

JSF

AFTER IMAGES

**JO BAER
ROSA BARBA
THERESA BAUMGARTNER
PAUL CHAN
TRISHA DONNELLY
LAUREL HALO
LOTUS L. KANG
LABOUR
(FARAHNAZ HATAM
& COLIN HACKLANDER)
GHISLAINE LEUNG
DAVID MEDALLA
CARSTEN NICOLAI
NORBERT PAPE
& SIMON SPEISER
GIOVANNA REPETTO
CHAVELI SIFRE
JESSE STECKLOW
ANICKA YI**

12.09.2024 – 20.07.2025

INTRODUCTION LISA LONG

In recent years, multiple exhibitions, including those presented at the Julia Stoschek Foundation, have dealt with the mass of images created and circulated from the 1960s on, examining how media cultures have shaped discourses on identity and representation and showcasing artists' engagement with performance, video, and digital technologies. Such exhibitions have shown how images are powerful tools for storytelling and communication, produced and utilized by artists to liberate themselves from violence or oppression, to redress personal and collective histories, or to imagine other futures. At the same time, they have revealed the ways in which images can perpetuate violence through upholding a dominant gaze, and how we all must be mindful when it comes to what we reproduce. With images, both creative and destructive forces can be at work. Keeping this reality in mind, how might we imagine what comes after images?

FROM SEEING TO MULTISENSORY EXPERIENCE

"After Images" proposes a recalibration of our relationship to seeing and to contemporary image culture. Departing from image-based practices like film and video for which the Julia Stoschek Foundation is best known, the exhibition expands the visual realm to encompass the haptic and the multi-sensorial, and moves from the space of the screen to the embodied and experiential path of the visitor. The featured works put forward a wide definition of time-based art, including kinetic sculpture, sound and light installations, film-based installations, olfactory interventions, scores, and extended reality.

Predominant systems of knowledge have elevated vision above hearing, smell, touch, and taste, despite how *seeing* is constituted from an amalgam of sensory feedback from the entire body. The privileging of vision can be traced back to Aristotle, who deemed sight the highest of the senses, followed, in order of lessening importance, by hearing, smell, taste, and touch. Aristotle's thought laid the groundwork for the later arguments of European rationalist philosophers, notably René Descartes's mind-body distinction in the seventeenth century. This conception connected sight to the reasoning of the mind, which was where Descartes believed the human soul resides. Throughout modernity, this separation of mind and body, with the mind's thinking held superior to the sensations of the body, was used to justify the subjugation of Indigenous peoples, as well as to diminish the lived experience of anybody who did not conform to the archetypes of whiteness and masculinity. The mind-body split has influenced sociocultural and medical attitudes to the extent that its effects still need to be dismantled to this day.

In *Empire of the Senses* (2005), sociologist David Howes underlines how "perception is not just a matter of biology, psychology or personal history but of cultural formation."¹ Like language and meaning, Howes argues, the senses must be understood as socially constructed systems that convey ideologies through shared experiences. Subsequently, our experiences, including the ways we perceive constructs of identity, gender, race, material culture, and memory, are informed by our sensory upbringing. "The sensory order," writes Howes, "is not just something one sees or hears about; it is something one lives."²

To question the established hierarchy of sight over the other senses and to acknowledge how our senses are culturally relative, "After Images" gathers works that rely on materiality, texture, movement, and immersive environments to convey meaning. Whether through bubble machines, point clouds, or

olfactory notes, different sensorial approaches lead us to alternate forms of representation, and to an embodied perspective where multidirectional sensualities collide. The recalibration proposed by "After Images" therefore invites us to understand images as just one of the many ways we make sense of the world. What forms of agency, empathy, and respite lie in such an embrace of all senses—whether in the world or in the exhibition space?

EXHIBITION AS SENSUAL MONTAGE

In filmmaking, montage is the technique of selecting, editing, and piecing together separate sections of film to form a continuous stream. In the early decades of cinema, from the 1910s to the 1930s, Russian filmmakers and theorists Lev Kuleshov and Sergei Eisenstein wrote about the power of montage to manipulate viewers' emotions and transmit ideologies, for example by juxtaposing images in a sequence or by using sound and rhythm to generate a specific kind of energy.

In *Montage and Architecture* (1937), Eisenstein further elucidates his thinking around the spatial and perceptory relationship between cinematic montage and architecture. He describes how, in cinema, "diverse impressions pass in front of an immobile spectator," to make an "imaginary path followed by the eye"—and so by the mind—"across a multiplicity of phenomena ... gathered in a certain sequence."³ In pre-cinematic architectures—for example, the Acropolis of Athens ("a perfect example of one of the most ancient films")—Eisenstein writes how it was rather the spectator (or the visitor) who moved "between [a series of] carefully disposed phenomena that [he] absorbed sequentially with [his] visual sense."⁴

The curation of "After Images" references Eisenstein's idea of montage as path—here composed by the movement of the visitor through the exhibition space. Yet this path goes beyond that of the eye and the mind, to fully incorporate all the senses. The sensual montage of the exhibition accentuates each sensory encounter, from works that entice through their haptic texture, to immersive situations that engulf the visitor in sound, light, and scents.

ALONG THE EXHIBITION'S PATH

The exhibition's path begins with a constellation of works by Trisha Donnelly, Ghislaine Leung, and Lotus L. Kang. An intermittent sound piece (2010) by [Trisha Donnelly](#) greets visitors upon entry, while four more of her works (one sculpture, three videos; all untitled) are dispersed across both floors of the foundation. Donnelly's haptic approach to image-making, which employs tactics of continual deferral and illegibility, strongly informed the development of the concept for "After Images." Her refusal of visual documentation, wall labels, and texts accompanying her work strikes a prescient note against the tendency for over-interpretation, and the insatiable desire for image consumption.

[Ghislaine Leung's](#) *Monitors* (2022), comprised of "a baby monitor installed in one room and broadcast into another," as per the work's written "score," records the sound and image of the gallery's entry area, in which two of Donnelly's works are situated. This display thus playfully circumvents Donnelly's directive to desist from reproducing her work, while Leung's surveillant monitors offer a conceptual twist on the proliferation of video in real time. The screen component of Leung's initial work is installed on the upper floor, where it meets her second,

Fountains (2022): “Score: A fountain installed in the exhibition space to cancel sound.” This exhibition-specific iteration exists as an indoor fountain—its materials selected, like the baby-cam, by the staff of the foundation—through which water endlessly circulates.

Lotus L. Kang’s large-scale photographic film installation *In Cascades* (2024) fills the first gallery with earthy hues of orange, yellow, purple, and red. The title refers to both bodies of flowing water and biochemical cascades, a process of cellular transmission whereby, in the artist’s words, “the path of signals always carries the traces of the past signals,” which are written into the chain as it continues to be reproduced.⁵ Descending from a structure of metal joists fastened to the ceiling, clusters of photo-sensitive film skins meet with stacks of tatami mats placed on the floor. Made with a method the artist calls “tanning,” to refer to their continuous material transformation, these unfixed films change very slowly over time in relation to their environment. During the stages of production and presentation, the film skins come to bear traces of places and people on their surface.

Adjacent to Kang’s installation, Jesse Stecklow’s mixed-media sculpture *Room Box* (2024) shifts our perspective, providing a bird’s-eye view of the gallery in miniature. Mounted to the wall and rotating rhythmically, Stecklow’s room boxes are conceived as maquettes of the exhibition spaces in which they are shown. A small rubber ball bounces around inside, reverberating as viewers look in from above. Two further time-based works by Stecklow are on view on the second floor. *Untitled (Air Sampler)* (2022) consists of a white metal container in which a Carbo-graph 5 air sampler gathers particles over the course of the exhibition, accumulating its sedimentary record. *From Ear to Ear* (2024) is concerned with the longer spans of geological time: two fossilized whale ear bones resting on a low plinth become amplifiers that broadcast a ten-hour ocean soundscape.

In *Touching Clouds* (2023), Norbert Pape and Simon Speiser create a choreographic ritual in extended reality, which is activated by visitors. Floating point clouds of various forms can be touched, nudged, or guided by one’s hands, with these gestures sometimes leaving imprints on the objects’ surfaces. The artist duo set out to conceive a work in which embodied immersion brings an awareness of our sensory interdependence across visible and invisible worlds. Participants see each other and the exhibition surroundings through the XR headset while simultaneously moving through a virtual reality layer.

Cloud Canyons (1963/2018) by David Medalla is one of the artworks visible through this virtual filter. Medalla’s renowned biokinetic sculptures, also known as bubble machines, combine soap, water, and compressors to propel oozing columns of white bubbles out of transparent plastic tubes. The ephemeral forms recreate themselves before evaporating into thin air. The work was inspired by diverse personal experiences: flying over the Grand Canyon; looking into a boiling pot of Filipino coconut-cream soup, ginataang; witnessing the death of man whose last breath brought tiny bubbles of blood to the corners of his mouth. Poetically and formally expansive, *Cloud Canyons*—just like the weather—depends on too many factors to count and changes without notice.

Throughout the foundation, three site-specific light interventions by Theresa Baumgartner draw out the disorienting feeling of a world off-kilter. Two interventions work with Morse code (*The Breaking* and *If I Must Die, You Must Live to Tell My Story (...)*,

both 2024) to transmute the words of timely thinkers and writers into light signals inside or onto the facade of the foundation.⁶ The remaining piece, *Waiting for the Engineer* (2024), intervenes in the gallery’s neon light systems, freeing the neon tubes from their rigid sockets as they fall into the space.

On the other side of the hallway, visitors enter a sound installation by Laurel Halo, paired with a stoic video by Trisha Donnelly. Shifting in and out of form and formlessness, Halo’s newly commissioned piece *The Word For Desire* (2024) is arranged from a simple solo piano improvisation, complemented with cello, violin, and electronics. The work continues her ongoing inquiry into the nature of melody and melodic subversion. It draws its inspiration and title from “*La palabra del deseo*” by the late Argentinian poet Alejandra Pizarnik, which describes the elusive nature of melody—as a “lilac light” or an “orange light,” or even as a quality of solitude (“solitude would be this torn melody of my phrases”).

Tucked into the ends of a dimly lit space, the first two of six “closed mirrors” by Giovanna Repetto emerge from the shadows (the others in the series are placed on the second floor; all works *Untitled (closed in 2024)*, 2024). With a background in photography, the artist began working with mirrors in a moment of crisis with representation, when she sought to continue to work visually without producing images. For Repetto, the mirror is an example of an “atmospheric image,” which, unlike those taken with cameras, constantly changes, representing without a fixed recording. When a mirror is “closed”—that is, densely filled in with dark permanent markers so that the reflection is almost totally obscured—it cannot interact with its surroundings, and its beholders will forever remain unseen.

