



Frances Stark, *Back Side of the Performance*, 2008



Sophie Gogl, *8/2019, 2021*



Hannah Wilke, *Intercourse with...*, 1977



Sarah Lucas, *Selfish in Bed II*, 2000



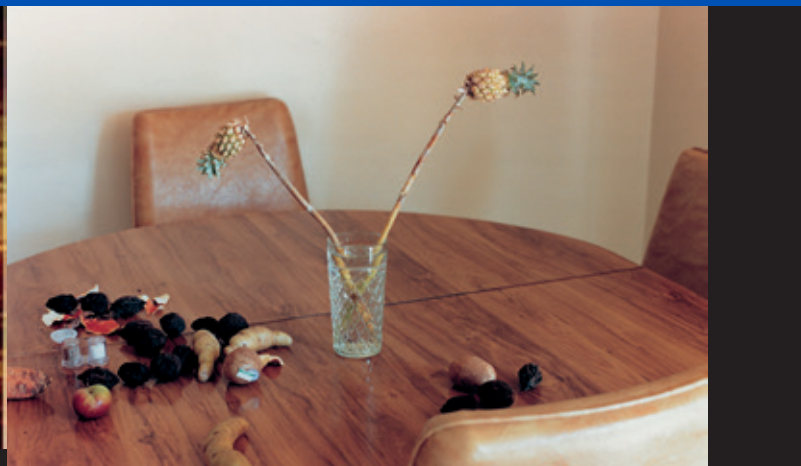
Sophie Calle, *Double Blind*, 1992



Jota Mombaça, *What Has No Space Is Everywhere*, 2020–21



Hannah Perry, *SPLIT SECOND*, 2015



Wolfgang Tillmans, *L.A. still life*, 2001

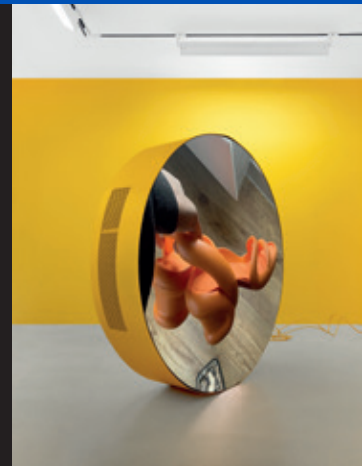


Alex Ayed, *Untitled (poems)*, 2023



Tromarama, *Deep Pressure*, 2023

Contemporary art is often easiest to comprehend in relation to currents and zeitgeist, and the Miami art fairs are a trend-spotter's paradise. Two tendencies characterize new art in 2016: the technological, body and the consumerist aesthetic. Below is a selection of 15 top artworks from Miami Art Week, artworks that respond to the current standing of colonization



Ken Okiishi, *Being and/or Time*, 2013–16

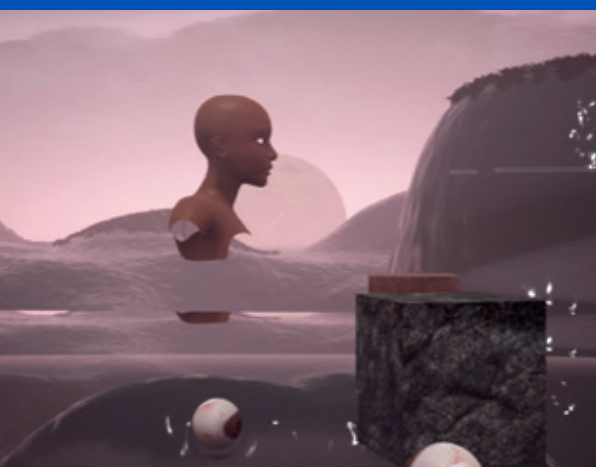
Martine Syms, *S(t)even or Act II*, 2023



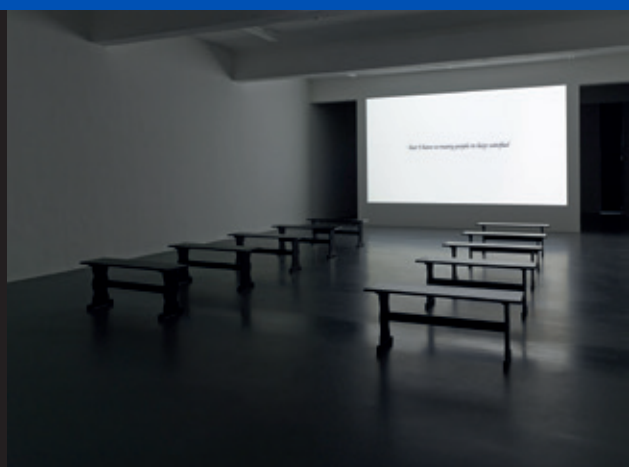
Martine Syms, *Ate or Act III*, 2023



Kristin Lucas, *Host*, 1997



Rindon Johnson, *I First You (11/11)*, 2018



Frances Stark, *Nothing is enough*, 2012

“Digital Diaries” looks at how artists of different generations have experimented with diaristic forms in video and digital art from the 1970s to today. Inspired by *The Electronic Diaries of Lynn Hershman Leeson 1984–2019* (1984–2019), the exhibition expands on this iconic work’s aesthetic, conceptual, and thematic threads. “Digital Diaries” gathers videos, photographs, video sculptures, and mixed-media works that record the artists’ intimate experiences, which are equally grounded in their wider sociopolitical contexts. Many of the artists critically reflect on online performativity, and subsequently disrupt the slickness of the image we present as our self to the world.

