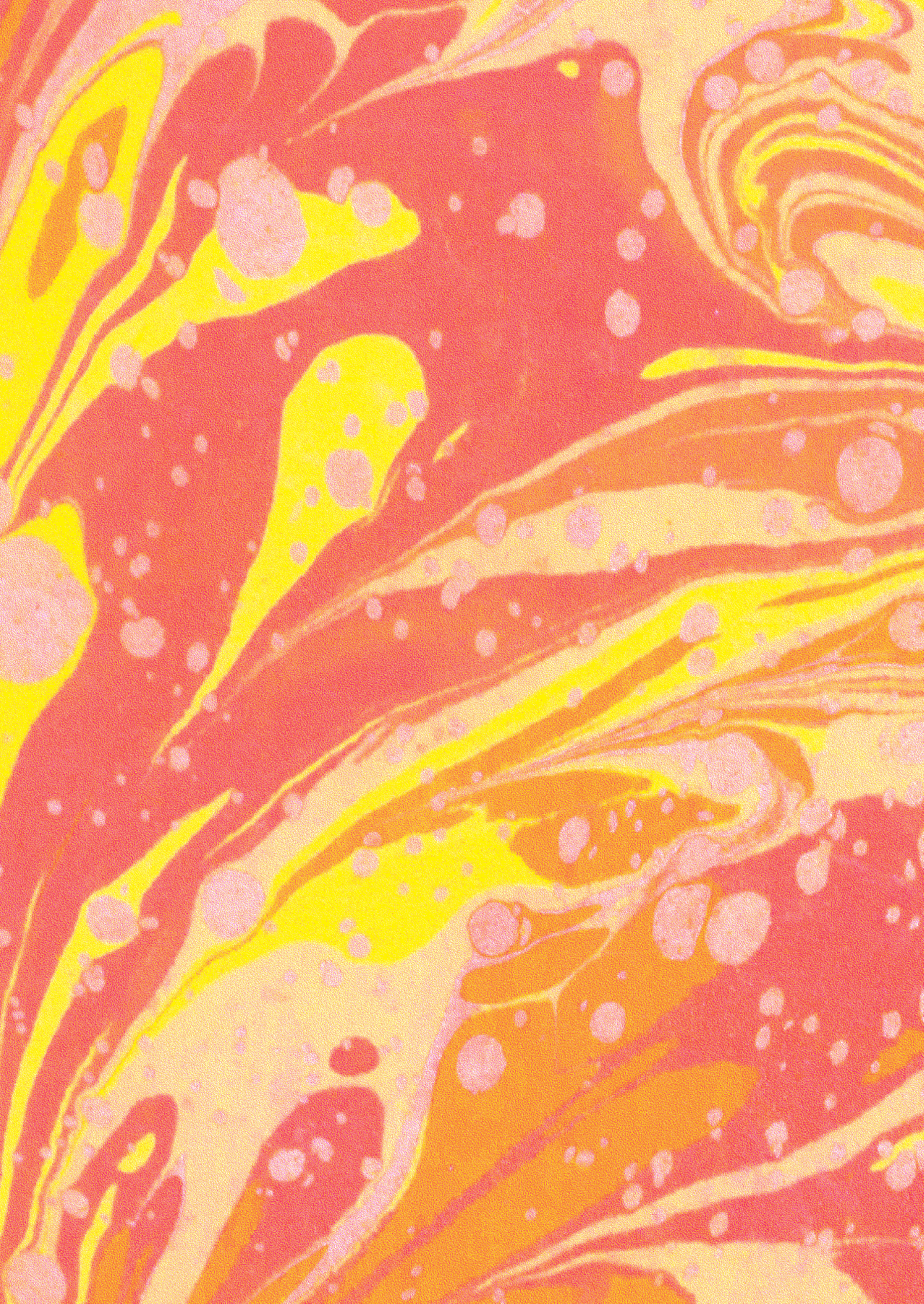
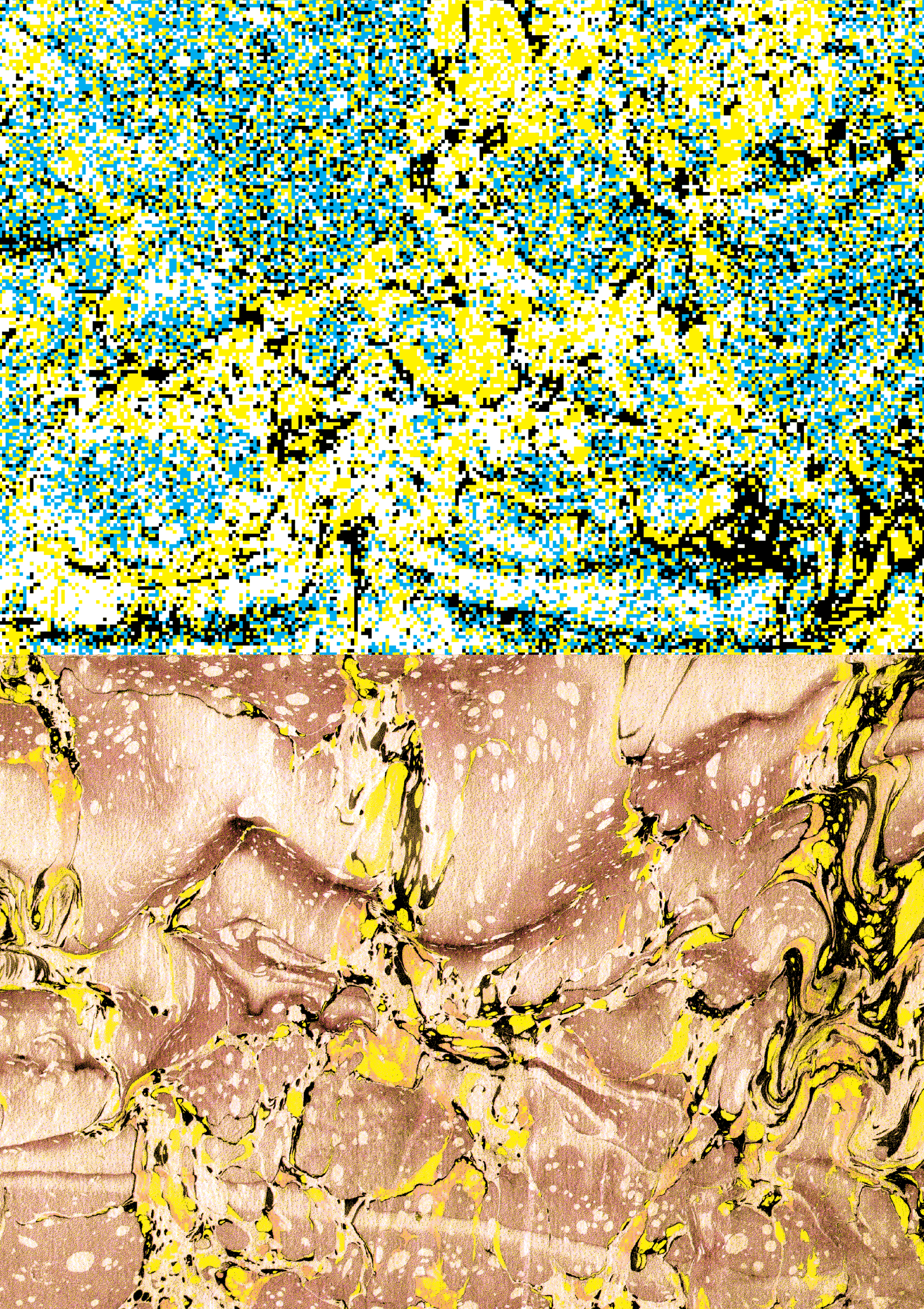






Alisa Margolis

Diana Sirianni

Alex Hubbard

Städtische Galerie Delmenhorst

Alisa Margolis

Diana Sirianni

Alex Hubbard

Städtische Galerie Delmenhorst

18.6 – 14.8
2016

Drift

57 Alisa Margolis

93 Diana Sirianni

123 Alex Hubbard

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung/
This book is published on the occasion of the exhibition

Drift.

ALISA MARGOLIS
DIANA SIRIANNI
ALEX HUBBARD

18. Juni bis 14. August 2016

Städtische Galerie Delmenhorst
Haus Coburg
Sammlung Stuckenberg
Fischstraße 30
D-27749 Delmenhorst
Telefon +49 (0) / 4221 / 1 41 32
Telefax +49 (0) / 4221 / 1 41 92
info@staedtische-galerie-delmenhorst.de
www.staedtische-galerie-delmenhorst.de

Leitung / Director:
DR. ANNETT RECKERT
Wissenschaftliche Mitarbeit Curator:
ANETA PALENGA
Verwaltung / Administration:
MARIA ELIAS
BJÖRN HOFFMANN
Haustechnik / Technical Support:
KARSTEN KRONER
FSJ Kultur Voluntary Social Year in Culture:
ALESSA BRACHMANN
Besucherservice / Visitor Support:
SUSANNE KUHWALD
Freie Mitarbeit / Freelance Staff:
KATRIN SEITHEL
Aufsicht / Security Staff:
SABINE ANBAU
BARBARA BUTTRON
LONI FRERICHS
KARIN GÖRTZ
ROSEMARIE MEINEKE
KIRSTEN MEYER
MARGRIT MEYER
DAGMAR MÖNCHMEYER
DAGMAR RISCHKE
ANNELIESE SCHRÖDER
ROSEMARIE SUHREN

KATALOG CATALOGUE

Herausgeber / Editor:
STÄDTISCHE GALERIE DELMENHORST
DR. ANNETT RECKERT
Gestaltung / Graphic Design:
TOBIAS WENIG
Text:
ANNETT RECKERT
Übersetzung / Translation:
REBECCA VAN DYCK
Fotografien / Photographs:
ALEX HUBBARD: 68 / 109 / 125–134 / 136–142 / 145–146 / 148–153
ALISA MARGOLIS: 64–65 / 70–71 / 84–85 / 91 / 92 / 94–95
HADAS TAPOUCHI: 96 / 103
DIANA SIRIANNI: 19 / 91 / 92 / 94–95 / 98–99 / 102 / 104 / 106 / 108 / 110–111 / 143
GALERIE JUDIN: 67 / 70 / 73 / 74 / 76–77 / 78 / 83 / 86
GALERIE WILMA TOLKSDORF: 81 / 87 / 90
PETRA PECHTHEYDEN: 114 / 115
STELLA VON ROHDEN: 105
JENS WEYERS: 36 / 43 / 44 / 48 / 60–63 / 82 / 97 / 100 / 112–113 / 116–117 / 118–119 / 120
Bildbearbeitung / Image Editing:
TILLMAN SCHNEIDER
Gesamtherstellung / Production:
BALTO PRINT, VILNIUS

©
ALEX HUBBARD
ALISA MARGOLIS
DIANA SIRIANNI
STÄDTISCHE GALERIE DELMENHORST
DR. ANNETT RECKERT

ISBN 978-3-944683-17-1

Dank Acknowledgements

Unser herzlicher Dank geht an die Stiftung Niedersachsen, an das Niedersächsische Ministerium für Wissenschaft und Kultur und an die Oldenburgische Landschaft.

Thank you to the Stiftung Niedersachsen, to the Ministry for Science and Culture of Lower Saxony and to the Oldenburgische Landschaft.























Drift

Annett Reckert

Vielleicht können wir uns Diana Sirianni als eine Fischerin vorstellen, die mit einem Netz voller Räume von Ausstellung zu Ausstellung zieht.[1] Für jede ihrer komplexen, feingliedrigen Collagen greift sie auf bereits kartografierte Räume und deren Inventar zurück. Als Folge mehrerer Produktionsschritte, zu denen die raumkonstituierenden Möglichkeiten der digitalen Bildbearbeitung gehören, verwebt sie neue und alte Räume. Was Diana Sirianni (* 1982, Rom) für ihren Beitrag zur Ausstellung *Drift* aus ihrem Netz hervorzog, war die Faszination für einen Palazzo in Rom, für den Palazzo Altemps an der Piazza di S. Apollinare, ganz nahe der Piazza Navona. Ende des 15. Jahrhunderts erbaut, 1585 von Kardinal Mark Sittich von Hohenems (Marco Sittico Altemps) erworben, hat das Anwesen eine wechselvolle Geschichte durchlaufen. Heute ist es eine Zweigstelle des Museo Nazionale Romano, des Römischen Nationalmuseum. In nahezu perfekt restaurierten Räumen mit wunderbaren Durchsichten und fantastischem Licht sind dort ägyptische, griechische und römische Skulpturen aus ehemals adligem Familienbesitz zu sehen ► **S. 13**.



Perhaps we can imagine Diana Sirianni as a fisherwoman who moves from exhibition to exhibition with a net full of spaces.[1] She draws on spaces that have already been charted and what they contain for each of her complex, delicate collages. As a result of several production stages, to which belongs the space-constituting potential of digital image processing, she weaves new and old spaces. What Diana Sirianni (*1982 in Rome) pulled out of her net for her contribution to the exhibition *Drift* was her fascination with a palace in Rome, the Palazzo Altemps on the Piazza di S. Apollinare, very close to the Piazza Navona. Built in the late 15th century and purchased by Cardinal Mark Sittich von Hohenems (Marco Sittico Altemps) in 1585, the residence has experienced a checkered history. Today it is a branch of the Museo Nazionale Romano, the National Roman Museum. Egyptian, Greek, and Roman sculptures previously owned by aristocratic families can be seen in almost perfectly restored spaces with wonderful visual axes ► p. 13.

Für ihre Raumcollage *Le Grandi Dee* in der Städtischen Galerie Delmenhorst, Haus Coburg, griff die Künstlerin zunächst zu ihren Innenaufnahmen des Palazzo, um sie zu digitalen Fotomontagen weiterzuentwickeln ► **S. 102**. **Dabei durchsetzte sie diese Kompositionen wiederum mit Innenaufnahmen der Delmenhorster Räume. Im Jahr 1905 für die Arztfamilie Coburg erbaut, offenbart das Galerie-Interieur noch immer einiges von der Geschichte des Hauses. So fasziniert sich Diana Sirianni zum Beispiel an einem der Sprossenflügelfenster mitsamt innerem Vorfenster und damit an dessen bemerkenswert skulptural-räumlicher**

For her spatial collage *Le Grandi Dee* in the Städtische Galerie Delmenhorst, Haus Coburg, the artist first of all resorted to her interior photographs of the palazzo to then develop them into digital photomontages ► p. 102. In the process, she in turn interspersed these compositions with interior photographs of the spaces in Delmenhorst. Built in 1905 for the Coburg family of physicians, the inside of the gallery still reveals details about the history of the building. Diana Sirianni is fascinated, for example, with one of the

Qualität ► S. 98. Im Zuge eines Recylings früherer Formen, dessen Movens malerische und bildhauerische Kriterien sind, zog sie noch weitere Fragmente aus ihrem Bild-Raum-Archiv hervor. Dinge wurden addiert und subtrahiert, hinzukomponiert und ausradiert. Partien wurden geschärft, andere verunklärt, verzerrt. Farbliche Anpassungen sowie Maßstabs- und Proportionsveränderungen gehören zu dem Verfahren, mit dem Diana Sirianni Räumen intuitiv und spielerisch Schwingungen entlockt.

Was auf die Fotomontagen folgte, war die Übersetzung in ein hängendes, dreidimensionales Modell, das jedoch nicht als sklavische Vorlage für eine Übertragung in die Wirklichkeit von Haus Coburg diente ► S. 117–119. Zunächst wurde es für Diana Sirianni in einem weiteren Zwischenschritt zu einem Fotomodell. Erst die auf diese Weise entstandenen fotografischen Aufnahmen sind es, die zu Skizzen für die tatsächliche Raumcollage mit der Vielzahl ihrer Einzelteile im ersten Obergeschoss, im Wintergarten und im Treppenhaus von Haus Coburg wurden. So kam eine präzise raumbezogene Arbeit im Grunde als wohl durchdachter Bausatz aus dem Berliner Atelier der Künstlerin nach Delmenhorst. Was dann im Laufe vieler Tage zutiefst verstrickender Installationsarbeit entstand, war eine ephemere Architektur, die die Räumlichkeiten gleich einem konstruierten Bühnenbild überlagerte und überzog.

Obzwar die Installation *Le Grandi Dee* von mehreren Seiten aus betreten werden konnte, erwies sich das dreidimensionale Modell als ein bezaubernder Raumgleiter im übertragenen Sinne: Die auf Augenhöhe hängende fragile Konstruktion – ein schwindsüchtiges Minimum, das die Illusion und auch die Atmosphäre eines Raumes in die Luft zu zeichnen vermochte – war der beglückende Ausgangspunkt mancher Expedition. Traten die Besucher heran, durchwanderten sie mit großen Augen einen kleinen Saal, darin Fragmente eines Figuren-Reliefs und eines Spiegels mit angrenzender Wandbespannung, eine schwebende marmorierte Säule, eine antike Isis-Skulptur, diverse rahmend-rektanguläre Elemente und anderes Treibgut, das die Betrachter des Modells in eine vergangene Zeit und in eine andere Welt entführte.

Glitt der Blick durch das Modell hindurch, fiel er auf die Wände und den Türrahmen des tatsächlichen Raumes und damit in die begehbare Installation hinein ► S. 116/117. Ein sanfter Sog, dessen Energie durch gewieft ausgelegte Spuren und durch farbliche Aktivierungen von Raumebenen entstand. Neugierige folgten den Spuren. Sie wurden gewahr, dass viele Elemente der fragmentierten Raumkomposition an fast unsichtbaren Angelschnüren von der Decke herabhingen: Holz, Karton, Styropor, Schaumstoff, Kapa, Plexiglas, Folie. Tape, Silikon und Acrylfarbe kamen zum Einsatz, ebenso Foto-Elemente, C-Prints usw. Die sichtbare Verletzlichkeit des Gespinstes und dessen analoge Präsenz – die wahrnehmbare Handarbeit des Schneidens, Sägens, Bauens, Klebens, Knotens – trugen hier wie in allen anderen Installationen Diana Siriannis entscheidend zur Wirkung bei. Jede ihrer Arbeiten bedient sich der technischen Möglichkeiten des Digitalen, in der installativen Umsetzung sind sie jedoch bewusste zeitökonomische Grotesken. Sie feiern einen fröhlichen Anachronismus in einer Welt, in der unser Radius und unser gestaltender Zugriff mehr und mehr auf Maus- und Touchpad-Bewegungen zusammenschnurrt, in der in Dubai oder China längst komplette Villen und Bürotürme in atemberaubend kurzer Zeit mit 3D-Printern ausgedruckt werden.

Mit einem unwillkürlich angepassten Bewegungsmodus durchstiegen und umschifften die Besucher den verworrenen Parkour der Installation; sie trieben durch eine lichte wunderlich geMERZte Welt, in der auf Schritt und Tritt die Schatten und der Nachhall früherer Räume spürbar wurden. Man tappte umher wie ein Principe in seinem Palast, wie Alice in einem neuen Wunderland, wie ein Avatar, dem sich jeden Moment neue Frames und Level eröffnen, oder doch eben wie ein Maler, der in die Schichten seines Bildes einzusteigen vermag.