Turquoise light seeps out of Chaveli Sifre’s multisensory installation *Adonia* (2024), along with the intense smell of camphor, a forest product chosen for its cleansing and restorative effects. The newly produced olfactory installation invites us to take a few deep breaths while reading short poems by the artist on the wall. At the installation’s center, four opalescent glass sculptures in the shape of limbs are filled with the aromatic compound, which, initially in a solid state, evaporates over time. The sculptures stand like votive offerings to deities in exchange for cures, and the whole work echoes devotional rituals that revolve around the reciprocity of giving and receiving.

Upstairs, two clusters of flailing anthropomorphic figures fueled by fans belong to the ongoing series *Breathers* by Paul Chan. The sculptures emerged from the artist’s need to “take a breather” from time spent in front of screens, both as a producer and a viewer of video. Chan then developed these inflatable kinetic sculptures as a different way of making moving images. The featured works are new iterations, shown here for the first time: a group with the title *Too Phantasia 4* and a wall-mounted sculpture, *Hex 3 (after Pseudo-Dionysius)* (both 2024).

Rosa Barba’s film-based installation *One Way Out* (2009) also tests the limits of moving-image production, and more precisely, the limits of filmic apparatus. Consisting of a 16mm film projector, celluloid, and ventilation tubing that zigzags through the space, the celluloid is sucked up into the pipe to disappear into its infrastructural depths. Hitting the sides of the pipe on its journey, the sound of the film and the projector make a rhythmic drone, while the seemingly empty projection of light reveals marks and scratches made by the friction of this process.

Like Barba, [Carsten Nicolai](#) disrupts the function of imaging technologies by directly intervening into their media. In the installation *telefunken anti* (2004), the audio signal of a CD player is connected to the video input of two TV monitors that face the wall, converting what would be sound into an abstract composition of horizontal stripes. With screens turned away from their audience, we can perceive only the flicker and glare emitted by the images, around the monitors' anthracite casings.

[Jo Baer](#)'s diptych *Untitled* (1966–74) experiments with another kind of glare—here, that which arises when contrasting color bands meet on a painted canvas. Intrigued by Gestalt theory and optical phenomena, Baer has described her early minimalist paintings as “portals” that come “alive when you walk.” The pair on display set a black and blue band that traces the rectangular frame against a white central surface. The effect heightens the viewer's visual perception through the principle of Mach bands, a measurable optical illusion. Not “time-based media” in any classical sense, Baer's paintings conjure the peripheral glow of a moving image as the viewer moves past.

Close to the end of our trajectory, [Anicka Yi](#)'s light sculpture *Escape From The Shade 5* (2016) warmly illuminates a small side room, which still contains its original GDR linoleum flooring. Part of her series *Nests*, the outer layer of the luminary resembles a sheet of beeswax and the hexagonal formations of a hive. This is thrown over a metal structure to which a digital clock is attached, whose glowing digits shimmer through the shell.

“After Images” culminates in another new large-scale commission presented in the foundation's cinema: [LABOUR](#)'s ([Farahnaz Hatam](#) and [Colin Hacklander](#)) multisensory *Tower of Silence* (2024). The installation references 3,000-year-old Zoroastrian sky burials in which the bodies of the deceased are placed on open-air platforms (*dakhma*, or Towers of Silence) to be devoured by vultures, eventually leaving the bones to be dried in the baking sun. Every half hour, participants encounter an activation of sound and light through which LABOUR explore three types of silence: forced silence, stoic silence, and profound silence. In combination with vibrating subwoofers and lighting patterns—from very low light to color and intense strobe effects—the spatially oriented piece brings us to the edges of perception so that we might pass through different states of being to transcend earthly sensations. While the sound composition draws on glissandi, a sculpture at the center of the space swoops down like a giant beak from the sky, inspired by Greek composer Iannis Xenakis's early scores, to represent such dramatic upward and downward transitions.

Curated by Lisa Long, Artistic Director, with support from Line Ajan, Assistant Curator, and Josefin Granetoft, Curatorial Assistant.

1 David Howes, ed., *Empire of the Senses: The Sensual Cultural Reader* (London: Bloomsbury, 2005), 3.

2 Ibid.

3 Sergei M. Eisenstein, Yve-Alain Bois, Michael Glenny, “Montage and Architecture,” *Assemblage*, no. 10 (December 1989): 116–17.

4 Ibid.

5 Lotus L. Kang and Chloe Ting, “Working with the Lack: A conversation with Lotus L. Kang,” *Afterall*, issue 55/56, “Out of Place,” 29 January 2024.

6 *The Breaking* cites Andreas Malm's book *How to Blow Up a Pipeline* (2021): “The breaking of fences will one day be seen as a very minor misdemeanor indeed.”

If I Must Die You Must Live to Tell My Story (...) cites Refaat Alareer's (1979–2023) poem “If I Must Die” (2023): “If I must die, / you must live / to tell my story / to sell my things / to buy a piece of cloth / and some strings, / (make it white with a long tail) / so that a child, somewhere in Gaza / while looking heaven in the eye / awaiting his dad who left in a blaze— / and bid no one farewell / not even to his flesh / not even to himself— / sees the kite, my kite you made, flying up above / and thinks for a moment an angel is there / bringing back love / If I must die / let it bring hope / let it be a tale”.

EINFÜHRUNG LISA LONG

In den letzten Jahren haben sich mehrere Ausstellungen, einschließlich derjenigen, die in der Julia Stoschek Foundation gezeigt wurden, mit der Flut an Bildern auseinandergesetzt, die seit den 1960er-Jahren geschaffen und verbreitet wurden. Sie haben thematisiert, wie Medienkulturen Diskurse über Identität und Repräsentation prägen, und sie haben gezeigt, wie Künstler*innen sich mit Performance, Video und digitalen Technologien auseinandersetzen. Dabei wurde nicht zuletzt sichtbar, wie kraftvoll mit Bildern kommuniziert werden kann und wie sie für das Storytelling eingesetzt werden können. Künstler*innen bedienen sich Bildern, um sich von Gewalt und Unterdrückung loszureißen, persönliche und kollektive Geschichten aufzuarbeiten oder andere Zukünfte zu imaginieren. Zugleich aber können Bilder gewalttätige Strukturen manifestieren, indem sie den (vor-)herrschenden Blick stabilisieren. Wir müssen umsichtig fragen, was reproduziert werden soll und was nicht. In Bildern liegen also sowohl schöpferische wie zerstörerische Kräfte. Wenn wir uns das bewusst machen, können wir uns auch vorstellen, was nach den Bildern kommt?

VOM SEHEN ZUR MULTISENSORISCHEN ERFAHRUNG

„After Images“ beschäftigt sich mit einer Neujustierung unseres Verhältnisses zur zeitgenössischen Bildkultur. Anstatt visuelle Medien wie Film oder Video, für die die Julia Stoschek Foundation vor allem bekannt ist, in den Mittelpunkt zu stellen, spielen haptische und multisensorische Erfahrungen eine wichtige Rolle. Damit einher geht eine Verschiebung vom Raum des Bildschirms hin zum verkörperten und erfahrungsbasierten Empfinden der Betrachter*innen. Die gezeigten Arbeiten stehen für eine weiter gefasste Definition zeitbasierter Kunst, zu der hier ebenso kinetische Skulpturen, Klang- und Lichtinstallationen, filmbasierte Installationen, Geruchsinterventionen und Extended Reality gerechnet werden.

Die vorherrschenden Wissenssysteme privilegieren das Sehen vor dem Hören, Riechen, der Berührung und dem Geschmack – ungeachtet der Tatsache, dass der Vorgang des Sehens aus dem sensorischen Feedback des gesamten Körpers entsteht. Diese Hierarchisierung lässt sich bis zu Aristoteles zurückverfolgen, der das Sehen als den höchsten der Sinne ansah, auf das – in absteigender Reihenfolge – Hören, Riechen, Geschmack und Berührung folgen. Aristoteles' Gedanken legten die Grundlage für die spätere Argumentation des europäischen Rationalismus, insbesondere für die Unterscheidung von Körper und Geist, wie sie René Descartes im 17. Jahrhundert traf. In diesem Konzept wurde das Sehen an die Vernunft des Geistes gekoppelt, von dem Descartes annahm, sie sei der Sitz der menschlichen Seele. Die Moderne hindurch wurde die Unterscheidung von Körper und Geist – mit der Annahme, dass das Denken des Geistes höher anzusiedeln sei als das Empfinden des Körpers – zur Rechtfertigung der Unterjochung indigener Völker herangezogen. Genauso ließ sich damit die Herabwürdigung der gelebten Erfahrung all jener legitimieren, die nicht mit den Archetypen des Weiß-Seins und der Männlichkeit übereinstimmten. Die Trennung von Körper und Geist hat unsere soziokulturellen und medizinischen Prädispositionen derart beeinflusst, dass wir noch heute damit beschäftigt sind, ihre Folgen zu verarbeiten.

In *Empire of the Senses* (2005) betont der Soziologe David Howes, dass „Wahrnehmung nicht nur eine Sache der Biologie, Psychologie oder persönlichen Geschichte ist, sondern auch ein kulturelles Gebilde“. ¹ Wie die Sprache und die

Bedeutung, so Howes' Argument, müssten auch die Sinne als ein gesellschaftlich konstruiertes System begriffen werden, das in der gemeinsamen Erfahrung Ideologie transportiert. Insofern sind die Erfahrungen, die wir machen – und dazu gehört auch unsere Wahrnehmung der Konstruktion von Identität, Gender, *race*, Materialkultur und Gedächtnis –, von unserer sinnlichen Konditionierung informiert. „Die Ordnung der Wahrnehmung“, schreibt Howes, „ist nicht nur etwas, das man sieht oder von dem man hört; es ist etwas, das man lebt.“²

Um die etablierte Privilegierung des Sehens über die anderen Sinne zu hinterfragen und anzuerkennen, dass unsere Sinne kulturell relativ sind, bringt „After Images“ Arbeiten zusammen, die auf Grundlage von Materialität, Textur, Bewegung und immersiver Erfahrung Bedeutung generieren. Ob mit Seifenblasenmaschinen, Punktwolken oder Duftnoten – verschiedene sensorische Ansätze führen zu anderen Formen der Darstellung und zu einer verkörperten Perspektive, in der unterschiedliche Sinneseindrücke multidirektional aufeinanderprallen. Die Neujustierung, die „After Images“ vorschlägt, lädt uns insofern ein, Bilder als nur eine von vielen Möglichkeiten zu verstehen, wie wir die Welt begreifen können. Welche Formen der Handlungsmacht, Empathie und des Innehaltens aber finden sich in einer solchen Bejahung aller Sinne – ob nun in der Welt oder im Ausstellungsraum?