Intertwining images and personal writing in various formats, the artists use storytelling and digital technologies to craft images of themselves and reveal their private lives. “Digital Diaries” explores the intricate links between technologies of representation and contemporary subjectivities. From self-portraiture and home videos to phone messages and chat-room conversations, the works move from the intimacy of daily life to scenes in which the personal meets a broader political consciousness. Considering the ubiquity, allure, and unreliability of contemporary image culture, the exhibition asks: How has the evolution of recording and imaging technologies shaped our sense of self? How has global image culture impacted our construction of identities and the ways we perform them?

Evoking the gestures and affects of the online, the exhibition opens with three works by Alex Ayed, Ken Okiishi, and Tromarama, each distinct examples of “digital diaries.” Having embarked on an ongoing expedition from the North Sea to the Mediterranean, **ALEX AYED** decided to transmit this ever-evolving seascape digitally through his sculptures. While **01 Untitled (poems)** (2023) may look like an eccentric collection of found objects, it contains a custom-made communication system that allows the artist to send daily records from the ocean. A marble slab assembling wooden sticks, sheets of paper, and a grasshopper is crowned by a small screen, which displays a live feed of photos of short sentences and poems handwritten by the artist and dispatched to the exhibition space as he sails. Ayed’s words relay observations from his surroundings at sea; “on land” such remarks “would be described as ‘poetic,’ [but they] are vital for the sailor.”<sup>1</sup> In this long-distance digital diary, the artist writes back to his audience, and connects the exhibition space with an itinerant, far-flung location.

In contrast to this drifting piece, **TROMARAMA’S** mixed-media sculpture **02 Deep Pressure** (2023) brings together two quick video animations that humorously convey the loneliness and sped-up anxiety that come with any journey down a digital rabbit hole. On one screen, the viewer is taken on a dark tour of a CGI spare bedroom, as countless thumbs move across the other screen. The thumb has, in the words of the artist collective, become the “backbone of the social media realm,”<sup>2</sup> and their work invokes the overwhelm of perpetual scrolling. Matching this frenzied pace, the flicker of **KEN OKIISHI’S** digital slideshow **03 Being and/or Time** (2013–16) is set to the rhythm of 24 images per second (the standard frame rate for film), formally linking the analog and the digital. The visual diary consists of all the photos taken by the artist in the time period of the work’s making—documentation of exhibitions, screenshots of Google Maps itineraries, close-ups of his glasses, and other selfies—which successively flash on the screen, collapsing the limits between the public and the private.

This disclosure of personal events also marks **RINDON JOHNSON’S** **04 I First You (11/11)** (2018). Created in collaboration with sound artist Milo McBride, the video animation moves through an oneiric landscape generated by a video-game engine. As animated heads float through a pink and hilly sea, a voice-over recounts a night spent with a lover after a long separation, punctuated by mentions of a “new nation.” The poem was written by Johnson on the day Donald Trump was elected president, at the dawn of a changed, violent reality. Quotidian yet concerning details like “S. has been arrested” convey the effects of this political event on the life of the author, his lovers, and friends.

Similarly centering relationships, **KRISTIN LUCAS’S** **05 Host** (1997) is set at a multimedia kiosk on a roadside, where the main character has an online therapy session with a system operator, both played by Lucas. As the robotic voice asks the young woman if she is seeking “technical or spiritual advice,” she begins by speaking of feelings of depression that arose with technological changes, before discussing a difficult relationship. Soon after, the image register shifts to that of daytime TV, as the system operator proves unable to provide any helpful counseling. Suggestive of the agitation induced by the internet boom on the cusp of the twenty-first century, *Host* preempts how digital technologies would condition us to monitor our self-image.

**MARTINE SYMS’S** recent video sculptures **06 S(t)even or Act II** and **07 Ate or Act III** (both 2023) exemplify our self-consciousness about how imaging technologies reinforce the performance of our identity. Resembling Instagram’s Reels, the fast-paced videos intersperse clips from the internet of Rihanna and other celebrities with footage from Syms’s Ring doorbell cam. The common point between the strangers outside the artist’s door and celebrities is what she calls “Real Time Cinema”<sup>3</sup>: how people’s behaviors change once they realize they are being filmed. As images flash across custom LED screens, an AI-generated voice reads a monologue from acting coach Sam Kogan’s book *The Science of Acting* (2010): “I want to be special, I want to be respected, I want to be envied, I want to be accepted, I want to be cared for, I want to be a winner, I want to be strong, I want to be free, I want to be perfect... .” Declaring the contemporary need for one’s lives and successes to be visible in order to be validated, these simple sentences illustrate theorist Amelia Jones’s statement that “We don’t know how to exist anymore without imagining ourselves as a picture.”<sup>4</sup>