Objekte oder Motive, die gerade noch einen dreidimensionalen Auftritt hatten, erschienen andernorts als Bild, eine Wendung und einen Wimpernschlag später wieder als Bild von eben diesem Bild. Wiederholungen, die doch keine sind? Was ist Original, was ist Kopie? Manche Elemente wie die Säule, die je nach Betrachtungswinkel kubistisch angeschlagene Isis-Skulptur ► S. 98/99 oder einige abstrakte Fragmente wurden im Rezeptionsprozess zu eigenartig Vertrauten, die mit jedem, der den Raum erforschte, ein verzwickt variiertes Memory-Spiel spielten. Sie wiederholten sich in immer neuen Konstellationen oder in Tiefenstaffelungen, die sich im gleichen Moment wieder verkehren konnten. Unschärfen erhielten einen ungewohnt präsenten Auftritt. Eigentlich weit Entferntes konnte groß erscheinen, Nahes ganz klein. Und das immer wieder auftauchende Figurenrelief gefiel sich in der Form des anamorphotischen Spiels: Alles ist eine Frage der Fokussierung und der Perspektive.

double casement windows with transoms and their remarkable sculptural, spatial quality ► p. 98. In the course of recycling earlier forms whose motives are painterly and sculptural criteria, she pulled even more fragments out of her image-space archive. Things were added and subtracted, appended and erased. Sections were sharpened, others obscured, distorted. Color adjustments as well as changes in dimension and proportion are part of the process with which Diana Sirianni intuitively and playfully elicits vibrations from spaces.

What followed the photomontages was their translation into a suspended, three-dimensional model, which, however, did not serve as a servile model for its transfer into the reality of Haus Coburg ► p. 117–119. Diana Sirianni first turned it into a photographic model in a further immediate stage. It was the photographs produced in this way that became sketches for the actual spatial collage with its large number of individual parts on the second floor, in the winter garden, and in the stairwell of Haus Coburg. This is how a precise space-related work essentially arrived as a well-thought-out construction kit in Delmenhorst from the artist's studio in Berlin. What then developed over the course of many days of deep involvement in assembling the installation was an ephemeral structure that blanketed the premises like a stage set.

Although the installation *Le Grandi Dee* can be entered from several sides, in a metaphorical sense the three-dimensional model proved to be an enchanting orbital glider: the fragile construction, suspended at eye level—a downscaled minimum that is capable of portraying the illusion as well as the atmosphere of a space in the air—was the exhilarating starting point of one or the other expedition. When visitors approached it, they wandered wide-eyed through the hall containing fragments of a figural relief and a mirror with an adjacent wall covering, a floating marble column, an antique Isis sculpture, various framing, rectangular elements, and other flotsam that carried the viewers of the model off into a bygone time and into another world.

If one's gaze glided through the model, it fell on the walls and on the doorframe of the actual space and thus into the walk-through installation ► p. 116/p. 117. A gentle pull whose energy developed through artfully laid-out tracks and through the color-based activation of spatial levels. Those whose curiosity was aroused followed the tracks. They became aware of the fact that many of the elements of the fragmented spatial composition were suspended from the ceiling by nearly invisible fishing lines: wood, cardboard, Styrofoam, foam, kapa, Plexiglas, foil. Tape, silicone, and acrylic paint were used, as were photographic elements, C-prints, and so on. As is the case in all of Diana Sirianni's other installations, the visible vulnerability of the weave and its analogue presence—the perceptible manual work performed by cutting, sawing, building, gluing, knotting—made a crucial contribution to the installation's impact. All of her works draw on the technological potential of the digital; however, in their installative implementation they are deliberate time-economical grotesques. They celebrate a cheerful anachronism in a world in which our radius and our creative access are increasingly being reduced to mouse and touchpad movements; in which in Dubai or China complete mansions and office towers are long since being printed out in a breathtakingly short period of time by 3-D printers.

With an involuntarily adapted mode of movement, visitors climbed through and circuited the complicated path through the installation; they moved through a clear, wonderfully MERZed world in which the shadows and the echo of earlier spaces became perceptible at every turn. One walked around like a prince in his palace, like Alice in a new Wonderland, like an avatar for which new frames and levels are opened at any moment, or like a painter

Im Wintergarten von Haus Coburg geriet Diana Siriannis Raum-Collage zu einer verblüffend komplexen Überlagerung von innen und außen ► S. 92/94/99/108. Der Raum selbst, der per se so viel der gegenüberliegenden Dachpartie in den Innenraum holt und dabei das wechselnde Licht des Tages zur Aufführung bringt, spielte der Künstlerin perfekt in die Karten. Die Außenfenster wie die zum Treppenhaus gerichtete Fensterfront, wurden zu transparenten Ebenen und Spiegeln ► S. 112/113. Das für Diana Siriannis Arbeiten so typische Paradox eines auseinanderdriftenden Stillstandes stellte sich hier in bestrickender Weise ein.[2] Ein raffiniert choreografierter Effekt, der etwas von der Instabilität unserer gegenständlichen Welt in einer fortwährenden, ewigen Bewegung spürbar machte, von dem Movimento eternale, den schon der Barock und später in ganz anderer Färbung der Futurismus als Kern der Idee vom Gesamtkunstwerk feierte.

Die Installationen von Diana Sirianni sind Erfahrungsräume, die den Besuchern unsere aktuell viel diskutierten Überlegungen von dem, was Räume sein können, auf den Leib schneidern. Als sich in der Nachkriegszeit die Raumforschung (mit der Aussendung des ersten künstlichen Erdsatelliten Sputnik im Jahr 1957) faktisch aus dem erdgebundenen Bereich löste, wurde dem modernen Menschen seitens der Medien Symptome wie Raumscheu und Raumangst attestiert: Es ging um nichts weniger als den Vertrauensverlust gegenüber dem Raum als schützender Hülle. Zugleich diagnostizierte man geradezu rauschhafte Vorstellungen von den neuen Verheißungen des Kosmos, einen heftigen Evasionsdrang. Horror vacui und Amor vacui überlagerten sich in den Befindlichkeitsdiagnosen dieser Zeit. Ging es damals um den Aufbruch in das Weltall, sind es heute unsere Vorstöße in die unendlichen Weiten der virtuellen Welt. Inmitten dieser Dynamik stillen Diana Siriannis Arbeiten eine Sehnsucht nach physischer Selbstvergewisserung im Raum. Indem die Künstlerin ihre delikaten Ariadnefäden auslegt, erinnert sie zugleich daran, dass es durch die Jahrhunderte hindurch eine Migration von Formen und auch von Räumen gibt, dass auch Räume Schicksale haben: Es gibt keinen voraussetzungslos existierenden Raum, vielmehr schieben sich in unserer Vorstellungswelt Räume und deren Wahrnehmungen in einem unendlichen Fluss ineinander. Dabei wiederholt sich alles – und dennoch gibt es immer eine Abdrift: Es gibt keine Wiederholung ohne Veränderung.

So sitzt auch Diana Sirianni mit ihren poetischen Räumen, mit ihrem Vorschlag zum viel diskutierten Expanded painting, wie ein Zwerg auf den Schultern von Riesen. In diesem Sinne ist sie zutiefst geprägt von ihren frühen Begegnungen mit antiker Kunst, mit der Renaissance, vor allem aber mit barocker Malerei, Bildhauerei und Baukunst: „Ich finde den Barock stilistisch besonders relevant in seiner Fähigkeit, etwas über unsere Gegenwart zu sagen: Dynamik, Exzess, Verschmelzung der Kunstgattungen ineinander, Theatralik, Illusionismus, Polyperspektivität und natürlich die changierende Grenze zwischen Kunst und Leben“, beschreibt sie selbst.[3]

capable of stepping into the layers of his painting.

Objects or motifs that had just made a three-dimensional appearance show up elsewhere as an image, a turn and a blink of the eye later as an image of precisely the same image. Repetitions that are not repetitions after all? What is an original, what is a copy? Some of the elements, such as the columns; depending on one's angle of vision, the cubistically stricken Isis sculpture ► p. 98/99; or several abstract fragments became strangely familiar during the process of their reception and which played an intricately varied game of memory with anyone who explored the space. They recurred in continuously new constellations or offset in depth that at the same instant could twist again. Blurs made an unusually palpable appearance. What was actually far away could appear to be large, what was close up very small. And the reemerging figural relief acquiesced in the form of an anamorphic play: everything is a question of focus and perspective.

In the winter garden of Haus Coburg, Diana Sirianni's spatial college became a strikingly complex overlapping of inside and outside ► p. 92/94/99/108. The space itself, which in itself draws so much of the opposite section of the roof into the interior and in doing so stages the changing light of day, played perfectly into the artist's hands. The exterior windows and the bank of windows directed toward the stairwell became transparent levels and reflections ► p. 112/p. 113. The paradox of a standstill drifting apart that is so typical for Diana Sirianni's works became visible here in an enchanting way.[2] An artfully choreographed effect that made palpable something of the instability of our representational world in a continuous, eternal movement; of the movimento eternale that was celebrated during the Baroque period and later in a completely different way by the Futurists as the heart of the idea of the synthesis of the arts.

ALISA MARGOLIS

Auch Alisa Margolis (* 1975, Kiew), die als Vierjährige mit ihrer Familie nach New York kam und dort später Malerei studierte, ist bei ihrem künstlerischen Blick auf die Gegenwart mit der Kunstgeschichte im Bunde: Mit der Volkskunst des Ostens, dem Abstrakten Expressionismus ebenso wie mit dem Barock, vor allem dann, wenn er seine gewaltige Pracht und Herrlichkeit entfaltet, seinen Jubel, aber auch seinen Vanitasgedanken, der ihn auf den Boden der Realität zurückholt, um gleich wieder emporzusteigen in das Areal absoluter Künstlichkeit von Emblematik und Allegorie.

Mit dem von Diana Sirianni verwandelten Wintergarten des Haus Coburg im Rücken betrachteten Besucher der Ausstellung *Drift* das querformatige Gemälde mit dem Titel *Kissology* (2014) ► S. 76/77, um so in die malerische Welt von Alisa Margolis einzutauchen: in eine furiose Malerei, deren Basso continuo das tiefe Schwarz ihrer Bildgründe ist. In *Kissology* gibt es zwei bemerkenswert voneinander geschiedene Bildsphäre. In der unteren Hälfte des Bildes entfaltet sich ein breites, farbstrotzendes Band: vorwiegend Rot- und Orangetöne, von knallig bis pastell, lasierend bis pastos aufgetragen, von weißlichen Schlieren umnebelt. Nervös springen Pinselstriche umher, sie explodieren, sie quirlen und flackern aus einzelnen tanzenden Zentren heraus. Die Assoziation einer kreuz und quer sprießenden Blütenpracht stellt sich ein. Links lugt ein kleiner weiblicher Torso, ein antikes Einsprengsel, hervor. Im oberen Teil des Bildes leuchtet vor dem Dunkel eines undefinierbaren Raumes ein Vorhang von herabregnenden Punkten in einem gelb-orangen bis braunen Farbakkord. Im ersten Moment erinnern sie an Konfetti, die gereihte Anordnung führt jedoch eher auf die Spur von Lichterketten inmitten einer regennassen Stadtnacht oder eines Bühnenereignisses.

Diana Sirianni's installations are spaces of experience that tailor-make our currently much discussed considerations of what spaces can be for visitors. When, in the postwar period, space exploration (with the launch of the first artificial earth satellite Sputnik in 1957) effectively disengaged itself from the earth-bound area, the media pointed out that modern people exhibited symptoms such as a dread or fear of space: it was about nothing less than a loss of trust in space as a protective shell. At the same time, nearly ecstatic ideas about the new promises of the universe, an intense tendency to evade, were diagnosed. Horror vacui and amor vacui overlapped in the diagnoses of states of mind in this period. Whereas at the time it was about departing into outer space, today it is about our advances into the endless stretches of the virtual world. In the midst of this dynamism, Diana Sirianni's works satisfy a desire for physical self-assurance in space. By laying out her delicate Ariadne's threads, the artist at the same time brings to mind that there has been a migration of forms and even of spaces over the centuries; that spaces also have destinies: there is no unconditionally existing space; rather, in our imagination spaces and their perception telescope are in endless flux. In the process, everything repeats itself—and yet there is still leeway: there is no repetition without change.

Thus with her poetic spaces, with her suggestion for much discussed expanded painting, Diana Sirianni, too, sits on the shoulders of giants like a dwarf. In this sense she is deeply influenced by her early encounters with antique art, with the Renaissance, above all, however, with Baroque painting, sculpture, and architecture: “In terms of style, I find the Baroque particularly relevant in its ability to say something about our day and age: dynamism, excess, the merging of art genres, theatrics, illusionism, polyperspectivity, and of course the alternating boundary

Befragt Alisa Margolis die Wirkungskräfte barocker Ideen und Werke, angeregt unter anderem durch einen Studienaufenthalt in Amsterdam im Jahr 2001 oder durch ihr Stipendium in der Villa Romana in Florenz im Jahr 2015, dann gilt ihr Interesse den Ausdrucksformen für das Erhabene und für das Idol. In Zeiten der Gegenreformation stand der Barock im Dienste der römisch-katholischen Kirche. Es galt durch dynamische Figurenkompositionen, durch eine atemberaubend opulente Ausstaffierung von Räumen und eine alle Sinne erfassende Gesamtgestaltung von Kirchen und Palästen das Volk in den Bann zu ziehen. Was Henri Lefebvre für die gotische Kathedrale formuliert, lässt sich auch auf den barocken Sakralraum übertragen: „Der Gebrauch dieses monumentalen Raums, der Kathedrale, gibt eine Antwort auf alle Fragen, die auf denjenigen einstürmen, der über die Schwelle tritt. (...) Er ist von einer ganzen Welt umfangen, derjenigen von Sünde und Vergebung. Er ist mit einer Ideologie konfrontiert. Er betrachtet die Symbole und beginnt sie zu entziffern. Indem der Betrachter der Kathedrale von seinem Körper ausgeht, erprobt er das totale Wesen in einem totalen Raum“.[4]



Ausgehend von dem Gedanken, dass die Sehnsucht des Menschen nach dem Erhabenen von je her zum Humanen gehört, sieht Alisa Margolis dieses Verlangen in unseren Tagen bei Massenspektakeln, vor allem bei Rock- und Popkonzerten, gestillt. Dabei schöpft sie aus eigenen Erfahrungen als leidenschaftlicher Fan; sie erinnert den Lärm, die Hitze und Enge inmitten einer hemmungslosen Menge, die sich für die Dauer des Konzertes aus dem schnöden Lebensgetriebe ausklinkt und ein anderes Sein erprobt. Zugleich analysiert Alisa Margolis die Dramaturgie solcher Spektakel anhand von Videos und Fotografien ► S. 33/ 39/48. Solche Bilddokumente zeigen teils gigantische Arenen, darin die bedingungslos auf ihre Stars fokussierten Massen und die Idole, die aus Lichtern, Rauch und Nebel wie moderne Verkörperungen eines Messias auf der Bühne erscheinen. „Kiss zelebrierten nach eigenem Selbstverständnis „heidnische Religion für Halbwüchsige“ und donnerten ihre Bühnenshow zu einem vulgär-amüsierten Fantasy-Trip auf, bei dem keine Gimmicks zu ordinär und keine protzige Pose zu abgeschmackt war.“[5] Ihre Musik, aber nicht zuletzt ihr Outfit, ihre extrem gestylten Lederkostüme, ihre Plateauschuhe und vor allem ihr schrilles, maskenhaftes Make-up, machen die 1972 in New York gegründete Band unsterblich. Dazu gehört auch die Typografie ihres Bandnamens (mitsamt dem doppelten „S“, das sie provokant wie die Runen der Nazi-SS stilisierten). Dieser Schriftzug, verwendet als Bühnendekoration, unterliegt dem Lichterregen in Alisa Margolis‘ Gemälde *Kissology*.[6] Wer in das Gemälde mit allen Körpersensorien eintaucht, wer es zu sehen und zu hören vermag, kann es als einen Ausdruck eines zeitgenössischen Zugleich von zutiefst Banalem und Erhabenem lesen. Im malerischen Rekurs auf die Geschichte des Chiaroscuro, auf das Hell-Dunkel in der Malerei seit Caravaggio, scheidet Alisa Margolis die glamouröse, aber auch verstörende Lightshow im oberen Teil von ihrer malerischen Reminiszenz an üppige, aber stets auch dahinscheidende Blumenstillleben des Barock im unteren Teil des Bildes. Dort, wo es um die Kraft der Massen mitsamt ihrem katastrophischen Potential gehen könnte, ist auch etwas von purer Sinnenfreude, vom Orgiastischen, von Pracht und Schönheit zu erfahren.

Wer den Beweis führen will, dass Malerei sich in jeder Epoche als eminent aufnahmefähig für die Verfasstheit der Gegenwart erweisen kann, malt heute nicht unbedingt Blumen. Genau dieses Sujet treibt Alisa Margolis jedoch mit einer Reihe von Gemälden wie *Kiss them for me* (2014) ► S. 62 *Sun Loving* (2014) ► S.72, *Special Man (Axl)* (2014) ► S. 87 oder *Discovery of longitude* (2014) ► S. 90 im Widerhall vieler malerischer Gesten durch ihren komplexen und suggestiven Bildraum. So entsteht in einem Gemälde wie *Disovery of longitude*, 2014 ein zugleich expandierendes wie implodierendes Gemisch aus barocker und amerikanisch expressiver Polyfokalität, das von Peter Paul Rubens und Jackson Pollock, aber auch von der Ästhetik medialen Bildmaterials gespeist ist. Bilder des Kosmos, wie sie die moderne Wissenschaft und die Science-Fiction-

between art and life,” as the artist says herself [3].

ALISA MARGOLIS

With her artistic gaze upon the present, Alisa Margolis (*1975 in Kiev), who came to New York with her family when she was four years old and later studied painting there, is also in league with art history: with folk art of the East, with Abstract Expressionism, as well as with the Baroque period, above all when it develops its tremendous splendor and magnificence, its exultation, but also its notion of vanitas, which brings it back down to earth only to immediately ascend into the area of the absolute artificiality of the emblematic and allegory. With their backs turned toward the winter garden of Haus Coburg transformed by Diana Sirianni, visitors to the exhibition *Drift* see the rectangular painting with the title *Kissology* (2014) ► p. 76 /77 and plunge into the painterly world of Alisa Margolis: into wild painting whose basso continuo is the deep black of its background. A wide ribbon teeming with color develops in the lower half of the painting: primarily shades of red and orange, from bright to pastel, glazed to impasto, surrounded by whitish streaks. Brushstrokes jump nervously about, explode, twirl, and flicker out of individual dancing centers. It evokes an association with burgeoning blossoms. A small female

torso peeks out on the left, an embedded antique particle. A curtain of yellow-orange to brown dots showering down in the upper section of the painting radiates against the darkness of an indefinable space. It recalls confetti at first; however, its arrangement in rows is more suggestive of chains of lights in the middle of a rain-soaked night in the city or a stage event.

