu goldenen Kugeln, Spielkreisel, Sportgeräten oder ähnlichem. Und inhaltlich erzeugt das Kunstwerk ohnehin eine Bandbreite an lustigen bis dystopischen Interpretationen. Von einer eher kruden Mensch-Maschine, dem Uhu--Auge auf Beinen quasi, über Comiczitate bis zu Big Brother und Saurons brennendem Auge in Mordor ist alles drin und alles zumindest Grundlage für eine bereichernde Entdeckung des Kunstwerks, das man ausnahmsweise sogar selbst bedienen darf.

#### Vorschlagskommission für die Ausstellungsteilnehmer\*innen:

Simone Ewald (Senator für Kultur), Bhima Griem (Künstlerhäuser Worpswede), Ele Hermel (Galerie Mitte), Dr. Ingmar Lähnemann (Städtische Galerie Bremen), Prof.in Julika Rudelius (Hochschule für Künste Bremen), Ngozi Schommers (Künstlerin), Prof.in Cony Theis (Hochschule für Künste im Sozialen Ottersberg)

#### Hauptjury zur Preisvergabe:

Prof. Dr. Stephan Berg (Kunstmuseum Bonn), Prof. Dr. Andreas Blühm (Groninger Museum), Carlota Gómez (Kunstverein Hannover), Syowia Kyambi (Künstlerin, Kuratorin, Professorin Akademie der bildenden Künste Nürnberg)

**Die Jury hat Rimadaum als Preisträgerin des 47. Bremer Förderpreises für Bildende Kunst 2023 ausgewählt.**

### Preisträgerinnen und Preisträger des Förderpreises:

Helmut Streich (1977), Thomas Recker (1978), Peter K. F. Krüger (1979), Christa Baumgärtel (1980), Margret Storck (1981), Jürgen Schmiedekampf (1982), Zoppe Voskul de Carnée (1983), Till Meier (1984), Norbert Schwontkowski (1985), Henning Hölscher (1986), Michael Rieken (1987), Marianne Klein (1988), Bogdan Hoffmann (1989), Elke Schloo (1990), Gabriele Konsor (1991), Nikola Blaskovic (1992), Andree Korpys und Markus Löffler (1993), Andreas Schimanski (1994), Veronika Schumacher (1995), Florian Zeyfang (1996), Elisabeth Schindler (1997), Christian Hoischen (1998), Stefan Jeep/Ole Wulfers (1999), Stefan Demming (2000), Astrid Nippoldt (2001), Ralf Tekaats (2002), Derk Claassen (2003), Ralf Küster (2004), Anneli Käsmayr (2005), Sebastian Gräfe (2006), Christian Haake (2007), Preechaya Siripanich (2008), Elianna Renner (2009), Björn Behrens (2010), Max Schaffer (2011), Esther Buttersack (2012), Lena Inken Schaefer (2013), Tobias Venditti (2014), Sebastian Dannenberg (2015), Nora Olearius (2016), Matthias Ruthenberg (2017), Lukas Zerbst (2018), Effrosyni Kontogeorgou (2019), Norman Sandler (2020), I-Chieh Tsai (2021), Patrick Peljhan (2022), Rimadaum (2023)

Texte zu den Arbeiten: Ingmar Lähnemann