Just as technologies of representation have led to a shift in the performance of identity, new communication tools have impacted how our romantic relationships develop. Based on online chats the artist had with men, **FRANCES STARK’S** **08 Nothing is enough** (2012) addresses how the internet has transformed dating, as well as how we internalize gender roles and stereotypes. Stark transcribes her flirty discussions with an Italian architect in black font over a white screen, set to an improvised piano piece that is played by another man she met online. The work portrays the informal tone and explicit language of online dating, and in this aspect chimes with **SOPHIE GOGL’S** painting **10 8/2019** (2021), whose back is inscribed with the declaration: “I fucking love you.” The work copies the form and patterns of a Bonne Maman jam-jar lid—a symbol of domestic comfort—with bright fruits like emojis—our go-to signs of emotional expression. Gogl’s piece meets a bold precursor in **SARAH LUCAS’S** self-portrait **11 Selfish in Bed II** (2000). With these same words printed on her T-shirt, an androgynous appearance, and hands-in-pockets, the artist stands frontally to the camera. Lucas points to a common

macho attitude in sexual relationships, while claiming an unapologetic sexuality of her own.

These more recent explorations of gender archetypes in relationships can be inscribed within a lineage of earlier experiments with diaristic practices, deeply informed by feminism. Between the late 1970s and the 1990s artists employed a diaristic mode to disclose aspects of their lives and center their bodies. In the poignant performance of <sup>12</sup> *Intercourse with...* (1977), HANNAH WILKE films herself as messages left on her answering machine by family, friends, and lovers play in the background, accumulating into an incomplete portrait of the artist's life. Wilke strips to show her naked body covered with the names of the individuals we have heard speaking, and then starts to remove the tiny letters of each name, now accompanied by her recorded monologue, which grapples with the tensions of being a woman artist at that time.

A similar feminist approach informs SOPHIE CALLE'S <sup>13</sup> *Double Blind* (1992), in which the artist uses a handheld camera to record a US road trip with her then partner, film director Greg Shephard, who is also filming. Each narrates their version of their journey down the West Coast, so that, when woven together, the pair of video diaries depict two sides of their relationship. Edited in a rhythm of shot/reverse shot to show each person's perspective, the final work reveals the tense power dynamic at play in the couple, and ultimately disturbs the fixity of any normative gaze. Both Wilke's and Calle's video diaries allow the artists to enact, in the words of art historian Ina Blom, a "strategic reversal of a key instrument of masculine power in the field of the visual."<sup>5</sup>

Resonating with the revelation of these early video diaries, works by a younger generation of artists, like Hannah Perry and Jota Mombaça, capture the confessional tone of social media posts. Produced during and shortly after the Covid-19 pandemic, JOTA MOMBAÇA'S <sup>14</sup> *What Has No Space Is Everywhere* (2020–21) interweaves still images of the artist in her room, mobile-phone footage from her past travels, and screenshots of online conversations with friends. Mombaça's trembling voice reads a poem against a background buzz, in which she identifies with poets like Sylvia Plath and Anne Sexton who decided to put an end to their lives. Following these confessions of loneliness and depression, the video cuts to shots of the artist moving her hands to techno music by Slim Soledad—a welcome release after such emotional intensity. HANNAH PERRY'S six-channel installation <sup>15</sup> *SPLIT SECOND* (2015) is also set to rhythmic music, and unfolds like an expanded diary. The work is compiled from both her own videos and found footage, blurring the limits between her life and the lives of others. A man leans to softly kiss his partner on the cheek; a crowd of people moves in a club; teenagers play in front of a community center. Each short video functions as a snapshot of the everyday; together, they mimic a hazy and unreliable sense of memory, whether personal or collective. WOLFGANG TILLMANS'S photographs also resemble diaries: they bear witness to his desire to capture the moment, and to connect with the viewer. In his <sup>16</sup> *L.A. still life* (2001), an arrangement of imperfectly shaped potatoes, apples, and figs is strewn on a dining-room table, bathed in warm, subdued light. A crystal glass containing two decaying mini-pineapples sits in the middle of the table, imbuing this everyday scene with a nostalgic, almost sad atmosphere that signals the exhibition's end.

Curated by Line Ajan

Artist list:

Alex Ayed, Sophie Calle, Sophie Gogl, Rindon Johnson, Kristin Lucas, Sarah Lucas, Jota Mombaça, Ken Okiishi, Hannah Perry, Frances Stark, Martine Syms, Wolfgang Tillmans, Tromarama, Hannah Wilke

- 1 Alex Ayed, "Open Space #12. Alex Ayed," Fondation Louis Vuitton, Paris, October 2023.
- 2 Stephanie Bailey, "Tromarama: Rethinking the Locales of the Global System," *Ocula*, 17 August 2022.
- 3 Ben Broome, "Martine Syms," *CURA Magazine*, Fall/Winter 2023–24.
- 4 Amelia Jones, *Self/Image: Technology, Representation, and the Contemporary Subject* (Oxford: Routledge, 2006), xvii.
- 5 Ina Blom, *The Autobiography of Video. The Life and Times of a Memory Technology* (Berlin: Sternberg Press, 2016), 35.