When one asks Alisa Margolis about the force of Baroque ideas and works, inspired, among other things, by a study trip to Amsterdam in 2001 or by a grant in the Villa Romana in Florence in 2015, she says that she is interested in the sublime and in idols. In times of the Counterreformation, the Baroque was in the service of the Roman Catholic Church. The people were to be captivated by dynamic figural compositions, the breathtakingly opulent furnishing of rooms, and an overall design of churches and palaces that embraced all of the senses. What Henri Lefebvre writes about the Gothic cathedral can also be used for the holy Baroque space: “The use of the cathedral’s monumental space necessarily entails its supplying answers to all the questions that assail anyone who crosses the threshold. ... [Visitors must] plunge into a particular world, that of sin and redemption; they will partake of an ideology; they will contemplate and decipher the symbols around them; and they will thus, on the basis of their own bodies, experience a total being in a total space.” [4]

Starting from the thought that human beings have always longed for the sublime, today Alisa Margolis sees this longing satisfied by mass spectacles, primarily rock and pop concerts. She draws from her own experience as a passionate fan; she recalls the noise, the heat, the unbridled crowds of people who opt out of the despicable bustle of everyday life and explore another form of existence for the duration of a concert. At the same time, Alisa Margolis analyzes the dramaturgy of such spectacles with the aid of videos

Kultur liefern ► S. 61, oder auch moderne Wunder, wie die Special effects von Horrorfilmen, inspirieren Alisa Margolis. So scheinen in „Discovery of longitude“ Makro- und Mikrokosmos zu verschwimmen. Generell sind dem halluzinogenen Geist des Betrachters keine Grenzen gesetzt. Es ist als schlügen Funken oder Sternschnuppen ein, scheinbar Submarines dann wieder Florales wird hervorgewirbelt. Aggressiv wirkende Momente werden von zarten dahintreibenden Blasen aufgehoben. Dies alles entsteht im Prozess einer mal rotzigen mal delikaten Öl- und Lackmalerei, die durchaus im Prozess ihrer Entstehung ihre eigenen Vorschläge macht und damit dem Zufall Einlass gewährt. Heraus kommt ein Bild, das über die Unfassbarkeit des Raumes nachdenken lässt, das jedoch durch das Medium der Malerei ein menschliches Maß bewahrt. Malerei erzählt immer etwas von der Anwesenheit eines malenden Körpers, der mit seiner eigenen Rumpfgeschwindigkeit (Sten Nadolny) und Spannweite in den Prozess verwoben ist.

In Anbetracht der Energie, von der Alisa Margolis' Malerei getragen ist, nimmt es nicht Wunder, dass auch sie danach trachtet die Grenzen ihrer Leinwand und des traditionellen Bildraumes zu sprengen. So präsentierte sie – die metereologischen Gegebenheiten des norddeutschen Sommers in Kauf nehmend – im Rahmen der Ausstellung *Drift* vier Gemälde (*You are One of A Thousand (Forest Nude 1-4)*) (2010) im Außenraum an den Mauern der so genannten Remise und der Schmiede auf dem Hof der Städtischen Galerie Delmenhorst ► S. 60–63. Der Clash, der die Hochkultur erbarmungslos der Alltagschoreografie eines gepflasterten Parkplatz bereiches aussetzte, war ein gewollter. Dabei stand das Thema Akt an. Ein Rekurs auf die Expressionisten, die vor rund hundert Jahren in allerlei Gebüsch, im Wald und an Stränden nach einem harmonischen Einklang mit der Natur suchten. Während deren Bilder längst in den Kanon der großen Kunst aufgenommen sind, stellt Alisa Margolis mit ihrer Werkgruppe die Frage, wie es heute um den nackten Körper in der Natur oder gar im öffentlichen Raum steht. Von Aufruhr und Entsetzen, von Verwarnungen und Strafmandaten können wir ausgehen. Nach wie vor. Auf diesem Feld bleiben die Verhältnisse stabil, was Alisa Margolis umso mehr ein Ansporn ist, den Akt in ihre gestisch-dynamische Malerei hinein zu strapazieren.

Geleitet von ihrem Interesse an dem Thema der Idole und Helden fielen Alisa Margolis im Rahmen ihres Stipendienaufenthaltes in Florenz die unzähligen

and photographs ► p. 33/39/48. Some of these visual documents feature gigantic arenas in which the masses focus unconditionally on their stars and the idols consisting of light, smoke, and fog that seem like embodiments of a messiah on the stage. “According to their own self-concept, Kiss celebrated a ‘pagan religion for adolescents’ and glammed up their stage show to become a vulgar fantasy trip in which there was not any gimmick that was too cheap nor any pose that was too tasteless.” [5] Their music, but not lastly their outfits, their extremely styled leather costumes, their platform shoes, and above all their extravagant, mask-like makeup made the band, founded in New York in 1971, immortal. This also includes the typography of the name of the band (with the double “S”, which they provocatively stylized like the runes of the Nazi SS). This lettering, used as a stage decoration, underlies the rain of light in Alisa Margolis's painting *Kissology*. [6] Those who submerse themselves in the painting with all of their senses, those capable of seeing and hearing it, can read it as an expression of a contemporary equivalent with something deeply commonplace and sublime. In a painterly return to the history of chiaroscuro, in the light-dark in painting since Caravaggio, Alisa Margolis separates the glamorous yet disturbing light show in the upper section from her painterly memory of lush but invariably dying Baroque floral still lifes in the lower part of the painting. One can also experience something of pure sensory joy, something orgiastic, of splendor and beauty in that place where it may be concerned with the power of the masses, including their catastrophic potential.

Today, those who want to demonstrate that painting in any epoch can prove to be eminently receptive for the internal state of the present time does not necessarily paint flowers. However, it is precisely this subject, in paintings such as *Kiss Them for Me* (2014) ► p. 62, *Sun Loving* (2014) ► p. 72, *Special Man (Axl)* (2014) ► p. 87, or

Madonella-Schreine in den Straßen ins Auge. Die kleinen Madonnen, die man salopp als Street Art vergangener Tage bezeichnen könnte, gehören zum typischen Bild historischer Stadtkerne in Italien. Angebracht in einigen Metern Höhe an Hausfassaden und -ecken ► S. 36/44/82 sind Madonellae als Orte der Andacht gedacht. Wunderkräfte wurden ihnen zugesprochen, manche galten als weibliche Schutzpatrone und wiesen im Rahmen einer Nebentätigkeit mit einem Licht den Weg. Viele werden bis heute liebevoll gepflegt, manche werden von kleinen Dächern geschützt, andere sind hinter Scheiben verbannt, die durch Spiegelungen und Verschmutzungen wie unfreiwillig zeitgenössisch erscheinende Screens daherkommen.

Hat die Madonna mit dem Kind als Leitbild von Weiblichkeit längst ausgedient, so tritt für Alisa Margolis das medial weithin verbreitete Bild einer starken, selbstbewussten Solo-Frau an diese Stelle. Sie beobachtet die Allgegenwart eines neuen weiblichen Körperkults, der in der westlichen Welt auch durch einen alles umfloatenden Yoga-Hype beeinflusst wird. Eine Unmenge von Yogakursen, -büchern und -equipment liefert einigen Support für einen landauf landab praktizierten Expressionismus neuer Färbung. Eine Madonna wiegt ihr Kind im Arm; eine selbstzentrierte, muskulär definierte, spirituell eingestellte Frau mit einem ausbalancierten Säure-Basen-Haushalt wiegt heute eher ihr eigenes Bein im Arm – und schenkt sich ein inneres Lächeln ► S. 36.

Auf einer Wand in Haus Coburg simulierte Alisa Margolis mit malerischen Mitteln eine scheckige und fleckige Außenmauer ► S. 61/62. Inmitten der Villenräume stellte sich der Gedanke an schmuddeligen Putz, an eine Garagenwand oder auch an einen Betonfußboden ein. Als Teil dieser großformatigen in situ-Arbeit offenbarte die Künstlerin viele ihrer Inspirationen vom Rock bis zum Barock, von der Madonna bis zur Asana ► S. 56. Einfach an die Wand gepinnte Kopien, Ausdrucke, Buchseiten und Fotos, wie sie der Künstlerin in ihrem Berliner Atelier dienlich sind, präsentierte sie in einem assoziativen Zusammenklang mit ihren neuen Gemälden zum Thema des heutigen Weiblichkeitsbildes. Die in der Wandarbeit vorgenommene Verquickung von Innen und Außen, von Produktion und Präsentation, von High und Low setzt sich in der vorliegenden Publikation fort, in einem Buch, das weniger als Dokumentation denn als Entgrenzung der Ausstellung *Drift* gemeint ist.

Das von Alisa Margolis angetäuschte Außen erlaubte innerhalb der Ausstellung einen sinnfälligen

Discovery of Longitude (2014)) ► p. 90, that propels Alisa Margolis through her complex and suggestive pictorial space in the echo of numerous painterly gestures. What develops in a painting such as *Discovery of Longitude* is an expanding and at the same time imploding mixture of Baroque and American, expressive polyfocality that is fed by Peter Paul Rubens and Jackson Pollock, but also by the aesthetic of media related visual material. Alisa Margolis is inspired by images of the universe as supplied by modern science and science fiction culture ► p. 61, or even modern miracles, such as the special effects in horror movies. Macro- and microcosm seem to become blurred in Discovery of Longitude. In general, there are no limits set to the hallucinogenic mind of the viewer. It is as if sparks or stars were falling, apparently something submarine and then again floral were being whirled forth. Seemingly aggressive elements are offset by gentle, drifting bubbles. All of this develops in a process of sometimes snotty, sometimes delicate oil and lacquer painting that literally makes its own suggestions in the process of its development and thus allows for chance. What results is a painting that causes us to think about the intangibility of space, yet which retains a human dimension through the medium of painting. Painting always relates something about the presence of a painting body that is intertwined with its own hull speed (Sten Nadolny) and wingspan in the process.

In view of the energy that guides Alisa Margolis's painting it is no wonder that she strives to burst the limits of her canvas and traditional pictorial space. Within the scope of the exhibition Drift, she presented—embracing the meteorological conditions of the northern German summer—four paintings (*You Are One of a Thousand [Forest Nude 1–4]*) (2010) in exterior space on the walls of the so-called carriage house and the smithery in the courtyard of the Städtische Galerie Delmenhorst ► p. 60–63. The clash of

Brückenschlag zu Diana Sirianni und ihrem neuen Arbeitsfeld der „Outdoor-Collage“. In jüngster Zeit übersetzt Diana Sirianni ihren Ansatz in den öffentlichen Raum, in Performance und Video. In der Ausstellung *Drift* dokumentierte das Video *You See What You Are* (2015) die Arbeit zweier tapezierender Frauen an einer Berliner Hausmauer ► S. 114/S.115. Gespannt folgte der Betrachter ihrem Treiben, das irgendwie ungelenk wirkt und dennoch ganz offensichtlich einem klaren Plan folgt. Stück für Stück setzt sich ein Bild zusammen, das Bild einer Raumcollage, das zuvor mit den identisch gekleideten Tapeziererinnen an genau diesem Ort entstanden ist. So baut sich eine ebenso irritierende wie amüsante Dopplung auf, illegal und analog vorgetragen. Photoshop live. Gegen alle Widrigkeiten der Physik und affichistische Avancen ankämpfend, und dennoch scheiternd. Schlussendlich werden Recht und Ordnung durchgesetzt. Die Reaktionen der Passanten, des Hausverwalters und auch die anberaumte Décollage der Tapeziererei werden zum Teil der Video-Arbeit, die so oder so einiges über die Wirkkraft von Malerei im öffentlichen, nur bedingt kontrollierbaren Raum behauptet. Am Ende bleibt die blanke Wand. Ein Desaster und eine Verheißung zugleich. In jedem Fall war Diana Siriannis Video-Arbeit innerhalb der Ausstellung *Drift* ein visuelles Trampolin, das die Besucher bestens gestimmt zu den Video-Arbeiten von Alex Hubbard beförderte.

ALEX HUBBARD

Wer die Filme des amerikanischen Videokünstlers und Malers Alex Hubbard (* 1975, Toledo, Oregon) betrachtet, mag einen glücklichen Sisyphos dahinter vermuten. In vielen seiner Tabletop-Arbeiten sind oft nur seine Arme und Hände zu sehen: Sie lassen allerlei unschuldige Dinge des Alltags, Farben und Formen durch das Bildfeld treiben. Jede Handlung ergibt eine Komposition. Die Dinge erscheinen und verschwinden, sie werden zusammengefügt und getrennt, gestapelt, gespalten, gefaltet, geglättet, zerstört, zersplittert, sie kippen, rutschen, rollen. Wenngleich der Zufall mit Sicherheit ein wichtiger Kollaborateur des Künstlers ist, so gehen jedem seiner Filme eine ausgeprägte Material- und Bewegungsrecherche und ein Skript voraus. Gefilmt wird mit einer fixierten Kamera, auf dass jedes Video wie eine kinetische Malerei erscheine und sich ein kindliches Staunen über die gute alte Kettenreaktion entzünden kann. Offensichtliche Cuts, die

relentlessly exposing high culture to the everyday choreography of a paved parking area was deliberate. The subject was the nude. A return to the Expressionists, who about one hundred years ago sought close communion with nature in all manner of bushes, in the forest, and on beaches. While their paintings have long since been admitted into the canon of great art, with her group of works Alisa Margolis poses the question of the contemporary status of the naked body in nature or even in public space. We can still expect uproar and consternation, warnings and citations. Relations remain stable in this area, which motivates Alisa Margolis all the more to wrench the nude into her gestural, dynamic painting.

Guided by her interest in the subject of idols and heroes, during her stay in Florence Alisa Margolis's attention was drawn to the countless Madonella shrines on the street. The small Madonnas, which one might casually refer to as Street Art of bygone days, belong to the typical image of historical urban centers in Italy. Applied at a height of several meters to the façades and corners of buildings ► p. 36/44/82, Madonellas are meant to be devotional sites. Miraculous powers have been ascribed to them; some of them were considered female patron saints and within the scope of their sideline jobs lit the way. Many of them are lovingly cared for to this day; some are protected by small roofs, others relegated behind panes of glass that due to reflections and dirt give the impression of being modern display screens.

While the Madonna with child has long since served its time as a model of womanliness, Alisa Margolis supplants it with the widely disseminated image of a strong, self-confident single woman. She observes the ubiquity of a new female body cult, which in the Western world is also influenced by a pervasive yoga hype. An enormous quantity of yoga courses, books, and accessories sustains Expressionism of a new color that is practiced up and down

wie ein ruckelnder Zeitraffereffekt wirken und die Konstruktion des Ganzen durchaus spüren lassen, tun diesem Vergnügen keinen Abbruch.

Mit einer monochromen, rosafarbenen Bildfläche startet das 3:34 minütige Video *Dos Nacionales* (2008) ► S. 125–136. Ein zerknittertes, löchriges Tuch wird sorgsam ausgebreitet. Knirschend wird eine kleine, weiße Zikkurat-Pyramide aus Styropor mit einem großen Küchenmesser in drei Teile zerteilt. Das Messer wird rechts abgelegt, ein umgedrehtes blaues Plastikkehrblech kommt ins Spiel. Es dient als Palette: Ein kleines Gefäß mit flüssigem Pink wird auf dem Kehrblech entleert. Ein kurzer Flachpinsel kommt zum Einsatz. Zwei Styropor-Teile werden flux pink angepinselt. Eines nach dem anderen werden die Dinge wieder entfernt, das Tuch wird weggefaltet. Pink erscheint als Vollbild. Zwei der bemalten Formen werden abgelegt: Sie tarnen sich pink auf pink. Ein pinkfarbener Strahl spritzt die Teile kraftvoll nach rechts über die Unterlage hinweg. Ein knallroter Cowboyhut wird abgelegt. Ein Loch wird mit einem Teppichmesser hineingeschnitten.



Zart hellblaue Farbe wird aus einem Eimer in den Hut hineingegossen, der Hut wird umgedreht und zeigt seine dunkle Innenseite. Die Farblache zerläuft langsam. Kleine weiße Buchstabenwürfel umkullern sie, vier große rosa Papierzahlen segeln herab, die 3 landet in der Farbpfütze, die 4 ist blau. Der pinkfarbene Grund wird energisch nach rechts weggerissen. Eine weiß-schmuddelige Arbeitsfläche mit Abdrücken und Rändern erscheint. Die Hände des unsichtbaren Akteurs entrollen geräuschvoll grünes Papier. V Z O G Ñ L – bunte Großbuchstaben und eine kleine weiße mobile Leuchte mit Zugschnur kommen ins Spiel. Das Papier wird mitsamt den Dingen darauf geräuschvoll entfernt, ein dunklerer Grünton kommt zum Vorschein. Links wird ein Bogen rosafarbenes Rechenpapier abgelegt,

the country. A Madonna rocks her child in her arms; today, it is more likely to be a self-centered, muscular, spiritually minded woman with a good acid-base balance rocking her own leg in her arms—with an inward smile ► p. 36.

Using painterly means, Alisa Margolis simulated a blotched exterior wall on a wall in Haus Coburg ► p. 61/62. The thought of grimy plaster, the wall of a garage, or a concrete floor set in in the middle of the villa's spaces. As a part of this large-format site-specific work, the artist revealed many of her inspirations—from rock to Baroque, from Madonna to Asana ► p. 56. The artist presented copies, printouts, pages of books, and photographs simply pinned to the wall, as they come in useful for her in her studio in Berlin, in an associative consonance with her new paintings on the subject of the contemporary image of womanliness. The fusion of inside and outside, of production and presentation, of high and low carried out in the work for the wall continues in the present publication, in a book that is not meant to be documentation but more the dissolution of the boundaries of the exhibition *Drift*.

Within the exhibition, Alisa Margolis's feinted exterior allows for a bridge to Diana Sirianni and her new sphere of outdoor collage. She has recently begun translating her approach into public space, into performances and videos. A video (*Untitled*, 2016) in the exhibition documents the work of two women applying wallpaper to the wall of a building in Berlin

rechts Grünes. Darauf wird wiederum ein Bogen Blaupausepapier gelegt. Links wird ein rundes silbernes Objekt abgelegt. Ein Backstein fällt darauf. Das silberne Ding schlingert. Ein zweiter Backstein lässt es klirrend zerschellen. Glitzernde Splitter schillern auf grünem Grund. Eine Hand zieht bedacht vier Striche mit einem dicken Filzstift. Eine Lupe tastet die Szene ab. Eine Handpumpe mit Aufsatz versprüht blaue Farbe im Airbrush-Effekt über den Dingen. Dann ist es, als fege ein ungehaltener Croupier mit seinem Rateau alles mitsamt dem grünen Grund energisch und polternd nach rechts. Wieder erscheint das monochrome Rosa. Rien ne va plus. Tout va. Das Publikum jauchzt und will mehr.