DIE AUSSTELLUNG ALS MONTAGE DER SINNE

Montage bezeichnet im Film die Technik der Auswahl, Bearbeitung und Kombination von Bildern, damit am Ende ein kontinuierlicher Fluss entsteht. Die russischen Filmemacher Lew Kuleschow und Sergei Eisenstein verfassten in den frühen Jahren des Kinos (also ab den 1910er-Jahren und bis in die 1930er-Jahre hinein) Texte, in denen sie sich Gedanken über die Kraft der Montage zur emotionalen Manipulation der Betrachter*innen sowie der Verbreitung von Ideologien machten: beispielsweise durch die sequenzielle Gegenüberstellung von Bildern oder im Einsatz von Ton und Rhythmus mit dem Ziel, eine bestimmte Form von Energie zu evozieren.

In *Montage and Architecture* (1937) führt Eisenstein seine Gedanken über das räumliche und wahrnehmungstechnische Verhältnis von Kinomontage und Architektur weiter aus. Er beschreibt, wie im Kino „unterschiedliche Eindrücke vor den unbeweglichen Betrachter vorbeilaufen“, um dabei einen „imaginären Pfad“ zu schaffen, „dem das Auge folgt“ – und damit auch der Geist – „über eine Vielzahl von Phänomenen ... zusammengebracht in einer bestimmten Sequenz“³. In präkinematografischen Architekturen, im Fall der Akropolis von Athen („ein perfektes Beispiel für einen der ältesten Filme“), waren es, so Eisenstein, eher die Betrachter*innen (oder Besucher*innen), die sich entlang einer Serie „sorgfältig bereitgestellter Phänomene“ bewegten, „die [sie] mit [ihren] visuellen Sinnen aufeinanderfolgend aufnahmen“⁴.

„After Images“ greift Eisensteins Idee der Montage als Weg auf – hier bestimmt durch die Bewegung der Besucher*innen durch den Ausstellungsraum. Dieser Weg geht über das Sehen und das Denken hinaus und bezieht alle Sinne mit ein: Die sinnliche Montage der Ausstellung ermöglicht viele verschiedene Formen des sensorischen Erlebens – von Arbeiten, die mit ihrer haptischen Textur locken, bis hin zu immersiven Situationen, die die Besucher*innen in Klang, Licht und Düfte eintauchen lassen.

Der Weg durch die Ausstellung „After Images“ beginnt mit dem Zusammenspiel von Werken von Trisha Donnelly, Ghislaine Leung und Lotus L. Kang. Ein in Intervallen zu hörendes Klangstück (2010) von Trisha Donnelly begrüßt die Besucher*innen beim Eintritt in den Ausstellungsraum. Vier weitere Arbeiten der Künstlerin (eine Skulptur und drei Videos; alle unbetitelt) befinden sich über die zwei Etagen der Stiftung verteilt. Donnellys haptischer Ansatz der Bildgestaltung, der kontinuierlich auf Verschiebungen und Unlesbarkeit setzt, ist für das Ausstellungskonzept maßgeblich: Ihr Verzicht auf visuelle Dokumentation, Wand- und Begleittexte zu ihren Arbeiten setzt ein deutliches Zeichen gegen die Tendenz zur Überinterpretation und den unstillbaren Bildkonsum.

Ghislaine Leungs *Monitors* (2022) besteht aus einem Babyphone, das in einem Raum installiert ist und Bild wie Ton auf einen Monitor in einem anderen Raum überträgt – so ist es in der schriftlichen Partitur der Arbeit festgelegt. Im Kontext der Ausstellung ist das Babyphone im Eingangsbereich platziert, wo sich auch zwei von Donnellys Arbeiten befinden. So wird auf spielerische Weise Donnellys Anweisung, ihre Arbeit nicht zu reproduzieren, umgangen, während Leung die Idee von Überwachung und Echtzeitübertragung von Bildern konzeptionell verdreht. Der Bildschirm, auf dem die Bilder aus dem Erdgeschoss in Echtzeit zu sehen sind, ist in der zweiten Etage installiert, wo er auf Leungs zweite Arbeit, *Fountains* (2022), trifft: „Anweisung: Ein im Ausstellungsraum installierter Springbrunnen, der andere Geräusche überdeckt.“ Bei dieser speziell für die Ausstellung geschaffenen Version handelt es sich um einen Indoor-Brunnen, durch den das Wasser unaufhörlich zirkuliert – ebenso wie die Baby-Cam wurde er vom Team der Stiftung ausgewählt.

Den angrenzenden Raumabschnitt erfüllen erdige Farbtöne von Orange, Gelb, Lila und Rot, die von Lotus L. Kangs großformatiger fotografischer Filminstallation *In Cascades* (2024) abstrahlen. Der Titel bezieht sich sowohl auf fließende Gewässer als auch auf biochemische Kaskaden, einen Prozess der zellulären Übertragung. In den Worten der Künstlerin: „Der Pfad der Signale trägt immer die Spuren der vorherigen Signale“⁵, die sich wiederum erneut in die Reaktionskette einschreiben, während sie weiter reproduziert werden. Von einer Struktur aus Metallträgern, die an der Decke befestigt sind, hängen in Clustern lichtempfindliche Filmstreifen herab, die auf am Boden liegenden Tatami-Matten aufliegen. Durch eine Methode, die die Künstlerin als Gerben bezeichnet, verwandeln sich diese unfertigen Filme stetig – eine kontinuierliche materielle Transformation in Relation zur jeweiligen Umgebung. So nehmen die Filmstreifen während der Produktions- und Präsentationsphasen Spuren von den entsprechenden Orten und Menschen auf ihrer Oberfläche auf.

In unmittelbarer Nähe zu Kangs Installation treffen wir auf Jesse Stecklows *Room Box* (2024). Mithilfe der Mixed-Media-Skulptur nehmen wir die Vogelperspektive ein und betrachten den Ausstellungsraum als Miniaturmodell: An der Wand montiert und rhythmisch rotierend, sind Stecklows Raumkästen als Modelle der Räume konzipiert, in denen sie gezeigt werden. Im Inneren springt ein kleiner Gummiball umher, während die Betrachter*innen von oben hineinschauen. Zwei weitere zeitbasierte Arbeiten von Stecklow sind im zweiten Stock zu sehen. *Untitled (Air Sampler)* (2022) besteht aus einem weißen Metallbehälter, in dem ein Carbograph-5-Luftfilter während der Ausstellung Partikel aufnimmt und ein sedimentäres Protokoll erstellt.

From Ear to Ear (2024) beschäftigt sich mit längeren geologischen Zeitspannen: Zwei fossile Innenohrknochen eines Wals, die auf einem niedrigen Sockel ruhen, werden zu Verstärkern, die eine zehnstündige Ozeanklanglandschaft übertragen.

Mit *Touching Clouds* (2023) kreieren Norbert Pape und Simon Speiser ein choreografisches Ritual mithilfe von Extended Reality (XR), das von den Besucher*innen aktiviert wird. Schwebende Punktwolken in verschiedenen Formen können mit den Händen berührt, angestoßen oder bewegt werden, wobei diese Gesten manchmal Abdrücke auf den Oberflächen der Objekte hinterlassen. Das Künstlerduo wollte über das Eintauchen in die Arbeit ein Bewusstsein dafür schaffen, wie unsere Sinne in sichtbaren und unsichtbaren Welten miteinander verbunden sind: Die entsprechenden Akteur*innen sehen sich gegenseitig sowie die Umgebungen der Ausstellung durch das XR-Headset, während sie sich gleichzeitig durch eine virtuelle Realität bewegen.

Cloud Canyons (1963/2018) von David Medalla ist eines der Kunstwerke, die durch diesen virtuellen Filter betrachtet werden können. Medallas berühmte biokinetische Skulpturen, auch bekannt als *Bubble Machines*, die durch Kompressoren, mit Seife und Wasser betrieben werden, lassen weiße Blasen Säulen durch transparente Plastikröhren aufsteigen. Diese vergänglichen Formen erschaffen sich selbst neu, bevor sie in die Luft verdampfen. Die Arbeit wurde von verschiedenen persönlichen Erlebnissen Medallas inspiriert: ein Flug über den Grand Canyon; der Blick in einen kochenden Topf mit philippinischer Kokoscremesuppe, Ginataang genannt; das Ableben eines Mannes, dessen letzter Atemzug winzige Blutblasen in seine Mundwinkel treibt. Poetisch und formal so facettenreich, hängt *Cloud Canyons* – genau wie das Wetter – von unzähligen Faktoren ab und verändert sich ohne Vorwarnung.

Auf der gesamten Ausstellungsfläche verteilt, setzen drei ortsspezifische Lichtinterventionen von Theresa Baumgartner das verstörende Gefühl einer aus den Fugen geratenen Welt in Szene. Zwei dieser Interventionen arbeiten mit Morsezeichen (*The Breaking* und *If I Must Die, You Must Live to Tell My Story (...)*, beide 2024 entstanden), um die Worte zeitgenössischer Denker und Schriftsteller in Lichtsignale zu verwandeln, die im Inneren und auf der Fassade des Gebäudes erscheinen.⁶ Mit der letzten Arbeit, *Waiting for the Engineer* (2024), greift Baumgartner in das Neonlichtsystem der Ausstellungsräume ein, modifiziert es und befreit es aus seiner starren Fassung, sodass es in den Raum fallen kann.

Auf der anderen Seite des Flurs betreten die Besucher*innen eine Klanginstallation von Laurel Halo, der Donnellys stoische Videoarbeit zur Seite gestellt ist. Halos neu beauftragte Komposition *The Word For Desire* (2024) bewegt sich zwischen Form und Formlosigkeit. Sie basiert auf einer Solo-Klavierimprovisation und wird durch Cello, Violine und Elektronik ergänzt. Die Arbeit setzt Halos kontinuierliche Auseinandersetzung mit der Natur der Melodie und deren subversiven Wandlungen fort. Inspiration wie Titel bezieht die Komposition aus *La palabra del deseo* der verstorbenen argentinischen Dichterin Alejandra Pizarnik, die die schwer fassbare Natur der Melodie beschreibt: als lilafarbenes oder oranges Licht, oder gar als Eigenschaft der Einsamkeit („Einsamkeit wäre diese zerrissene Melodie meiner Sätze“).