Die Gruppenausstellung „Digital Diaries“ untersucht, wie Künstler\*innen seit den 1970er-Jahren bis zum heutigen Tag mit persönlichen (Tagebuch-)Aufzeichnungen in unterschiedlichen Medien – Videos, Fotografien, Videoskulpturen und Mixed-Media-Arbeiten – experimentiert haben. Ausgehend von der Sechskanal-Videoinstallation *The Electronic Diaries of Lynn Hershman Leeson 1984–2019* (1984–2019) präsentiert diese Ausstellung Arbeiten, die die ästhetischen, konzeptionellen und thematischen Aspekte dieses ikonischen Werks aufnehmen und weiterentwickeln.

Selfies, in den eigenen vier Wänden aufgenommene Videos, Kurznachrichten und Chatroom-Unterhaltungen: Die in der Ausstellung gezeigten Arbeiten bewegen sich zwischen intimen Momenten des Alltags und größeren gesellschaftspolitischen Fragen. Sie setzen sich kritisch mit Performativität auseinander und durchbrechen die glatte Oberfläche eben jenes Bildes, das wir der Welt als unser Selbst medial präsentieren. Die Ausstellung stellt angesichts der Allgegenwart, der Anziehungskraft sowie der Unzuverlässigkeit zeitgenössischer Bildkulturen zentrale Fragen: Wie haben Aufnahmetechnologien und bildgebende Verfahren unser Verständnis des Selbst geformt? Welchen Einfluss übt eine globale Bildkultur auf die Konstruktion von Identität aus, und wie performen wir eben diese?

Im ersten Ausstellungsraum sind Arbeiten von Alex Ayed, Ken Okiishi und Tromarama gegenübergestellt, die mit Gesetzen und Affekten des Internets spielen. **ALEXAYED** befindet sich aktuell auf einer Expedition an Bord eines Segelschiffs von der Nordsee zum Mittelmeer, von wo aus er seine Eindrücke über die hier gezeigte Skulpturen in den Ausstellungsraum vermittelt: **01** *Untitled (poems)* (2023) hat den Anschein einer exzentrischen Sammlung von Fundstücken, stellt aber ein speziell angefertigtes Kommunikationssystem dar, das es dem Künstler ermöglicht, seine Eindrücke täglich digital zu übermitteln. Auf einer Marmorplatte sind Holzstäbe, Papierblätter und ein Grashüpfer arrangiert. Ein kleiner Bildschirm, der digital mit Ayeds Boot verbunden ist, krönt die Skulptur. Der Bildschirm wird live mit Fotos von kurzen Sätzen und Gedichten gefüttert, die der Künstler handschriftlich auf hoher See verfasst hat. Diese Beobachtungen seiner Umgebung auf See – Bemerkungen, die wir an Land als poetisch beschreiben würden – sind für den Seemann lebensnotwendig<sup>1</sup>. Mit diesem digitalen Tagebuch verbindet der Künstler einen weitentfernten Ort und sein nomadisches Leben mit dem statischen Ausstellungsraum.

Die Mixed-Media-Skulptur **02** *Deep Pressure* (2023) des Künstler\*innen-Kollektivs **TROMARAMA** kombiniert zwei Videoanimationen, die auf humorvolle Weise die Einsamkeit und das beklemmende Gefühl, das mit dem Abtauchen in ein digitales Rabbit Hole einhergeht, vermitteln: Auf einem Bildschirm tauchen wir in ein mit CGI generiertes düsteres Schlafzimmer ein, während auf einem anderen Bildschirm Bilder von unzähligen Daumen rasant übereinandergelegt werden. Der Daumen ist, in den Worten von Tromarama, zum „Rückgrat der sozialen Medienwelt“<sup>2</sup> geworden, mit ihm scrollen wir uns durch die überwältigende Flut an Bildern. Das Flimmern von **KEN OKIISHIS** digitaler Diashow **03** *Being and/or Time* (2013–2016) ist auf den Rhythmus von 24 Bildern pro Sekunde (die Standard-Bildrate für Film) eingestellt und verbindet so formal das Analoge und das Digitale. Das visuelle Tagebuch besteht aus Aufnahmen, die der Künstler zwischen 2013 und 2016 gemacht hat: Nacheinander blitzen auf dem Bildschirm Dokumentationen von Ausstellungen,

Screenshots von Google-Maps-Routen, Nahaufnahmen seiner Brille und andere Selfies auf. Die Grenzen zwischen dem Öffentlichen und dem Privaten lösen sich im Wechsel der Bilder auf.