Geht es in *Dos Nacionales* vor allem um Farbkompositionen, für deren Erzeugung und Variation die Dinge herhalten müssen, so gab es in der Ausstellung *Drift* mit *Lost Loose Ends* (2008, 4:10 min) ein weiteres Tabletop-Video zu sehen, das als ein brachialeres Ballet mécanique weit mehr der Tücke des Objektes und den Fragen der Schwerkraft nachgeht ► S. 148– 152. Dinge, die eben noch ruhten, gleiten herab. Ebenen kippen, Dinge flattern und fallen aufwärts. Es scheppert, raschelt, knistert und blitzt. Unter anderem wird ein Schlagzeug-Becken mithilfe einer Handkreissäge zersägt. Ein gefährliches Spiel … Ein Regenschirm wird Segment für Segment mit einem Teppichmesser zerfleddert. Lautréamont und Roman Signer lassen grüßen.

Mit dem Video *Eat Your Friends* (2012, 5:39 min,) ► S. 137/138/140-142/145-146 zeigte Alex Hubbard, der nun als komplett sichtbarer, handelnder Akteur im weißen Kittel auftritt, eine digitale Collage von fünf Filmen. Mit dieser Arbeit schafft er eine zeitlich nicht lineare und sich räumlich in mehreren Ebenen entfaltende Komposition, die noch dazu mit Maßstabsveränderungen spielt. Der Held der verwirrend dynamischen Collage könnte ein Requisiteur, ein Hausmeister oder ein verschrobener Laborant sein. Stoisch und im immer gleichen Bewegungsmodus bewegt er Dinge. Er räumt um, er baut auf und ab. Allerhand Schaffenskraft ist zu erkennen, aber kein Ziel, kein Endergebnis. So erweist sich *Eat Your Friends* in einem für die Hubbardschen Filme so charakteristisch hypnotisierenden Fluss, als ein Anti-Tutorial für die Herstellung von Nichts. Ein rollendes, kubisches Gestänge ist dabei ein wesentliches Requisit, ebenso eine Leiter und ein Gehstock – klassische Requisiten des Slapstick-Films. Außerdem hat ein blau-weißer Pappbecher Kaffee samt Verschüttung eine Hauptrolle und damit der

► p. 114/115. The viewer eagerly watched their activities, which somehow seemed awkward and yet obviously adhered to a specific plan. An image is put together piece by piece, the picture of a spatial collage that developed at this very same site with paper-hanging women dressed in identical clothing. Thus she constructs a doubling that is as irritating as it is amusing, performed illegally and analogue. Photoshop live. Struggling against all the adversities of physics and Affichiste advances, and yet failing. Law and order are ultimately enforced. The reactions of the passers-by, the custodian, as well as the scheduled taking down of the wallpaper become part of the video, which in one way or another suggests a great deal about the impact of painting in public, only partly controllable space. In the end the wall is blank. At once a disaster and a promise. In any case, Diana Sirianni's video was a visual trampoline within the exhibition Drift that splendidly puts visitors in the mood for the videos by Alex Hubbard.

ALEX HUBBARD

Those who watch films by the American video artist and painter (*1975 in Toledo, Oregon) may suspect a happy Sisyphus behind them. Only his arms and hands can be seen in many of his tabletop works: they push all kinds of innocent everyday objects, colors, and shapes through the image field. Each action results in a composition. The objects appear and disappear; they are put together and taken apart, stacked, divided, folded, smoothened, destroyed, split; they tip over, slide, and roll. Although chance is certainly one of the artist's important collaborators, all of his films are preceded by deliberate inquires into material and movement and a script. His films are shot with a camera that has been fixed in place on which each video seems like kinetic painting and can spark childish amazement at the

Splash, der als Handlung und Motiv längst Kunstgeschichte schreibt und daran erinnert, dass die Aufnahme und die Verarbeitung realer Dinge des Alltags genauso wegweisend für die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts waren wie die Abstraktion.

Ohnehin fischt derjenige in reichen Gefilden, der mit Blick auf die Video-Arbeiten von Alex Hubbard Reflexe der Kunstgeschichte enttarnen will. So unterschiedliche Künstler wie Bruce Nauman, Jackson Pollock, Gary Hume, Christopher Wool, Josh Smith oder Oscar Tuazon kommen in den Sinn. Weiter zurückgehend in die Kunstgeschichte sind es die Assoziationsketten der Surrealisten, sind es Dada und Pop, das Combine Painting, die Nouveaux Réalistes oder die Affichisten. Die Performances und Videos des Amerikaners Stuart Sherman sind zu nennen und nicht zuletzt das legendäre Video *Der Lauf der Dinge* (1987) des Schweizer Künstlerduos Peter Fischli & David Weiss. Letztere lehren uns, das Spektakel im Unspektakulären zu entdecken, die Erhabenheit im Alltäglichen. Und ihnen gelingt es, die schwerwiegende Frage des Kausalnexus zu einem nahezu populären Sehvergnügen zu machen. Ein profanes Movimento eternale, das Alex Hubbard als Spiel mit dem katastrophisch Schönen weitertreibt, um unter Einbezug der Mittel unserer Zeit zu offenbaren, welches Potential und welches Vergnügen Malerei als Film entwickeln kann.

1 In einem Interview mit Julia Rosenbaum beschreibt Diana Sirianni ihre nachhaltige Faszination für das Angeln. „Then you have the sudden contact with something that materializes on the other end of the rod. Two worlds connect. Sometimes I think that my artistic practice represents a strategy I found just to continue fishing—without doing it literally. After all, in my work I construct a net in the space to „fish" some vibrations." (Diana Sirianni, in: Ausst-Kat. Diana Sirainni, Desorden en palacio, Instituto Italiano de Cultura de Madrid, 2014, S. 57)

2 So leicht und fragil Diana Siriannis Raumcollagen daherkommen, so radikal sind sie in mancher Idee und Umsetzung. So fingerte im Wintergarten des Hauses ein Stangendrahtwinkel als Raumbügel in luftiger Höhe nach außen (S. 108).

3 Diana Sirianni im Gespräch mit der Autorin, 14.9. 2015.

4 Henri Lefebvre, La production de l´espace, Paris, 1974, zitiert nach Kurt Meyer: Vom organischen zum abstrakten Raum, in: Lab. Jahrbuch 2000 für Künste und Apparate, Köln: 2000, S. 103.

5 Barry Graves, Siegfried Schmdit-Joos, Bernward Halbscheffel: Rocklexikon, S. 498, Reinbek: 2003.

6 „Kissology" ist der Titel einer DVD-Box der Gruppe „Kiss" der Jahre 1974–78.

good old chain reaction. Obvious cuts, which come across as a jumpy time-lapse effect and virtually cause the construction of the whole thing to become palpable, do not detract from this delight.

The three-minute and thirty-five-second video *Dos Nacionales* (2008) ► p. 125–136 starts with a monochrome, rose-colored image area. A wrinkled cloth with holes is carefully spread out. A small, white ziggurat pyramid made of Styrofoam is crunchily cut into three parts with a large kitchen knife. The knife is set aside to the right; a turned over, blue plastic dustpan comes into play. It serves as a palette: a small container with liquid pink is emptied onto the dustpan. A short flat brush is used. Two Styrofoam parts are painted flux pink. The objects are removed again one after the other; the cloth is folded away. Pink appears as a full-screen image. Two of the painted forms are placed down, disguised pink on pink. A pink-colored spurt forcefully sprays the parts to the right. A bright red cowboy hat is put down. A hole is cut into it with a carpet knife. Delicately light-blue color is poured out of a bucket into the hat; the hat is turned over to reveal its dark interior. The pool of paint slowly goes runny. Small white alphabet dice roll around it; four large, pink paper numbers float down; the 3 lands in the pool of color, the 4 is blue. The pink-colored ground is energetically snatched away to the right. A white, grimy working surface with imprints and edges appears. The hands of the invisible player noisily unroll green paper. VZOGÑL—colorful uppercase letters and a small, white lamp with a pull cord come into play. The paper and all of the objects on it are noisily removed; a dark shade of green appears. A sheet of pink-colored graph paper is placed at the left, a sheet of green at the right. A sheet of blueprint paper is placed over it. A round silver object is placed at the left. A brick falls onto it. The silver object lurches. A second brick causes it to shatter. Glittery splinters glisten on a green ground. A hand carefully

draws four lines using a thick felt-tip pen. A magnifying glass scans the scene. A hand-operated pump with an attachment sprays blue paint over the objects. Then it is as if an annoyed croupier energetically and clamorously sweeps everything, including the green ground, to the right with his rateau. The monochrome pink appears again. Rien ne va plus. Tout va. The audience cheers and wants more.

Whereas *Dos Nacionales* dealt primarily with color compositions for whose production and variation the objects had to serve, there was another tabletop video shown in the exhibition, *Lost Lose Ends* (2008, 4:10 min), a brute ballet mécanique that far more pursues the peril of the objects and the question of gravity. Things that were just resting slide down. Levels tilt, objects flutter and fall upward. There is clanking, rattling, crackling, and flashing. Among other things, a drum set cymbal is cut up with the help of a hand-held buzz saw. A dangerous game … An umbrella is tattered segment for segment with a carpet knife. Lautréamont and Roman Signer say hello.

With the video *Eat Your Friends* (2012, 5:39 min) ► p. 137/138/140-142/145/146, Alex Hubbard, who now appears as a completely visible, acting player in a white smock, presents a digital collage of five films. With this work he creates a composition that develops nonlinearally in terms of time and in several levels in terms of space, and which furthermore plays with changes in proportion. The protagonist in this confusingly dynamic collage could be a prop man, a maintenance man, or an eccentric lab technician. He stoically moves objects in a mode that is always the same. He rearranges, constructs, dismantles. One recognizes all sorts of creative energy, but no aim, no final result. Thus *Eat Your Friends*, in its hypnotizing flux so characteristic for Hubbard's films, proves to be an antitutorial for the creation of nothing. In the process, a rolling, cube-shaped frame is an important prop, as is a ladder and a walking stick—classic props in slapstick movies. In addition, a leading role is played by blue-and-white paper cups of coffee and that have been poured out and thus splash, which has long since written art history as an act and a motif and recalls that the recording and the processing of real everyday objects were equally as pioneering for 20th-century art history as was abstraction.

Those who, with a view toward Alex Hubbard's videos, want to unmask reflections on art history in any case fish in rich pastures. Artists as different as Bruce Nauman, Jackson Pollock, Gary Hume, Christopher Wool, Josh Smith, or Oscar Tuazon come to mind. Going back further into art history it is the chains of associations of the Surrealists; it is Dada and Pop Art, Combine Painting, the Nouveaux Réalistes, or the Affichistes. The performances and videos by the American artist Stuart Sherman should be mentioned, and last but not least the legendary video *The Way Things Go* (1987) by the Swiss artist duo Peter Fischli & David Weiss. The latter teach us to discover the spectacle in the unspectacular, the sublime in the everyday. And they succeed in turning the difficult question of the causal nexus i nto an almost popular visual pleasure. A profane movimento eternale that Alex Hubbard carries on as a play with the catastrophically beautiful for the purpose of revealing the potential and the pleasure painting can develop as film by including contemporary media.



1 In an interview with Julia Rosenbaum, Diana Sirianni describes her lasting fascination for fishing: "Then you have the sudden contact with something that materializes on the other end of the rod. Two worlds connect. Sometimes I think that my artistic practice represents a strategy I found just to continue fishing—without doing it literally. After all, in my work I construct a net in the space to 'fish' some vibrations." Diana Sirianni, in Diana Sirianni, exh. cat. Desorden en palacio, Instituto Italiano de Cultura de Madrid (Madrid, 2014), p. 57.

2 As light and fragile as Diana Sirianni's spatial collages seem, they are radical in some of her ideas for them and in their implementation. In the winter garden of Haus Coburg, a rod wire angle served as a spatial frame at a dizzy height outward (p. 108).

3 Diana Sirianni in a conversation with the author, September 14, 2015.

4 Henri Lefebvre, *The Production of Space*, trans. Donald Nicholson-Smith (Oxford and Cambridge, MA, 1991, pp. 220–21.

5 Barry Graves, Siegfried Schmdit-Joos, and Bernward Halbscheffel, *Rocklexikon* (Reinbek, 2003), p. 498.

6 Kissology is the title of a DVD box set by the band *Kiss* from the years 1974–78.


$4.50
R CUP OF
$9.75
W AND CUP OF
$7.95
OR CUP OF
$8.50
OZEN
garlic bread, fries
our steaks are
$15.50
$16.50
$17.95
$9.75
$7.25
$7.25
YSTER $9.75
$6.50
$8.95
$7.25
$7.25
$3.75 carp chips $

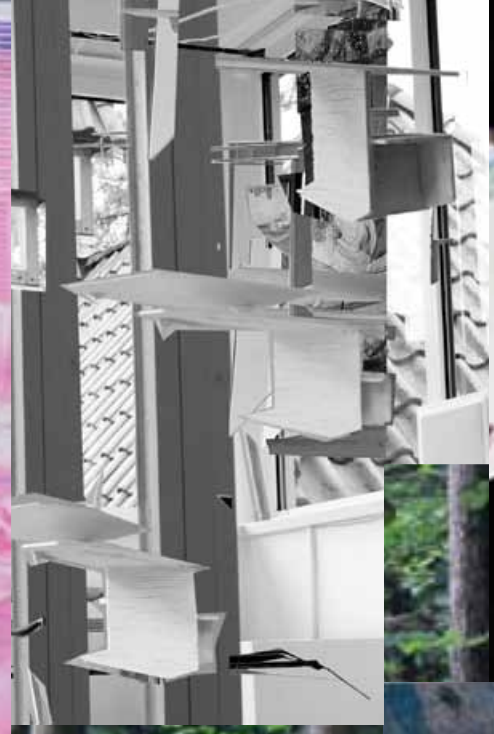
R WAY OUT
PROBLEMS
THAT YOU
HAVED YOUR
WAY INTO.


THE FTSE
I WANT
IN
RES
BUS
IN


Amazon



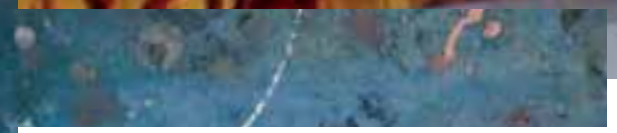






















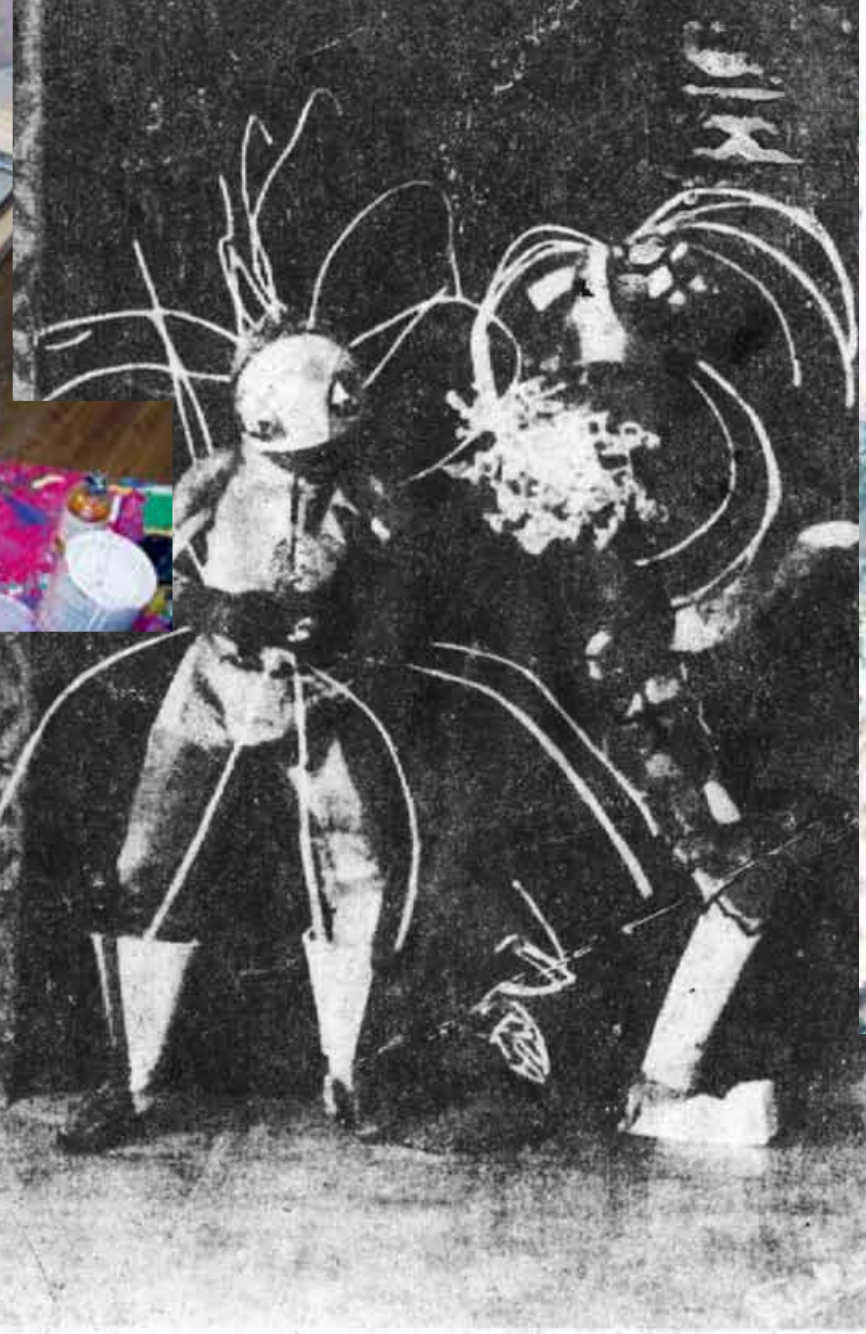
















Figure 52.
Walter Holdt and Lavinia Schulz performing as "Tobaggan" and "Springvieh," Hamburg, ca. 1922. From Hamburg Museum für Kunst und Gewerbe.