Am Ende dieses Raums „eingebettet“, tauchen die ersten beiden von sechs „verdeckten“ Spiegeln von Giovanna Repetto aus dem Schatten auf (die anderen Spiegel der Serie befinden

sich im zweiten Stock (alle Werke *Untitled (closed in 2024)*, 2024). Repetto begann in einem Moment der Krise, als sie versuchte, visuell weiterzuarbeiten, ohne Bilder zu produzieren, mit Spiegeln zu arbeiten. Für die Künstlerin ist der Spiegel ein Beispiel für ein „atmosphärisches Bild“, das sich – im Gegensatz zu Fotos – ständig verändert und repräsentiert, ohne etwas einzufangen. Wenn ein Spiegel „verschlossen“ ist, heißt das, er ist mit dunklen Permanentmarkern dicht bemalt, sodass die Spiegeloberfläche keine Reflexion mehr zulässt. Er kann nicht mit seiner Umgebung interagieren und seine Betrachter*innen bleiben für immer unsichtbar.

Aus Chaveli Sifres multisensorischer Installation *Adonia* (2024) dringt türkisfarbenes Licht sowie der intensive Geruch von Kampfer – ein Produkt des Waldes, das für seine reinigenden und heilenden Eigenschaften bekannt ist. Die neu produzierte olfaktorische Installation lädt uns ein, ein paar tiefe Atemzüge zu nehmen, während wir kurze Gedichte der Künstlerin an der Wand lesen. Im Zentrum der Installation stehen vier schillernde Glasskulpturen in Form von Gliedmaßen, die mit der aromatischen Substanz gefüllt sind. Der Kampfer befindet sich zunächst in festem Zustand und verdampft im Laufe der Zeit. Die Skulpturen können als Opfergaben verstanden werden, um die heilenden Kräfte der Götter zu beschwören: Die Arbeit erinnert an Rituale, die sich um das wechselseitige Verhältnis von Geben und Nehmen drehen.

Im oberen Stockwerk gehören zwei Gruppen von zappelnden, anthropomorphen Figuren, die von Ventilatoren angetrieben werden, zur fortlaufenden Serie *Breathers* von Paul Chan. Die Skulpturen entstanden aus dem Bedürfnis des Künstlers, eine Pause von der Kunstwelt, aber eben auch vom Bildschirm einzulegen, vor dem er als Produzent und Konsument von Videos viel Zeit verbringt: So entwickelte Chan diese aufblasbaren kinetischen Skulpturen, um andere bewegte Bilder zu schaffen. Die ausgestellten *Breathers* sind neue Versionen, die hier zum ersten Mal gezeigt werden: eine Gruppe mit dem Titel *Too Phantasia 4* und eine an die Wand montierte Skulptur mit dem Titel *Hex 3 (after Pseudo-Dionysius)* (beide 2024).

Rosa Barbas filmbasierte Installation *One Way Out* (2009) testet ebenfalls die Grenzen der Bewegtbildproduktion, genauer gesagt die Grenzen des Filmapparats. Die Installation besteht aus einem 16-mm-Filmprojektor, Zelluloid und Lüftungsrohren, die sich durch den Raum schlängeln. Das Zelluloid wird in das Rohrsystem gesogen, um in dessen Tiefen zu verschwinden. Auf seiner Reise durch dieses System prallt es gegen die Seiten der Rohre. Dieses Geräusch und das des Projektors erzeugen ein rhythmisches Brummen. Zudem wird ein Lichtton abgespielt während die scheinbar leere Projektion die durch die Reibung entstandenen Spuren und Kratzer offenbart.

Wie Barba stört auch Carsten Nicolai die Funktion von visuellen Medien, indem er direkt in die Systeme eingreift. In der Installation *telefonen anti* (2004) wird das Audiosignal eines CD-Players mit dem Videoeingang von zwei zur Wand gerichteten Fernsehgeräten verbunden, wodurch das, was eigentlich Ton wäre, in eine abstrakte Komposition aus horizontalen Streifen umgewandelt wird. Da die Bildschirme vom Publikum abgewandt an der Wand stehen, können wir nur das Flackern und das grelle Licht, das von den Bildern ausgeht, um die anthrazitfarbenen Gehäuse der Monitore wahrnehmen.

Jo Baers Diptychon *Untitled* (1966–74) experimentiert mit einer anderen Art von Flackern: eines, das entsteht, wenn kontrastierende Farbbänder auf einer bemalten Leinwand

aufeinandertreffen. Fasziniert von der Gestalttheorie und optischen Phänomenen, hat Baer ihre frühen minimalistischen Malereien als „Portale“ beschrieben, die „lebendig werden, wenn man an ihnen vorbeigeht“. Das ausgestellte Bild-Paar zeigt ein schwarzes und blaues Band, das den rechteckigen Rahmen auf einer weißen zentralen Fläche nachzeichnet. Der Effekt verstärkt die visuelle Wahrnehmung der Betrachter*innen durch das Prinzip der Mach'schen Streifen, eine messbare optische Täuschung. Obwohl nicht zeitbasiertes Medium im klassischen Sinne, beschwören Baers Gemälde das periphere Leuchten eines bewegten Bildes herauf, wenn wir daran vorbeischießen.

Gegen Ende des Weges durch die Ausstellung beleuchtet Anicka Yis Lichtskulptur *Escape From The Shade 5* (2016) warm einen kleinen Nebenraum, im dem noch Linoleumboden aus DDR-Zeit verlegt ist. Die äußere Schicht des Leuchtkörpers, der Teil ihrer Serie *Nests* ist, ähnelt einem Blatt aus Bienenwachs. Es ist über eine Metallstruktur gespannt, an der eine Digitaluhr befestigt ist: Die roten Ziffern der Uhr schimmern durch diese Hülle.

Die Ausstellung „After Images“ endet mit einer neuen großformatigen Auftragsarbeit: LABOURs (Farahnaz Hatam und Colin Hacklander) multisensorische Installation *Tower of Silence* (2024), die im Kino der Stiftung zu erleben ist. Diese verweist auf das Ritual der 3.000 Jahre alten zarathustrischen Himmelsbestattungen, bei denen die Körper der Verstorbenen auf erbauten Plattformen unter freiem Himmel (Dakhma, oder „Türme des Schweigens“) den Geiern überlassen werden, bis nur noch die Knochen übrigbleiben, die dann in der Sonne austrocknen. LABOUR beschäftigt sich in dieser Arbeit mit drei unterschiedlichen Formen von Stille: erzwungene Stille, stoische Stille und tiefgründige Stille. In dreißig-minütigen Intervallen werden Klang und Licht im Raum aktiviert: Durch die Kombination von vibrierenden Subwoofern und Lichtmustern – von sehr schwachem Licht bis hin zu intensiven Stroboskop-effekten – führt das räumlich orientierte Werk an die Grenzen der Wahrnehmung, wo verschiedene Bewusstseinszustände durchlaufen und irdische Empfindungen überwunden werden können. In der Mitte des Raumes schwebt eine Skulptur wie ein riesiger Schnabel vom Himmel herab, während die Klangkomposition, inspiriert von den frühen Werken des griechischen Komponisten Iannis Xenakis, mit Glissandi dramatische Auf- und Abwärtsbewegungen hörbar macht.

Kuratiert von Lisa Long, künstlerische Leitung, unterstützt von Line Ajan, Assistentzkuratorin, und Josefin Granetoft, kuratorische Assistenz.

1 David Howes (Hg.), *Empire of the Senses: The Sensual Cultural Reader*, London: Bloomsbury, 2005, S. 3. (hier übers. v. Dominikus Müller)

2 Ebd.

3 Sergei M. Eisenstein, Yve-Alain Bois, Michael Glenny, „Montage and Architecture“, in: *Assemblage*, Nr. 10 (Dezember 1989), S. 116–17 (hier übers. v. Dominikus Müller).

4 Ebd.

5 Lotus L. Kang und Chloe Ting, „Working with the Lack: A conversation with Lotus L. Kang“, in: *Afterall*, issue 55/56, „Out of Place“, 29 Januar 2024.

6 *The Breaking* rezitiert folgenden Satz aus Andreas Malm *Wie man eine Pipeline in die Luft jagt* (2020) in englischer Sprache: „Schließlich könnte das Einreißen von Zäunen eines Tages durchaus als bloß geringfügiges, vielleicht sogar notwendiges Vergehen angesehen werden.“

If I Must Die You Must Live to Tell My Story (...) liegt das vollständige Gedicht *If I must die [Wenn ich sterben muss]* (2023) von Refaat Alareer (1979–2023) in englischer Sprache zugrunde: „Wenn ich sterben muss // musst du leben // um meine Geschichte zu erzählen // um mein Hab und Gut zu verkaufen // um ein Stück Stoff zu besorgen // und ein paar Schnüre // (lass es weiß sein und mit einem langen Schweif) // so dass ein Kind, irgendwo in Gaza // während es dem Paradies ins Auge sieht // wartend auf seinen Vater, der wie ein Blitz verschwand – // und von niemandem Abschied genommen hat // nicht einmal von seinem Leib // nicht einmal von sich selbst – // den Drachen sieht, meinen Drachen, den du gemacht hast, wie er oben fliegt, // und für einen Augenblick denkt, dass ein Engel da ist, der die Liebe zurückbringt. // Wenn ich sterben muss, // lass es Hoffnung bringen, // lass es eine Legende sein.“