Das Preisgeben von persönlichen Ereignissen kennzeichnet auch **RINDON JOHNSONS** Videoanimation **04** *I First You (11/11)* (2018), die in Zusammenarbeit mit dem Klangkünstler Milo McBride entstanden ist. Animierte Köpfe, Tiere, Gegenstände und Formen schweben durch eine traumartige, rosafarbene, hügelige Landschaft, die mithilfe einer Videospiel-Engine generiert wurde. Eine Stimme erzählt von einer Nacht mit einem geliebten Menschen, einer Wiedervereinigung nach einer langen Zeit der Trennung. Beinahe nebenläufig wird immer wieder von einer „neuen Nation“ gesprochen. Johnson schrieb diesen Text an jenem Tag, an dem Donald Trump zum Präsidenten der Vereinigten Staaten gewählt wurde und sich eine neue, gewalttätige Realität ankündigte. Alltägliche, aber dennoch relevante Details wie „S. wurde verhaftet“ vermitteln die Auswirkungen dieses politischen Ereignisses auf das Leben Johnsons, seiner Liebhaber\*innen und Freund\*innen.

**KRISTIN LUCAS** setzt sich in ihrer Videoarbeit **05** *Host* (1997) ebenfalls mit Beziehungen auseinander: Lucas spielt sowohl eine junge Frau, die mit einem Geldautomaten (ATM) beziehungsweise mit der computergenerierten Stimme des Systembetreibers interagiert, als auch den Systembetreiber selbst. Eine Art Online-Therapiesitzung entspinnt sich, gefilmt durch die Überwachungskamera des Automaten, in welcher der Betreiber Lucas fragt, ob sie „technischen oder spirituellen Rat“ suche. Lucas spricht zunächst über ihre Depressionen, die mit den technologischen Veränderungen einhergehen, bevor sie von einer schwierigen Beziehung berichtet. Der Systembetreiber erweist sich als nicht hilfreich und kann keine guten Ratschläge geben, bald darauf wechselt das Bild zum Fernsehprogramm des Tages. In Anspielung auf den Internet-Boom und die Aufregung, die er an der Schwelle zum 21. Jahrhundert auslöste, nahm *Host* vorweg, wie die digitalen Technologien uns konditionieren, unser Selbstbild zu überwachen.

**MARTINE SYMS** jüngste Videoskulpturen **06** *S(t)even or Act II* und **07** *Ate or Act III* (beide 2023) veranschaulichen, wie bildgebende Technologien sich auf die Art und Weise, wie wir uns bewusst wahrnehmen und unser Selbst performen, auswirken. Ähnlich wie Instagram Reels vermischen sich Internet-Clips von Rihanna und anderen Prominenten mit Aufnahmen von Syms Überwachungskamera an ihrer Haustüre. Die Gemeinsamkeit zwischen den Fremden vor der Türe und den Berühmtheiten aus dem Internet beschreibt die Künstlerin mit dem Begriff Real Time Cinema<sup>3</sup>: Das Verhalten der Menschen verändert sich genau in jenem Augenblick, in dem sie bemerken, dass sie gefilmt werden. Während diese Bilder auf speziell angefertigten LED-Bildschirmen aufblitzen, liest eine KI-generierte Stimme einen Monolog aus dem Buch *The Science of Acting* (2010) des Schauspielcoach Sam Kogan vor: „Ich möchte etwas Besonderes sein, ich möchte respektiert werden, ich möchte beneidet werden, ich möchte akzeptiert werden, ich möchte umsorgt werden, ich möchte ein Gewinner sein, ich möchte stark sein, ich möchte frei sein, ich möchte perfekt sein...“ Diese einfachen Sätze verdeutlichen unser Bedürfnis, das eigene Leben und die eigenen Erfolge für die Welt da draußen sichtbar zu machen, damit sie für uns Wert erlangen und als Erfolge verbucht werden können. Die Theoretikerin Amelia Jones beschreibt dieses sehr gegenwärtige Phänomen so: „Wir wissen nicht mehr, wie wir existieren können, ohne uns uns als Bild vorzustellen.“<sup>4</sup>