1.Obergeschoss

















Städtische Galerie Delmenhorst

Haus Coburg





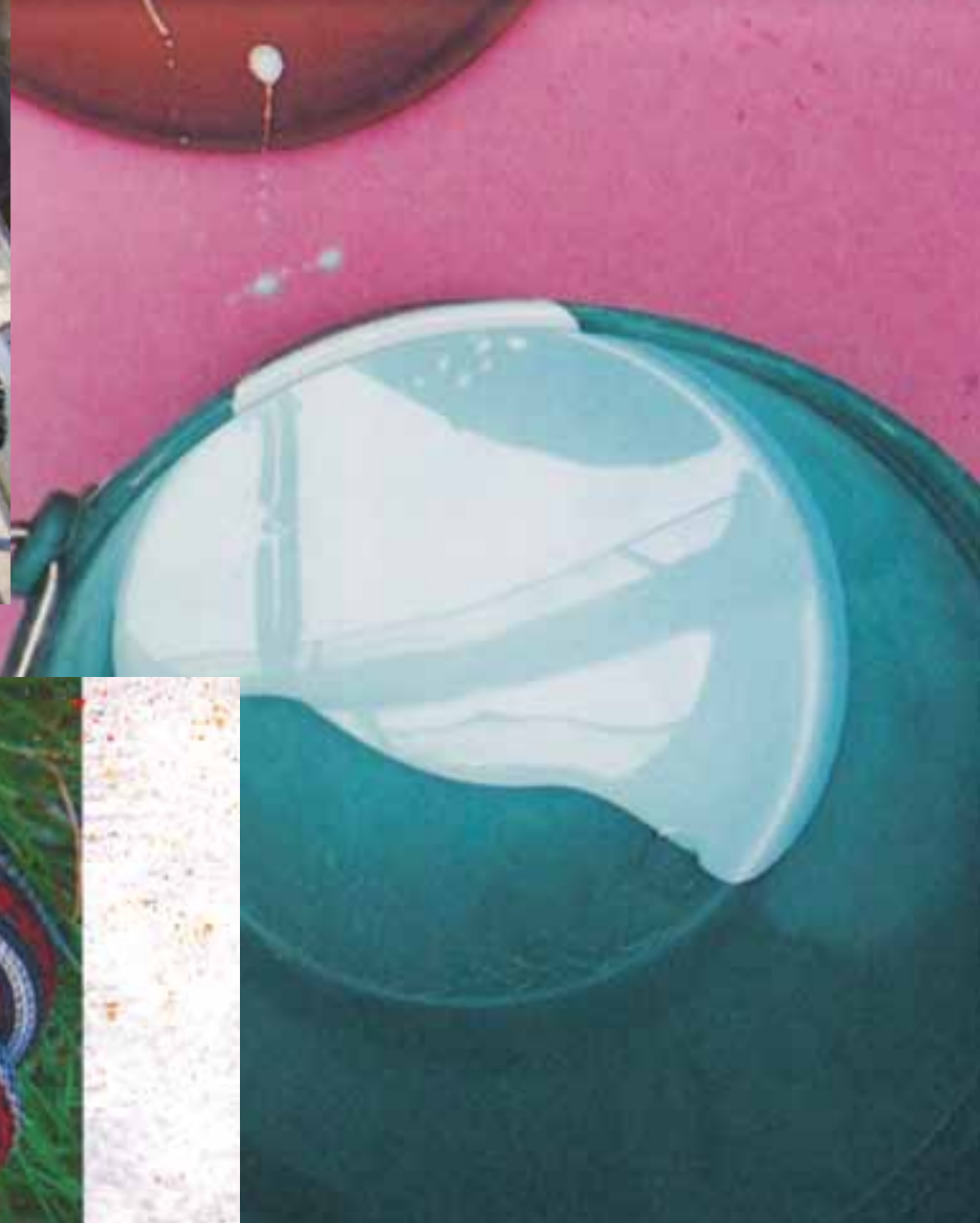



12-[I] (469) First Angel Sounding a Trumpet
[H49] 108 x 147.
12-[J] (469) Second Angel Sounding a Trumpet
[H50] 108 x 147.



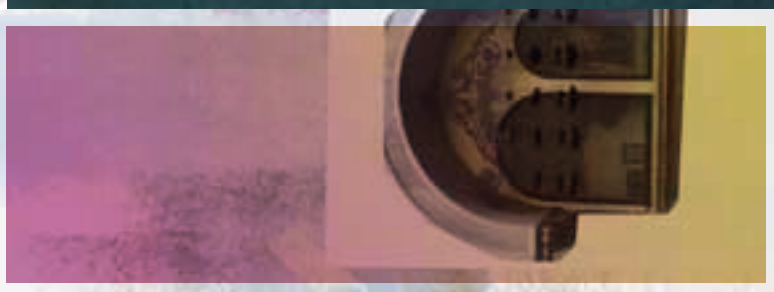
P







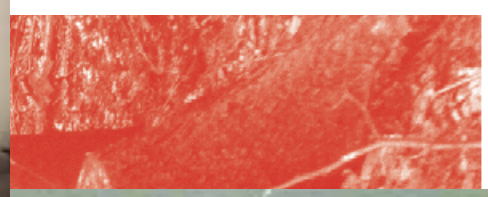


















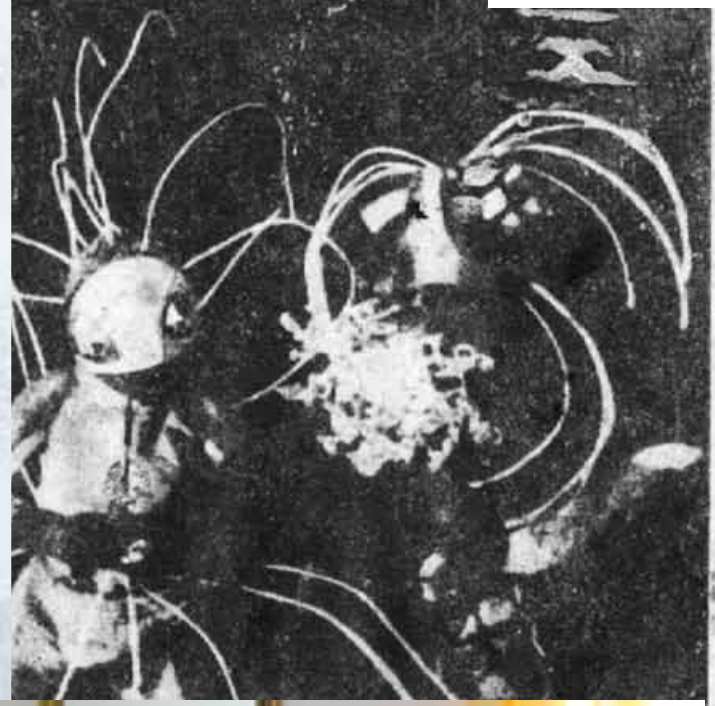


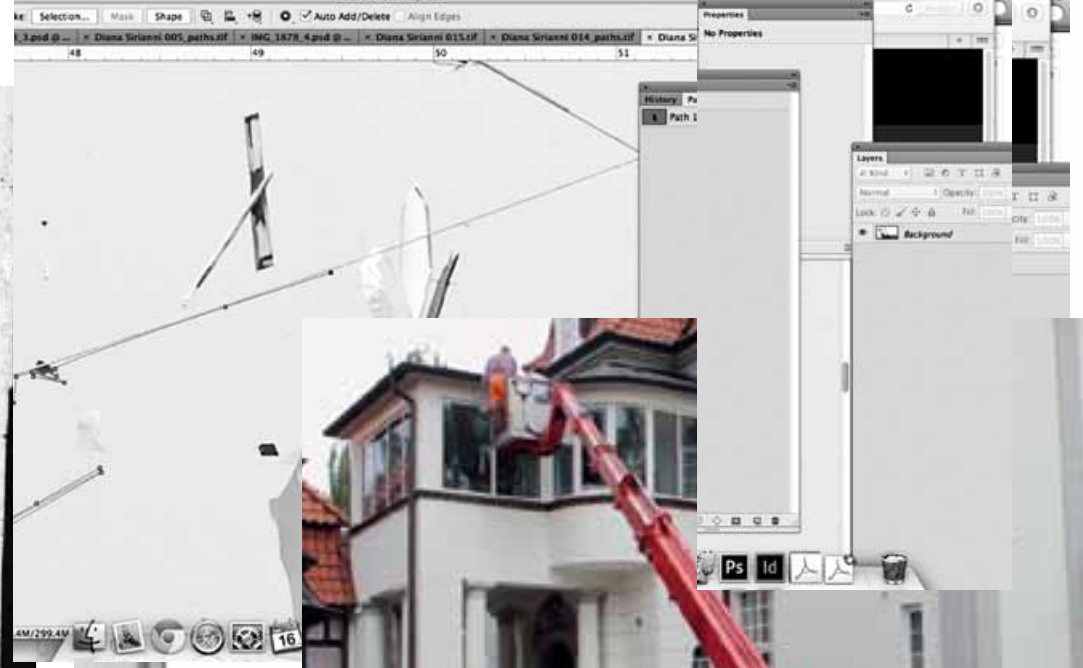

Günter Brus











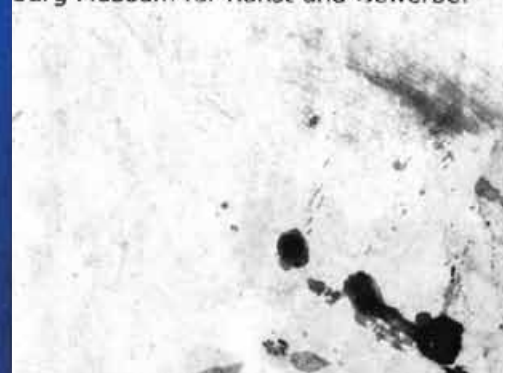




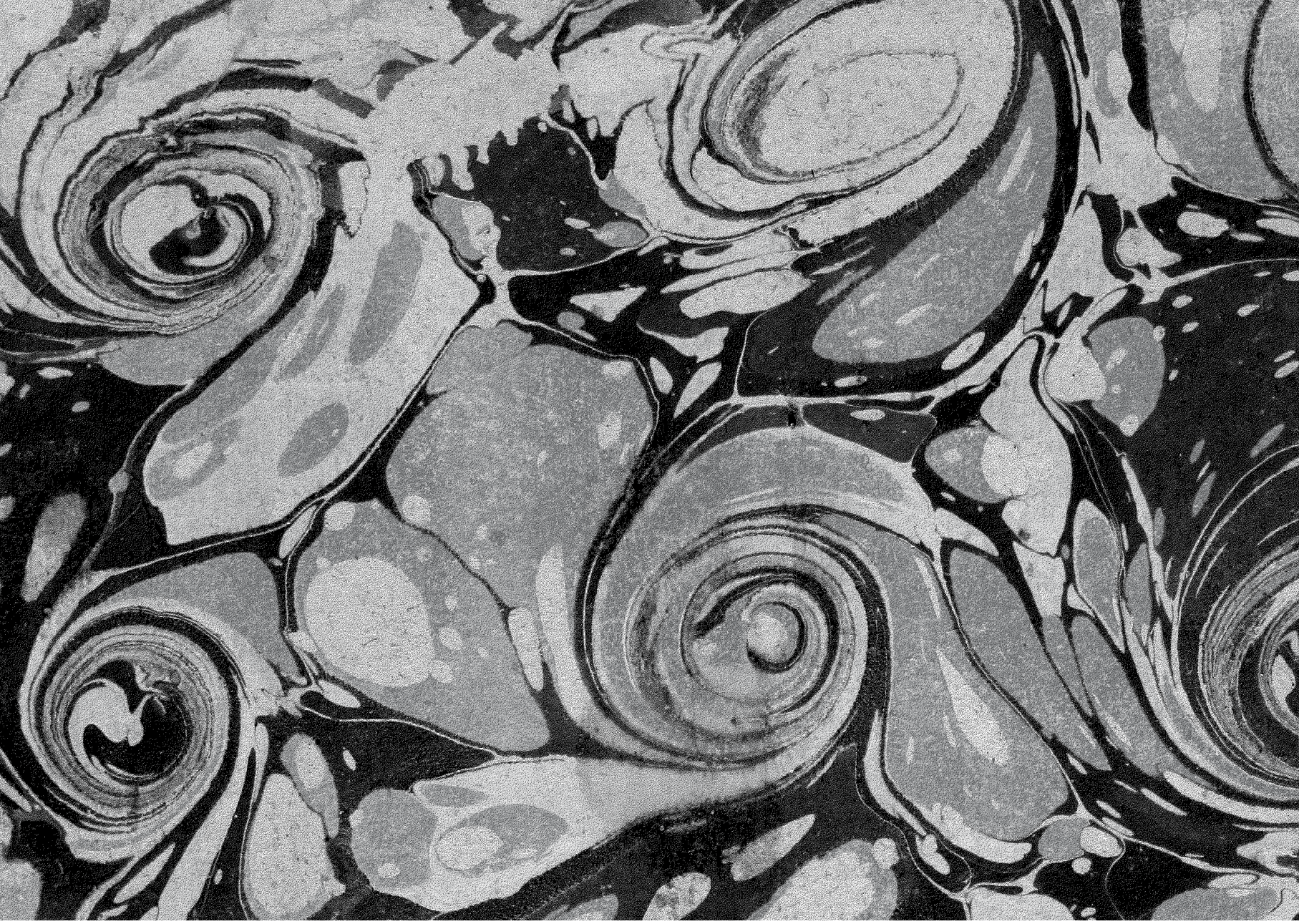


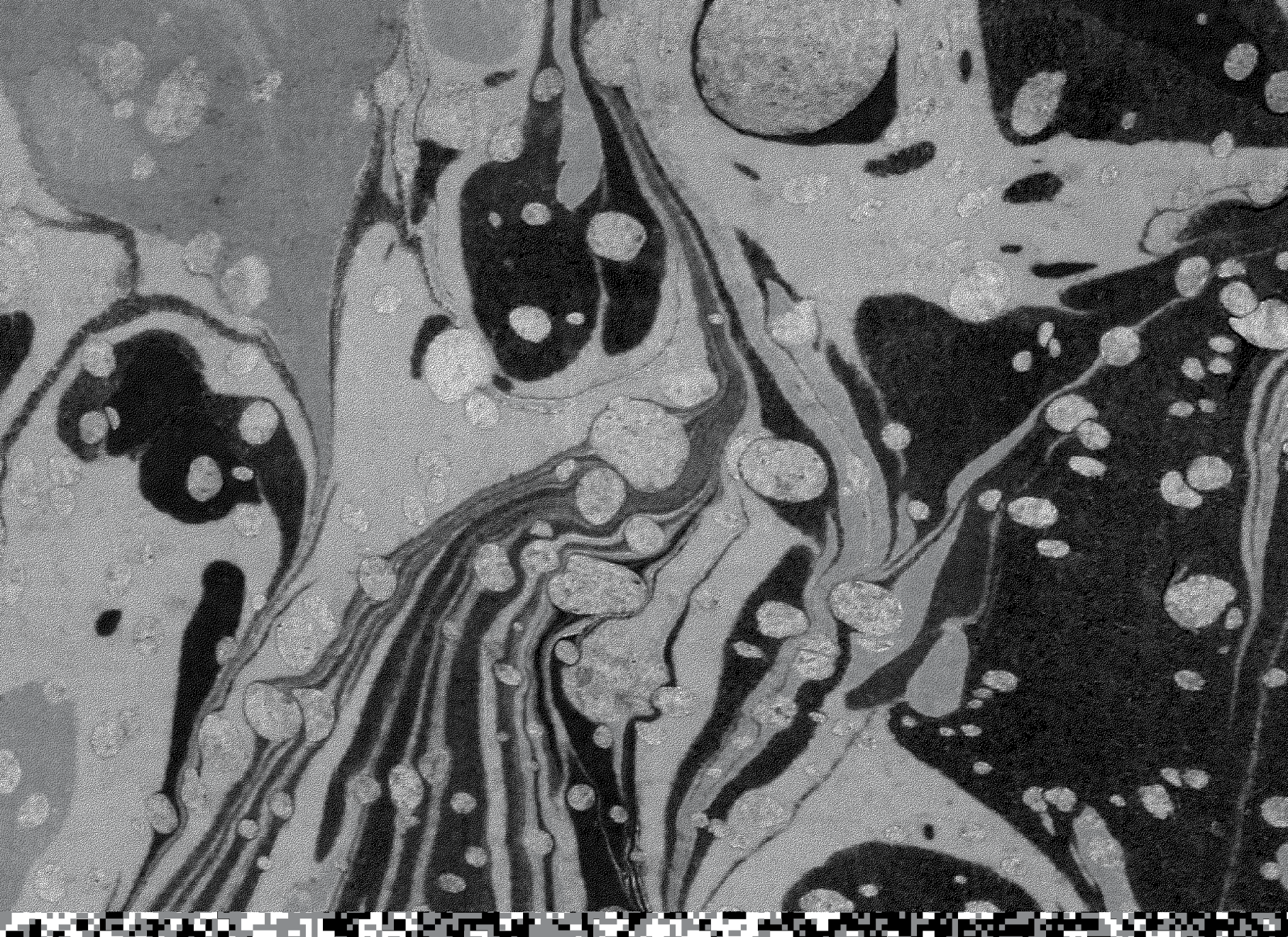


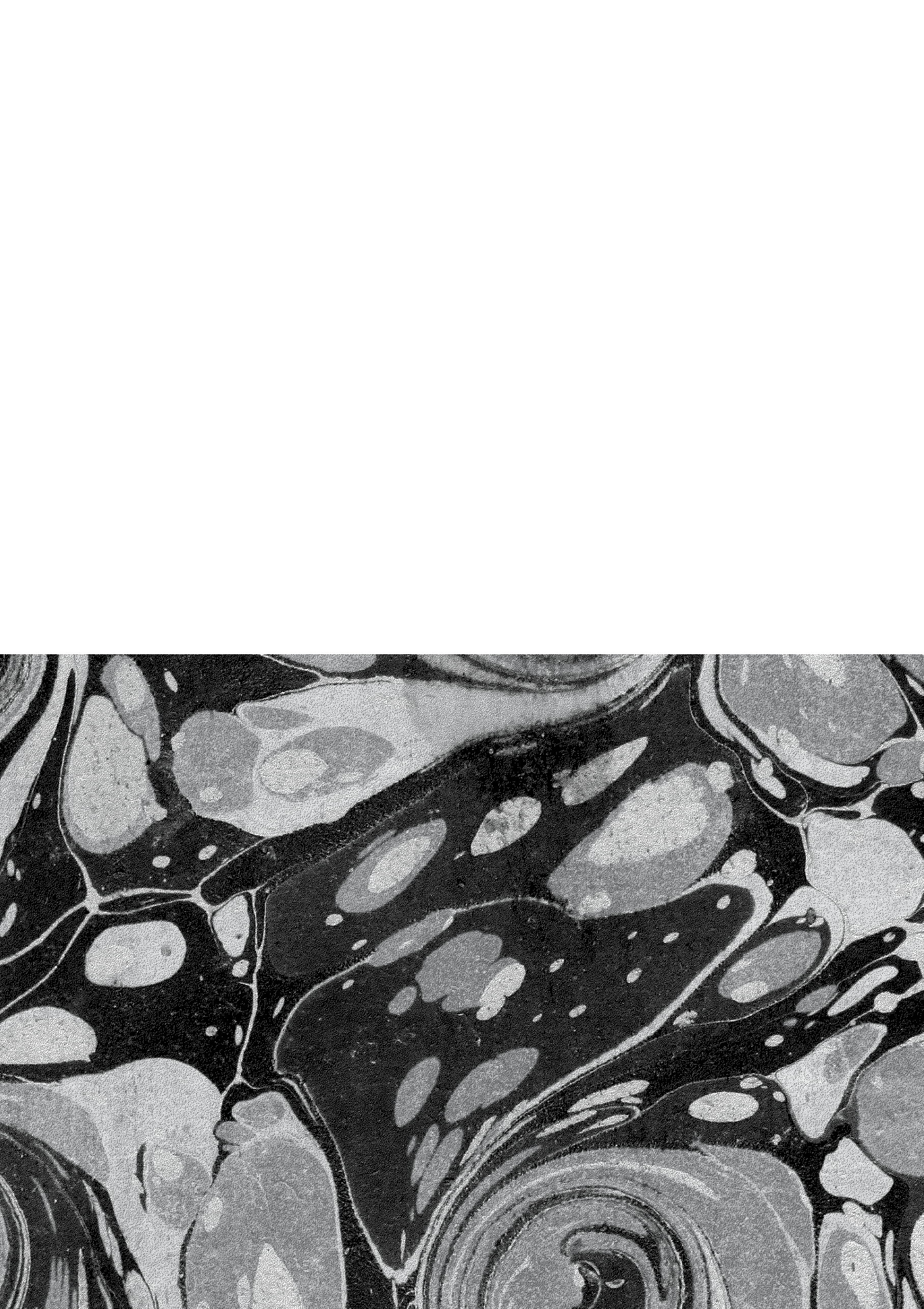
gure 52.
rforming as "Tobaggan" and "Springvieh,"
burg Museum für Kunst und Gewerbe.