SECOND FLOOR OG



2. Ghislaine Leung
Monitors, 2022
Score: A baby monitor installed in one room and broadcast to another.
Anweisung: Ein Babyphone, das in einem Raum installiert ist und in einen anderen Raum überträgt.
16. Ghislaine Leung
Fountains, 2022
Score: A fountain installed in the exhibition space to cancel sound.
Anweisung: Ein im Ausstellungsraum installierter Springbrunnen, der andere Geräusche überdeckt.
17. Paul Chan
Too Phantasia 4, 2024
Sculpture; fans, synthetic and natural fabrics, metal, cords, shoes, concrete, 203.2 x 304.8 x 213.4 cm.
Skulptur; Ventilatoren, synthetische und natürliche Stoffe, Metall, Schnüre, Schuhe, Beton, 203,2 x 304,8 x 213,4 cm.
18. Paul Chan
Hex 3 (after Pseudo-Dionysius), 2024
Sculpture; fans, synthetic and natural fabrics, metal, cords, shoes, concrete, 208.3 x 91.4 x 94 cm.
Skulptur; Ventilatoren, synthetische und natürliche Stoffe, Metall, Schnüre, Schuhe, Beton, 208,3 x 91,4 x 94 cm.
19. Theresa Baumgartner
The Breaking, 2024
Light installation; Morse code, dimensions variable.
Lichtinstallation; Morsecode, Dimensionen variabel.
20. Rosa Barba
One Way Out, 2009
Installation; 16mm film, optical sound, projector, ventilator, tube.
Installation; 16-mm-Film, Lichtton, Projektor, Ventilator, Schlauch.
21. Carsten Nicolai
telefonen anti, 2004
Installation; CD player, CD, LCD televisions, two parts.
Installation; CD-Player, CD, LCD-Fernseher, zweiteilig.
22. Jo Baer
Untitled, 1966–74
Diptych; oil on canvas, each 152.4 x 109.2 cm.
Diptychon; Öl auf Leinwand, je 152,4 x 109,2 cm.
23. Anicka Yi
Escape From The Shade 5, 2016
Sculpture; epoxy resin, stainless steel, light bulbs, digital clock interface, wire, 105 x 62 x 59 cm.
Skulptur; Epoxidharz, Edelstahl, Glühbirnen, Digitaluhr-Display, Draht, 105 x 62 x 59 cm.
24. LABOUR (Farahnaz Hatam and Colin Hacklander)
Tower of Silence, 2024
Mixed-media installation; sculpture, sound, seating, 333.42 x 120.73 cm.
Mixed-Media-Installation; Skulptur, Ton, Sitzgelegenheiten, 333,42 x 120,73 cm.
25. Giovanna Repetto
Untitled (closed in 2024), 2024
Sculpture; handle mirror, permanent marker, 24.5 x 9.5 cm.
Skulptur; Griffspiegel, Permanentmarker, 24,5 x 9,5 cm.
26. Giovanna Repetto
Untitled (closed in 2024), 2024
Sculpture; mirror, metal frame, permanent marker, 18 x 12 cm.
Skulptur; Spiegel, Metallrahmen, Permanentmarker, 18 x 12 cm.
27. Giovanna Repetto
Untitled (closed in 2024), 2024
Sculpture; mirror, metal frame, permanent marker, 30 x 24 cm.
Skulptur; Spiegel, Metallrahmen, Permanentmarker, 30 x 24 cm.
28. Giovanna Repetto
Untitled (closed in 2024), 2024
Sculpture; handle mirror, permanent marker, 27.5 x 11.8 cm.
Skulptur; Griffspiegel, Permanentmarker, 27,5 x 11,8 cm.
29. Trisha Donnelly
Untitled, 2011
SD video, 30", color, no sound.
SD-Video, 30", Farbe, kein Ton.
30. Jesse Stecklow
Untitled (Air Sampler), 2022.
Installation; powder-coated aluminum, steel, piano hinges, magnets, hardware, Carbograph 5 air sampler, 76.2 x 45.7 x 5.1 cm.
Installation; pulverbeschichtetes Aluminium, Stahl, Klavierscharniere, Magnete, Beschläge, Carbograph 5 Luftreiniger, 76,2 x 45,7 x 5,1 cm.
31. Jesse Stecklow
From Ear to Ear, 2024
Installation; fossilized whale's inner ear bones, bone conduction headset, paper, MDF, sound, 33 x 45.7 x 8.3 cm.
Installation; versteinerte Innenohrknochen eines Wals, Headset mit Knochenleitung, Papier, MDF, Ton, 33 x 45,7 x 8,3 cm.

**JO BAER
ROSA BARBA
THERESA BAUMGARTNER
PAUL CHAN
TRISHA DONNELLY
LAUREL HALO
LOTUS L. KANG
LABOUR
(FARAHNAZ HATAM
& COLIN HACKLANDER)
GHISLAINE LEUNG
DAVID MEDALLA
CARSTEN NICOLAI
NORBERT PAPE
& SIMON SPEISER
GIOVANNA REPETTO
CHAVELI SIFRE
JESSE STECKLOW
ANICKA YI**

As a prominent figure of Minimalism in the 1960s and '70s, Jo Baer (b. 1929, Seattle, USA) developed a precise visual system that explored the continued viability of painting. Informed by her academic background in biology and psychology, Baer was interested in the relationship between the painting's material level and optical phenomena. The work of this period—of which *Untitled* is exemplary—is characterized by large white canvases contained by a thick black frame, with a thin strip of color running along the inner edge. These measured compositions dissolve the hierarchy between interior and frame: both the white and black areas function as enclosing borders of the color strip, with no single element dominating the canvas.

Rosa Barba (b. 1972, Agrigento, Italy) creates films, performances, installations, and sculptures that engage with the filmic medium on multiple levels. Through a unique approach that is at once sculptural and conceptual, Barba deconstructs cinematic conventions and filmic apparatus, from linear narratives to projectors and celluloid strips. These materialist experiments open onto an examination of time, space, sound, and their interdependency. Barba's use of technologies on the brink of obsolescence goes beyond aesthetic and nostalgic fascination to reveal film's archival breadth. As she tests the physical properties of the medium, she exposes its paradoxical essence as an indexical carrier of visual and sonic information. *One Way Out* exemplifies this aspect as it frees the film strip from its habitual fixing of moving images, while drawing attention to its compressing storage mechanism.

Theresa Baumgartner (b. 1990, Vilsbiburg, Germany) works across audiovisual installation, performance, and stage design to craft immersive environments, using space and light to invite audiences to reflect on their perceptions of reality and experience a shared sense of vulnerability. Emerging from her early training as a painter, her practice combines a painterly sensibility with the disorderly energy of punk and noise music. In her collaborations with composers, musicians, and filmmakers, Baumgartner transcends singular genres and mediums to create communal, time-based experiences. Her commissioned light installations for "After Images" will stretch through and beyond the galleries of JSF Berlin, illuminating experiential pathways to guide visitors through the exhibition space. Encoding the words of pertinent writers in Morse code—including Swedish climate scholar Andreas Malm and the late Palestinian poet Refaat Alareer—the flashing lights transmit voices of resilience and resistance in the face of ecological and humanitarian crises.

Als prominente Vertreterin des Minimalismus in den 1960er- und 70er-Jahren, entwickelte Jo Baer (geb. 1929, Seattle, USA) ein präzises visuelles System, mit dem sie die fortwährende Bedeutung der Malerei untersuchte. Beeinflusst durch ihren akademischen Hintergrund in Biologie und Psychologie, interessierte sich Baer für das Verhältnis zwischen der materiellen Ebene der Malerei und optischen Phänomenen. Die Arbeiten aus dieser Zeit – von denen *Untitled* ein exemplarisches Beispiel ist – zeichnen sich durch große weiße Leinwände aus, die von einem dicken schwarzen Rahmen eingefasst sind, mit einem dünnen Farbstreifen entlang der inneren Kante. Diese präzisen Kompositionen lösen die Hierarchie zwischen Innenraum und Rahmen auf: Sowohl die weißen als auch die schwarzen Bereiche fungieren als umschließende Ränder des Farbstreifens, wobei kein einzelnes Element die Leinwand dominiert.

Rosa Barba (geb. 1972, Agrigent, Italien) macht Filme, Performances, Installationen und Skulpturen, die sich auf vielerlei Ebenen mit dem Medium Film auseinandersetzen. In ihrer skulpturalen wie konzeptuellen Praxis dekonstruiert sie cineastische Konventionen, Filmsemiotik sowie konkret das Material Film – von linearen Narrativen bis hin zu Projektoren und Zelluloidstreifen. Es handelt sich um Untersuchungen von Raum, Zeit, Ton und deren wechselseitige Abhängigkeiten. Barba arbeitet mit Technik, die im Begriff steht, obsolet zu werden: Ihre Auseinandersetzung damit geht jedoch über eine ästhetische oder gar nostalgische Faszination hinaus und deckt das archivarische Spektrum des Films auf. Indem sie die physikalischen Eigenschaften des Mediums austestet, legt sie dessen paradoxes Wesen als indexikalischer Träger visueller und akustischer Informationen offen. *One Way Out* veranschaulicht diesen Aspekt, indem der Film seiner gewöhnlichen Funktion, bewegte Bilder zu fixieren, beraubt wird und der Fokus auf die Eigenschaft als Speichermedium gelenkt wird.

Theresa Baumgartner (geb. 1990, Vilsbiburg, Deutschland) arbeitet mit audiovisuellen Installationen, Performances und Bühnenbild, um immersive Environments zu erschaffen. Sie spielt mit Raum und Licht, um das Publikum anzuregen, ihre Wahrnehmung von Realität zu hinterfragen und gemeinsam ein Gefühl von Verletzlichkeit zu erleben. Ausgehend von ihrer Ausbildung als Malerin, kombiniert ihre Praxis die Sensibilität der Malerei mit der Energie von Punk- und Noise-Musik. In ihren Kooperationen mit Komponist*innen, Musiker*innen und Filmemacher*innen überschreitet Baumgartner die Grenzen einzelner Genres und Medien, um gemeinschaftliche, zeitbasierte Erlebnisse zu kreieren. Die eigens für „After Images“ geschaffenen Lichtinstallationen werden sich durch die Räume der JSF Berlin und darüber hinaus erstrecken, und den Besucher*innen Wege durch die Ausstellungsräume weisen. Die blinkenden Lichter verschlüsseln die Worte bedeutender Autor*innen im Morsecode – darunter der schwedische Klimaforscher Andreas Malm und der verstorbene palästinensische Dichter Refaat Alareer – und übermitteln Stimmen der Resilienz und des Widerstands angesichts ökologischer und humanitärer Krisen.

Paul Chan (b. 1973, Hong Kong) is a multidisciplinary artist and activist whose early practice explored various facets of animation and video art. His works from the 2000s move from formal and methodological experimentations, such as digital animations that mimic the movements of shadows and silhouettes, to political documentaries: he breached sanctions to shoot a film in Baghdad before the US invasion in 2003. Chan took a break from art-making from 2009 to 2014, devoting his attention to the Brooklyn-based publishing house he founded in 2010, Badlands Unlimited. After this time-out, he developed the *Breathers* (2014 – present), inflatable nylon tubes like those that pop up outside car dealers and to advertise businesses, now turned into kinetic sculptures.