Genauso wie die Technologien der Repräsentation dazu geführt haben, dass wir das Selbst radikal anders darstellen und performen, so haben neue Technologien und Formen der Kommunikation starken Einfluss darauf, wie sich unsere romantischen Beziehungen entwickeln. Basierend auf Gesprächen, die **FRANCES STARK** online mit Männern führte, thematisiert die Künstlerin in **08** *Nothing is enough* (2012) wie das Internet das Dating verändert hat, und wie wir Geschlechterrollen und Stereotypen verinnerlichen: Stark transkribierte ihre koketten Gespräche mit einem italienischen Architekten in schwarzer Schrift auf einem weißen Bildschirm, unterlegt mit einem improvisierten Klavierstück, das wiederum von einem anderen Mann gespielt wird, den sie online kennenlernte. Die Arbeit gibt die informelle wie explizite Sprache des Online-Datings wieder und schlägt in dieser Hinsicht den selben Ton wie **SOPHIE GOGLS** Malerei **10** *8/2019* (2021) an, auf deren Rückseite zu lesen ist: „I fucking love you“ Das Werk kopiert die Form und das Muster eines Bonne-Maman-Marmeladendeckels, der als ein Symbol für häusliche Gemütlichkeit verstanden werden kann. Die leuchtenden Früchte darauf erinnern an Emojis, die für uns beinahe eine Art natürlicher Ausdruck unserer Emotionen geworden sind. Gogls Arbeit findet ihren kühnen Vorläufer in **SARAH LUCAS** Selbstporträt **11** *Selfish in Bed II* (2000): Der Titel dieser Arbeit findet sich hier auf Lucas T-Shirt wieder, mit den Händen in den Hosentaschen steht sie frontal zur Kamera. Lucas weist auf humorvolle Weise auf eine gängige Macho-Attitüde in sexuellen Beziehungen hin, während sie selbst eine unapologetische Sexualität für sich beansprucht.

Diese neueren Auseinandersetzungen mit Geschlechterarchetypen im Kontext von Beziehungen lassen sich in eine Reihe früherer künstlerischer Experimente mit Praktiken von Tagebuchaufzeichnungen einordnen, die allesamt stark vom Feminismus geprägt sind. Zwischen den späten 1970er- und den 1990er-Jahren nutzten Künstler\*innen den Modus des Tagebuchführens, um einzelne Aspekte ihres Lebens offenzulegen und ihre Körper in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit zu rücken. So filmte **HANNAH WILKE** sich beispielsweise in der ergreifenden Performance **12** *Intercourse with...* (1977) selbst, während sie Nachrichten von ihrer Familie, Freund\*innen und Liebhaber\*innen auf ihrem Anrufbeantworter abhört und zeichnet somit ein einseitiges Porträt ihres Lebens. Wilke zieht sich zudem vor der Kamera aus und offenbart ihren nackten Körper, der mit den Namen der Personen beschrieben ist, die eine Nachricht auf dem Anrufbeantworter hinterlassen haben. Daraufhin beginnt sie, die winzigen Buchstaben mühsam von ihrem Körper zu entfernen, nun begleitet von einem aufgezeichneten Monolog, der sich mit den Spannungen auseinandersetzt, die das Leben einer Künstlerin zu dieser Zeit mit sich brachte.

Ein ähnlicher feministischer Ansatz liegt **SOPHIE CALLES** Videoarbeit **13** *Double Blind* (1992) zugrunde: Die Künstlerin filmte sich und ihren damaligen Partner, den Regisseur Greg Shephard mit einer Handkamera während einer USA-Reise; Shephard filmte ebenfalls. So erzählen beide ihre ganz eigene Version der gemeinsamen Reise entlang der Westküste. Die endgültige Arbeit, die aus Sequenzen von Schuss und Gegenschuss besteht, um die jeweilige Perspektive der Protagonist\*innen zu zeigen, enthüllt die angespannte Machtdynamik, die sich zwischen dem Paar entfaltet, und verhindert letztlich, dass die Aufnahmen einem normativen Blick unterworfen werden. Sowohl Wilkes als auch Calles Videotagebücher erlauben den Künstlerinnen, in den Worten der Kunsthistorikerin Ina Blom, eine „strategische Umkehrung eines zentralen Instruments männlicher Macht im Bereich des Visuellen“<sup>5</sup> zu vollziehen.

In Anlehnung an die Offenbarungen und Enthüllungen dieser frühen Videotagebücher fangen die Werke einer jüngeren Künstlergeneration wie Hannah Perry und Jota Mombaça den bekenntnishaften Ton von Social-Media-Posts ein. In der während und kurz nach der Covid-19-Pandemie entstandenen Arbeit **14** *What Has No Space Is Everywhere* (2020–21) von **JOTA MOMBAÇA** verarbeitet die Künstlerin Selfies, aufgenommen in ihrem privaten Zimmer, Handyaufnahmen von vergangenen Reisen und Screenshots von Online-Gesprächen mit Freund\*innen. Wir hören Mombaças zitternde Stimme, die gegen Hintergrundgeräusche anzukämpfen scheint, ein Gedicht vorlesen. Sie sucht darin den Schulterchluss mit Dichterinnen wie Sylvia Plath und Anne Sexton, die beschloßen, ihrem Leben ein Ende zu setzen. Nach diesen Bekenntnissen zu Einsamkeit und Depression setzt die Künstlerin einen Cut, und wir sehen Mombaça, wie sie zu Techno von Slim Soledad tanzt – eine willkommene Entspannung nach solch emotionaler Intensität.