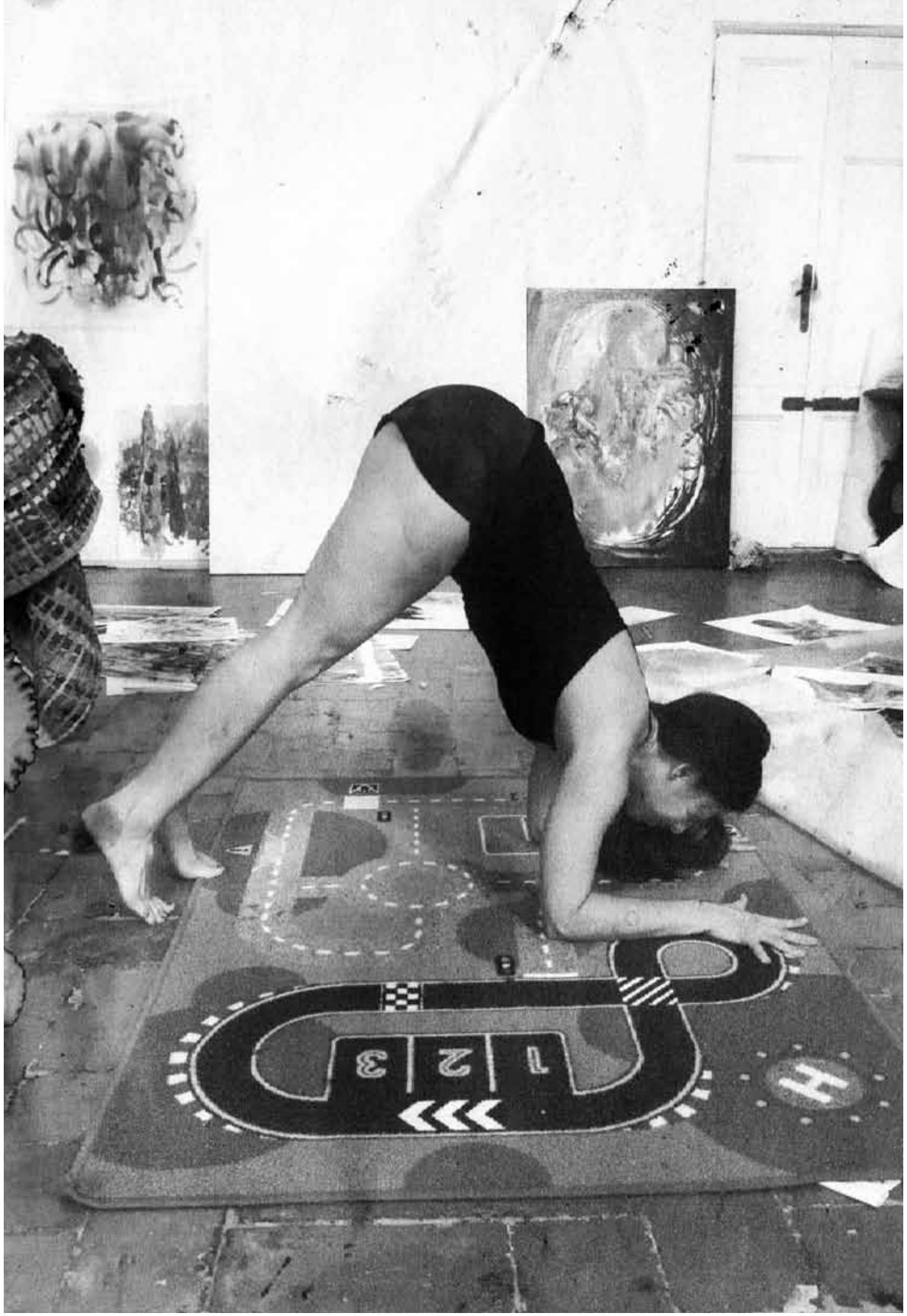








Alisa Margolis





















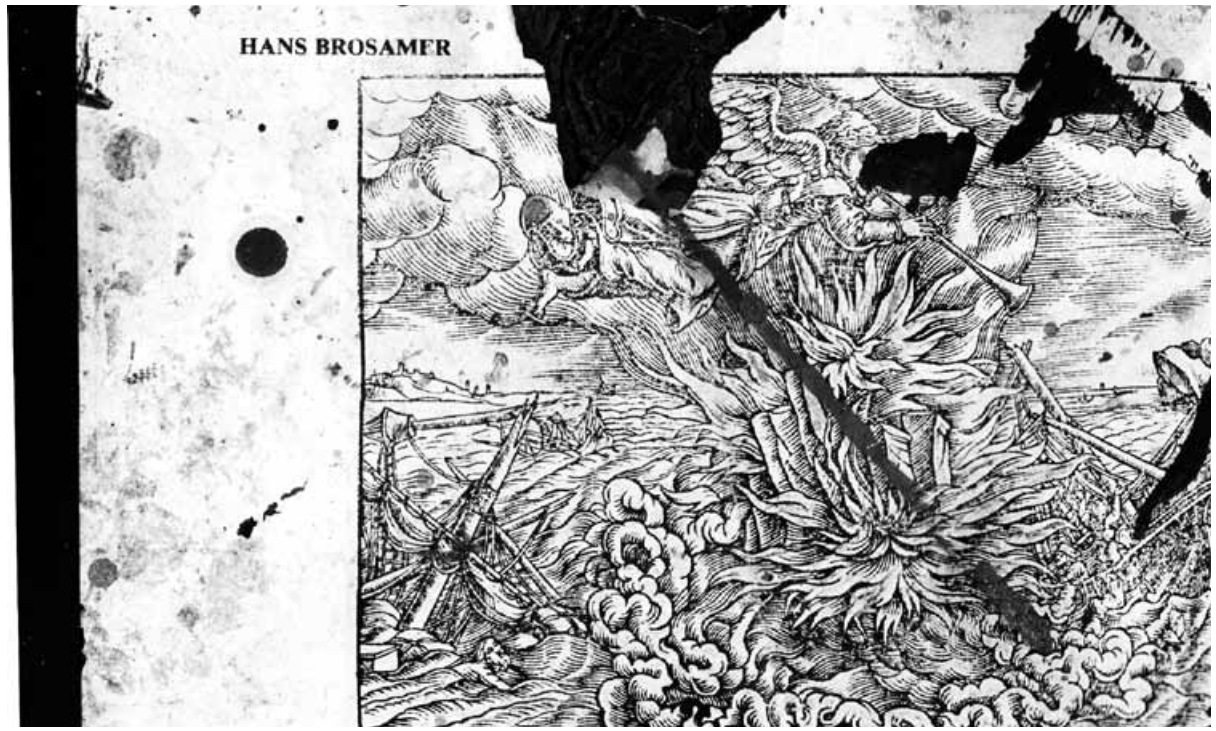

N DER ZEIT
3-15 UHR UND
HR IST DAS
HT GESTATTET







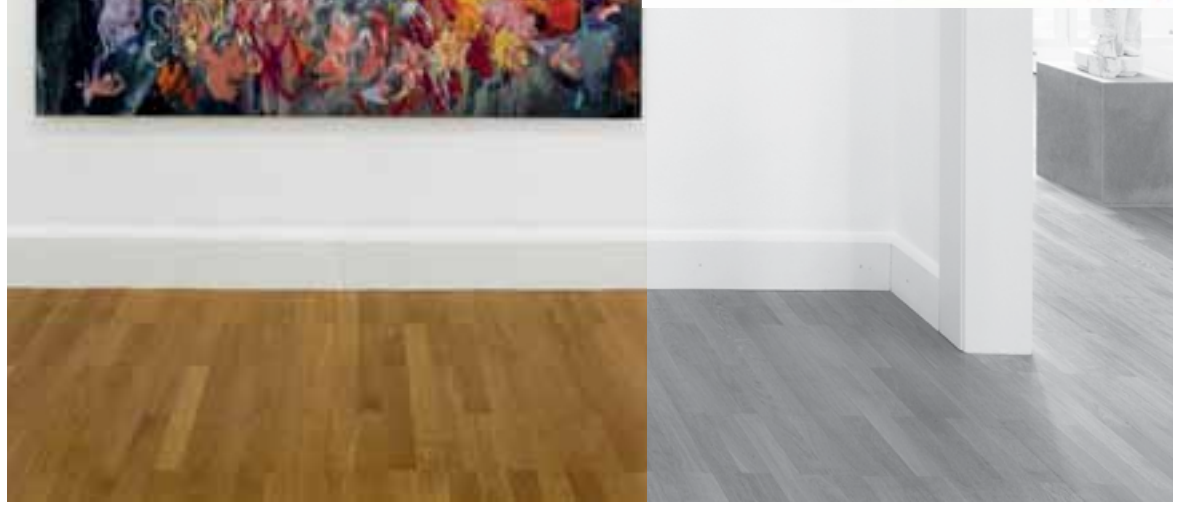


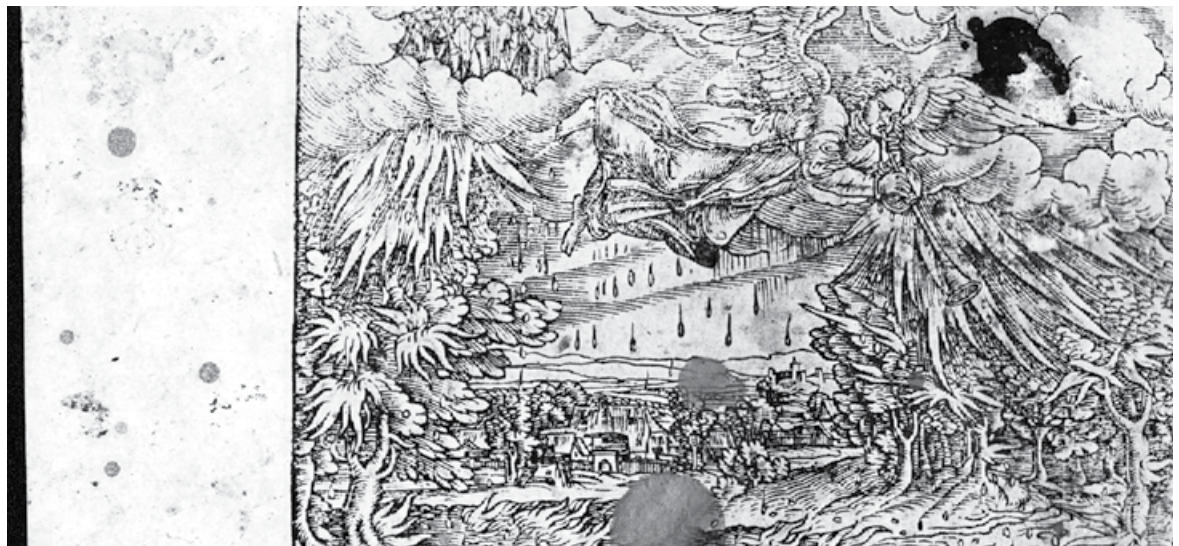

HANS BROSAMER