Trisha Donnelly (b. 1974, San Francisco) is known as a Conceptual artist who works with light, photography, drawing, audio, video, sculpture, and performance, although she'd rather refer to the latter as "events" or "demonstrations." Her exhibitions do not come with explanatory press releases, her catalogues tend to dispense with essays, and she has limited the photographic documentation of her work. Her reluctance toward verbal language that makes sense of her works has even extended to titling, with words being replaced by sounds. This transposition of sonic and visual stimuli evokes synesthesia, a perceptual condition that colors Donnelly's practice, suggesting a possible reconfiguration of meaning and reality.

Laurel Halo (b. 1985, Ann Arbor, USA) has carved out a unique space in the electronic music scene. Halo's ambient music intermixes a diverse array of influences—ranging from Detroit techno, to film scores, poetry, and jazz—and is composed for piano, cello, synthesizer, and voice. Her harmonically complex work encompasses raw and soft vocals, alternating elements of tension with dreamlike segments. Since her critically acclaimed debut album *Quarantine* (2012), Laurel Halo has released four further solo albums, composed film scores, and collaborated with many other musicians and composers.

Lotus L. Kang (b. 1985, Toronto) works with sculpture, photography, and site-specific installation, employing materials such as industrial metals, darkroom chemicals, film, and light-sensitive films and paper in unusual ways. Her sprawling installation series *Molt* (2022–24) and *In Cascades* (2023–24) suspend large film sheets that have been exposed to light. These photosensitive elements meet stacks of tatami mats, which hold photographs that document the artist's body performing an ancestral ritual. The concealed images conjure the force of the intangible in transmitting individual and cultural knowledge. Transitional or in-between states also appear in Kang's poetic practice, which opens up questions of inheritance, personal histories, and collective memory.

Paul Chan (geb. 1973, Hong Kong) ist multidisziplinärer Künstler und Aktivist, dessen frühe künstlerische Praxis sich mit unterschiedlichen Facetten des Animationsfilms und der Videokunst auseinandersetzt. Seit den 2000er-Jahren hat sich sein Fokus von formellen und methodischen Experimenten, wie etwa digitalen Animationen, die Bewegungen von Schatten und Silhouetten nachahmen, hin zu politischen Dokumentarfilmen verschoben: 2003 verletzte er westliche Sanktionen, um in Bagdad einen Film zu drehen, bevor die US-amerikanischen Truppen in das Land einmarschierten. Von 2009 bis 2014 unterbrach Chan seine künstlerische Tätigkeit und widmete sich dem 2010 von ihm gegründeten Verlag Badlands Unlimited in Brooklyn. Nach dieser Pause entwickelte er eine Serie kinetischer Skulpturen mit dem Titel *Breathers* (2014 – fortlaufend): aufblasbare Nylonschläuche, ähnlich denjenigen, die zu Werbezwecken vor Gebrauchtwagenhändlern, Restaurantketten etc. installiert sind.

Trisha Donnelly (geb. 1974, San Francisco) ist bekannt als Konzeptkünstlerin, die mit Licht, Fotografie, Zeichnung, Audio, Video, Skulptur und Performance arbeitet, obwohl sie letztere lieber als Events oder Demonstrationen bezeichnet. Ihre Ausstellungen kommen ohne erklärende Pressemitteilungen aus, in ihren Katalogen verzichtet sie in der Regel auf Essays und die fotografische Dokumentation ihrer Arbeit hat sie stark eingeschränkt. Ihre Zurückhaltung gegenüber einer Sprache, die mit Worten ihren Arbeiten Sinn verleihen soll, beinhaltet auch die Titelgebung, bei der sie mitunter Wörter durch Klänge ersetzt. Dieses Transponieren von klanglichen und visuellen Reizen erzeugt Synästhesie, ein Wahrnehmungszustand, der Donnellys Praxis prägt und eine mögliche Neugestaltung von Bedeutung und Realität nahelegt.

Laurel Halo (geb. 1985, Ann Arbor, USA) hat sich einen einzigartigen Platz in der elektronischen Musikszene geschaffen. Halos Ambient-Musik mischt eine vielfältige Palette von Einflüssen – von Detroit Techno über Filmmusik, Poesie und Jazz – und wird für Klavier, Cello, Synthesizer und Stimme komponiert. Ihre harmonisch komplexen Werke umfassen rohe und sanfte Vocals, die sich zwischen Spannungsmomenten und traumähnlichen Segmenten bewegen. Seit ihrem von der Kritik gefeierten Debütalbum *Quarantine* (2012) hat Halo vier weitere Soloalben veröffentlicht, Filmmusiken komponiert und mit einer Vielzahl anderer Musiker*innen und Komponist*innen zusammengearbeitet.

Lotus L. Kang (geb. 1985, Toronto) arbeitet mit Skulpturen, Fotografien und ortsspezifischen Installationen, wobei sie auf ungewöhnliche Weise Industriematerial, Dunkelkammerchemikalien, Film und lichtempfindliches Fotopapier einsetzt. In ihren sich in den Raum erstreckenden Installationsserien *Molt* (2022–24) und *In Cascades* (2023–24) hängt sie großformatige, belichtete Filmfolien von der Decke. Diese lichtempfindlichen Elemente treffen auf Stapel von Tatami-Matten, in denen sich Fotografien befinden, die den Körper der Künstlerin bei einem traditionellen Ritual zeigen. Die kaum sichtbaren Bilder beschwören die Kraft des Immateriellen herauf, das individuelle wie kulturelle Wissen. Übergangszustände und Zwischenstadien tauchen auch in Kangs poetischer Praxis auf, die Fragen nach Erbe, persönlicher Geschichte und kollektivem Gedächtnis verhandelt.

LABOUR (est. 2018) is the collaborative project of sound artist Farahnaz Hatam and percussionist Colin Hacklander. The artist duo is named after Marx's emblematic definition of work as "the ontologically fundamental productive activity in and through which one becomes what one is." This description resonates with LABOUR's intention of highlighting the transformative potential of sound, not only through aesthetic immersion, but also through alternative modes of collective working and being. Spanning light and sound installations, as well as spatio-sonic rituals that incorporate objects, their practice often engages the audience through "acoustic activation," in which audio equipment, musical instruments, and musicians sit on stage and within the audience, to result in a corporeal sound experience. Named after the raised structures for decomposing corpses of Zoroastrian transformation rituals, *Tower of Silence* offers a meditation on transitory states and liminal spaces.

Over the last decade, Ghislaine Leung (b. 1980, Stockholm) has developed a practice where simple descriptive scores guide the production and presentation of her work. The institutional apparatus—the exhibition space, its location, its employees—determines the work's final form, questioning artistic authority. Leung's inquiry into the conditions of art production, which aims to shift the power dynamics within institutions, is aligned with earlier currents of institutional critique while opening onto broader questions of (re)production. *Monitors* is intricately linked to the artist's identity as a mother, encapsulating an uncomfortable enmeshment of parenthood and surveillance in our hyperconnected world. The performative aspect of Leung's practice is meanwhile present in *Fountains*, wherein a fountain is installed in the gallery to cancel out its sounds, acting as an autonomous sonic score.

David Medalla (b. 1942, Manila, Philippines, d. 2020, *ibid.*) was a pioneer of "biokinetic" art, which added organic matter and process to the use of motion in kinetic artworks. Living between France and England in the 1960s, Medalla created his seminal "bubble machines" (of which *Cloud Canyons* is a prime example), ever-evolving sculptures that summon sensual and ludic imaginaries. In London, he founded Signals Art Gallery and the *Signals Newsbulletin*, which brought together international figures to reappraise kinetic art and foster a dialogue between artists and scientists. In the late 1960s, Medalla turned to participatory processes, inviting the audience to collaborate in his textile works. He also orchestrated "performative protests" in Manila against the dictatorship of Ferdinand Marcos. From the late 1970s until his death, Medalla continued to make sculptures and paintings.

LABOUR (gegründet 2018) ist das kollaborative Projekt der Klangkünstlerin Farahnaz Hatam und des Perkussionisten Colin Hacklander. Das Künstlerduo benannte sich nach Marx' emblematischer Definition von Arbeit als „die ontologisch fundamentale produktive Tätigkeit, durch die man wird, was man ist“. Diese Beschreibung passt zu LABOUR's künstlerischer Intention, das transformative Potenzial von Klang hervorzuheben, nicht nur durch ästhetische Immersion, sondern auch durch alternative Formen kollektiven Arbeitens und Seins. Ihre Praxis umfasst Licht- und Soundinstallationen sowie raum- und klangbasierte Rituale, die Objekte einbeziehen und das Publikum oft durch sogenannte akustische Aktivierung einbinden. So befinden sich Audio-Equipment, Musikinstrumente und Musiker*innen sowohl auf der Bühne als auch im Publikum, was eine körperliche Klangerfahrung hervorruft. Benannt nach den erhöhten Strukturen für die Verwesung von Leichen in zarathustrischen Transformationsritualen, bietet *Tower of Silence* eine Meditation über Übergangszustände und Zwischenräume.

In den vergangenen zehn Jahren hat Ghislaine Leung (geb. 1980, Stockholm) eine auf Partituren basierte Praxis entwickelt, in der schlichte, beschreibende Anweisungen die Produktion und Präsentation ihrer Arbeit anleiten. Der institutionelle Apparat – der Ausstellungsraum, wo dieser gelegen ist, wer dort arbeitet etc. – entscheidet über die endgültige Form der Arbeit und stellt damit die künstlerische Autorität infrage. Leungs Untersuchungen der Kunstproduktion, die darauf abzielen, die Machtdynamiken innerhalb der Institutionen zu verschieben, steht in der Tradition der frühen Institutionskritik und mündet in umfassendere, situierte Fragen der (Re)produktion. Die Arbeit *Monitors* ist eng verknüpft mit der Identität der Künstlerin als Mutter und bringt die unangenehme Verflechtung von Elternschaft und Überwachung in unserer hypervernetzten Welt auf den Punkt. Der performative Aspekt von Leungs Werk kommt in *Fountains* zum Tragen, bei der ein Brunnen im Ausstellungsraum installiert wird, der wie eine autonome Klangpartitur sämtliche anderen Geräusche übertönt.