**HANNAH PERRYS** Sechskanal-Installation **15** *SPLIT SECOND* (2015) ist ebenfalls mit rhythmischer Musik unterlegt und entfaltet sich wie ein erweitertes Tagebuch, das sie sowohl aus ihren eigenen Videos als auch aus gefundenem Filmmaterial zusammengestellt hat, um die Grenzen zwischen ihrem Leben und dem Leben anderer zu verwischen: Ein Mann beugt sich vor, um seine Partnerin sanft auf die Wange zu küssen; eine Menschenmenge bewegt sich in einem Club; Teenager spielen vor einem Gemeindezentrum. Jeder Clip ist ein Schnappschuss des Alltäglichen; zusammengenommen ahmen sie das Gefühl des diffusen, unzuverlässigen Erinnerns, sei es persönlich oder kollektiv, nach.

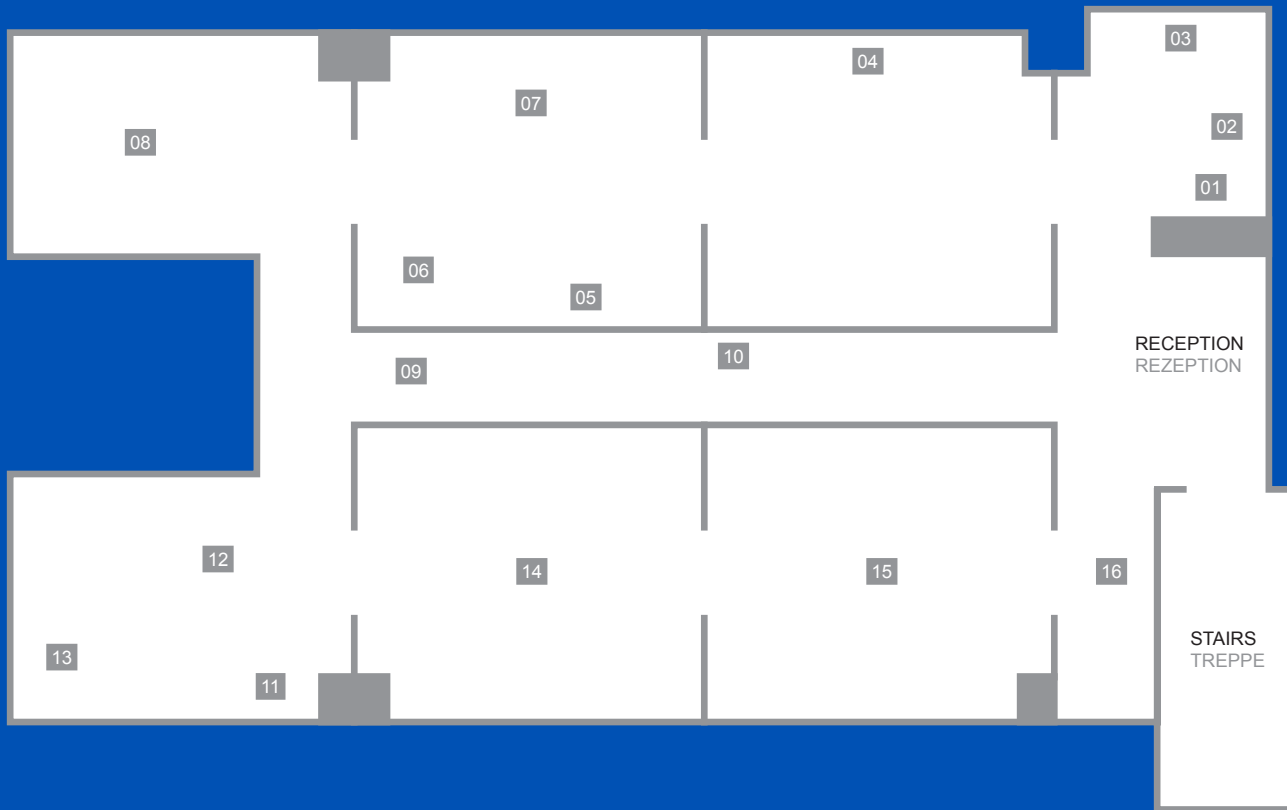
**WOLFGANG TILLMANS** Fotoarbeiten gleichen ebenfalls Tagebüchern: Sie zeugen von seinem Verlangen, den Moment einzufangen, das Leben, die Gegenstände, die Menschen darin festzuhalten und ein Gefühl von Intimität und Verbundenheit auszulösen. Im Fokus von **16** *L.A. still life* (2001) steht ein Holztisch, auf dem Obst und Gemüse liegen, in der Mitte des Tisches befindet sich ein Kristallglas, in welchem zwei verwesende Mini-Ananas stecken: ein Arrangement aus unvollkommen geformten Kartoffeln, Äpfeln und Feigen in gedämpftes, warmes Licht getaucht. Die Melancholie der alltäglichen Szene überträgt sich unmittelbar auf uns und steht atmosphärisch am Ende der Ausstellung.