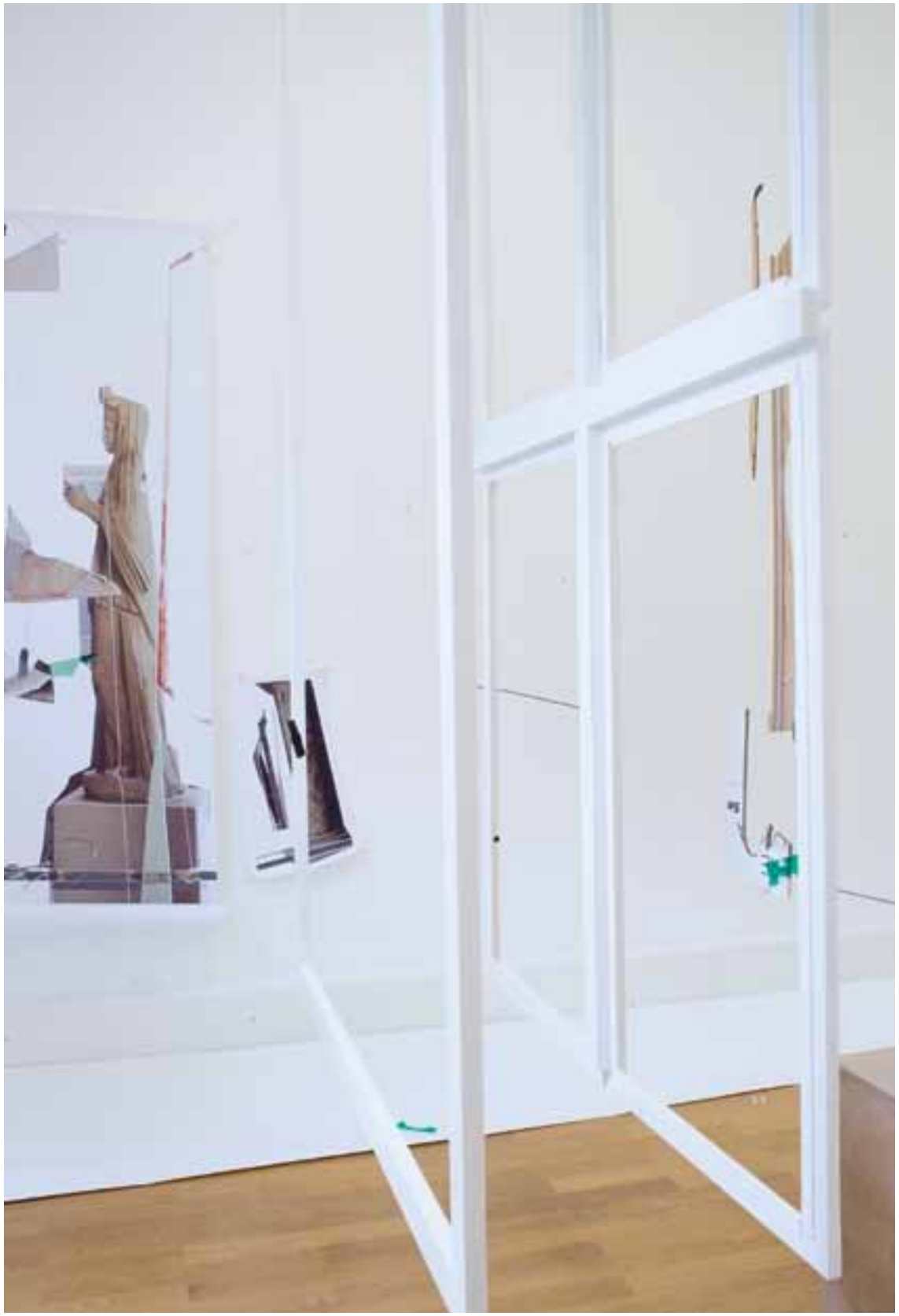


Diana Sirianni



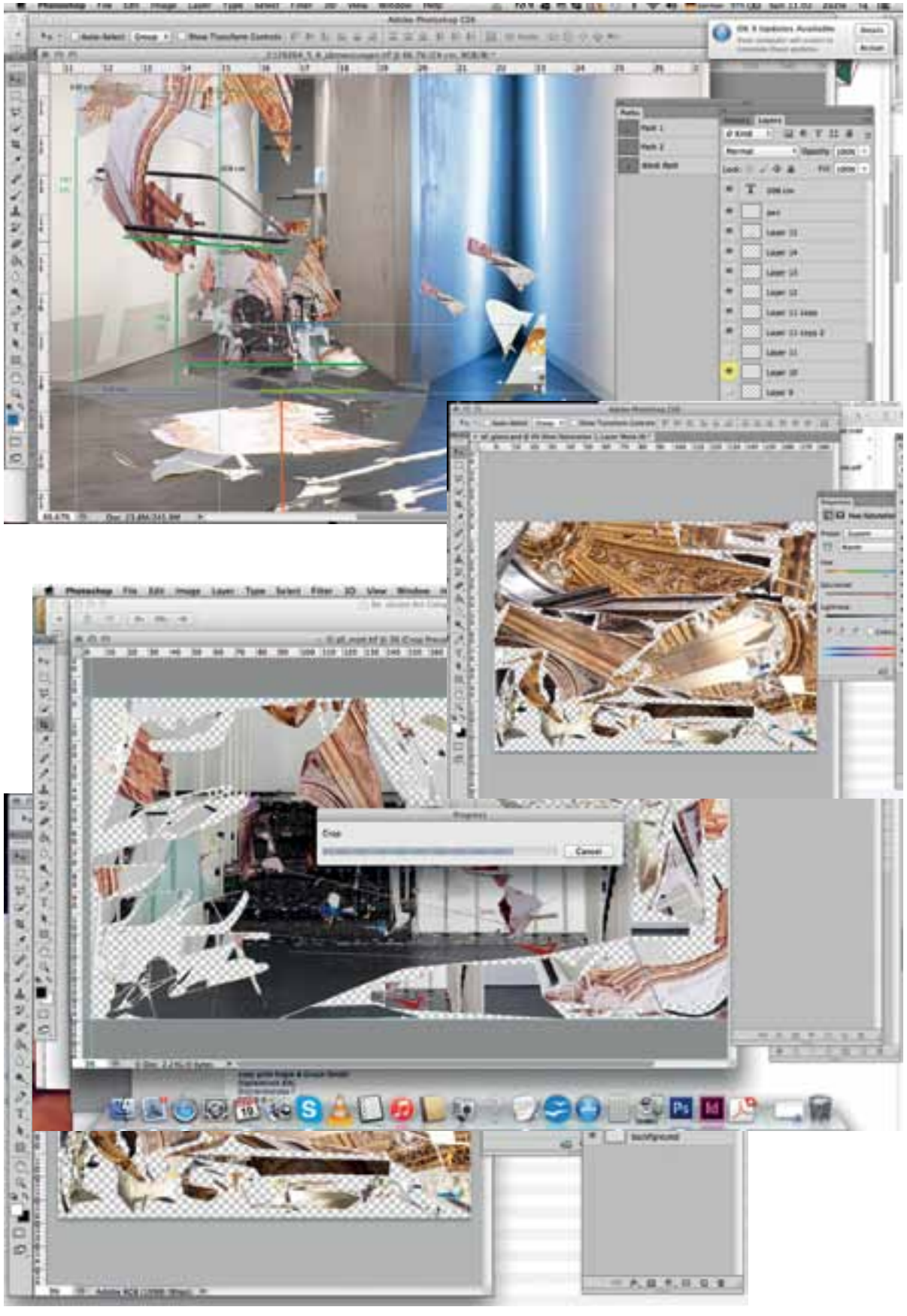


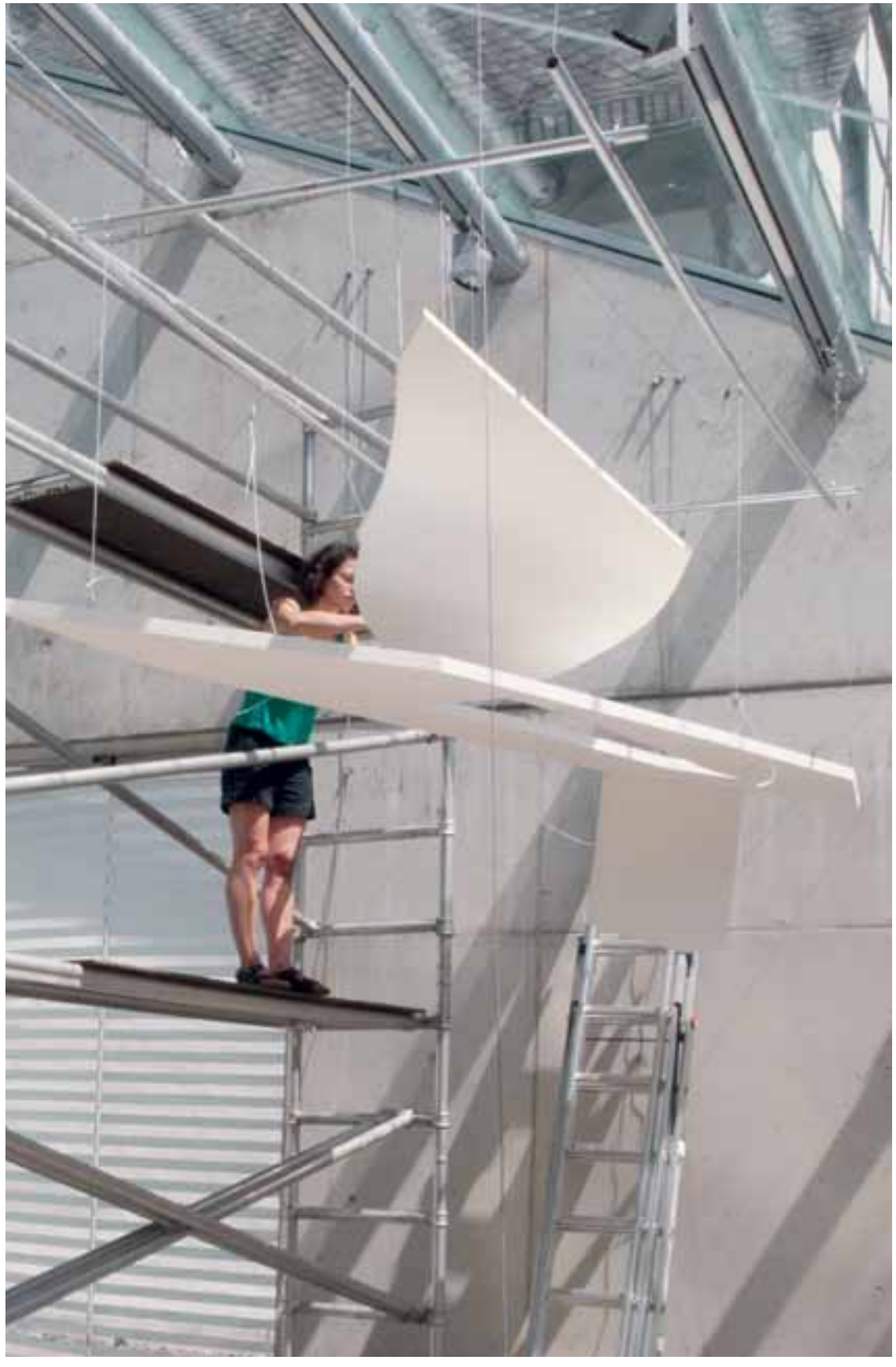








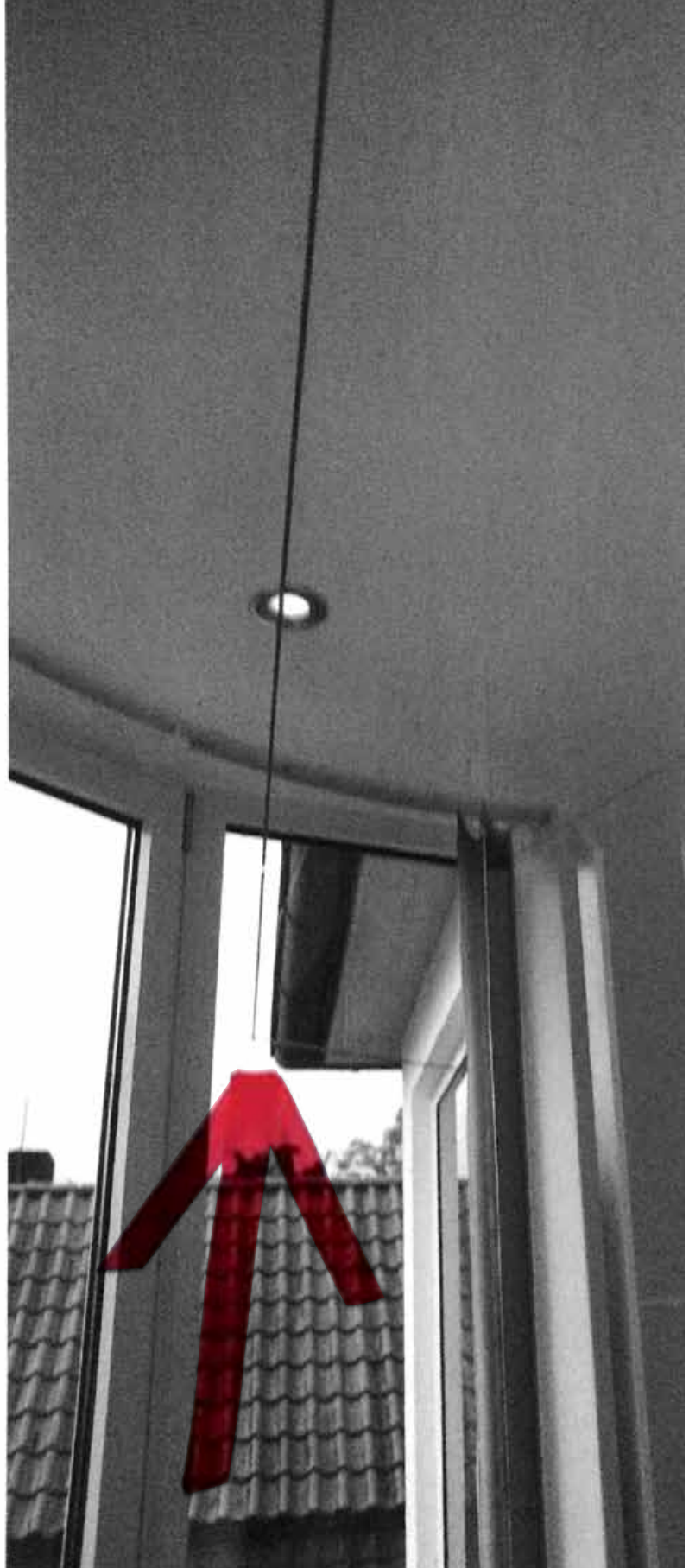




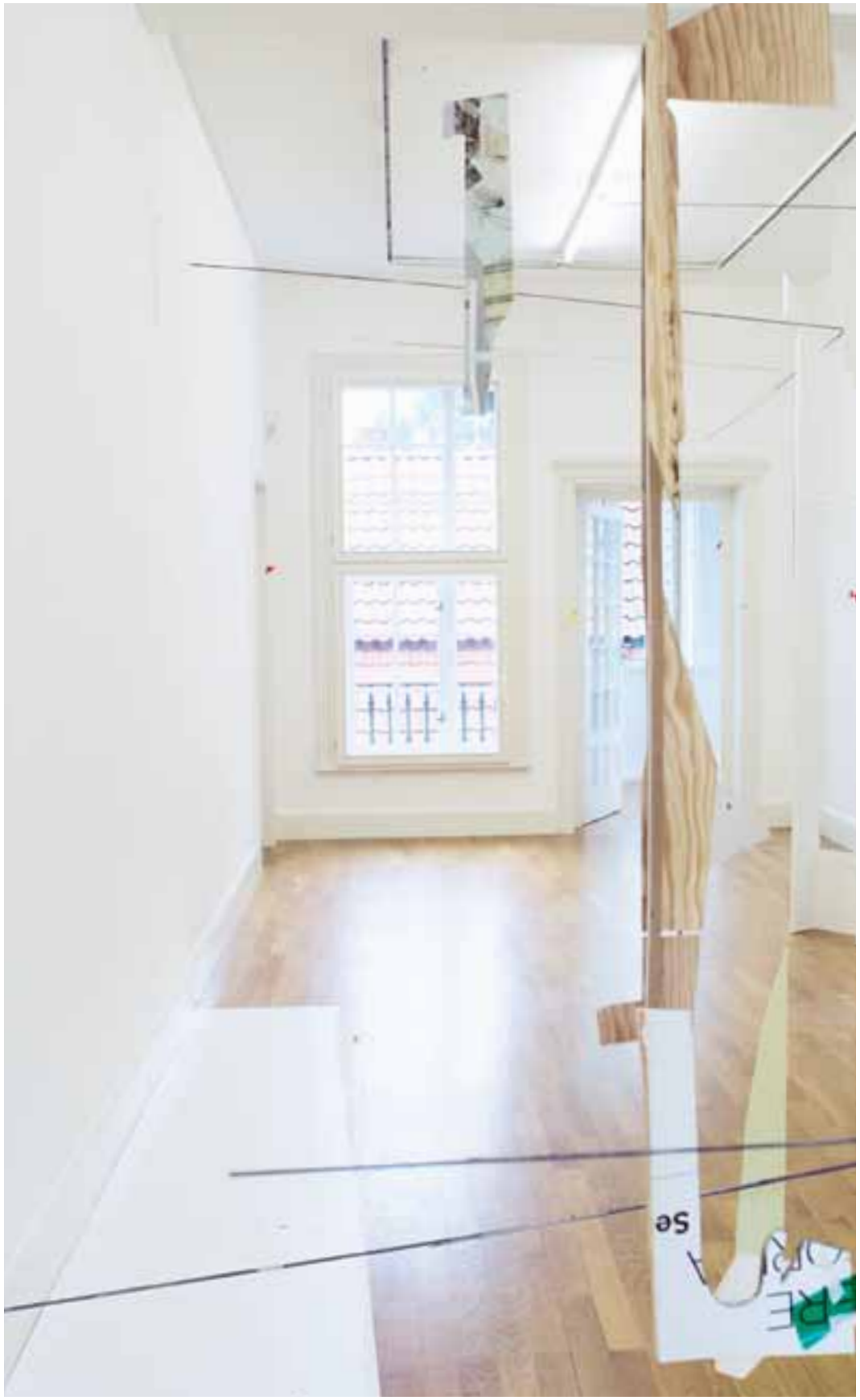





















I don't give a shit, take it off!