David Medalla (geb. 1932, Manila, Philippinen, gest. 2020, *ebd.*) ist ein Pionier der sogenannten biokinetischen Kunst, in der organisches Material und Zersetzungsprozesse genutzt werden, um kinetische Kunstwerke in Bewegung zu setzen. In den 1960er-Jahre lebte Medalla in Frankreich und in England und schuf dort die ikonischen *Bubble Machines* (für die *Cloud Canyons* ein wundervolles Beispiel darstellt), die sowohl sinnliche als auch spielerische Vorstellungen hervorrufen. In London gründete er die Signals Art Gallery sowie die Zeitschrift *Signals Newsbulletin*, in denen er Mitstreiter*innen aus unterschiedlichen Ländern zu einer Neubewertung der kinetischen Kunst und einem Dialog zwischen Kunst und Wissenschaft zusammenbrachte. In den späten 1960er-Jahren wendete sich Medalla partizipatorischen Prozessen zu und lud das Publikum ein, an seinen Textilarbeiten mitzuarbeiten. Außerdem veranstaltete er in Manila „performative Proteste“ gegen die Diktatur von Ferdinand Marcos. Ab den späten 1970er-Jahren bis zu seinem Tod schuf Medalla weitere Skulpturen und Malereien.

As both a musician and a visual artist, Carsten Nicolai (b. 1965, Chemnitz, Germany) has forged a hybrid practice that channels scientific forms and processes to represent invisible phenomena, such as the sound and light of extreme frequencies. Lines, sine waves, grids, and other mathematical patterns recur in his monumental, immersive installations, which turn cosmic noise and ultra high and low frequencies into embodied experiences. Nicolai also experiments with analogue electronic devices, whose functioning he interferes with in smaller-scale works, such as *telefonen anti*.

Norbert Pape (b. 1981, Stuttgart, Germany) is a transdisciplinary artist whose practice spans dance, choreography, and mathematics. Merging art, science, and technology, Pape applies visual technologies to probe new ways of sense-making. His recent work focuses on the intersection between choreography and extended reality, blending virtual and physical spaces, such as the XR work *Touching Clouds*, developed in collaboration with Simon Speiser. These total environments, shaped by the presence of responsive virtual objects, also function as choreographic installations that evolve through visitors' bodily interactions with the work.

Giovanna Repetto (b. 1990, Padua, Italy) is an artist and researcher whose multidisciplinary practice departs from images, screens, and reflective surfaces to explore what she calls a "post-visual paradigm." Repetto shifts focus to the spaces that host and surround images, to reveal how an atmosphere can inform an image's meaning or influence our perception of it. The ongoing series of mirror sculptures *Untitled* (2019 – present) embodies Repetto's refusal of imagery. She covers over the mirrors' surfaces with pigment, thus partially closing them to reflection. In this way, she poetically blurs the multitude usually represented in the mirror, collapsing time and space, and impeding the future formation of clear images.

Chaveli Sifre (b. 1987, Würzburg, Germany) works with painting, sculpture, installation, scent, and performative rituals, calling upon ancestral healing traditions related to her Puerto Rican heritage. Reactivating forgotten links between medicine and spirituality, she uses and depicts curative plants and fragrant herbs, inviting each visitor on a multisensory journey of care. Taking its name from the ancient Greek festival celebrated by women in honor of the death of Aphrodite's lover, Sifre's installation *Adonia* merges light, sculpture, text, and scent to create a space of mourning and regeneration.

Als Musiker und bildender Künstler hat Carsten Nicolai (geb. 1965, Chemnitz) eine Praxis entwickelt, über wissenschaftliche Formen und Prozesse unsichtbare Phänomene wie Klang und Licht extremer Frequenzen darzustellen. Linien, Sinuskurven, Raster und andere mathematische Muster sind wiederkehrende Bestandteile seiner monumentalen und immersiven Installationen, die das Rauschen des Kosmos ebenso wie ultrahohe und niedrige Frequenzen in körperliche Erfahrungen umwandeln. Nicolai experimentiert auch mit analogen elektronischen Apparaten, deren übliche Funktionsweise er in kleinformatigen Arbeiten stört, beispielhaft zu sehen in der Arbeit *telefonen anti*.

Norbert Pape (geb. 1981, Stuttgart) ist ein transdisziplinärer Künstler, dessen Praxis Tanz, Choreografie und Mathematik umfasst. Durch die Verbindung von Kunst, Wissenschaft und Technologie nutzt Pape visuelle Technologien, um neue Wege des Wahrnehmens und Verstehens zu erkunden. Sein jüngstes Werk konzentriert sich auf die Schnittstelle zwischen Choreografie und sogenannter Extended Reality (XR) – ein Begriff unter den Augmented Reality, Virtual Reality und Mixed Reality zusammengefasst werden. Darin verbindet er virtuelle und physische Räume miteinander, wie etwa in der XR-Arbeit *Touching Clouds*, die in Zusammenarbeit mit Simon Speiser entwickelt wurde. Diese „absoluten“ Umgebungen, die von reaktiven virtuellen Objekten geprägt sind, funktionieren auch als choreografische Installationen, die sich durch die Bewegungen und Interaktionen der Besucher*innen weiterentwickeln.

Giovanna Repetto (geb. 1990, Padua, Italy) ist Künstlerin und Forscherin, deren multidisziplinäre Praxis von Bildern, Bildschirmen und spiegelnden Oberflächen ausgeht, um das zu erforschen, was sie als post-visuelles Paradigma bezeichnet. Repetto verlagert den Fokus auf die Räume, die die Bilder umgeben, um zu zeigen, wie deren Atmosphäre die Bedeutung beziehungsweise unsere Wahrnehmung des Bildes beeinflussen können. Die fortlaufende Serie von Spiegelskulpturen *Untitled* (2019 – fortlaufend) verdeutlicht Repettos Verweigerung des Bildcharakters. Sie verschleiert die Spiegel mit Farbe und verschließt so teilweise deren Oberfläche für jegliche Reflexion. Indem sie die Funktion des Objekts blockiert, verschleiert sie auf poetische Weise die im Spiegel eingefangenen Momente, hält Raum und Zeit an und verhindert die zukünftige Entstehung von eindeutigen Bildern.

Chaveli Sifre (geb. 1987, Würzburg) arbeitet mit Malerei, Skulptur, Installation, Geruch und performativen Ritualen, wobei sie sich auf die traditionellen Heilmethoden ihrer puerto-ricanischen Vorfahren beruft. Sie reaktiviert vergessene Verbindungen zwischen Medizin und Spiritualität, indem sie Heilpflanzen und duftende Kräuter verwendet und die Besucher*innen auf eine multisensorische Reise rund um das Thema der Fürsorge einlädt. Sifres jüngste Auftragsarbeit *Adonia* entlehnt ihren Titel dem von Frauen im antiken Griechenland gefeierten Fest zu Ehren des Todes von Aphrodites Liebhaber. Die Installation vereint Licht, Skulptur, Text und Duft zu einem Raum der Trauer und der Erneuerung.

Simon Speiser (b. 1988, Regensburg, Germany) works in sculpture, installation, virtual reality, printmaking, and writing. Informed by ancestral knowledge and myths relating to his Ecuadorian heritage, Speiser blends these vectors of tradition with the processes and forms of contemporary technology, and imbues mythological narratives with the speculative elements of science fiction. He often collaborates with other artists to create immersive experiments, as in *Touching Clouds* with Norbert Pape. In this work of augmented reality, which extends Pape's own dance practice, visitors' movements activate and transform the physical and virtual space into a choreographic realm.

Jesse Stecklow's (b. 1993, Malden, USA) practice is generative, with each body of work—whether installation, site-responsive sculpture, or sonic and kinetic pieces—arising from a previous one. Recurring objects, usually placed close to the ground, include ears of corn, photographs of human ears, fossilized whale ears, aluminum enclosures, and bottles of corn whiskey or syrup. These repetitive elements are not random but rather come out of a meticulous practice of collecting and an analysis of measures of time, space, and bodies. Biometrics applied to exhibition visitors, for example, or the amount of corn particles gathered by an air sampler (as in *Untitled (Air Sampler)*), or the dimensions of the gallery space (as in *Room Box*). Stecklow's quantitative approach is offset by subtle humor in terms of the unusual objects, wordplay, and anagrams chosen to trace serious networks like trade routes or trails of ecological harm.

Drawing on technology and science, Anicka Yi (b. 1971, Seoul) often collaborates with microbiologists and scientific researchers to make multisensory works. Formally alluring, yet at times verging on the abject, Yi's work typically engages the visitor's sense of smell or touch. In her installations, sculptures, and olfactive works, perishable goods merge with microorganisms, insects, synthetic materials, and industrially produced objects. Her hybrid practice is situated at the intersection of nature and technology, rooted in social and ecological issues. *Escape From The Shade 5* was inspired by a wasp nest the artist saw in the Amazon.

Simon Speiser (geb. 1988, Regensburg) arbeitet mit Skulptur, Installation, Virtual Reality, Druckgrafik, und dem geschriebenen Wort. Geprägt von traditionellem Wissen und Mythen seiner ecuadorianischen Herkunft, verbindet Speiser diese Traditionslinien mit den Prozessen und Formen zeitgenössischer Technik und durchdringt mythologische Erzählungen mit den spekulativen Elementen der Science-Fiction. Häufig kooperiert er mit anderen Künstler*innen, um immersive Experimente zu schaffen, wie etwa mit Norbert Pape für *Touching Clouds*. In dieser Extended-Reality-Arbeit, die Papes Tanzpraxis erweitert, aktivieren und transformieren die Bewegungen der Besucher*innen den physischen und virtuellen Raum in ein choreografisches Reich.

In der Praxis von Jesse Stecklow (geb. 1993, Malden, USA) generiert sich jede Werkreihe – sei es Installation, ortsspezifische Skulptur, kinetische oder Klang-Arbeiten – aus einer vorhergehenden. Wiederkehrende Objekte, die in der Regel auf dem Boden platziert werden, umfassen Getreide, Fotografien von menschlichen Ohren, versteinerte Walohren (Fossilien), Aluminiumgehäuse und Flaschen mit Maiswhisky oder -sirup. Diese sich wiederholenden Elemente sind keineswegs willkürlich, sondern entspringen einer akribischen Sammelpraxis und sind das Ergebnis aus einer Analyse von Raum, Zeit und Körpern. So werden zum Beispiel biometrische Verfahren auf die Besucher*innen angewendet oder auf die Menge der Maispartikel, die ein Luftkeimsammler (wie im Fall von *Untitled (Air Sampler)*) aufnimmt, oder aber auf die Abmessungen der Ausstellungsräume (wie bei *Room Box*). Stecklows quantitativer Ansatz wird durch einen subtilen Humor ausgeglichen, der sich in der Wahl ungewöhnlicher Gegenstände, durch Wortspiele und Anagramme ausdrückt, um Netzwerke von Handelsrouten oder Spuren von Umweltverschmutzungen nachzuzeichnen.