Kuratiert von Line Ajan

Künstler\*innen:

Alex Ayed, Sophie Calle, Sophie Gogl, Rindon Johnson, Kristin Lucas, Sarah Lucas, Jota Mombaça, Ken Okiishi, Hannah Perry, Frances Stark, Martine Syms, Wolfgang Tillmans, Tromarama, Hannah Wilke

- 1 Alex Ayed, „Open Space #12. Alex Ayed,“ Fondation Louis Vuitton, Paris, Oktober 2023.
- 2 Stephanie Bailey, „Tromarama: Rethinking the Locales of the Global System“, *Ocula*, 17. August 2022.
- 3 Ben Broome, „Martine Syms“, *CURA Magazine*, Herbst/Winter 2023–24.
- 4 Amelia Jones, *Self/Image: Technology, Representation, and the Contemporary Subject* (Oxford: Routledge, 2006), xvii.
- 5 Ina Blom, *The Autobiography of Video. The Life and Times of a Memory Technology* (Berlin: Sternberg Press, 2016), 35.



## DIGITAL DIARIES FIRST FLOOR / 1. OG

- 01 Alex Ayed  
*Untitled (poems)*, 2023  
Sculpture; marble, driftwood, steel, stone, grasshopper, envelopes, paper, nano computer, screen, 52 x 31 x 11 cm.  
Skulptur; Marmor, Stahl, Treibholz, Stein, Grashüpfer, Briefumschläge, Papier, Nanocomputer, Monitor, 52 x 31 x 11 cm.
- 02 Tromarama  
*Deep Pressure*, 2023  
Video sculpture; Thera Cane, monitors, dimensions variable.  
Videoskulptur; Thera Cane, Monitore, Dimensionen variabel.
- 03 Ken Okiishi  
*Being and/or Time*, 2013–16  
HD video, 17'15", color, no sound.  
HD-Video, 17'15", Farbe, kein Ton.
- 04 Rindon Johnson  
*I First You (11/11)*, 2018  
HD video, 5'28", color, sound.  
HD-Video, 5'28", Farbe, Ton.
- 05 Kristin Lucas  
*Host*, 1997  
Video, 7'36", color, sound.  
Video, 7'36", Farbe, Ton.
- 06 Martine Syms  
*S(t)even or Act II*, 2023  
Video sculpture; custom frame, 131 x 131 x 31 cm, video, 2'52", color, sound.  
Videoskulptur; Spezialrahmen, 131 x 131 x 31 cm, Video, 2'52", Farbe, Ton.
- 07 Martine Syms  
*Ate or Act III*, 2023  
Videosculpture; custom frame, 101 x 101 x 30 cm, video, 4'52", color, sound.  
Videoskulptur; Spezialrahmen, 101 x 101 x 30 cm, Video, 4'52", Farbe, Ton.
- 08 Frances Stark  
*Nothing is enough*, 2012  
HD video, 14', b/w, sound.  
HD-Video, 14', S/W, Ton.
- 09 Frances Stark  
*Back Side of the Performance*, 2008  
Mixed-media collage; paper, paillettes, and escutcheon pins on foamcore, 102.2 x 174 cm.  
Mixed-Media-Collage; Papier, Pailleten und Metallstifte auf Schaumstoffplatte, 102,2 x 174 cm.
- 10 Sophie Gogl  
*8/2019*, 2021  
Painting; acrylic on canvas, Ø 90 cm.  
Malerei; Acryl auf Leinwand, Ø 90 cm.
- 11 Sarah Lucas  
*Selfish in Bed II*, 2000  
Photograph; digital print, 122 x 122 cm.  
Fotografie; Digitaldruck, 122 x 122 cm.
- 12 Hannah Wilke  
*Intercourse with...*, 1977  
Video, 27', b/w, sound.  
Video, 27', S/W, Ton.
- 13 Sophie Calle  
*Double Blind*, 1992  
Video, 65'58", color, sound.  
Video, 65'58", Farbe, Ton.
- 14 Jota Mombaça  
*What Has No Space Is Everywhere*, 2020–21  
Video, 10'19", color, sound.  
Video, 10'19", Farbe, Ton.
- 15 Hannah Perry  
*SPLIT SECOND*, 2015  
Consisting of:  
Bestehend aus:  
  
*aahhhhhh*, 2015  
HD video, 1'18", color, sound.  
HD-Video, 1'18", Farbe, Ton.  
  
*Useless*, 2015  
HD video, 2'09", color, sound.  
HD-Video, 2'09", Farbe, Ton.  
  
*The worse you feel the better I look*, 2015  
HD video, 1'18", color, sound.  
HD-Video, 1'18", Farbe, Ton.  
  
*To say you feel something*, 2015  
HD video, 1'15", color, sound.  
HD-Video, 1'15", Farbe, Ton.  
  
*Waiting here*, 2015  
HD video, 3'44", color, sound.  
HD-Video, 3'44", Farbe, Ton.  
  
*What are you thinking about*, 2015  
HD video, 1'34", color, sound.  
HD-Video, 1'34", Farbe, Ton.
- 16 Wolfgang Tillmans  
*L.A. still life*, 2001  
Photograph;  
unframed inkjet print on paper, 138 x 208 cm.  
Fotografie;  
ungerahmter Inkjetprint auf Papier, 138 x 208 cm.