It goes on















Alex Hubbard



126

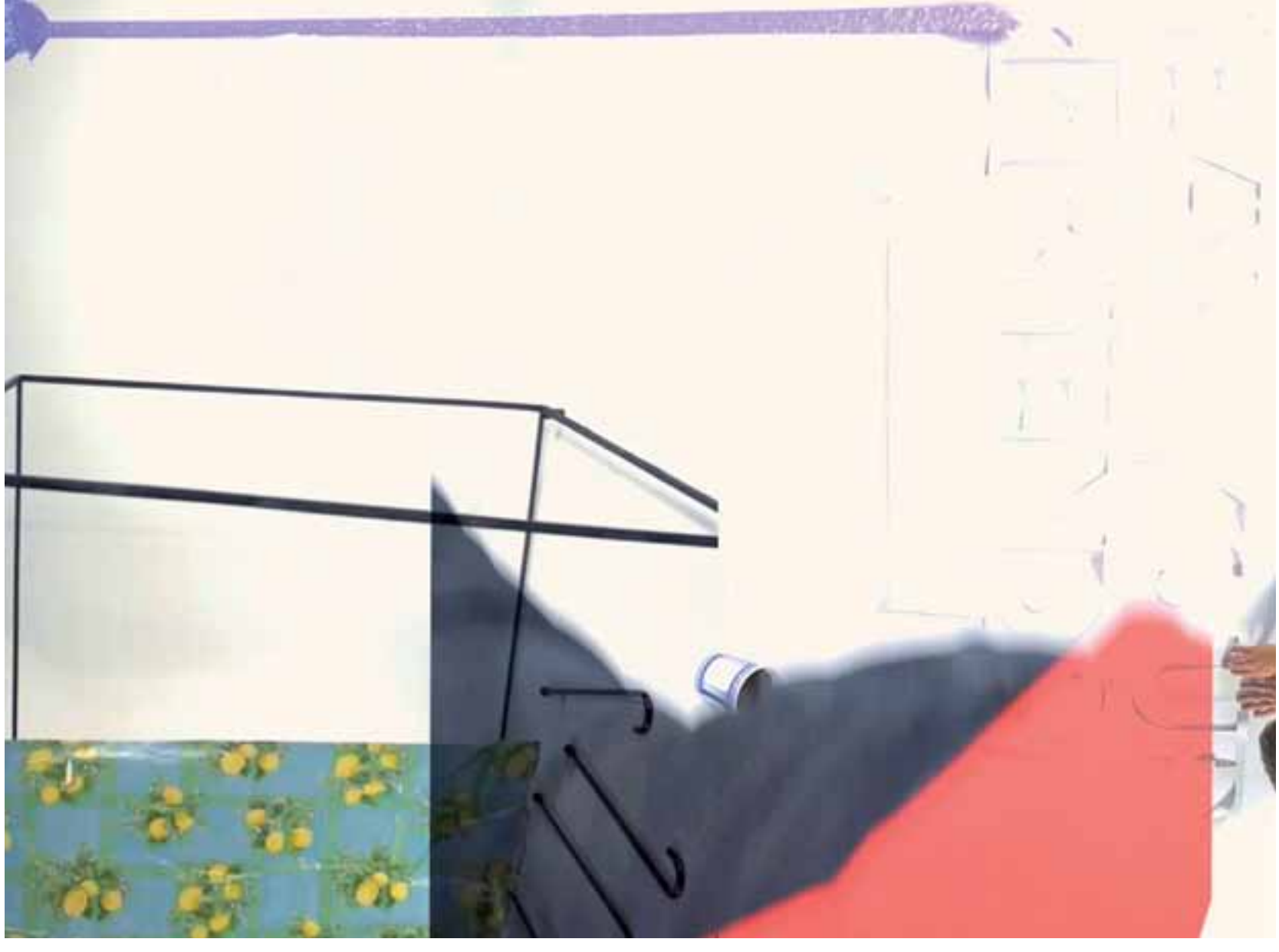


127



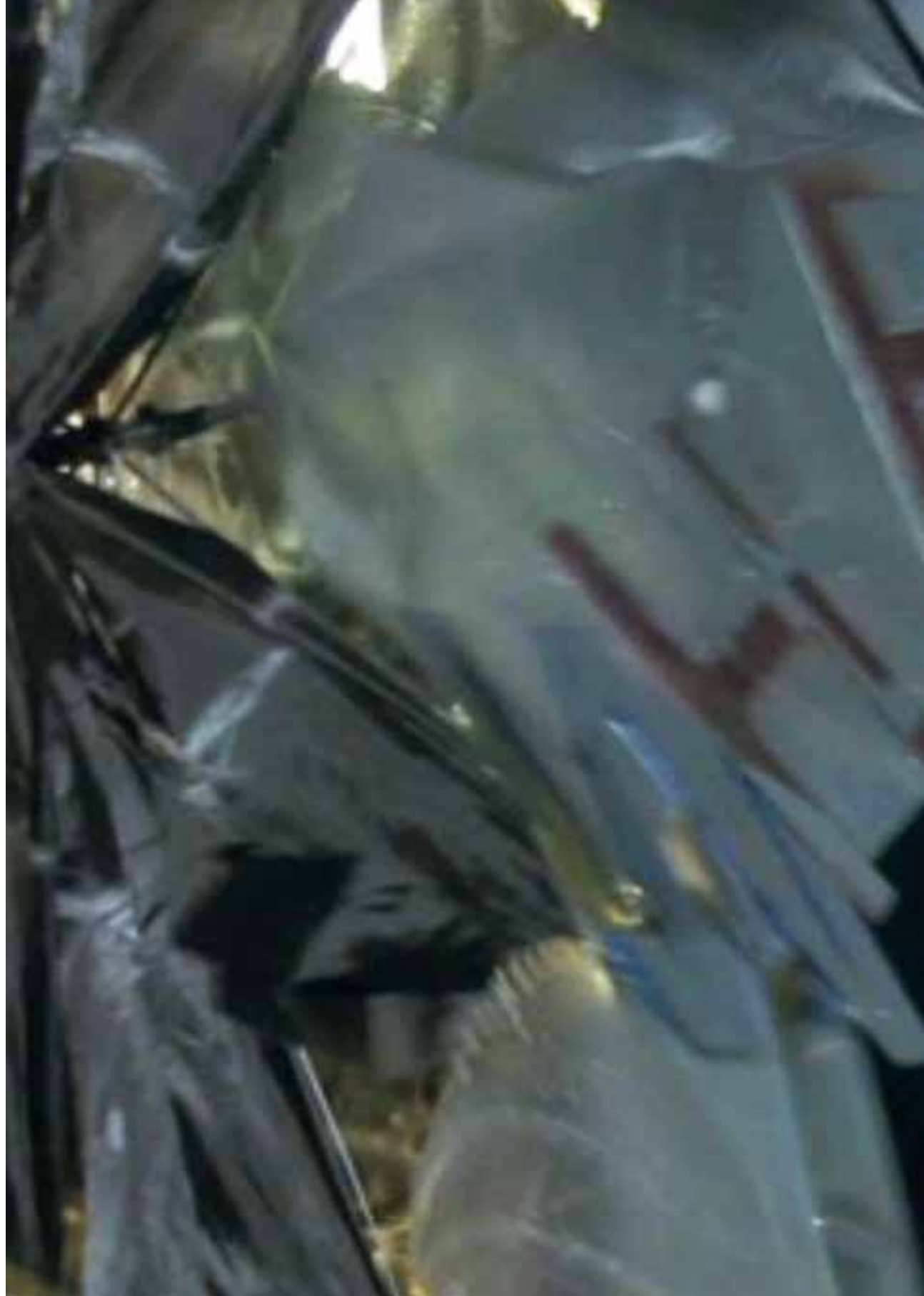

3
4
1
2













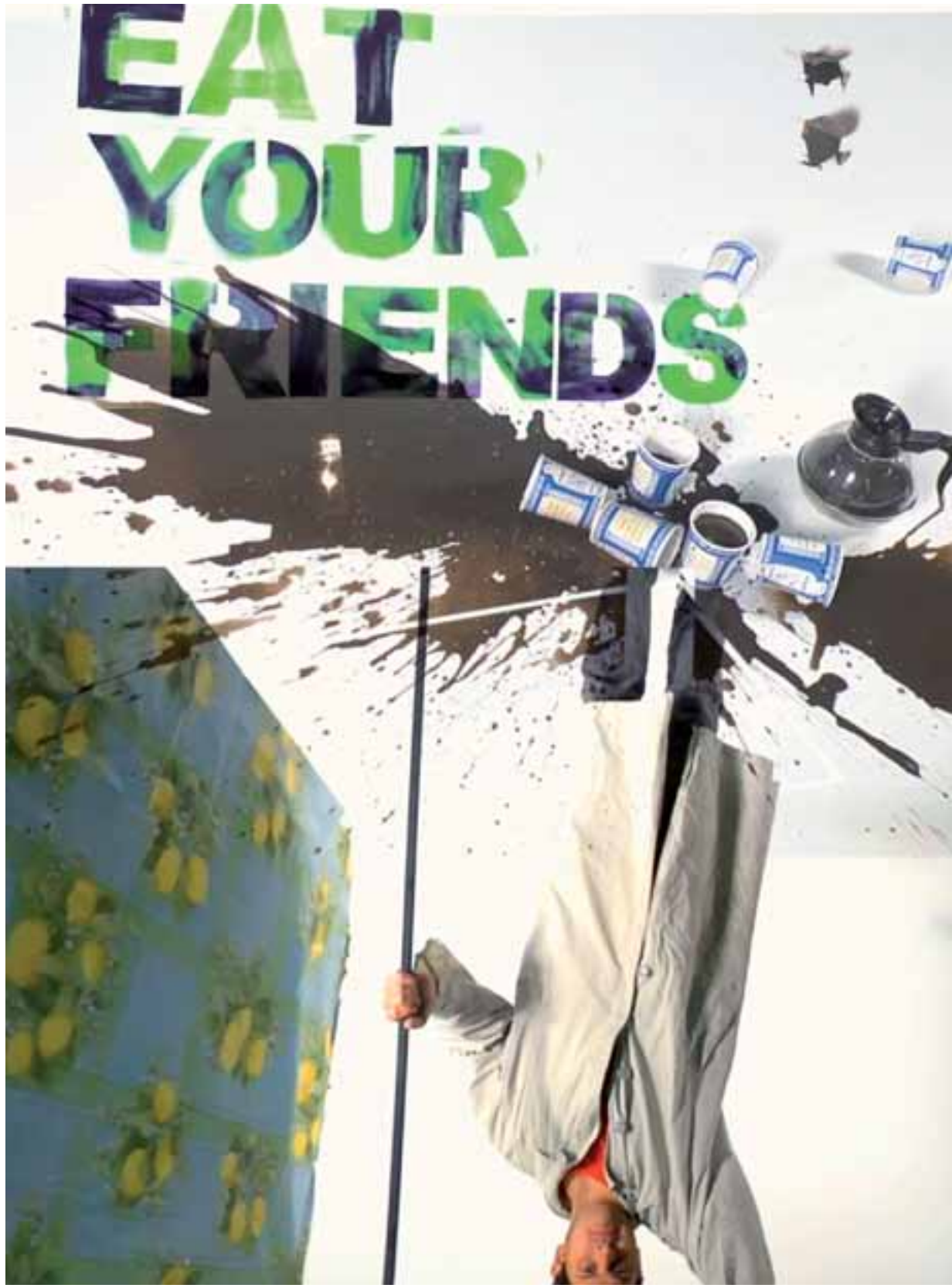








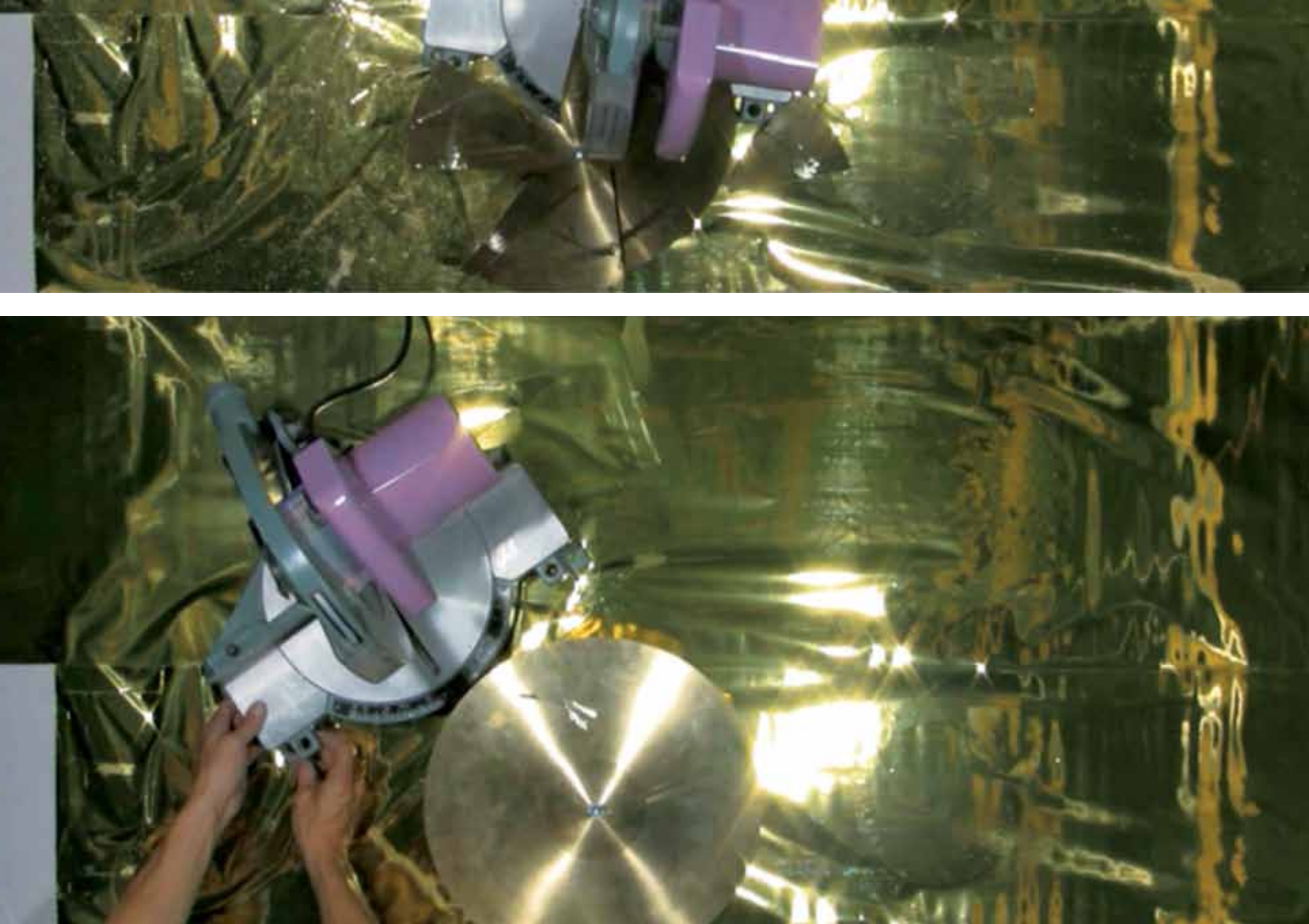



EAT
YOUR
FRIENDS




THE FTSE
Tough predictors





13 – 16 Montage von Referenzmaterialien und Werkabbildungen für die im Katalog abgebildeten Arbeiten / Montage of reference material and illustrations of works published in the catalogue.
35 – 49 / 56 / 66 / 79 – 80 / 82 / 109 / 122

59 Alisa Margolis, *ohne Titel (Palette Bild)*, 2016, Öl auf Leinwand, 24 × 30 cm / *untitled*, 2016, oil on canvas, dimensions, 24 × 30 cm
60 – 63 Montage, Ausstellungsansichten *Drift*, 2016: Hof der Städtischen Galerie Delmenhorst, Fotografie einer Mauer in Florenz, Wandarbeit von Alisa Margolis in der Ausstellung *Drift* / montage, installation views *Drift*, 2016: courtyard of the Städtische Galerie Delmenhorst, photography of a wall in Florence, site specific work by Alisa Margolis in the exhibition *Drift*
64 / 65 Alisa Margolis, *ohne Titel*, 2016, Öl und Lackfarbe auf Leinwand, 170 × 130 cm / untitled, 2016, oil on canvas, 170 × 130 cm, temporary presentation in public space
67 Alisa Margolis, *Kiss them for me*, 2014, Öl und Lackfarbe auf Leinwand, 160 × 200 cm / *Kiss them for me*, 2014, oil and resin on canvas, 160 × 200 cm
68 Alex Hubbard, *Lost Loose Ends* (still), 2008, Ein-Kanal-Video, Farbe, Sound, 4:10 min / *Lost Loose Ends* (still), 2008, single-channel video, color, sound, 4:10 min
70 / 71 Alisa Margolis, *Destroyer*, 2016, Öl und Lackfarbe auf Leinwand, 160 × 130 cm, temporäre Präsentation im öffentlichen Raum / *Destroyer*, 2016, temporary presentation in public space, oil and resin on canvas, 160 × 130 cm
72 Alisa Margolis, *Sun Loving*, 2014, Öl und Lackfarbe auf Leinwand, 190 × 120 cm / *Sun Loving*, 2014, oil and resin on canvas, 190 × 120 cm
73 Alisa Margolis, *Galan*, 2014, Öl und Lackfarbe auf Leinwand, 120 × 160 cm / *Galan*, 2014, oil and resin on canvas, 120 × 160 cm
74 Alisa Margolis, *Believer*, 2013, Öl und Lackfarbe auf Leinwand, 170 × 140 cm / *Believer*, 2013, oil and resin on canvas, 170 × 140 cm
76 / 77 Alisa Margolis, *Kissology*, 2014, Öl auf Leinwand, 200 × 240 cm / *Kissology*, 2014, oil on canvas, 200 × 240 cm
78 Alisa Margolis, *Birth of Venus* (Ausschnitt), 2014, Öl auf Leinwand, 130 × 160 cm / *Birth of Venus* (fragment), 2016, oil and resin on canvas, 130 × 160 cm
81 Alisa Margolis, *Parvenue*, 2014, Öl auf Leinwand, 170 × 130 cm / *Parvenue*, 2014, oil and resin on canvas, 170 × 130 cm
82 Alisa Margolis, *Kissology*, 2014, Öl auf Leinwand, 200 × 204 cm, Ausstellungsansicht *Drift*, Städtische Galerie Delmenhorst / *Kissology*, oil on canvas, installation view, Städtische Galerie Delmenhorst
83 Alisa Margolis, *Birth of Venus* (Ausschnitt), 2014, Öl und Lackfarbe auf Leinwand, 120 × 160 cm / *Birth of Venus* (detail), 2014, oil and resin on canvas, 120 × 160 cm
84 / 85 Alisa Margolis, *You Are One of A Thousand*, 2010, Öl und Lackfarbe auf Leinwand, 160 × 120 cm, Präsentation im öffentlichen Raum, 2016 / *You Are One of A Thousand*, 2010, oil and resin on canvas, 160 × 120 cm, temporary presentation in public space, 2016
86 Alisa Margolis, *Double Portrait*, 2014, Öl und Lackfarbe auf Leinwand, 160 × 120 cm / *Double Portrait*, 2014, oil and resin on canvas, 160 × 120 cm
87 Alisa Margolis, *Special Man (Axl)*, 2014, Öl und Lackfarbe auf Leinwand, 120 × 160 cm/ *Special Man (Axl)*, 2014, oil and resin on canvas, 120 × 160 cm
88 / 89 Alisa Margolis, *You Are One of A Thousand*, 2010, Öl und Lackfarbe auf Leinwand, 160 × 120 cm, Präsentation im öffentlichen Raum, 2016 / *You Are One of A Thousand*, 2010, oil and resin on canvas, 160 × 120 cm, temporary presentation in public space, 2016
90 Alisa Margolis, *Faster than Light*, 2014, Öl und Lackfarbe auf Leinwand, 160 × 130 cm / *Faster than Light*, 2014, oil and resin on canvas, 160 × 130 cm

91 Diana Sirianni, *Schwarzer Kosmos* (Ausschnitt), 2015, C-Print, 142,5 × 174 cm, *Black Cosmos* (fragment), 2015, C-Print, 142,5 × 174 cm
92 / 94 – 95 Diana Sirianni, Ausstellungsansichten *Le Grandi Dee*, Städtische Galerie Delmenhorst, 2016, verschiedene Materialien / installation views *Le Grandi Dee*, Städtische Galerie Delmenhorst, 2016, mixed media
96 Diana Sirianni, Aufbau der Raumcollage *Neubarock*, Cappella Santacroce-Aldobrandini, Rom, 2014 / Installation of the spacial collage *Neubarock*, Cappella Santacroce-Aldobrandini, Rome, 2014
97 – 100 Diana Sirianni, Ausstellungsansichten *Le Grandi Dee*, Städtische Galerie Delmenhorst, 2016, verschiedene Materialien / installation views *Le Grandi Dee*, Städtische Galerie Delmenhorst, 2016, mixed media
102 Diana Sirianni, Arbeitsprozess: digitales Entwerfen unterschiedlicher Arbeiten / Work process: digital sketching for different works
103 Diana Sirianni, Aufbau der Raumcollage *Cleanspace-one (Tackling Space Debris)*, Lichthaus, Kunstverein Arnsberg, 2013 / Installation of the spacial collage *Cleanspace-one (Tackling Space Debris)*, Lichthaus, Kunstverein Arnsberg, 2013
104 Diana Sirianni, *Raumhippogryph / Compressed* (Ausschnitt), 2014, c-print, 180 × 128 cm / *Space hippogryph / Compressed* (detail), 2014, c-print, 180 × 128 cm
105 Diana Sirianni, *Clingy* (still), Video (HD-Kamera), Farbe, Sound, 15:39 min, Braunschweig, 2016 / *Clingy* (still), Video (HD-Kamera), Color, Sound, 15:39 min, Braunschweig, 2016
106 Diana Sirianni, Druckmaterial für die Raumcollage *Neubarock V: Keeping Track*, Felix-Nussbaum Haus, Osnabrück, 2015 / Print material for the spacial collage *Neubarock V: Keeping Track*", Felix-Nussbaum Haus, Osnabrück, 2015
108 Diana Sirianni, Entwurf für das Metallgerüst der Raumcollage *Le Grandi Dee*, Städtische Galerie Delmenhorst, 2016 / Sketch for the metal structure within the spacial collage *Le Grandi Dee*, Städtische Galerie Delmenhorst, 2016
109 Alex Hubbard, *Letter Phase 66-67,* 2008 – 2011, C-Print, 38.1 × 50.8 cm, *Letter Phase 66-67,* 2008 – 2011, C-Print, 38.1 × 50.8 cm
110 – 113 Diana Sirianni, Ausstellungsansichten *Le Grandi Dee*, Städtische Galerie Delmenhorst, 2016, verschiedene Materialien / installation views *Le Grandi Dee*, Städtische Galerie Delmenhorst, 2016, mixed media
114 – 115 Diana Sirianni, *You See What You Are* (still), Video, Farbe, Sound, 7 min, Berlin, 2015 / *You See What You Are* (still), Video, Color, Sound, 7 min, Berlin, 2015
116 Diana Sirianni, Ausstellungsansicht *Le Grandi Dee*, Städtische Galerie Delmenhorst, 2016, verschiedene Materialien / installation views *Le Grandi Dee*, Städtische Galerie Delmenhorst, 2016, mixed media
117 Diana Sirianni, *Palazzo Altemps II*, 2015, Metall, Holz, digitale Drucke, transparente Folie, Nylonschur, Acrylfarbe, 42 × 51 × 44 cm / *Palazzo Altemps II*, 2015, metal, wood, inkjet print, transparent film, nylon strings and acrylic, 42 × 51 × 44 cm
118 – 119 Diana Sirianni, *Palazzo Altemps II* (Details), 2015, Metall, Holz, digitale Drucke, transparente Folie, Nylonschur, Acrylfarbe, 42 × 51 × 44 cm / *Palazzo Altemps II* (detail), 2015, metal, wood, inkjet print, transparent film, nylon strings and acrylic, 42 × 51 × 44 cm
120 Diana Sirianni, Ausstellungsansicht *Le Grandi Dee*, Städtische Galerie Delmenhorst, 2016, verschiedene Materialien / installation view *Le Grandi Dee*, Städtische Galerie Delmenhorst, 2016, mixed media

125 – 136 Alex Hubbard, *Lost Loose Ends* (stills), 2008, Ein-Kanal-Video, Farbe, Sound, 4:10 min, Sammlung Fekene Tønsberg / *Lost Loose Ends*, 2008, Single-channel video, color, sound, 4:10 min, Fekene Collection Tønsberg
137 / 138 Alex Hubbard, *Eat Your Friends* (stills), 2012, Video (HD-Kamera), Farbe, Sound, 5:39 min / Courtesy of the Artist and STANDARD (OSLO), Oslo / *Eat Your Friends* (stills), 2012, digital video (HD cam), color, sound, 5:39 min, Courtesy of the Artist and STANDARD (OSLO), Oslo
140 – 142 Alex Hubbard, *Eat Your Friends* (stills), 2012, Video (HD-Kamera), Farbe, Sound, 5:39 min / *Eat Your Friends* (stills), 2012, digital video (HD cam), color, sound, 5:39 min
143 Diana Sirianni, Ausstellungsansicht *Le Grandi Dee*, Städtische Galerie Delmenhorst, 2016, verschiedene Materialien / installation view *Le Grandi Dee*, Städtische Galerie Delmenhorst, 2016, mixed media
144 Alisa Margolis, *Believer,* 2013, Öl und Lackfarbe auf Leinwand, 170 × 140 cm, *Believer,* 2013, oil and resin on canvas, 170 × 140 cm
145 / 146 Alex Hubbard, *Eat Your Friends* (stills), 2012, Video (HD-Kamera), Farbe, Sound, 5:39 min / *Eat Your Friends* (stills), 2012, digital video (HD cam), color, sound, 5:39 min
149 – 153 Alex Hubbard, *Dos Nacionales* (stillS), 2008, Ein-Kanal-Video, Farbe, Sound, 3:34 min / *Lost Loose Ends*, Single-channel video, solor, sound, 3:34 min.