Für ihre multisensorischen Werke arbeitet Anicka Yi (geb. 1971, Seoul) häufig mit Mikrobiolog*innen und Forscher*innen zusammen. Formal ansprechend, bisweilen aber an der Grenze zum Abstoßenden, richten sich Yis Arbeiten typischerweise an den Geruchs- oder Tastsinn der Besucher*innen. In ihren Installationen, Skulpturen und olfaktorischen Arbeiten verschmelzen verderbliche Güter mit Mikroorganismen, Insekten, synthetischen Materialien und Industrieprodukten. Ihre Praxis ist an der Schnittstelle zwischen Natur und Technik angesiedelt und wurzelt in sozialen und ökologischen Fragestellungen. *Escape From The Shade 5* wurde zum Teil von einer Wespe inspiriert, die die Künstlerin am Amazonas gesichtet hat.

VISITOR INFORMATION
BESUCHER*INNEN-INFORMATION

After Images

DURATION LAUFZEIT

12 September 2024 – 20 Juli 2025

12. September 2024 – 20. July 2025

OPENING HOURS ÖFFNUNGSZEITEN

Saturday and Sunday, 12–6 p.m.

Every first Thursday of the month, 6–10 p.m.

Samstag und Sonntag, 12–18 Uhr

Jeder erste Donnerstag des Monats, 18–22 Uhr

ADMISSION EINTRITT

5 Euro

Tickets are valid for the entire duration of the exhibition.

Eintrittskarten sind für die gesamte Dauer der Ausstellung gültig.

GENERAL INQUIRIES ALLGEMEINE ANFRAGEN

info@jsfoundation.art

AFTER IMAGES

with works by mit Arbeiten von Jo Baer, Rosa Barba, Theresa Baumgartner, Paul Chan, Trisha Donnelly, Laurel Halo, Lotus L. Kang, LABOUR (Farahnaz Hatam & Colin Hacklander), Ghislaine Leung, David Medalla, Carsten Nicolai, Norbert Pape & Simon Speiser, Giovanna Repetto, Chaveli Sifre, Jesse Stecklow, Anicka Yi

CURATOR KURATORIN

Lisa Long

ASSISTANT CURATOR ASSISTENZKURATORIN

Line Ajan

CURATORIAL ASSISTANT KURATORISCHE ASSISTENZ

Josefin Granetoft

HEAD OF EXHIBITIONS LEITUNG AUSSTELLUNGEN

Andreas Korte

CONSERVATION KONSERVATORISCHE BETREUUNG

Lluïsa Sàrries i Zgonc

INSTALLATION TEAM AUFBAUTEAM

Abrell & van den Berg, Eidotech, TRANZEPT

PRESS PRESSE

Pickles PR

LOANS LEIHGABEN

Rosa Barba, *One Way Out*, 2009

On loan from the artist and Esther Schipper, Berlin

Als Leihgabe der Künstlerin und Esther Schipper, Berlin

Paul Chan, *Hex 3 (after Pseudo-Dionysius)*, 2024

On loan from the artist and Greene Naftali, New York

Als Leihgabe des Künstlers und Greene Naftali, New York

Paul Chan, *Too Phantasia 4*, 2024

On loan from the artist and Greene Naftali, New York

Als Leihgabe des Künstlers und Greene Naftali, New York

Lotus L. Kang, *In Cascades*, 2024

On loan from the artist, Commonwealth and Council, Los Angeles, and Franz Kaka, Toronto

Als Leihgabe der Künstlerin, Commonwealth and Council, Los Angeles, und Franz Kaka, Toronto

Als Leihgabe der Künstlerin, Commonwealth and Council, Los Angeles, und Franz Kaka, Toronto

Ghislaine Leung, *Fountains*, 2022

On loan from the artist and Maxwell Graham, New York

Als Leihgabe der Künstlerin und Maxwell Graham, New York

Ghislaine Leung, *Monitors*, 2022

On loan from the artist and Maxwell Graham, New York

Als Leihgabe der Künstlerin und Maxwell Graham, New York

David Medalla, *Cloud Canyons*, 1963/2018

On loan from the David Medalla Archives

Als Leihgabe der David Medalla Archives

Norbert Pape & Simon Speiser, *Touching Clouds*, 2023

On loan from the artists

Als Leihgabe der Künstler

Jesse Stecklow, *From Ear to Ear*, 2024

On loan from the artist and Sweetwater, Berlin

Als Leihgabe des Künstlers und Sweetwater, Berlin

Jesse Stecklow, *Untitled (Air Sampler)*, 2022

On loan from the artist and Sweetwater, Berlin

Als Leihgabe des Künstlers und Sweetwater, Berlin

COMMISSIONS NEUPRODUKTIONEN

Theresa Baumgartner, *If I Must Die, You Must Live to Tell My Story (...)*, 2024

Supported by the Julia Stoschek Foundation

Unterstützt von der Julia Stoschek Foundation

Theresa Baumgartner, *The Breaking*, 2024

Supported by the Julia Stoschek Foundation

Unterstützt von der Julia Stoschek Foundation

Theresa Baumgartner, *Waiting for the Engineer*, 2024

Supported by the Julia Stoschek Foundation

Unterstützt von der Julia Stoschek Foundation

LABOUR (Farahnaz Hatam & Colin Hacklander),
Tower of Silence, 2024

Supported by the Julia Stoschek Foundation

Unterstützt von der Julia Stoschek Foundation

Laurel Halo, *The Word For Desire*, 2024

Supported by the Julia Stoschek Foundation

Unterstützt von der Julia Stoschek Foundation

Giovanna Repetto, *Untitled (closed in 2024)*, 2024

Six works of the same title supported by
the Julia Stoschek Foundation

Sechs Arbeiten mit demselben Titel unterstützt von
der Julia Stoschek Foundation

Chaveli Sifre, *Adonia*, 2024

Supported by the Julia Stoschek Foundation

Unterstützt von der Julia Stoschek Foundation

Jesse Stecklow, *Room Box*, 2024

Supported by the Julia Stoschek Foundation

Unterstützt von der Julia Stoschek Foundation

ADDITIONAL CREDITS ZUSÄTZLICHE CREDITS

Laurel Halo, *The Word For Desire*, 2024

Composition Komposition: Laurel Halo

Piano, violin, cello, electronics Piano, Violine, Cello, Elektronik:

Laurel Halo

Violin Violine: Biliana Voutchkova

Cello Cello: Cornelia Babbitt

Production Produktion: Laurel Halo

Additional cello engineering Zusätzliche Cello-Tontechnik:

Ben Babbitt

Mix Mix: James Ginzburg

LABOUR (Farahnaz Hatam & Colin Hacklander),
Tower of Silence, 2024

Light realization and production support

Lichttechnische Umsetzung und Produktionsassistentz:

Joseph Wegmann, Fredrik Olofsson

3D realization and production support 3D-Umsetzung und

Produktionsassistentz: Enes Güç / geist*

Structural consultant Tragwerksplanung: Nele Dechmann

Object production management Produktionsmanagement

Skulptur: Sandra Stemmer, Holger Hönck

Norbert Pape & Simon Speiser, *Touching Clouds*, 2023

Music Musik: Franziska Aigner

Text and Voice Text und Stimme: Göksu Kunak

Singing and Songs Gesang und Lieder: Hanako Hayakawa

Prayer Gebet: Taís Lobo

Voice & Tarot Guidance Stimme & Tarot Anleitung: Pêdra Costa

Dramaturgy Dramaturgie: Austin Gross

COLOPHON IMPRESSUM

This publication is published in conjunction with the exhibition
“After Images” at Julia Stoschek Foundation Berlin, 2024.

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung
„After Images“ in der Julia Stoschek Foundation Berlin, 2024.

PUBLISHER HERAUSGEBERIN

Julia Stoschek Foundation

TEXTS TEXTE

Rosa Barba, Paul Chan, Trisha Donnelly, Lotus L. Kang,
LABOUR (Farahnaz Hatam & Colin Hacklander), Ghislaine
Leung, David Medalla, Carsten Nicolai, Giovanna Repetto,
Chaveli Sifre, Simon Speiser, Jesse Stecklow, Anicka Yi
by von Line Ajan

Jo Baer, Theresa Baumgartner, Laurel Halo, Norbert Pape
by von Josefin Granetoft

ENGLISH EDITING ENGLISCHES LEKTORAT

Hannah Gregory

GERMAN EDITING DEUTSCHES LEKTORAT

Luise Pilz, Robert Schulte

PROOFREADING KORREKTORAT

Hannah Gregory, Luise Pilz

DEUTSCHE ÜBERSETZUNGEN

Kuratorischer Text: Dominikus Müller & Luise Pilz

Biografien: Volker Ellerbeck & Luise Pilz

GRAPHIC DESIGN GESTALTUNG

Bureau Borsche

TYPEFACES SCHRIFTARTEN

Basis Grotesque Pro, OCR B Std, Arial

All texts © 2024 the authors and Julia Stoschek Foundation.
All rights reserved. Printed in Germany.

© 2024 für alle Texte die Autorinnen und die Julia Stoschek
Foundation. Alle Rechte vorbehalten.

JULIA STOSCHEK FOUNDATION

Julia Stoschek Foundation

Leipziger Straße 60

D-10117 Berlin

Tel.: +49 (0) 30/921 06 246 0

info@jsfoundation.art

www.jsfoundation.art

FOUNDER GRÜNDERIN

Julia Stoschek

DIRECTOR DIREKTOR

Robert Schulte

ARTISTIC DIRECTOR KÜNSTLERISCHE LEITUNG

Lisa Long

DIRECTOR OF COLLECTIONS

SAMMLUNGSDIREKTORIN

Anna-Alexandra Pfau

HEAD OF EXHIBITIONS LEITUNG AUSSTELLUNGEN

Andreas Korte

HEAD OF FACILITY MANAGEMENT

LEITUNG GEBÄUDEMANAGEMENT

Christian Kummerat

ASSISTANT CURATOR ASSISTENZKURATORIN

Line Ajan

SAMMLUNGSASSISTENZ COLLECTIONS ASSISTANT

Tabea Marschall

CURATORIAL ASSISTANT KURATORISCHE ASSISTENZ

Josefin Granetoft

OPERATIONS MANAGEMENT BERLIN

Sven Weigel

OPERATIONS MANAGEMENT DÜSSELDORF

Katarina Kloppe

INTERN PRAKTIKANTIN

Chloé Brunnet



